



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

JANAÍNA CORDEIRO FREIRE WALTER

**PARA VER EM BUSCA DE STIMMUNG:
atmosfera no cinema de Angela Schanelec e Christian Petzold**

Recife

2019

JANAÍNA CORDEIRO FREIRE WALTER

**PARA VER EM BUSCA DE STIMMUNG:
atmosfera no cinema de Angela Schanelec e Christian Petzold**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutora em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação.

Orientadora: Professora Doutora Ângela Freire Prysthon.

Recife
2019

Catalogação na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

W231p Walter, Janaína Cordeiro Freire

Para ver em busca de *Stimmung: atmosfera no cinema de Angela Schanelec e Christian Petzold / Janaína Cordeiro Freire Walter.* – Recife, 2019.

155f.: il.

Orientadora: Ângela Freire Prysthon.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2019.

Inclui referências e apêndices.

1. Atmosfera. 2. *Stimmung*. 3. Escola de Berlim. 4. Cinema alemão.
I. Prysthon, Ângela Freire (Orientadora). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2020-36)

JANAÍNA CORDEIRO FREIRE WALTER

**PARA VER EM BUSCA DE STIMMUNG:
atmosfera no cinema de Angela Schanelec e Christian Petzold**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutora em Comunicação.

Aprovada em: 26/02/2019.

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Angela Freire Prysthon (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Nina Velasco e Cruz (Examinadora interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Rodrigo Octávio d'Azevedo Carreiro (Examinador interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Luiz Antônio Mousinho Magalhães (Examinador externo)
Universidade Federal da Paraíba

Professor Doutor Cid Vasconcelos Carvalho (Examinador externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Para Fábio e Gabriel.

AGRADECIMENTOS

A Fábio e a Gabriel, por estarem sempre por perto, pela torcida, afeto, apoio e atenção.
Esta tese é de vocês também. *Danke schön!*

Aos meus familiares, pelo interesse e torcida.

Às minhas amigas Paula, Carol e Giovanna, por acreditarem.

À Rafaella Nóbrega e Roberta Prazeres, por terem me pego pela mão.

À Suzi, por ter tornado a nossa casa habitável.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), por terem acolhido o meu projeto de pesquisa e atendido aos pleitos feitos ao longo da jornada, todos muito importantes para a sua conclusão.

À minha orientadora, professora Angela Freire Prystyon, pelas contribuições.

Aos professores Cid Vasconcelos, Luiz Antônio Mousinho, Nina Velasco e Rodrigo Carreiro, pelos olhares atentos.

Aos funcionários do PPGCOM, Cláudia, Roberta e Zé Carlos, pela solicitude constante.

À bibliotecária Jéssica Oliveira, da Biblioteca do Centro de Artes e Comunicação (CAC) da UFPE, pela sempre gentil ajuda com tantas normas e detalhes.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio concedido durante parte do doutorado, essencial para a sua realização.

À Comissão *Fulbright* Brasil, pela oportunidade de vivenciar, por meio de seu Programa de Doutorado Sanduíche, uma experiência incrível, acadêmica e pessoal.

Ao professor Marco Abel que, durante minha temporada na Universidade de Nebraska – Lincoln (UNL), se mostrou sempre disponível e entusiasmado para trocar ideias sobre o cinema da Escola de Berlim (e para um bom café). Suas contribuições foram, sem dúvida alguma, fundamentais para que eu conseguisse me apropriar do objeto como precisava e queria. A propósito, agradeço aos cineastas da Escola de Berlim, Angela Schanelec e Christian Petzold, por terem me dado motivo para pensar e, principalmente, pelos seus filmes, que me tocaram em tantos momentos.

Cheia de saudades, agradeço aos meus pais, Darci e Argenô (*in memoriam*), por terem, no tempo que passamos juntos, me inspirado com suas trajetórias de luta. Vocês sempre serão o ponto de partida e o de chegada.

A todos que acreditaram que eu chegaria até aqui, minha mais sincera gratidão. Vocês sabem quem são.

Constatо de inicio que passo de um estado para outro. Tenho calor ou tenho frio, estou alegre ou estou triste, trabalho ou não faço nada, olho aquilo que me cerca ou penso em outra coisa. Sensações, sentimentos, volições, representações, eis as modificações entre as quais a minha existência se reparte e que a colorem sucessivamente. [...] No entanto, um leve esforço de atenção revelar-me-ia que não há afecção, não há representação, não há volição que não se modifique a todo instante; caso um estado de alma cessasse de variar, sua duração deixaria de fluir. [...] Mas é cômodo não prestar atenção a essa mudança ininterrupta e só notá-la quando se torna suficientemente grande para imprimir uma nova atitude ao corpo, uma direção nova à atenção. Nesse momento, preciso, descobrimos que mudamos de estado. A verdade é que mudamos incessantemente e que o próprio estado já é mudança. (BERGSON, 2005, p. 1-2).

RESUMO

Esta tese apresenta e discute os resultados de uma pesquisa sobre as atmosferas fílmicas de parte do cinema narrativo de Angela Schanelec e Christian Petzold, integrantes da 1^a geração da Escola de Berlim. O *corpus* de análise foi composto pelos filmes de longa-metragem *Orly* (Angela Schanelec, 2011) e *Fênix* (Phoenix, Christian Petzold, 2014) e os abordamos com o objetivo de examinar a manifestação estética de suas atmosferas, a fim de identificar os elementos que as evocavam, bem como as funções desempenhadas nas narrativas fílmicas. O referencial teórico que subsidiou nossas análises e reflexões adveio, sobretudo, do trabalho do professor e crítico literário alemão Hans Ulrich Gumbrecht, tanto com o resgate do conceito de *Stimmung*, associado ao sentido metafórico do termo atmosfera, quanto com o aporte da teoria das Materialidades da Comunicação. Recorremos também às contribuições da pesquisadora portuguesa Ines Gil, que propôs dois tipos de atmosferas fílmicas: dramáticas e plásticas. O percurso da pesquisa nos conduziu à compreensão de que as atmosferas fílmicas, no âmbito das filmografias de ambos os cineastas estudados, não obedeciam a padrões rígidos de manifestação estética, devido, principalmente, aos seguintes motivos: primeiro, foram observadas passagens em que um elemento (uma canção, por exemplo) evocava atmosferas distintas, em momentos diferentes de um mesmo filme. Segundo, percebeu-se também o inverso, isto é, que uma mesma atmosfera resultava da operação de diferentes elementos narrativos (dentro de um mesmo filme). Sendo assim, concluiu-se que a manifestação das atmosferas fílmicas era passível de ser descrita a partir da materialidade dos filmes, de ser eventualmente classificada, mas, dificilmente, suscetível de ser enquadrada em esquemas excessivamente rígidos de operação, sob pena de não conseguirmos perceber a sua função narrativa, ou, ainda, de não conseguirmos ver em busca de *Stimmung*.

Palavras-chave: Atmosfera. *Stimmung*. Escola de Berlim. Cinema alemão.

ABSTRACT

This doctoral thesis presents and discusses the results of a research on the filmic atmosphere in instances of the narrative films of Angela Schanelec and Christian Petzold, who integrate the 1st generation of the Berlin School. The corpus of this analysis was formed by the feature films *Orly* (Angela Schanelec, 2011) and *Phoenix* (Christian Petzold, 2014), which we approached to examine the aesthetic manifestations of their atmospheres, to identify the elements that evoked them, as well as the roles they played in the film narratives. The theoretical framework for our analyses and reflections is based mainly on the work of German professor and literary theorist Hans Ulrich Gumbrecht, by using both the concept of *Stimmung*, associated with the metaphoric sense of the term atmosphere, and the theory of Materiality of Communication. We have also used the contributions of Portuguese researcher Ines Gil, namely her proposition of two types of filmic atmospheres: dramatic and plastic. The development of our study led us to comprehend that the filmic atmospheres, in the filmography of the two filmmakers covered in our study, did not comply with the rigid standards of aesthetic manifestation, mainly due to the following reasons: first, we observed passages in which one element (a song, for example) conveyed distinct atmospheres in different moments of one movie. Second, we also noticed the opposite, that is, that one single atmosphere resulted from the operation of different narrative elements (in a single film). Thus, we concluded that the manifestation of filmic atmosphere could be described according to the materiality of the films and occasionally classified; however, it could hardly be framed in excessively rigid operation schemes, under penalty of preventing someone from noticing its narrative function or from reading (the film) for the *Stimmung*.

