

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
DIRECTOR'S CUT – A CINEMATECA COM O INDIELISBOA
23 de agosto de 2021

FITAS CIRÚRGYKAS / 2020

Um filme de Edgar Pêra

Koncepção e Montagem: Edgar Pêra / Imagem: Domingos Oliveira Santos / Sonoplastia e Música: Artur Cyaneto / Pós-produção: Ana Soares / Super-Visão Técnica: Cláudio Vasques / Misturas: Violeta Silvestre / Produção: Bando à Parte / Cópia: DCP, a preto e branco, sem diálogos / Duração: 10 minutos / Inédito Comercialmente / Primeira apresentação na Cinemateca.

OSTATNI ETAP / 1948
(“A Última Etapa”)

Um filme de Wanda Jakubowska

Realização: Wanda Jakubowska / Argumento: Wanda Jakubowska, Gerda Schneider / Direção de Fotografia: Borys Monastyrski / Som: Jan Radlicz, Leonard Książak / Música: Zdzisław Górczyński (maestro) e a Polish National Radio Symphony Orchestra / Montagem: Róża Pstrokońska / Interpretações: Wanda Bartówna (Helena), Huguette Faget (Michele), Tatjana Górecka (Eugenia), Antonina Górecka (Anna), Maria Winogradowa (Nadia), Barbara Drapińska (Marta), Barbara Fijewska (Anielka), Anna Redlichówna (Urszula), Alina Janowska (Dessa), Zofia Mrozowska (Cigana), Stanisław Zaczyk (Tadek), Stefan Śródka (Broniek), Elżbieta Łabuńska (Prisioneira I), Jadwiga Chojnacka (Prisioneira II), Ewa Kunina (Prisioneira III), Barbara Rachwalska (Elza), Anna Jaraczówna (Frieda Kapo), Roma Rudecka (Sauna Kapo), Zofia Niwińska (Laura), Halina Drohocka (Lalunia), Aleksandre Śląska (Oberaufseherin), Maria Kaniewska (Rapportführerin), Janina Marisówna (Aufseherin), Władysław Brochwicz (Comandante do Campo), Edward Dzięwoński (Oficial Médico), Kazimierz Pawłowski (Chefe da Gestapo), Zygmunt Chmielewski (Alto Oficial Nazi) / Produção: Film Polski / Supervisão de Produção: Jan Rybkowski / Gestão de Produção: Mieczysław Weinberg / Direção Artística: Roman Mann, Czesław Piastowski / Cópia: DCP, a preto e branco, falado em polaco, russo, francês e alemão, legendado em inglês e eletronicamente em português / Duração: 109 minutos / Estreia Mundial: 28 de Março de 1948, na Polónia / Estreia em Portugal: inédito comercialmente, com passagem em 22 de Setembro de 2007, na Cinemateca Portuguesa (História Permanente do Cinema).

Fitas Cirúrgykas

A obra de Edgar Pêra, um homem que é como uma ilha no panorama do cinema nacional, é tão extensa quanto mutante, instável, inclassificável ou muito refletidamente selvagem. Formado em montagem na Escola Superior de Teatro e Cinema, Pêra parece responder à velha lição do cinema *underground*, um dia dada na Culturgest pelo papa do cinema experimental americano, Jonas Mekas: “Vão para a rua e filmem!” A espontaneidade do cineasta português pode traduzir, por um lado, a ação de ir para a rua e captar a vida de improvisado e, por outro, a de se remeter a uma atividade recoletora, seguramente mais solitária mas não menos aventureira e imprevisível. Daí que faça sentido ver Pêra, ao mesmo tempo,

como um realizador de câmara e um arquivista – vejam-se os seus **Cine-Diários** (1985-1989) –, um acumulador de imagens que vai gerindo, numa economia convulsa, desassossegada e delirante, uma certa ideia de “obra”, que, como disse, é mutante, instável, inclassificável, selvagem e em que os filmes, sublinhe-se, estão, quase até ao fim, em aberto. A propósito disto, Pêra confirmou-me, em entrevista realizada com o objetivo da redação desta Folha de Sala: “Continuo a entender que um guião (de um filme meu) só está terminado no dia da estreia.”

