

## A vingança do olhar: estratégias de implicação em “A esteticista”

Douglas Garcia Alves Júnior (UFOP)

Meu objeto neste artigo é o documentário *A esteticista*, realizado em 2004 pelo cineasta Sérgio Oksman, que nasceu no Brasil e vive atualmente na Espanha. Ele tem desenvolvido uma obra interessante e ganhou em 2012 um dos maiores prêmios do cinema europeu, o Goya, na categoria documentário de curta metragem, pelo seu *A Story for the Modlins*<sup>1</sup>. *A esteticista* é um filme de 96 minutos, feito quase que inteiramente no interior de um apartamento, o da senhora Emmy Blum, húngara de nascimento, residente em São Paulo desde 1957, esteticista e sobrevivente do Holocausto. O filme trata basicamente dos relatos de Emmy a Sérgio a respeito da sua passagem por Auschwitz, onde fora “cobaia” das “experiências médicas” de Josef Mengele, evento que marcou toda sua vida<sup>2</sup>.

Meu interesse em falar deste filme vem do fato de que ele põe em primeiro plano as condições, a “moldura”, por assim dizer, do testemunho de uma sobrevivente de Auschwitz. Ele alcança, ao por a “moldura” em primeiro plano, um grau de reflexividade crítica muito interessante, uma vez que, por uma série de procedimentos formais de elipse, chama a atenção do espectador para a maneira pela qual ele é interpelado pelos enunciados do filme. Enunciados que dizem respeito não somente ao que Emmy fala, mas a *como* ela fala, e, não menos importante, ao processo de *construção* da cena do testemunho, por parte do diretor.

Os relatos de sobreviventes do Holocausto, de maneira geral, falam de um lugar em que a vingança parece impossível. A morte de numerosos parentes e amigos, as feridas físicas e psíquicas adquiridas nos campos, a desproporção devastadora entre o malefício infligido pelos algozes nazistas e as relativamente poucas penas obtidas durante o curso dos processos do julgamento de crimes de perpetradores individuais. Não bastasse tudo isso, há o medo que o sobrevivente do Holocausto muitas vezes manifesta – o exemplo mais famoso é o de Primo Levi – de que o relato de sua experiência não será ouvido (ou será ouvido com indiferença, ou com

---

<sup>1</sup> A filmografia de Sérgio Oksman inclui até agora, além de *A Esteticista*, uma série expressiva de títulos, dentre os quais se destacam *Goodbye, America* (2006), *Alexandra* (2007), *Notes on the other* (2009), e *A story for the Modlins* (2012). Este último foi agraciado com diversos prêmios internacionais, dentre os quais Premio Goya, o Festival Internacional de Cinema de Varsóvia e o Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires. A página de Sérgio Oksman no IMDb (acesso em: <http://www.imdb.com/name/nm1137549/>) o descreve como diretor, escritor e produtor. Na página estão registrados, além dos títulos acima, uma série de TV sobre grandes ex-jogadores de futebol, *El partido del siglo* (1999-2000), e outros documentários, num total de 34 títulos como diretor.

<sup>2</sup> Segue a ficha técnica do filme. Título Original: *A Esteticista*. Ano de Produção: 2004. Duração: 96 minutos. Idioma Original: Português. Formato: Betacam SP. Locações: São Paulo. Com Emmy Blum. Prêmio Especial do Júri do Worldfest - 38th International Film Festival de Houston. Exibido no Festival Visions Du Réel, Suíça; no Revelation Film Festival 2005, Austrália; no 7º Thessaloniki Documentary Film Festival, Grécia; e no Festival Punto de Vista Navarra. Roteiro e direção: Sergio Oksman. Direção de Fotografia: Adolpho Cañadas. Montagem: Fernando Franco. Edição de som: Nacho Arenas.

descrença) pelos que não tiveram conhecimento direto dos campos: parece que é tudo incrível demais para ter sido verdade.