Key words: Atmosphere. *Stimmung*. Berlin School. German cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Mapa do Império da Alemanha com o Reino da Prússia (1782)	22
Figura 2 -	Mapa do Império da Alemanha (1782) - Detalhe	22
Figura 3 -	Tela Penhascos de giz em Rügen (1818)	29
Figura 4 -	Tela Viajante sobre o mar de névoa (1818)	29
Figura 5 -	<i>Frame</i> de Entre duas guerras	35
Figura 6 -	<i>Frame</i> de Entre duas guerras	35
Figura 7 -	<i>Frame</i> de Entre duas guerras	35
Figura 8 -	<i>Frame</i> de Entre duas guerras	35
Figura 9 -	<i>Frame</i> de Kriegerin	41
Figura 10 -	<i>Frame</i> de Kriegerin	41
Figura 11 -	<i>Frame</i> de Os assassinos estão entre nós	46
Figura 12 -	<i>Frame</i> de Solo Sunny	46
Figura 13 -	<i>Frame</i> de Ostkreuz	47
Figura 14 -	<i>Frame</i> de Ostkreuz	47
Figura 15 -	<i>Frame</i> de O homem mais desejado do mundo	48
Figura 16 -	<i>Frame</i> de O homem mais desejado do mundo	48
Figura 17 -	<i>Frame</i> de Corra, Lola, corra	49
Figura 18 -	<i>Frame</i> de Alameda do Sol	51
Figura 19 -	<i>Frame</i> de Alameda do Sol	51
Figura 20 -	<i>Frame</i> de Lake Tahoe	55
Figura 21 -	<i>Frame</i> de clube noturno	56
Figura 22 -	<i>Frame</i> de Sophie na rua	56
Figura 23 -	<i>Frame</i> de Sophie em Berlim	56
Figura 24 -	<i>Frame</i> de Sophie em casa - Berlim	57
Figura 25 -	<i>Frame</i> de Sophie a caminho de Marselha	57
Figura 26 -	<i>Frame</i> de Sophie já na França	57
Figura 27 -	<i>Frame</i> de Shirin	58
Figura 28 -	<i>Frame</i> de Shirin	58
Figura 29 -	<i>Frame</i> de As Faces de T. E.	61
Figura 30 -	<i>Frame</i> de As Faces de T. E.	61
Figura 31 -	<i>Frame</i> de As Faces de T. E.	61

Figura 32 -	<i>Frame</i> de As Faces de T. E	61
Figura 33 -	<i>Frame</i> de As Faces de T. E	62
Figura 34 -	<i>Frame</i> de As Faces de T. E	62
Figura 35 -	<i>Frame</i> de As Faces de T. E	63
Figura 36 -	<i>Frame</i> de As Faces de T. E	63
Figura 37 -	<i>Frame</i> de As Faces de T. E	64
Figura 38 -	<i>Frame</i> de As Faces de T. E	64
Figura 39 -	Tela Campos de Grãos	68
Figura 40 -	Tela <i>La caccia alla tigre</i>	68
Figura 41 -	Tela O Jardim do Artista em Wannsee	68
Figura 42 -	Tela Dordrecht	68
Figura 43 -	Tela <i>Abandoned</i>	69
Figura 44 -	<i>Frame</i> de O iluminado	78
Figura 45 -	<i>Frame</i> de O iluminado	78
Figura 46 -	<i>Frame</i> de O iluminado	78
Figura 47 -	<i>Frame</i> de O iluminado	78
Figura 48 -	<i>Frame</i> de A segurança interna	80
Figura 49 -	<i>Frame</i> de A segurança interna	80
Figura 50 -	<i>Frame</i> de A segurança interna	80
Figura 51 -	<i>Frame</i> de A segurança interna	80
Figura 52 -	<i>Frame</i> de A segurança interna	82
Figura 53 -	<i>Frame</i> de A segurança interna	82
Figura 54 -	<i>Frame</i> de A minha lenta vida	87
Figura 55 -	<i>Frame</i> de A minha lenta vida	87
Figura 56 -	<i>Frame</i> de Sophie na delegacia	88
Figura 57 -	<i>Frame</i> do depoimento de Sophie	88
Figura 58 -	<i>Frame</i> de Sophie observando Marselha	90
Figura 59 -	<i>Frame</i> de Sophie e Hanna	91
Figura 60 -	<i>Frame</i> de Sophie em Marselha I	92
Figura 61 -	<i>Frame</i> de Sophie em Marselha II	92
Figura 62 -	<i>Frame</i> de Sophie olhando fotos de Marselha (ainda na França)	92
Figura 63 -	<i>Frame</i> de Sophie no apartamento em Marselha	92
Figura 64 -	<i>Frame</i> de Yella em reunião I	95

Figura 65 -	<i>Frame</i> de Yella em reunião II	95
Figura 66 -	<i>Frame</i> de Yella em reunião III	96
Figura 67 -	<i>Frame</i> de Yella em reunião IV	96
Figura 68 -	<i>Frame</i> de Yella após o acidente de carro	96
Figura 69 -	<i>Frame</i> de Yella (fantasma)	96
Figura 70 -	<i>Frame</i> da aparição do marido de Yella	97
Figura 71 -	Cartaz de lançamento da Escola de Berlim na França	101
Figura 72 -	DVD lançado na França com filmes da Escola de Berlim	101
Figura 73 -	<i>Frame</i> de Vincent e Juliette I	102
Figura 74 -	<i>Frame</i> de mãe e filho	103
Figura 75 -	<i>Frame</i> do casal de mochileiros	103
Figura 76 -	<i>Frame</i> de Sara e Jirzy	106
Figura 77 -	<i>Frame</i> de Vincent e Juliette II	106
Figura 78 -	<i>Frame</i> de Vincent e Juliette III	106
Figura 79 -	<i>Frame</i> de Sabine e Jirzy	108
Figura 80 -	<i>Frame</i> de Sabine	109
Figura 81 -	<i>Frame</i> de Ben (filho)	109
Figura 82 -	<i>Frame</i> de Jirzy	109
Figura 83 -	<i>Frame</i> de Valerie I	110
Figura 84 -	<i>Frame</i> de Valerie II	110
Figura 85 -	<i>Frame</i> de amiga de Valerie chegando	110
Figura 86 -	<i>Frame</i> de Valerie III	110
Figura 87 -	<i>Frame</i> de Valerie e sua amiga conversando	110
Figura 88 -	<i>Frame</i> de fotos de Sophie	112
Figura 89 -	<i>Frame</i> da casa de Theo	112
Figura 90 -	<i>Frame</i> de Theo	114
Figura 91 -	<i>Frame</i> do aeroporto de Orly	114
Figura 92 -	<i>Frame</i> de policiais no aeroporto	114
Figura 93 -	<i>Frame</i> do aeroporto sendo esvaziado	115
Figura 94 -	<i>Frame</i> do aeroporto vazio	115
Figura 95 -	<i>Frame</i> de Valerie na cozinha	116
Figura 96 -	<i>Frame</i> de Valerie e amiga na cozinha	116
Figura 97 -	<i>Frame</i> de casal na cozinha	116