As suas bases são, como torna sempre evidente ao utilizar com ironia inúmeros “k” e “y” nos seus títulos, a escola da montagem soviética, sobretudo Lev Kulechov e Diga Vertov. É, na sua nomenclatura, um “homem-câmara”, uma espécie de “filmador” que dispara primeiro e pensa depois. E nunca para: nem de disparar, nem de se questionar. Um espírito recalitrante anima-o, a ponto de nunca excluir a autocrítica (e a ironia), a par de uma certa tendência, que terá começado nas páginas do *Independente*, onde foi crítico cultural, para afirmar o “mais baixo”, uma cultura série B, de massas, contra o “bom gosto” elitista. O grande “depois” que referi é a montagem, um trabalho que encara de modo laborioso, associando imagens e sons como quem compõe música. A música, aliás, é uma arte a que Pêra está indissociavelmente ligado, já que ganhou notoriedade, no início da sua carreira, como o realizador do videoclipe do tema *Dunas* dos GNR – documentou ainda os primeiros acordes de bandas marcantes da cena *rock* dos anos 80, tais como Heróis do Mar e Rádio Macau – e ganhou lastro no meio cinematográfico com os seus documentários sobre, quase que se diria *plasmando* no fundo como na forma, a personalidade musical de Carlos Paredes, nomeadamente **Guitarra com Gente Dentro** (2004).

Como Dziga Vertov, mas também como alguns nomes maiores do citado *underground* americano, por exemplo Bruce Conner e Ken Jacobs, a invenção em Pêra confunde-se com outra palavra: apropriação. A apropriação pode decorrer sobre o próprio trabalho – o tal arquivo que se vai transformando em montagens nunca completamente fechadas, entre o diário, a crónica ou o “grito”, quer dizer, ou “a pêra” áudio/visual – ou pode acontecer a partir de material encontrado, isto é, a partir de um arquivo alheio. É o que se passa com estas **Fitas Cirúrgicas**, baseadas em imagens realizadas, de origem, pelo cineasta amador e cirurgião Domingos Oliveira Santos e re-significadas na montagem ritmada de Pêra. O objeto central, algo lumièriano, são as brincadeiras desenroladas entre crianças em ambiente familiar, destacando-se o clássico “polícias e ladrões”, tirando também partido da cumplicidade de alguns adultos (o “carnaval” à mesa, naquele recuado dia do ano de 1960, é particularmente delicioso). Acresce ainda um “capítulo”, de precioso valor cultural e etnográfico, dedicado à atividade dos sargaceiros do Mindelo, lembrando-nos que o dito cineasta amador do norte é contemporâneo das observações documentais de António Campos sobre a atividade piscatória, nomeadamente em Tavira.

Filme-encomenda, **Fitas Cirúrgicas** nasceu de um convite lançado por Sérgio Marques, para o projeto Campanhã é a Minha Casa, que disponibilizou esse arquivo de imagens e sujeitou-o à tal (in)disciplina na hora de montar, sendo que, como Pêra me confidenciou, para este não faz sentido discriminar se o material de origem foi ou não filmado pelo próprio, o que quer dizer que aqui o realizador, para quem “o material é que manda”, monta como se todas as imagens fossem da sua autoria ou como se todas as suas imagens fossem estranhas. Embalado por essa sensação tanto de estranheza como de familiaridade, Pêra criou uma narrativa visual e sonora que tira partido de um sentido lúdico, de *divertissement*, perfeitamente entrosado com o espírito do seu cinema. Ainda assim, parece-me que “este” Pêra será dos menos in(ter)ventivos e exuberantes que já se viu, o que se explica quiçá pela natureza intrinsecamente cinematográfica do “material encontrado”: “As imagens deste cirurgião-cineasta são, já em si, cinema, isto é, ultrapassam a mera captação pedestre da vida familiar.