A *esteticista* formula uma espécie de vingança *estética*, uma vingança sobre o olhar do espectador. Ao promover o distanciamento crítico por meio dos seus procedimentos de interrupção da cena do relato, o filme interpela o espectador. É como se ele dissesse a nós, espectadores: “você queria música triste, você queria uma ‘história de superação’ ao gosto dos programas de auditório da TV, mas não é isso que você vai ter”. A vingança, aqui, é obtida laboriosamente, por meio de uma montagem que salienta a descontinuidade e a incompletude da experiência transmitida pelo relato de Emmy. E é difícil implicar o espectador no conteúdo objetivo do que é mostrado em um filme, em qualquer filme. Lembro-me da experiência de assistir a “Doze anos de escravidão” em uma sala de cinema onde as pessoas carregavam enormes baldes de pipoca e Coca-cola. Escravidão ou Holocausto é alguma coisa que aconteceu “lá”, em algum lugar distante do mundo, ou aqui mesmo, mas num passado absolutamente distante.

Penso que o desafio para o realizador de um filme que aborde o Holocausto é conseguir a vingança estética contra a indiferença do espectador-com-balde-de-pipoca. É a única vingança ao alcance do sobrevivente: os mortos não voltarão à vida, as penas dos criminosos nazistas apanhados não aplacam o sentimento da injustiça sofrida pelas vítimas inocentes, sem contar os numerosos casos daqueles que nunca foram presos e julgados, como é o caso de Mengele. A única vingança do sobrevivente é falar diante de alguém e conseguir que ele ou ela preste atenção e estabeleça uma relação com aquilo que há de pessoal e insubstituível na *sua* experiência. É poder transmitir “o legado da perda”, como diz o belo título do livro de Kiran Desai.

Implicar o olhar do espectador: aqui o diretor do documentário estabelece um pacto ético com a pessoa filmada, com seu “personagem”, como se diz na linguagem do documentário. O filme, para conseguir implicar o olhar, precisa antes de tudo romper com as expectativas de totalização de sentido do espectador, que busca apoio em normas de gêneros, de construção de personagens e de resolução de tensões dramáticas. Além disso, ele precisa quebrar a aparência de naturalidade do registro, que gera no espectador a impressão do tipo “é assim mesmo que as coisas são”. Não é nada fácil fazer isso, pois pressupõe conceder ao espectador um poder que os realizadores relutam em partilhar: o de dar a ver o mecanismo seletivo e organizador da *ficção* envolvido no documentário – já se tornou um lugar-comum, sem deixar de ser verdadeiro, lembrar que *ficção* vem do latim  *fingere*: modelar, compor, formar.

Os termos que organizam, portanto, este texto sobre a vingança estética consumada em *A esteticista* são: construção, fragmento, reflexividade e implicação. Vejamos como isso se dá no filme, através do comentário de quatro sequências selecionadas.

A primeira sequência que vou comentar trata da reação de Emmy diante da figura de Mengele. No filme, ela vai do minuto 28 e 43 segundos até o minuto 33 e 40 segundos.

Elaborei uma tabela que compara as imagens que Emmy expressa sobre si mesma e sobre Mengele, considerando não só essa sequência, mas várias outras do filme. As expressões entre aspas referem-se a falas de Emmy.

<b>Emmy</b>	<b>Mengele</b>
“Gatinha <b>ruiva</b> feinha” (segundo a avó, quando ela nasce)	“Homem muito bonito, olhos muito bonitos, azul turquesa, olhar penetrante”
“Noiva de Mengele” ( <b>ruivas</b> supostamente sensuais, segundo os nazistas)	“Anjo da morte”
“Sansão” (ao ter os cabelos cortados no campo)	(Dalila?) (sedução, estranheiridade, traição)
Nudez (ao chegar ao campo)	“luvas brancas, uniforme muito elegante”
Perda de controle dos excrementos (no transporte ao campo; sempre ao ver Mengele)	Poder de vida e morte na seleção para o gás
Forte odor corporal (“a gente não tinha nem sabonete”)	“cheiro maravilhoso”
Sujeição e perda de consciência	Controle e poder absolutos