Figura 98 -	<i>Frame</i> de Sabine e Jirzy em loja do aeroporto	117
Figura 99 -	<i>Frame</i> de Lene trazendo Nelly para a Alemanha	121
Figura 100 -	<i>Frame</i> de Nelly recém-operada	122
Figura 101 -	<i>Frame</i> de soldado	123
Figura 102 -	<i>Frame</i> de Lene observando Nelly	123
Figura 103 -	<i>Frame</i> de escombros em frente à casa de Nelly	124
Figura 104 -	<i>Frame</i> de pedaços de espelho com imagem de Nelly	124
Figura 105 -	<i>Frame</i> de Nelly e violinista	124
Figura 106 -	<i>Frame</i> da fachada de "Phoenix"	124
Figura 107 -	<i>Frame</i> de Johnny e Nelly Lenz I	125
Figura 108 -	<i>Frame</i> de Johnny	126
Figura 109 -	<i>Frame</i> de Johnny e Nelly Lenz II	126
Figura 110 -	<i>Frame</i> de Johnny percebendo que era Nelly	126
Figura 111 -	<i>Frame</i> de Nelly	126
Figura 112 -	<i>Frame</i> de amigos de Nelly e Johnny	126
Figura 113 -	<i>Frame</i> de Nelly indo embora	126
Figura 114 -	<i>Frame</i> de Nelly e Lene - <i>Speak Low</i>	127
Figura 115 -	<i>Frame</i> de Nelly em "Phoenix" I	128
Figura 116 -	<i>Frame</i> de Nelly em "Phoenix" II	128
Figura 117 -	<i>Frame</i> de Johnny em "Phoenix"	128
Figura 118 -	<i>Frame</i> de Nelly e acordeão	130
Figura 119 -	<i>Frame</i> de Nelly treinando caligrafia	130
Figura 120 -	<i>Frame</i> de Nelly experimentando seus sapatos	130
Figura 121 -	<i>Frame</i> do sonho de Nelly I	131
Figura 122 -	<i>Frame</i> do sonho de Nelly II	131
Figura 123 -	<i>Frame</i> do sonho de Nelly III	132
Figura 124 -	<i>Frame</i> do sonho de Nelly IV	132

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	A ALEMANHA: UM POUCO DE HISTÓRIA	18
2.1	DA PRÚSSIA AO IMPÉRIO ALEMÃO	18
2.2	TEMPOS DE GUERRAS	30
2.3	O PERÍODO PÓS-REUNIFICAÇÃO	37
3	O CINEMA NA ALEMANHA PÓS-REUNIFICAÇÃO	42
3.1	OUTROS TEMPOS, NOVOS DESAFIOS	42
3.2	DIÁLOGOS COM O CINEMA CONTEMPORÂNEO	52
4	STIMMUNG - APROXIMAÇÃO TEÓRICA	65
4.1	SOBRE UMA PALAVRA	65
4.2	STIMMUNG COMO ATMOSFERA	70
4.3	STIMMUNG NO CINEMA	77
5	A ATMOSFERA NO CINEMA DA ESCOLA DE BERLIM	84
5.1	A ESCOLA DE BERLIM	84
5.2	ANGELA SCHANELEC	99
5.2.1	Vendo sons	102
5.2.2	Ouvindo imagens	113
5.3	CHRISTIAN PETZOLD	118
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
	REFERÊNCIAS	139
	APÊNDICE A - REFERÊNCIAS CONSULTADAS	146
	APÊNDICE B - CINEMA ALEMÃO NO CONTEXTO EUROPEU	149
	APÊNDICE C - FILMES CITADOS	151

1 INTRODUÇÃO

Em meados da década de 1990, surgiram na Alemanha alguns cineastas que não seguiam a cartilha do cinema *mainstream* e que tampouco se inseriam na lógica comercial da produção cinematográfica. O seu alinhamento estético se dava mais em relação ao cinema contemporâneo e menos ao que ocorria no cinema nos limites da própria Alemanha¹. Tratava-se de Angela Schanelec, Christian Petzold e Thomas Arslan, ex-alunos da conceituada (e mais antiga) escola de cinema da Alemanha² e principais nomes da Escola de Berlim (ao menos, de sua 1^a geração).

Na virada do milênio, Schanelec, Petzold e Arslan já haviam estreado no cinema³⁴ e foram justamente esses primeiros filmes que chamaram a atenção da crítica. Suas narrativas quase sempre abordavam temas do cotidiano na Alemanha, revestidos de um tratamento realista e fortemente inclinado ao minimalismo. Nesse contexto, uma solução parecia recorrente: a criação de atmosferas filmicas que, de alguma maneira, ajudavam a contar as histórias.

E foram exatamente as atmosferas que nos interessaram, principalmente porque, à medida que aumentava o rol de filmes vistos, da Escola de Berlim, crescia também a quantidade de formas que elas assumiam. Se, em determinado filme, elas pareciam resultar da ênfase em algum componente da direção de arte (por exemplo, dos figurinos), em outro, elas emergiam de alguma opção feita no campo da fotografia.

Seguimos interpelando o objeto, tanto para conhecê-lo mais, quanto para esboçar uma problemática. Nesse processo, passamos a nos indagar também sobre as funções que as atmosferas poderiam desempenhar nas narrativas, para além de contribuir para a sua evolução. Suspeitávamos, por exemplo, que no escopo do cinema contemporâneo - e da Escola de Berlim - elas pudessem operar de modo mais autônomo, funcionando, portanto, diferentemente, em relação ao que ocorria no cinema de gênero, por exemplo.

Desse modo, a problemática que ensejou nossa pesquisa pode ser assim apresentada: Como operam as atmosferas filmicas nos trabalhos de Angela Schanelec e Christian Petzold? Quais elementos as evocam? Pode-se falar na existência de uma atmosfera para cada filme (ou

¹ A exemplo do Cinema de Consenso e dos filmes da Ostalgie, conforme veremos no capítulo 3.

² Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB).

³ Christian Petzold, com *A segurança interna* (Die innere Sicherheit, 2000), Angela Schanelec, com *A minha lenta vida* (Mein langsames Leben, 2001) e Thomas Arslan, com *Geschwister - Kardesler* (1997).

⁴ É importante lembrar, contudo, que todos eles haviam feito outros filmes, mas não em películas, a exemplo de: *Ich bin den Sommer über in Berlin geblieben* (Angela Schanelec, 1994), *Das Glück meiner Schwester* (Angela Schanelec, 1995), *Plätze in Städten* (Angela Schanelec, 1998), *Pilotinnen* (Christian Petzold, 1995), *Cuba Libre* (Christian Petzold, 1996) e *Mach die Musik leiser* (Thomas Arslan, 1994).

mesmo para cada sequência de um filme)? Como as atmosferas dos filmes de Schanelec e Petzold se manifestam esteticamente e que funções elas cumprem?

À medida que tais questionamentos (e respectivas hipóteses) adquiriam consistência, partimos em busca de ferramentas teóricas que possibilissem a abordagem do fenômeno. Nesse sentido, a pedra fundamental foi dada pelas reflexões do professor alemão Hans Ulrich Gumbrecht, sobretudo por meio da recuperação feita por ele do conceito de *Stimmung*⁵. No entanto, observamos que embora o autor tivesse trabalhado esse conceito, na análise de outros objetos⁶, para além de textos literários, o cinema havia, de certa forma, ficado de fora. Por isso, foi preciso naturalmente identificar reforços teóricos, tendo em vista a necessidade de contemplar as especificidades das atmosferas fílmicas. Nesse contexto, os trabalhos de Alex Martoni (2015a, 2015b), Pablo Alberto Lanzoni (2016, 2017), Erick Felinto (2001) e da pesquisadora portuguesa Ines Gil (2004, 2011) mostraram-se fundamentais e pavimentaram o caminho para nosso trabalho.

Pareceu-nos igualmente relevante nos apropriarmos do campo dos estudos do cinema alemão, sobretudo com a intenção de perceber se as vertentes contemporâneas vinham despertando o interesse dos pesquisadores. A despeito do imenso trabalho que tal empreitada envolveu (parte do ofício, evidentemente), visto que não se tratava de um tema exatamente comum, na agenda dos estudos do cinema no Brasil, tivemos a grata surpresa de notar que principalmente nos Estados Unidos, o assunto encontrava eco, além de na própria Alemanha. Atestamos o fato por meio de uma série de publicações, produzidas notadamente a partir de 2010, a exemplo de: "A Escola de Berlim e seu contexto global: um cinema de arte transacional"⁷, de Marco Abel e Jaimey Fisher (2018); "O contra-cinema da Escola de Berlim"⁸, de Marco Abel (2013); "Glossário da Escola de Berlim: um ABC da Nova Onda do Cinema Alemão"⁹, de Roger F. Cook, Lutz Koepnick, Kristin Kopp e Brad Prager (2013); "Uma Nova História do Cinema Alemão"¹⁰, de Jennifer M. Kapczynski e Michael D. Richardson (2012) e "Novas direções no Cinema Alemão", de Paul Cooke e Chris Homewood (2011).