Pelo que foi um grande prazer montar este filme. Nem sempre é assim; a montagem, sobretudo de longas-metragens, é algo de extremamente obsessivo, torturante, e o prazer só surge nos breves momentos de descoberta, que são imediatamente soterrados por milhares de horas de trabalho de cine-relojoaria.” Apesar disto ou por causa disto, onde se sente mais a mão, a marca série B de Pêra, talvez seja nos efeitos sonoros, que amplificam as ações registadas. Contou-me ainda: “Depois de elaborar um percurso para as imagens, o maior trabalho foi criar uma banda sonora que transportasse o filme para outros territórios. A ‘narrativa’ de **Fitas Kirurgykas** assenta, portanto, num diálogo trans-temporal entre dois cineastas, é um mapa-karrossel de imagens sónicas.” Neste “karrossel”, voltamos sempre ao início, isto é, à música, quer dizer, à brincadeira da montagem.

Luís Mendonça

Ostatni Etap (“*A Última Etapa*”)

Há muitos filmes sobre os campos de concentração nazis. Ao longo dos mais de cinquenta anos que agora nos separam da revelação ao mundo desses monumentos à monstruosidade humana, nunca o cinema deixou de, regularmente, nos descrever a barbárie e a atrocidade que aí encontraram palco privilegiado. Entre a denúncia mais visceral e a reflexão mais distanciada, sem esquecer ocasionais aproveitamentos sensacionalistas, um punhado de filmes sobre essa temática reclamou o seu lugar na história do cinema, alguns deles merecendo mesmo o incontestável epíteto de “obra-prima”. Lembramo-nos de **Nuit et Brouillard** (1956), de Alain Resnais, de **Pasazerka** (1963) de Andrzej Munk ou, mais recentemente, do **Schindler's List** (1993) que consagrou Spielberg perante a Academia de Hollywood.

Em relação a esses filmes, **Ostatni Etap** apresenta uma diferença de vulto: foi realizado em 1947, ou seja, apenas dois anos depois do fim da II Guerra Mundial. Para mais, quer a realizadora Wanda Jakubowska quer a coargumentista Gerda Schneider haviam passado vários anos internadas em campos de concentração nazis (Auschwitz e Ravensbruck, no caso de Jakubowska) e, por conseguinte, tinham a memória e o corpo bem frescos dessa experiência. Daí se explica que **Ostatni Etap** seja um filme que, desde os primeiros planos, se revela em estado de incandescência, feito quase literalmente em “carne viva”.

Evidentemente que, se quisermos encontrar um modo de classificar o registo fundamente de **Ostatni Etap**, lhe temos de chamar “filme de denúncia”. Com boas razões: em 1947 o mundo, se já tinha alguma ideia daquilo que se tinha passado nos campos de concentração, ainda não conhecia as coisas em pormenor. E sobretudo havia ainda um grande défice em termos de imagens, pelo menos um défice de amplitude dessas imagens, já que a televisão ainda estava longe de ter a força que, alguns anos mais tarde, viria a ter. Assim, o filme de Jakubowska assumia-se como uma das primeiras tentativas de exposição do horror nazi, passo fundamental para garantir a validade de uma das frases mais importantes de **Ostatni Etap**: “é preciso que Auschwitz nunca se repita”.

Jakubowska – que referiu ter conseguido sobreviver a Auschwitz encarando o que a rodeava como material para um documentário futuro – foi no entanto um pouco mais além do relato da sua experiência pessoal. A construção que escolheu para o filme oscila entre um tom documental com uma reconstituição o mais fiel possível, e um olhar sobre os dramas individuais das prisioneiras, dissecando as relações que esse nível se estabeleciam, bem como as hierarquias que se formavam - e uma atenção especial ao papel dos “Kapos”, chefes de