Como se pode notar, três aspectos dominantes podem ser reconstituídos a partir da fala de Emmy: a ideia de singularidade, ligada a seu cabelo ruivo, que ela associa, em outras sequências do filme, à sua seleção para as experiências de Mengele, e, em última instância, à sua sobrevivência; a sedução associada à figura de Mengele, carregado de vários atributos físicos positivos, que, reforçam a assimetria de poder entre a vítima e o algoz; a ambiguidade irredutível ligada à figura de Mengele, o “anjo da morte”, visto ao mesmo tempo como belo e terrível. Sérgio Oksman não oculta o seu desconforto diante das falas de Emmy sobre Mengele, o que se mostra nas perguntas cada vez mais carregadas de irritação. Aqui o espectador pode vir a se sentir implicado, ao oscilar entre a identificação com a posição subjetiva frágil de Emmy, na condição de vítima indefesa que idealiza o seu perseguidor, ao mesmo tempo em que

compreende a avaliação moral negativa de Sérgio a respeito da associação de tantos atributos positivos a Mengele, por parte de Emmy. Ao não resolver a questão, Sérgio cria um espaço de reflexividade para o espectador, na composição de seu filme.

Passo a segunda sequência para a qual desejo chamar a atenção, que vai do minuto 50 e 25 segundos ao minuto 51 e 07 segundos.

A cena acontece em uma sala do apartamento de Emmy. Perto da janela, há uma mesa com diversas fotografias espalhadas. Emmy está acompanhada de um homem que não é identificado. A tomada mostra que Sérgio condiciona e conduz a cena: “Pode falar em húngaro... Dona Emmy, fala entre vocês, faz de conta que a gente não está aqui...”. Emmy, de sua parte, conversa em português com o homem (seu marido, provavelmente) enquanto organiza fotos de família em fileiras, sobre a mesa. Quando Sérgio lhe pede para falar em húngaro, ela emudece e, contrariamente às instruções, confusa, calada, aponta uma foto para a câmera. O corte sobrevém abruptamente.

É digno de nota, na sequência, que o espectador não consegue identificar as pessoas que aparecem nas fotos sobre a mesa, somente supor que se trata de familiares. E quando Emmy seleciona uma das fotos e a aponta fica muda, pois aparentemente não consegue falar em húngaro, como Sérgio havia determinado. É notável como a ilusão de espontaneidade e de naturalidade do relato em documentário é desconstruída por Sérgio, quando ele mostra na edição final a sua fala “faz de conta que a gente não está aqui”. Esse gesto se justifica porque a ilusão de naturalidade é em grande parte uma ilusão do espectador, que lhe proporciona o suporte para a identificação imediata com o personagem filmado.

Aqui Sérgio mostra o caráter construído da situação em que o relato de Emmy é obtido. A edição abrupta da sequência, bem como o choque entre o pedido de Sérgio, de falar em húngaro, e o desempenho de Emmy, que se cala, remete ao inescapável caráter fragmentário do relato de Emmy. Nem tudo será dito, algumas coisas ficarão apenas cobertas de alusões enigmáticas, como o gesto final de Emmy antes do corte, de apontar para uma fotografia. O espectador é implicado nesse gesto de destituição narcísica da onipotência da representação.

A terceira sequência que selecionei vai do minuto 34 e 11 segundos ao minuto 37 e 58 segundos.

A sequência começa com um *close* de Emmy, que alterna para uma tomada de corpo inteiro. Emmy encontra-se em sua sala de estar. A luz é crepuscular. Ela narra as reações corporais provocadas pela deportação e entrada em Auschwitz, bem como as terríveis condições de higiene e a privação alimentar constante que ela lá encontrou. A fome como experiência limite e a perda do controle do corpo, imposta pela situação do campo e que irá se instalar em um nível mais profundo, somato-psíquico, dão o tom do relato. Há uma relação de tensão entre passado e presente, registrada em um gesto que, a princípio, seria descartado na edição final, pois se dá para além da ordem do relato.