Isto posto, consideramos promover um recorte em nosso objeto e adotamos, nesse sentido, critérios forjados a partir da própria observação do fenômeno pesquisado. No contexto

⁵ Como se sabe, a acepção contemporânea do termo encontra, no sentido metafórico da palavra atmosfera (assim como em clima ou em ambientes), a sua mais estreita correlação, o que nos levou a utilizar, nesta tese, os vocábulos atmosfera e *Stimmung*, como sinônimos. O capítulo 4 trará uma ampla apresentação sobre esse ponto.

⁶ Procedentes, por exemplo, da pintura, do teatro e da música. (GUMBRECHT, 2014).

⁷ No original: "The Berlin School and its global contexts: a transnational art cinema".

⁸ No original: "The counter-cinema of the Berlin School".

⁹ No original: "Berlin School Glossary: an ABC of the New Wave in German Cinema".

¹⁰ No original: "A new History of German Cinema".

da Escola de Berlim, o nosso interesse havia se voltado, de maneira mais intensa, para Angela Schanelec e Christian Petzold; a primeira, porque parecia modular elementos muito distintos, na evocação de suas atmosferas, indo da encenação (eventualmente devido à sua própria formação de atriz), à aderência ao minimalismo expressivo (PRYSTHON, 2018). Petzold, por sua vez, operava em um registro distinto, embora também orientado para (ou pelas) as atmosferas; no caso de seus filmes, emergia um componente histórico, assim como o desejo de compreender aquela "nova" Alemanha reunificada de uma perspectiva (inclusive estética), no mínimo, pouco usual. Além disso, a sua interlocução com alguns gêneros cinematográficos (especialmente o *thriller*) e o seu interesse pelo melodrama colocavam-no também em um lugar diferenciado, tanto em relação à Schanelec, quanto a Thomas Arslan¹¹.

Nossas análises circunscreveram-se, assim, aos filmes *Orly* (2010), de Angela Schanelec, e *Fênix* (Phoenix, 2014), de Christian Petzold¹². Ao longo do trabalho, no entanto, lançamos mão de inúmeros exemplos de outros de seus filmes, com o objetivo não apenas de estabelecer paralelos, mas de enriquecer e aprofundar as reflexões sobre a problemática da tese.

No que se refere à sua estrutura, optamos por dividi-la em quatro capítulos (além desta introdução e das considerações finais, naturalmente), contendo, cada um deles, subseções. No capítulo de abertura¹³, apresentamos uma pequena parte da história da Alemanha e criamos, dessa forma, uma "atmosfera" para o trabalho (considerando que não é incomum não se saber muito sobre aquele país). É por meio desse capítulo, então, que o leitor poderá se lembrar (ainda que ligeiramente) do romantismo alemão ou conhecer alguns detalhes sobre a reunificação alemã (a qual, aliás, serviu de mote para filmes da Escola de Berlim). Sua leitura é, portanto, essencial, como parte do trajeto que nos levou ao encontro do objeto de nosso estudo e à própria Alemanha.

No terceiro capítulo, o cinema alemão emerge como tema central. Nele, reunimos informações que davam a perceber, primeiro, a sua heterogeneidade, expressa na elevada quantidade de filmes diferentes, produzidos no recorte temporal posterior à reunificação. Objetivamos também promover alguns diálogos com outras manifestações do cinema contemporâneo, colocando a Escola de Berlim em perspectiva e nos apropriando, assim, de suas especificidades.

¹¹ A propósito de Thomas Arslan, optamos por deixá-lo para outra oportunidade, sobretudo por julgarmos que, embora seus filmes (ou parte deles) também apresentassem atmosferas proeminentes, eles ensejavam, de um modo geral, outras questões (referentes, por exemplo, à vivência na diáspora), que demandavam enfoques específicos, os quais a rigor não se alinhavam com aqueles incialmente formulados para a tese.

¹² Ambos de longa-metragem e ficcionais.

¹³ Pela numeração, trata-se do capítulo 2.

Destinamos o quarto capítulo à descrição e à discussão dos aportes teóricos. Esta estrutura compartimentada obedeceu, na realidade, ao propósito de clarificar, tanto quanto fosse possível, aquilo que conseguimos reter das leituras dos autores estudados. Em outras palavras, tratou-se de uma forma de organizar internamente as nossas próprias reflexões, ainda que os conceitos presentes na tese tenham, como se poderá observar, atravessado o trabalho.

O quinto e último capítulo foi reservado às análises mais pontuais dos filmes do *corpus*. Desse modo, entendemos que poderíamos provocar um confronto mais direto (e, por isso, mais rico) entre Angela Schanelec e Christian Petzold, além de evidentemente aprofundar os entendimentos até então formulados sobre as atmosferas de seus filmes.

As considerações finais deverão ser compreendidas mais como uma extensão do capítulo das análises, do que como uma síntese da tese. Ali, estão todos os achados que a pesquisa e nossas reflexões tornaram possíveis.

Nos apêndices, foram disponibilizados alguns dados sobre a produção cinematográfica alemã, bem como uma listagem dos filmes citados ao longo da tese e outra com referências.

2 A ALEMANHA: UM POUCO DE HISTÓRIA

2.1 DA PRÚSSIA AO IMPÉRIO ALEMÃO

Reza a lenda que o filósofo Immanuel Kant era um sujeito bastante afeito à sua rotina, tanto que funcionava como uma espécie de relógio para os moradores da medieval Königsberg¹⁴ (PASCAL, 2007; ANDRADE, 1990). Não é, portanto, difícil imaginá-lo¹⁵ a caminhar pelas ruas da cidade, atravessando suas pontes¹⁶ e carregando os seus pensamentos de um lado para o outro.

Um destino contumaz era a Universidade de Königsberg¹⁷, onde Kant havia estudado, e que, algumas décadas depois, concedera-lhe a livre docência. Ali, ele lecionava “[...] as matérias mais diversas: matemática, lógica, metafísica, física, pedagogia, direito natural, geografia [...].” (PASCAL, 2007, p. 15). Tamanho era o seu envolvimento com as atividades acadêmicas que, entre 1786 e 1788, Kant tornou-se reitor da instituição. Em 1792, era decano da Universidade, tendo deixado o magistério em 1796 e falecido na primeira década do século XIX.

No entanto, a “sua filosofia”, no sentido de um conjunto de proposições originais, expressando a singularidade de seu pensamento, apresenta-se madura quando Kant contava já 57 anos, com a publicação da Crítica da Razão Pura¹⁸. Uma das principais motivações do filósofo era justamente refletir sobre os limites da capacidade explicativa da razão, refutando veementemente o dogmatismo ainda dominante à época nos círculos filosóficos.

Assim como Kant, o também filósofo David Hume considerava temerária a determinação racional apriorística da causalidade entre fenômenos, comum entre os dogmáticos. Ambos os filósofos entendiam que não havia como afirmar *a priori* que um fenômeno X resultava da ocorrência de um fenômeno Y, a menos que, entre o sujeito cognoscente e o objeto de seu conhecimento, tivesse havido a mediação da experiência. A propósito, na Crítica da Razão Pura, Kant assim a descreve:

¹⁴ Cidade natal onde viveu por praticamente toda sua vida. Kant nasceu em 1724, de uma família de origem pobre, e faleceu cerca de 80 anos depois. Desde 1946 Königsberg passou a chamar-se Kaliningrado e a pertencer à Rússia.