grupos de prisioneiros escolhidos pelos nazis e que com estes mantinham uma relação por vezes muito ambígua. Há um pormenor relacionado com a rodagem do filme que é sobejamente revelador do desejo de autenticidade de Jakubowska, não apenas no que toca ao rigor histórico mas também na procura de uma “verdade” dos sentimentos. Uma das cenas descreve a chegada de um grupo de judeus húngaros ao campo de concentração. Ora os húngaros, tendo um nível de vida superior ao dos polacos, vestiam-se normalmente melhor. Levantava-se então um problema de realismo, pois na Polónia do pós-guerra faltava quase tudo e obviamente que “roupas boas” também. Acontece que um grupo de polacos do oeste do país, região menos penalizada, se tinha deslocado para leste à procura de familiares desaparecidos. Assim sendo, foi “oferecido” a um grupo desses polacos um “passeio-mistério”: puseram-nos numa camioneta e levaram-nos até Oswiecim, perto de Auschwitz. Com o antigo campo de concentração transformado em "plateau", cheio de prisioneiros e de soldados alemães, o espanto desses turistas foi total. Jakubowska tinha as suas câmaras a postos, e assim pôde filmar as reações. Ou seja, com uma só cajadada, resolveu o problema do rigor histórico relacionado com as roupas dos húngaros e ganhou um suplemento de “realismo emocional”: o espanto dessas personagens não é fruto de trabalho de atores, é perfeitamente genuíno.

O episódio narrado é revelador do “espírito” pretendido por Jakubowska para todo o filme: para além da conciliação do rigor histórico com a tal "verdade" emocional, **Ostatni Etap** é um filme que pretende descrever a realidade concreta de Auschwitz em toda a sua implacabilidade. E um dos aspetos que dessa perspetiva avultam com maior imponência é a extrema codificação que os nazis impõem, ao comportamento dos prisioneiros. Transformados em números – identificados por números e tratados como meros números, como na sequência em que comandantes alemães discutem o melhor método para conseguir eliminar x milhares de judeus por dia –, toda a individualidade lhes é retirada, toda a humanidade lhes é retirada. Ou seja, a partir do momento em que cruzam os portões do campo, estão mortos. A sua luta não é apenas uma luta pela vida (nessa já perderam a esperança), mas uma luta pela sua dignidade enquanto humanos. A mensagem de Jakubowska acaba por ecoar célebres palavras de Hemingway: “pode-se destruir um homem, mas não se pode derrotá-lo”.

Luís Miguel Oliveira

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
DIRECTOR'S CUT – A CINEMATECA COM O INDIELISBOA
23 de agosto de 2021

FITAS CIRÚRGYKAS / 2020

Um filme de Edgar Pêra

Koncepção e Montagem: Edgar Pêra / Imagem: Domingos Oliveira Santos / Sonoplastya e Música: Artur Cyaneto / Pós-produção: Ana Soares / Super-Visão Técnica: Cláudio Vasques / Misturas: Violeta Silvestre / Produção: Bando à Parte / Cópia: DCP, a preto e branco, sem diálogos / Duração: 10 minutos / Inédito Comercialmente / Primeira apresentação na Cinemateca.

OSTATNI ETAP / 1948
(“A Última Etapa”)

Um filme de Wanda Jakubowska

Realização: Wanda Jakubowska / Argumento: Wanda Jakubowska, Gerda Schneider / Direção de Fotografia: Borys Monastyrski / Som: Jan Radlicz, Leonard Książak / Música: Zdzisław Górczyński (maestro) e a Polish National Radio Symphony Orchestra / Montagem: Róża Pstrokońska / Interpretações: Wanda Bartówna (Helena), Huguette Faget (Michele), Tatjana Górecka (Eugenia), Antonina Górecka (Anna), Maria Winogradowa (Nadia), Barbara Drapińska (Marta), Barbara Fijewska (Anielka), Anna Redlichówna (Urszula), Alina Janowska (Dessa), Zofia Mrozowska (Cigana), Stanisław Zaczyk (Tadek), Stefan Śródka (Broniek), Elżbieta Łabuńska (Prisioneira I), Jadwiga Chojnacka (Prisioneira II), Ewa Kunina (Prisioneira III), Barbara Rachwalska (Elza), Anna Jaraczówna (Frieda Kapo), Roma Rudecka (Sauna Kapo), Zofia Niwińska (Laura), Halina Drohocka (Lalunia), Aleksandre Śląska (Oberaufseherin), Maria Kaniewska (Rapportführerin), Janina Marisówna (Aufseherin), Władysław Brochwicz (Comandante do Campo), Edward Dzięwoński (Oficial Médico), Kazimierz Pawłowski (Chefe da Gestapo), Zygmunt Chmielewski (Alto Oficial Nazi) / Produção: Film Polski / Supervisão de Produção: Jan Rybkowski / Gestão de Produção: Mieczysław Weinberg / Direção Artística: Roman Mann, Czesław Piastowski / Cópia: DCP, a preto e branco, falado em polaco, russo, francês e alemão, legendado em inglês e eletronicamente em português / Duração: 109 minutos / Estreia Mundial: 28 de Março de 1948, na Polónia / Estreia em Portugal: inédito comercialmente, com passagem em 22 de Setembro de 2007, na Cinemateca Portuguesa (História Permanente do Cinema).