Emmy fala: “Desde que eu entrei no trem [para Auschwitz] o meu intestino começou a funcionar de forma irregular... até feio dizer isso, mas foi impossível segurar as fezes... até hoje”. Há neste momento uma interrupção na fala de Emmy, provocada por vozes da equipe técnica. O técnico de som ajusta o microfone na blusa de Emmy, que, sorridente, lhe diz: “pode me mexer, eu gosto que você me mexe”. É esse momento que me parece indicar algo da ordem de uma “verdade não-intencional”. O descontrole do corpo rememorado como algo que não aconteceu só no passado, mas que também continua a acontecer no presente, não se sabe em que situações, pois há uma interrupção externa, ambiental, na fala. Esse descontrole é amenizado, reparado, talvez, com o gesto de autorizar que um outro específico, propiciador, lhe toque o corpo.

Há uma diferença, aqui, entre a passividade radical destrutiva e despersonalizadora (lembrada a respeito do campo) e a passividade voluntária, sensorial e sensual (que se manifesta no episódio atual com o técnico de som), como se pode depreender das falas de Emmy sobre Mengele, que se seguem imediatamente:

Sérgio: “Fala para mim isto do intestino, da senhora ir para a fila quase sem roupa e não poder controlar o intestino. Quando a senhora viu o Mengele a senhora ficava nervosa, não controlava o intestino?”

Emmy: “Simplesmente a presença do Mengele já dava o *clic* no intestino”

Ser filmada, permitir que outros a vejam e a escutem em toda a amplitude de seu desnudamento imaginário parece ativar uma espécie de antídoto contra a passividade radical em que Mengele e a situação do campo a colocavam. Se essa interpretação estiver correta, o trabalho do cineasta funciona como o mediador de uma *vingança estética*, imaginária, não só contra a indiferença do espectador anestesiado por esquemas de recepção da indústria cultural, mas até mesmo contra a *imago* de Mengele e sua sedução despersonalizante e aterradora.

Passo a quarta e última sequência que vou abordar, que vai de 1 hora, 29 minutos e 20 segundos a 1 hora, 33 minutos e 13 segundos.

A sequência começa com um *close* no rosto de Emmy, que está elegantemente vestida. No início e também no fecho da sequência, Emmy toma um copo de água, gesto significativo, pois parece indicar sua necessidade de tomar alento do cansaço físico e psíquico que sobrevém durante o testemunho, que, neste momento, toca num tema delicado: a descrença de um interlocutor (e de muitos outros possíveis, por meio deste único caso) face ao relato dos fatos ocorridos em Auschwitz. O tema é levantado por Sérgio:

Sérgio: “Se alguém disser depois de ver o filme que tudo o que a dona Emmy está contando é mentira?”

Emmy: [ela conta que anos atrás fizera uma viagem de turismo, de navio, tendo lá conhecido uma família. Foram depois a uma churrascaria. Uma pessoa, na ocasião, lhe pedira: ‘Conta, Emmy, o que quer dizer para você churrasco?’ Emmy]: “Eu falei, isto, pedaço de churrasco, tinha uma época da minha vida que