¹⁵ Homem de “[...] compleição frágil, pequeno de estatura, magro [...] o peito encolhido e os ombros estreitos [...].” (PASCAL, 2007, p. 18).

¹⁶ Ainda no século XVIII, as sete pontes de Königsberg, sobre o rio Pregel, suscitaron a curiosidade do matemático suíço Leonhard Euler; o problema era saber como atravessar a cidade passando, por cada uma das pontes, uma única vez. Sua elucidação gerou o Teorema de Königsberg, cuja aplicação se estendeu posteriormente a problemas similares. (SAMPAIO, 2008).

¹⁷ Fundada no século XVI, por Alberto de Brandenburgo, então Duque da Prússia.

¹⁸ Seguiram-se à essa, a Crítica da Razão Prática e a Crítica do Juízo, publicadas, respectivamente em 1788 e 1790.

Não resta dúvida de que todo o nosso conhecimento começa pela experiência; efetivamente, que outra coisa poderia despertar e pôr em ação a nossa capacidade de conhecer se não os objetos que afetam os sentidos e que, por um lado, originam por si mesmos as representações e, por outro lado, põem em movimento a nossa faculdade intelectual e levam-na a compará-las, ligá-las ou separá-las, transformando assim a matéria bruta das impressões sensíveis num conhecimento que se denomina experiência? Assim, na **ordem do tempo**, nenhum conhecimento precede em nós a experiência e é com esta que todo o conhecimento tem o seu início. (KANT, 2001, p. 2, grifo do autor).

Como se pode notar, o filósofo não apenas destaca a importância da experiência para a construção do saber racional, como também a comprehende *per si* como uma forma de conhecimento. Assim, para Kant, tanto não era possível conhecer sem experimentar, quanto o contrário, ainda que ambas as instâncias – experimentar e produzir conhecimento através da razão – não operassem a rigor do mesmo modo.

A despeito desse importante ponto de convergência entre Kant e Hume (a experiência como mediadora do conhecimento racional), não tardou para que eles tomassem caminhos distintos. Enquanto Hume desbancou para um profundo ceticismo em relação à razão (e a como ela poderia ser utilizada para explicar o mundo), Kant permaneceu firme na intenção de formular racionalmente proposições gerais sobre os fenômenos, tal como, aliás, já faziam as ciências.

Por outro lado, para Kant, a razão não consistia apenas em uma ferramenta que possibilitava a existência de um tipo específico de saber; para ele, tratava-se também de um princípio que norteava (ou que deveria nortear) as nossas ações no mundo e os nossos julgamentos. Alinhada a essa perspectiva, tomou forma uma das mais importantes categorias da filosofia de Kant: a noção de “imperativo categórico”.

Segundo ela, o comportamento dos indivíduos seria orientado por um componente moral, que valeria “[...] para **todos** os homens enquanto **seres racionais** [...]” (ANDRADE, 1990, p. 52, grifo do autor). Desse modo, “obedeceríamos” ao imperativo “não mentirás”, por exemplo, não por acharmos que poderíamos receber algum tipo de gratificação agindo de tal modo, “[...] mas porque não poderíamos racionalmente desejar que a mentira, e não a verdade, se transformasse em norma geral de conduta.” (Id., p. 52). Em outras palavras, mesmo que a mentira pudesse, por exemplo, vir a salvar uma vida, ela não deveria ser uma opção de ação (ao menos, não de uma ação racional), devido, sobretudo, ao valor moral nela empenhado: o de algo indesejável e que deveríamos, portanto, evitar.

A atmosfera acadêmica em que Kant vivia e trabalhava era mais amena do que conturbada. Sua liberdade, todavia, não era propriamente absoluta, visto que ele se encontrava

submetido a um regime autocrático¹⁹, que o deixava à vontade para pensar, desde que não desagradasse Sua Majestade, especialmente no que concernia aos assuntos religiosos²⁰.

Enquanto Kant filosofava em seu gabinete, na Universidade de Königsberg, ou em suas caminhadas pela cidade, começavam a ocorrer na Europa as revoluções que deixariam para trás os vestígios do sistema feudal e do regime político absolutista. Nesse sentido, seguramente nenhuma década do século XVIII foi tão intensa quanto a de 1780 e a questão que se põe é: como era o mundo dessa época e o que exatamente foi colocado em xeque pelas revoluções?

Para o historiador inglês Eric Hobsbawm (1977), tratava-se de um mundo (paradoxalmente) menor e maior do que o "atual". Menor, porque havia naturalmente muito menos regiões conhecidas e exploradas, e também porque era reduzido o número de habitantes do planeta. Além disso, eles se encontravam diferentemente distribuídos, como se pode observar:

[...] a Ásia e a África tinham uma proporção um tanto maior da população mundial do que hoje; a Europa, com cerca de 187 milhões de habitantes em 1800 (contra cerca de 600 milhões hoje), tinha uma proporção um tanto menor, sendo que as Américas tinham obviamente uma proporção muito menor ainda. **Aproximadamente, dois de cada três seres humanos eram asiáticos em 1800; um de cada cinco, europeu, um de cada dez, africano, e um de cada 33, americano ou da Oceania.** (HOBSBAWM, 1977, p. 24, grifo nosso).

Em quais aspectos, então, aquele mundo era (ou parecia ser) maior do que o atual? Primeiro, as distâncias entre as localidades eram gigantescas, considerando, naturalmente, as dificuldades de transporte e de comunicação. Por via terrestre, circulavam passageiros, mercadorias, correspondências, além de toda a sorte de suprimento. As estradas tinham passado por melhorias, sobretudo no final do século, mas as viagens seguiam sendo demasiadamente cansativas e demoradas. Não é de se estranhar, portanto, que o hábito de viajar não fizesse parte da vida da maioria das pessoas. Antes, expressiva parte delas passava a vida sem sair de seus locais de origem, assim como o próprio Kant, que praticamente não se aventurou para além dos limites de Königsberg.

Um segundo ponto a destacar também diz respeito à circulação, só que, dessa vez, não exatamente de pessoas e/ou de suprimentos, mas de informações. Sobre isso, assinala Hobsbawm (1977, p. 26):

¹⁹ É preciso lembrar que Kant era súdito do rei Frederico Guilherme II.

²⁰ Sobre isso, uma passagem digna de nota foi justamente quando o rei censurou a publicação de uma parte da obra "A religião dentro dos limites da simples razão", de 1793, justificando que Kant teria deturpado algumas doutrinas cristãs (PASCAL, 2007).

Não havia jornais, exceto os pouquíssimos periódicos das classes média e alta [...] e, de qualquer forma, muito pouca gente sabia ler. As notícias chegavam à maioria das pessoas através dos viajantes e do setor móvel da população: mercadores e mascates, artesãos itinerantes, trabalhadores de temporada, grande e confusa população de andarilhos que ia desde frades ou peregrinos até contrabandistas, ladrões e o populacho; e, é claro, através dos soldados [...] as notícias também vinham através do Estado ou da Igreja.

Maior ou menor do que o atual, tratava-se o mundo - ou, mais especificamente, a Europa da década de 1780 -, de um contexto ainda predominantemente rural. Cidades como Londres e Paris, que contavam, respectivamente, com 1 milhão e 500 mil habitantes, eram, na verdade, a exceção. Morava-se de fato nas cidades provincianas, cuja população variava, grosso modo, de cinco a vinte mil habitantes. Logo, não é de se estranhar que tais cidades mantivessem, com as atividades desenvolvidas no campo, uma relação muito estreita, tal como no período medieval. Os negócios realizados não raro envolviam a produção agrícola (através de sua venda ou processamento), e também não era incomum a ocorrência de litígios por causa de patrimônio e/ou de propriedade. Aliás, dificilmente as cidades de província teriam sequer existido, se não fosse pelas atividades rurais que as circundavam e lastreavam economicamente (HOBSBAWM, 1977).