Fitas Cirúrgykas

A obra de Edgar Pêra, um homem que é como uma ilha no panorama do cinema nacional, é tão extensa quanto mutante, instável, inclassificável ou muito refletidamente selvagem. Formado em montagem na Escola Superior de Teatro e Cinema, Pêra parece responder à velha lição do cinema *underground*, um dia dada na Culturgest pelo papa do cinema experimental americano, Jonas Mekas: “Vão para a rua e filmem!” A espontaneidade do cineasta português pode traduzir, por um lado, a ação de ir para a rua e captar a vida de improvisado e, por outro, a de se remeter a uma atividade recoletora, seguramente mais solitária mas não menos aventureira e imprevisível. Daí que faça sentido ver Pêra, ao mesmo tempo,

como um realizador de câmara e um arquivista – vejam-se os seus **Cine-Diários** (1985-1989) –, um acumulador de imagens que vai gerindo, numa economia convulsa, desassossegada e delirante, uma certa ideia de “obra”, que, como disse, é mutante, instável, inclassificável, selvagem e em que os filmes, sublinhe-se, estão, quase até ao fim, em aberto. A propósito disto, Pêra confirmou-me, em entrevista realizada com o objetivo da redação desta Folha de Sala: “Continuo a entender que um guião (de um filme meu) só está terminado no dia da estreia.”

As suas bases são, como torna sempre evidente ao utilizar com ironia inúmeros “k” e “y” nos seus títulos, a escola da montagem soviética, sobretudo Lev Kulechov e Diga Vertov. É, na sua nomenclatura, um “homem-câmara”, uma espécie de “filmador” que dispara primeiro e pensa depois. E nunca para: nem de disparar, nem de se questionar. Um espírito recalitrante anima-o, a ponto de nunca excluir a autocrítica (e a ironia), a par de uma certa tendência, que terá começado nas páginas do *Independente*, onde foi crítico cultural, para afirmar o “mais baixo”, uma cultura série B, de massas, contra o “bom gosto” elitista. O grande “depois” que referi é a montagem, um trabalho que encara de modo laborioso, associando imagens e sons como quem compõe música. A música, aliás, é uma arte a que Pêra está indissociavelmente ligado, já que ganhou notoriedade, no início da sua carreira, como o realizador do videoclipe do tema *Dunas* dos GNR – documentou ainda os primeiros acordes de bandas marcantes da cena *rock* dos anos 80, tais como Heróis do Mar e Rádio Macau – e ganhou lastro no meio cinematográfico com os seus documentários sobre, quase que se diria *plasmando* no fundo como na forma, a personalidade musical de Carlos Paredes, nomeadamente **Guitarra com Gente Dentro** (2004).