eu dava a vida inteira... vocês não podem imaginar o que quer dizer esse tamanho de carne... depois elas fizeram muitas perguntas, e eu comecei a contar... veio um senhor muito distinto, ele disse assim: ‘olha, senhora, eu não conheço a senhora, mas eu sou um alto funcionário no Rio, eu falo inglês, francês, alemão, eu conheço a Europa, eu conheço muito bem a história da Segunda Guerra... sabe o que é isso que a senhora contou? Que a senhora tem uma imaginação fértil’... eu disse: ‘o que é isso, fértil, eu não conheço esta palavra... depois ele me explicou... eu disse: ‘como o senhor pode dizer isso? O senhor sabe línguas, só línguas não quer dizer nada... eu fiquei tão nervosa... comecei a gritar lá no restaurante, eu nunca vou esquecer isto... o senhor tem filhos, tem netos, tem filhos?... ele disse que sim... eu falei: ‘o que o senhor sentiria se visse o seus filhos, os seus netos entrar em um lugar e virar fumaça?... o senhor não acredita? eu vou mostrar os cheques que a Alemanha manda para mim todo mês... por que mandam? Por que mandam?... eu vou fazer Xerox e mandar para o senhor... o que é isso, imaginação fértil? O que eu ganho com isso?’... depois, ele saiu, vi no rosto dele que ele não acreditou... depois veio a esposa, no dia seguinte, e disse: ‘olha senhora, desculpe’... Eu disse: ‘olha senhora, para isso, não tem desculpa... como o seu marido pode falar isso de convicção? eu perdi toda a minha família... vai lá, ainda existe, o campo de Auschwitz, pode ver, ainda está lá, não que eu imaginei, por que eu falaria isto? Vocês pagam para mim alguma coisa?’ “

É o único momento da filmagem em que Emmy parece agitada, nervosa. Trata-se da lembrança da cena de um outro relato dos seus padecimentos em Auschwitz, cena dolorosa que representa uma repetição do cenário do campo, onde a fala era interdita e qualquer contestação verbal poderia levar à morte. A arrogância do “alto funcionário” tenta desqualificar a experiência da sobrevivente como ilusão, produto de uma “imaginação fértil”. É interessante, aqui, notar a astuciosa perversidade do “alto funcionário”: ele não fala diretamente que ela mente, ele a acusa de distorcer suas vivências por meio do uso desregrado da imaginação, uma faculdade cognitiva superior, como Kant nos ensinou. A perversidade do enunciado está na sugestão implícita: “não é que você minta; simplesmente, é que você não é capaz de dizer a verdade, as coisas como elas são”.

A atestação do real do sofrimento de Emmy, na situação evocada, ela o encontra possível nos cheques que a Alemanha lhe manda todo mês, no processo infundável de reconhecimento de culpa (*Schuld*) e dívida (*Schuld* também) por parte do Estado. Ela de fato teria podido mostrar-lhe: “aqui está a prova”. Emmy fica desolada, contudo, pois “vi no rosto dele que ele não acreditou”. O reconhecimento interpessoal, para além do âmbito jurídico do Estado é importante para Emmy, pois, se este lhe é negado, é como se repetisse a lesão sofrida no passado, inserindo-a numa ordem de difícil reparação. Conseguida a reparação jurídico-político-estatal, falta a reparação simbólica no âmbito da instalação do sofrimento dos sobreviventes e das vítimas mortas no “reino dos fins”, para falar como Kant. Em outros termos: no âmbito da comunidade de seres humanos cujo sofrimento advém de uma lesão de sua dignidade moral, de seu reconhecimento como sujeito. Trata-se daquilo que Axel Honneth designou como perda da estima social.

Em uma das cenas que acabamos de ver, Emmy diz “ele [Mengele] me usou, por isso estou viva”. Há algo aqui que interpela o espectador, que provoca incômodo. Ele pode reagir como o “alto funcionário” e pensar que Emmy apenas tem uma “imaginação fértil”. Ele pode esquecer tudo isso, como se esquece de um balde de pipoca lançado ao lixo. A construção formal que Sérgio Oksman realiza com *A esteticista* parece ter a força de tornar pouco prováveis essas formas esvaziadas de recepção. Ao privilegiar a fragmentação narrativa, a explicitação dos próprios procedimentos de encenação e a economia absoluta quanto a qualquer voz explicativa exterior à situação da tomada de imagens, ele abre um espaço para que a imaginação estética e ética do espectador possa agir. Essa é a vingança estética de *A esteticista*: sem impor um sentido único ao espectador, deixa que este experimente as hesitações, as fragilidades e os gestos que fazem com que ele veja em Emmy muito mais do que a vítima inerte de um sistema insano de produção de desumanidade. A vingança, aqui, está em poder olhar para Emmy como se olha para si mesmo: com um misto de prazer e horror, simpatia e perplexidade.