É importante, contudo, notar que aquele era um cenário de transição, onde coexistiam circunstâncias que poderiam, em princípio, ser consideradas díspares. Parte delas era herança do feudalismo, e a outra, articulava-se com o devir histórico, apontando, no horizonte, para a industrialização e a modernização, bem como, na esfera cultural, para a modernidade. Nessa configuração, a servidão agrária (em menor grau, evidentemente) e as tentativas da nobreza de manter os seus privilégios consistiam em faces de uma mesma moeda que não deixara de circular de uma hora para outra. Décadas e mais décadas se passaram até que as transformações se concretizassem por completo naquela parte do mundo.

Como se sabe, partiu justamente da França o principal movimento de natureza política do período: a Revolução Francesa. Qual foi o seu impacto na Alemanha? Para responder a tal questão, faz-se necessário retornar ao personagem que deu a largada a esse capítulo: Immanuel Kant.

Quando o filósofo nasceu, a Alemanha, tal como a conhecemos atualmente, de fato, não existia. A região toda parecia-se, como se pode notar na Figura 1, com uma colcha de retalhos, onde as partes correspondiam, em sua maioria, a ducados, os quais, por sua vez, iam formando os reinos.

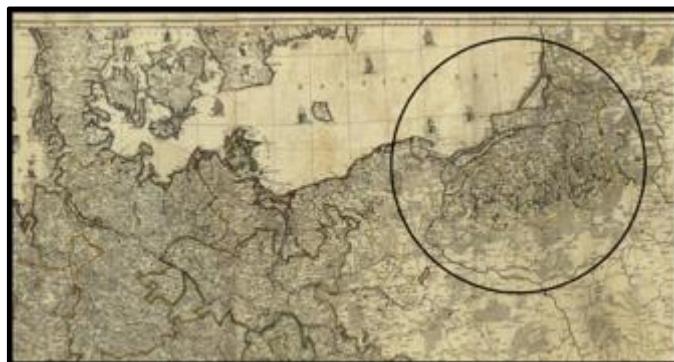
Figura 1- Mapa do Império da Alemanha com o Reino da Prússia (1782)



Fonte: Biblioteca do Congresso²¹.

O Reino da Prússia, terra natal de Kant, ficava às margens do Mar Báltico, ocupando também parte dos territórios das atuais Polônia e Lituânia e mantendo, na extremidade Leste, fronteira com a Rússia. (Figura 2).

Figura 2 - Mapa do Império da Alemanha (1782) - Detalhe



Fonte: Biblioteca do Congresso.

²¹ Mapa de autoria de Louis Delarochette, parte do Atlas Geral de Thomas Kitchen. Disponível em: <http://bit.ly/39dLM6R>. Acesso em: 01 fev. 2017.

Colonizada pelos povos germânicos²², a Prússia no século XVIII já era independente, após um período sob o jugo do Reino da Polônia²³. Todavia, ela seguia monarquicamente administrada²⁴, tendo passado pelo trono, entre o fim do século XVII e o século XVIII, os reis Frederico I, Frederico Guilherme I e Frederico II (o Frederico, o Grande). Antes mesmo da eclosão da Revolução Francesa, a Prússia já havia vivenciado grandes mudanças, como aponta Koch: "O papel do monarca havia mudado profundamente na era do despotismo esclarecido e não era mais determinado pela consciência da origem divina de seu ofício, mas por sua habilidade para liderar os seus súditos." (2014, p. 140, tradução nossa)²⁵.

Possivelmente, o reinado que melhor representou esse momento foi o de Frederico Guilherme I (pai de Frederico, o Grande). Logo que assumiu o trono (o que ocorreu na primeira década do século XVIII), tomou medidas bastante contundentes em setores diversos: cortou gastos, reduziu ainda mais os privilégios da nobreza e reorganizou o exército, ou seja, tratou de imprimir à sua "gestão", um tom austero, e, por assim dizer, quase profissional (o que era, naturalmente, bastante incomum à época).

Seria, contudo, temerário chamar de laicos, os reinados prussianos do século XVIII, por mais afastados da era medieval que cronologicamente eles estivessem²⁶. O próprio Frederico Guilherme I teve muitas de suas ações guiadas por princípios religiosos, assim como, muito, ele deixou de fazer, temendo um futuro acerto de contas com o Divino (KOCH, 2014). Dessa forma, pode ser atribuída (também) à sua herança calvinista a decisão pela redução drástica da

²² Durante parte da Idade Média, os cavaleiros da Ordem Teutônica rumaram para o Norte e para o Leste do continente europeu. Ao contrário de outras Ordens da época, a origem dessa é atribuída à pequena burguesia das cidades de Bremen e Lübeck, na Alemanha, e não ao clero. No entanto, ela compartilhou, sobretudo em seu início, de preceitos e práticas marcados pela devoção cristã e pelo ascetismo. Imbuídos, portanto, do propósito de converter, ao Cristianismo, os pagãos que viviam na região (notadamente na Lituânia), assim como de promover a expansão territorial germânica, a Ordem chegou a dominar (ainda no século XIII) mais de 150 km da costa báltica. Tratava-se, sem dúvida, de um enorme feito, considerando, inclusive, o caráter, que já se revelava estratégico, daquela parte do continente, observado também pelos vizinhos russos e poloneses. O processo de colonização germânica avançava e a tônica era justamente operar por meio da submissão das comunidades e tribos originárias (e de quem mais se opusesse ao projeto expansionista). Desse modo, fazendeiros foram destituídos da propriedade de suas terras prussianas (para dar lugar a castelos e fortalezas), taxações foram impostas (até como forma de viabilizar a manutenção das conquistas e promover outras) e a nobreza local foi, em alguma medida, subjugada (ou, no mínimo, teve seus direitos limitados). No fim do século XIII, já se falava em germanização da Prússia, a ponto de o idioma alemão ter se tornado dominante em meio às outras línguas faladas na região. A propósito, aquela considerada a mais representativa das línguas bálticas – o prussiano antigo – fora extinta por volta do ano de 1700 d. C., um pouco antes do nascimento de Kant. (KOCH, 2014; MALLORY, 1989).

²³ Rei Vladislav IV.

²⁴ Pela dinastia dos *Hohenzollern*.

²⁵ No original: "[...] The role of the monarch had changed profoundly in the age of Enlightened Absolutism. No longer was his role determined by the consciousness of the divine origin of his office but by his ability to rule his subjects."

²⁶ É preciso lembrar que ocorreu, na região, no século XVI, o mais importante movimento de crítica e enfrentamento à Igreja Católica Apostólica Romana: a Reforma Protestante. Depois dela, os cristãos dividiram-se entre luteranos e católicos, além dos calvinistas.

pompa e circunstância que caracterizavam o reinado anterior ao seu, "[...] abrindo caminho para o caráter funcional, no estilo e na aparência, do governo, inéditos, até então." (KOCH, 2014, p. 78, tradução nossa)²⁷.

Ressalta-se que teria vindo, de outra vertente religiosa²⁸, uma influência de extrema importância, não apenas junto aos governantes da Prússia, e às suas decisões para com seus súditos, mas no sentido da própria constituição de um *ethos* daquela época. Tratava-se do Pietismo assim descrito:

Movimento de intensificação da fé cristã, nascido no seio do luteranismo, na segunda metade do século XVII, liderado por Philip Jacob Spener (1635-1705) e A. H. Francke (1663-1705). O mais conhecido dos escritos de Spener foi o que acabou dando nome ao Pietismo, o Pia Desideria (1675). [...] O Pietismo valorizava uma religiosidade prática de caráter íntimo e fervoroso. Mais que a teologia, importava a piedade cristã: uma conduta de vida centrada na experiência de fé, sentida mais do que pensada, aliada à mais rigorosa conduta moral. (WEBER, 2000, p. 287, *apud* SOUZA, 2012, p. 24).

Salienta-se que foi sob a égide dos valores e princípios do Pietismo que o compromisso com o dever, por exemplo, passou a ser estimulado e valorizado, no seio da sociedade alemã, assim como as ações dos indivíduos voltadas para o bem comum e não apenas para propósitos particulares. A Educação Básica tornou-se obrigatória, a divisão do trabalho sofisticou-se, uma burocracia começou a tomar corpo, embora, por outro lado, tudo isso continuasse "obedecendo" a um poder central: o do Rei.