Como Dziga Vertov, mas também como alguns nomes maiores do citado *underground* americano, por exemplo Bruce Conner e Ken Jacobs, a invenção em Pêra confunde-se com outra palavra: apropriação. A apropriação pode decorrer sobre o próprio trabalho – o tal arquivo que se vai transformando em montagens nunca completamente fechadas, entre o diário, a crónica ou o “grito”, quer dizer, ou “a pêra” áudio/visual – ou pode acontecer a partir de material encontrado, isto é, a partir de um arquivo alheio. É o que se passa com estas **Fitas Cirúrgicas**, baseadas em imagens realizadas, de origem, pelo cineasta amador e cirurgião Domingos Oliveira Santos e re-significadas na montagem ritmada de Pêra. O objeto central, algo lumièriano, são as brincadeiras desenroladas entre crianças em ambiente familiar, destacando-se o clássico “polícias e ladrões”, tirando também partido da cumplicidade de alguns adultos (o “carnaval” à mesa, naquele recuado dia do ano de 1960, é particularmente delicioso). Acresce ainda um “capítulo”, de precioso valor cultural e etnográfico, dedicado à atividade dos sargaceiros do Mindelo, lembrando-nos que o dito cineasta amador do norte é contemporâneo das observações documentais de António Campos sobre a atividade piscatória, nomeadamente em Tavira.

Filme-encomenda, **Fitas Cirúrgicas** nasceu de um convite lançado por Sérgio Marques, para o projeto Campanhã é a Minha Casa, que disponibilizou esse arquivo de imagens e sujeitou-o à tal (in)disciplina na hora de montar, sendo que, como Pêra me confidenciou, para este não faz sentido discriminar se o material de origem foi ou não filmado pelo próprio, o que quer dizer que aqui o realizador, para quem “o material é que manda”, monta como se todas as imagens fossem da sua autoria ou como se todas as suas imagens fossem estranhas. Embalado por essa sensação tanto de estranheza como de familiaridade, Pêra criou uma narrativa visual e sonora que tira partido de um sentido lúdico, de *divertissement*, perfeitamente entrosado com o espírito do seu cinema. Ainda assim, parece-me que “este” Pêra será dos menos in(ter)ventivos e exuberantes que já se viu, o que se explica quiçá pela natureza intrinsecamente cinematográfica do “material encontrado”: “As imagens deste cirurgião-cineasta são, já em si, cinema, isto é, ultrapassam a mera captação pedestre da vida familiar.

Pelo que foi um grande prazer montar este filme. Nem sempre é assim; a montagem, sobretudo de longas-metragens, é algo de extremamente obsessivo, torturante, e o prazer só surge nos breves momentos de descoberta, que são imediatamente soterrados por milhares de horas de trabalho de cine-relojoaria.” Apesar disto ou por causa disto, onde se sente mais a mão, a marca série B de Pêra, talvez seja nos efeitos sonoros, que amplificam as ações registadas. Contou-me ainda: “Depois de elaborar um percurso para as imagens, o maior trabalho foi criar uma banda sonora que transportasse o filme para outros territórios. A ‘narrativa’ de **Fitas Cirurgykas** assenta, portanto, num diálogo trans-temporal entre dois cineastas, é um mapa-karrossel de imagens sónicas.” Neste “karrossel”, voltamos sempre ao início, isto é, à música, quer dizer, à brincadeira da montagem.

Luís Mendonça

Ostatni Etap (“*A Última Etapa*”)

Há muitos filmes sobre os campos de concentração nazis. Ao longo dos mais de cinquenta anos que agora nos separam da revelação ao mundo desses monumentos à monstruosidade humana, nunca o cinema deixou de, regularmente, nos descrever a barbárie e a atrocidade que aí encontraram palco privilegiado. Entre a denúncia mais visceral e a reflexão mais distanciada, sem esquecer ocasionais aproveitamentos sensacionalistas, um punhado de filmes sobre essa temática reclamou o seu lugar na história do cinema, alguns deles merecendo mesmo o incontestável epíteto de “obra-prima”. Lembramo-nos de **Nuit et Brouillard** (1956), de Alain Resnais, de **Pasazerka** (1963) de Andrzej Munk ou, mais recentemente, do **Schindler's List** (1993) que consagrou Spielberg perante a Academia de Hollywood.

Em relação a esses filmes, **Ostatni Etap** apresenta uma diferença de vulto: foi realizado em 1947, ou seja, apenas dois anos depois do fim da II Guerra Mundial. Para mais, quer a realizadora Wanda Jakubowska quer a coargumentista Gerda Schneider haviam passado vários anos internadas em campos de concentração nazis (Auschwitz e Ravensbruck, no caso de Jakubowska) e, por conseguinte, tinham a memória e o corpo bem frescos dessa experiência. Daí se explica que **Ostatni Etap** seja um filme que, desde os primeiros planos, se revela em estado de incandescência, feito quase literalmente em “carne viva”.

Evidentemente que, se quisermos encontrar um modo de classificar o registo fundamente de **Ostatni Etap**, lhe temos de chamar “filme de denúncia”. Com boas razões: em 1947 o mundo, se já tinha alguma ideia daquilo que se tinha passado nos campos de concentração, ainda não conhecia as coisas em pormenor. E sobretudo havia ainda um grande défice em termos de imagens, pelo menos um défice de amplitude dessas imagens, já que a televisão ainda estava longe de ter a força que, alguns anos mais tarde, viria a ter. Assim, o filme de Jakubowska assumia-se como uma das primeiras tentativas de exposição do horror nazi, passo fundamental para garantir a validade de uma das frases mais importantes de **Ostatni Etap**: “é preciso que Auschwitz nunca se repita”.

Jakubowska – que referiu ter conseguido sobreviver a Auschwitz encarando o que a rodeava como material para um documentário futuro – foi no entanto um pouco mais além do relato da sua experiência pessoal. A construção que escolheu para o filme oscila entre um tom documental com uma reconstituição o mais fiel possível, e um olhar sobre os dramas individuais das prisioneiras, dissecando as relações que esse nível se estabeleciam, bem como as hierarquias que se formavam - e uma atenção especial ao papel dos “Kapos”, chefes de

grupos de prisioneiros escolhidos pelos nazis e que com estes mantinham uma relação por vezes muito ambígua. Há um pormenor relacionado com a rodagem do filme que é sobejamente revelador do desejo de autenticidade de Jakubowska, não apenas no que toca ao rigor histórico mas também na procura de uma “verdade” dos sentimentos. Uma das cenas descreve a chegada de um grupo de judeus húngaros ao campo de concentração. Ora os húngaros, tendo um nível de vida superior ao dos polacos, vestiam-se normalmente melhor. Levantava-se então um problema de realismo, pois na Polónia do pós-guerra faltava quase tudo e obviamente que “roupas boas” também. Acontece que um grupo de polacos do oeste do país, região menos penalizada, se tinha deslocado para leste à procura de familiares desaparecidos. Assim sendo, foi “oferecido” a um grupo desses polacos um “passeio-mistério”: puseram-nos numa camioneta e levaram-nos até Oswiecim, perto de Auschwitz. Com o antigo campo de concentração transformado em "plateau", cheio de prisioneiros e de soldados alemães, o espanto desses turistas foi total. Jakubowska tinha as suas câmaras a postos, e assim pôde filmar as reações. Ou seja, com uma só cajadada, resolveu o problema do rigor histórico relacionado com as roupas dos húngaros e ganhou um suplemento de “realismo emocional”: o espanto dessas personagens não é fruto de trabalho de atores, é perfeitamente genuíno.

O episódio narrado é revelador do “espírito” pretendido por Jakubowska para todo o filme: para além da conciliação do rigor histórico com a tal "verdade" emocional, **Ostatni Etap** é um filme que pretende descrever a realidade concreta de Auschwitz em toda a sua implacabilidade. E um dos aspetos que dessa perspetiva avultam com maior imponência é a extrema codificação que os nazis impõem, ao comportamento dos prisioneiros. Transformados em números – identificados por números e tratados como meros números, como na sequência em que comandantes alemães discutem o melhor método para conseguir eliminar x milhares de judeus por dia –, toda a individualidade lhes é retirada, toda a humanidade lhes é retirada. Ou seja, a partir do momento em que cruzam os portões do campo, estão mortos. A sua luta não é apenas uma luta pela vida (nessa já perderam a esperança), mas uma luta pela sua dignidade enquanto humanos. A mensagem de Jakubowska acaba por ecoar célebres palavras de Hemingway: “pode-se destruir um homem, mas não se pode derrotá-lo”.

Luís Miguel Oliveira