Aliás, ainda estava longe de acabar a monarquia na Prússia, o que não impediu que, naquele cenário pós-medieval e pré-moderno, um Estado unificado surgisse esboçado no horizonte. Nesse sentido, uma decisão do rei Frederico Guilherme I mostrou-se crucial: a nobreza não mais poderia fazer o que desejasse das terras reais, ou seja, elas se tornaram indivisíveis e inalienáveis (KOCH, 2014).

Se esse novo modelo de reinado encontrou, na gestão de Frederico Guilherme I, uma importante expressão, foi com "Frederico, o Grande" que ele teria atingido o seu apogeu. A busca por uma posição de destaque para a Prússia foi o carro chefe de sua política, destacando-se as ações de anexação de províncias e de territórios, ou, em outras palavras, as guerras²⁹.

²⁷ No original: "[...] making way in his kingdom for a functionalism in the style and appearance of government hitherto unheard of."

²⁸ Apesar de ter tido uma educação orientada por ideias e valores calvinistas, o rei manteve embates com sua fé, sobretudo quando se tratava da questão da predestinação divina. Frederico Guilherme I não aceitava tal ideia, tendo sido esse um ponto de divergência importante com relação ao Calvinismo, que acabou por conduzi-lo ao Pietismo (KOCH, 2014).

²⁹ A Silésia, região encravada entre a Polônia e a República Tcheca, foi logo alvo de sua ambição. Para conquistá-la, Frederico contava com um exército vultoso, com cerca de 100 mil soldados. Esse quantitativo era ainda maior

Alianças, tratados, conflitos, traições, casamentos, vitórias e derrotas: tudo isso fez parte do seu reinado. Para Koch (2014, p. 112, tradução nossa)³⁰, no entanto, a grandeza de Frederico residia não exatamente "[...] no brilho de suas vitórias, até porque elas se alternavam com as perdas. Ela residia, em parte, em sua capacidade de, quando ameaçado, gerar inesperados recursos e novamente trazer a sorte para seu lado."

"Frederico, o Grande" morreu em 1786 e é bem verdade que a Prússia, na ocasião, não era mais a mesma, para o bem ou para o mal. A ideia, por exemplo, de que os reis e a nobreza deveriam também estar, em alguma medida, submetidos às leis e ao Estado encontrava aceitação, notadamente em meio à nascente classe média. Convém lembrar ainda que não interessava aos governantes da Prússia, a ocorrência de uma revolta política e social generalizada contra o regime absolutista, como ocorreu na vizinha França. E foi justamente com essa finalidade - de evitar que o regime ruísse de vez - que se deu início a uma série de reformas, tanto a nível da organização militar, quanto da vida civil.

No entanto, não era "fácil" administrar tantas tensões, sem contar que havia também aquelas que provinham de fora. E como falar em pressão externa sem aludir ao estrategista-mor, o general francês Napoleão Bonaparte? Como se sabe, os seus projetos iam além da "mera" derrubada do regime absolutista na França, visto que Napoleão queria expandir o seu domínio até onde fosse possível, tendo, por isso mesmo, ocupado parte do território prussiano e de outros adjacentes.

Na Prússia, ele encontrou resistência de praticamente todos os segmentos da sociedade; todavia, o seu exército, como se sabe, era forte o suficiente para promover ofensivas "perigosas" que demandavam reações imediatas e igualmente contundentes. Por isso mesmo, a Prússia precisou estabelecer alianças, o que fez quando se juntou à Áustria; depois de muitas batalhas, o general francês finalmente capitulou e bateu em retirada. Como era de se esperar, todavia, a sua derrota não passou de uma trégua que visava fortalecer o exército e/ou definir novas estratégias para dar seguimento às batalhas. O resultado, portanto, não poderia ter sido outro e Napoleão conseguiu impor à Prússia, o seu domínio, gerando temor, inclusive, nos reinos e povos vizinhos.

Entre 1813 e 1815, sucessivas tentativas de livrar a Prússia do jugo da França foram feitas e novas alianças (com a Rússia, por exemplo) foram firmadas. Entretanto, as investidas

do que o de seu antecessor, que já o deixara com um efetivo significativo (Frederico Guilherme I praticamente dobrou o número de recrutas, passando de 39 para 60 mil homens).

³⁰ No original: "[...] on the brilliance of his victories, for they are matched by the severity of the defeats he suffered. It rests in part on his capacity when threatened, when near to the point of defeat, to generate unexpected resources and [...] once again force fortune in his direction."

de Napoleão, na direção Leste da Europa, começaram realmente a fracassar com a campanha malsucedida de seu exército na Rússia, onde os seus 600 mil soldados não deram conta da geografia inóspita das planícies do local e acabaram cedendo.

Uma passagem bastante importante, ainda no tocante à relação da França com a Prússia, foi justamente a guerra declarada por esta à primeira, em março de 1813. Na ocasião, a Prússia conseguiu mobilizar, no período de 12 meses, cerca de 50 mil voluntários, principalmente entre artesãos, camponeses, fazendeiros e trabalhadores manuais. Além de um efetivo aumentado, a Prússia pôde contar com aliados de peso, como a Bavária, a Saxônia e a Suécia; em outras palavras, a França começava a se isolar, enquanto a Prússia seguia com o propósito de restaurar sua soberania (assim como de reaver uma série de direitos perdidos). O que esse momento revelou também foi o fato de as demandas pela retirada da França terem sensibilizado (ou se enraizado entre) segmentos mais populares da sociedade "alemã" e não apenas na decadente nobreza, temerosa de perder os poucos privilégios que ainda detinha.

Em 1814, a Alemanha foi, desse modo, unificada, e o rei da Prússia, Guilherme I, elevado a imperador³¹. Sob o seu comando, foram reunidos outros reinos, ducados e cidades, perfazendo um primeiro desenho da circunscrição política alemã do século XIX, ou seja, do seu Estado. Mas, não nos enganemos: aquele momento representou na realidade o início de um processo que atravessaria as décadas seguintes; ademais, a formação do Estado alemão ocorria tardiamente, em comparação com as vizinhas França e Inglaterra, o que significa que ainda não podia se falar em uma nação (alemã) una e íntegra, tampouco pacificada.

Sendo assim, diversos interesses precisaram, naquele contexto, ser conciliados e isso nem sempre foi uma manobra "fácil", tendo em vista que, de um lado, havia a aristocracia, que formava a classe alta alemã, e, de outro, havia a burguesia, para a qual, a unificação representava uma oportunidade de ascensão social. Entretanto, de acordo com o sociólogo alemão Norbert Elias:

[...] os estratos burgueses alemães não tinham os necessários recursos de poder para isso [para ascender], em parte devido ao fato de estarem divididos em muitos estados alemães [...] Assim, a classe dominante tradicional da Alemanha, os príncipes e a aristocracia retiveram a supremacia dentro do recém-unificado Kaiserreich. E a unificação fora entregue aos pioneiros da classe média numa bandeja, sem que eles fossem capazes, a esse respeito, de atingir o objetivo de sua luta social, o seu objetivo coma classe, que era o de privar a aristocracia de poder e democratizar a sociedade alemã. (ELIAS, 1997, p. 60).

³¹ Tratando-se do Segundo Império Alemão ou Segundo Reich. À época, a Prússia contava com mais de 10 milhões de habitantes, espalhados por cerca de 278.000 km².

As décadas que sucederam essa primeira unificação serviram justamente para "equacionar" tais diferenças, com a burguesia se inserindo na estrutura social e começando a ter uma atuação fundamental para o desenvolvimento econômico e a industrialização da Alemanha. Mas, naturalmente, os desafios continuavam enormes, a despeito do acelerado aumento dos recursos financeiros. Nesse cenário, o que se poderia dizer sobre a cultura e, mais especificamente, sobre as manifestações artísticas?

Como se sabe, o século XVIII (ou o Século das Luzes) testemunhou um dos mais ricos momentos para a Filosofia e para as artes, como assinala Koch: "Um ar mais fresco e livre soprou através das ruas de Berlim. Os salões literários floresceram na capital da Prússia e as artes em geral experimentaram uma tendência ascendente." (KOCH, 2014, p. 147, tradução nossa)³². Mas, na prática, como isso se apresentou? Seguramente o movimento romântico, em suas diversas expressões, responde à essa questão, e, no campo da literatura, Carpeaux (2013, p. 32) assim o descreve:

A história da nação alemã é cheia de grandes catástrofes: guerra dos camponeses, Guerra dos Trinta Anos, absolutismo, opressão napoleônica, revoluções fracassadas, guerras perdidas - a série é interminável. No espírito alemão, sempre foi viva a procura por um paraíso perdido, de uma idade de ouro no passado, quando tudo estava bom e certo. Os românticos de 1800 acreditavam ter descoberto essa idade de ouro na Alemanha imperial da Idade Média [...] A burguesia alemã do século XIX viu refletida sua prosperidade material e sua cultura literária e artística na vida urbana das cidades livres no século XVI, imediatamente antes da Reforma.

Na realidade, tão importante quanto o Romantismo em si foi justamente o momento que o antecedeu. No pré-Romantismo³³, teve vazão uma forte reação contra:

[...] a arbitrariedade e o luxo bárbaro das cortes, que gastaram milhões para teatros de ópera³⁴, palácios no estilo de Versalhes [...]; contra o moralismo rígido das convenções pequeno-burguesas; contra a intolerância dos ortodoxos pastores luteranos; contra a残酷za da disciplina militar; contra as barreiras invencíveis entre a aristocracia e as outras classes da sociedade. (CARPEAUX, 2013, p. 101).

Não há como falar em pré-romantismo, na Alemanha, sem aludir à obra "Os Sofrimentos do Jovem Werther"³⁵, do escritor Johann Wolfgang von Goethe. Nela, o personagem que dá nome ao livro vivencia intensamente o apaixonamento e, por outro lado, o pior de seus reveses: a deceção. Com isso, ele se entrega a um sentimento profundo de

³² No original: "A fresher, freer air blew through the streets of Berlin. The literary salons flourished in the capital of Prussia and the arts in general experienced an upward trend."

³³ Denominado *Sturm und Drang*, ou, em português, Tempestade e Desejo.

³⁴ Entre 1741 e 1743, foi construída, por exemplo, a Ópera da Berlim.

³⁵ No original: Die Leiden des Jungen Werther. Obra publicada em 1774, quando Goethe contava 25 anos.

melancolia que, para além dos limites da obra, traduzia, de certo modo, o *Zeitgeist*³⁶ ou a *Stimmung* do início do século XIX. Compreende-se, então, que a frustração e o desconforto de Goethe eram abrangentes e suas obras, notadamente aquela citada, metaforizavam, em alguma medida, os fracassos advindos das promessas não cumpridas da nascente modernidade.

Mas, como se sabe, nem só de amores mal resolvidos, viveu o Romantismo. Textos que remetiam a uma natureza perdida, idílica, eram comuns, assim como prosas que tratavam de vidas sem muitas obrigações, poesias de viagem, religiosas e populares (CARPEUAX, 2013). Com frequência, os textos apresentavam-se sob a forma de fragmentos, como, por exemplo, em cartas ou páginas de diários. Para Lacoue-Labarthe e Nancy (1988), o fragmento seria a apresentação mais característica do gênero romântico e os autores assim o descrevem:

Fragmento é uma apresentação que não tem a intenção de ser exaustiva e que corresponde à ideia sem dúvida moderna de que o incompleto pode, e até deve, ser publicado (ou à ideia de que aquilo que é publicado nunca está completo) (LACOUE-LABARTHE; NANCY, 1988, p. 42, tradução nossa)³⁷.

O século XIX assiste ao amadurecimento do "projeto" romântico, não apenas na literatura, mas também na música e na pintura. Nesta, destacou-se o trabalho de Caspar David Friedrich³⁸ e ninguém melhor para apresentá-lo do que um dos autores centrais nesta tese, conforme veremos demoradamente no capítulo teórico: Hans Ulrich Gumbrecht.

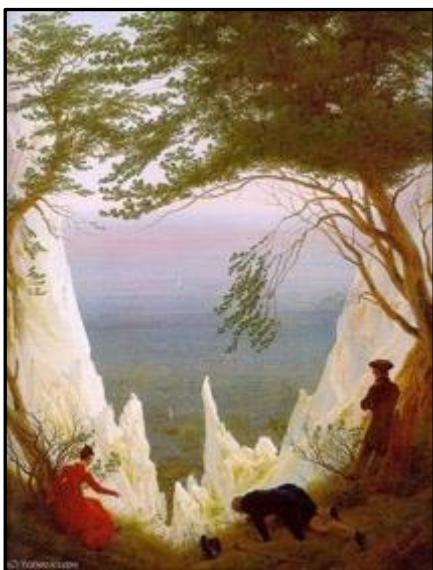
Para Gumbrecht (2014), dois elementos eram recorrentes no trabalho de Friedrich: as paisagens (que remetiam, quase sempre, à terra natal do pintor) e as figuras humanas olhando para essas paisagens (Figuras 3 e 4).

³⁶ Expressão que pode ser traduzida como o "sentimento ou espírito de uma época".

³⁷ No original: "The fragment designates a presentation that does not pretend to be exhaustive and that corresponds to the no doubt properly modern idea that the incomplete can, and even must, be published (or to the idea that what is published is never complete)."

³⁸ Nascido na Pomerânia, em 1774, Friedrich viveu uma infância triste. Perdeu sua mãe aos 7 anos e ficou com seus 7 irmãos e um pai amargurado o suficiente para nunca mais se casar - o que não era exatamente comum na época. "Três de seus irmãos não chegaram à vida adulta. Um deles - Johann Christofer - afogou-se em 1787, ao tentar salvar o irmão de treze anos, Caspar David, que caíra na água quando andava de esqui."(GUMBRECHT, 2014, p. 83). A despeito de tudo isso, Friedrich estudou arte e pintura na Academia Real e dedicou-se ao ofício até sua morte em 1840 (GUMBRECHT, 2014).

Figura 3 - Tela Penhascos de giz em Rügen (1818)



Fonte: (FRIEDRICH, 1818a).

Figura 4 - Tela Viajante sobre o mar de névoa (1818)



Fonte: (FRIEDRICH, 1818b).

Ao dispor observadores "de costas" para nós, do lado de fora da tela, Friedrich criava uma narrativa muito peculiar sobre o ato da contemplação, propondo uma espécie de identificação entre o observador "de fora da tela" e o observador "de dentro da tela"; de certo modo, é como se víssemos a nós mesmo vendo. Segundo Gumbrecht (2014), tais opções de Friedrich deixavam entrever a ideia de que poderia haver não apenas uma única maneira de se olhar para o mundo, mas várias. Em outras palavras, o observador autoreflexivo promoveria uma ruptura com a ideia da existência de um único regime para o olhar.

Do final do século XIX para o início do seguinte, a Alemanha havia conseguido posicionar-se entre as "grandes" nações. A industrialização fazia-se fortemente presente na economia, as cidades haviam crescido sensivelmente, a burguesia encontrou seu lugar na estrutura social (solapando para longe a aristocracia remanescente) e a invenção da vida (e da cultura) moderna andava a passos largos. Até a população estava numa curva ascendente, como pontua Keegan: "[...] houve um aumento de 35% na Áustria-Hungria entre 1880 e 1910, 43% na Alemanha, 26% no Reino Unido e mais de 50% na Rússia." (KEEGAN, 2000, p. 10, tradução nossa)³⁹.

Nesse contexto, a relação entre as nações capitalistas era (ou se esperava que fosse) de cooperação, pois umas dependiam das outras para que a roda que fazia girar a engrenagem do

³⁹ No original: "[...] there was a 35 per cent increase in Austria-Hungary between 1880 and 1910, 43 per cent in Germany, 26 per cent in Britain, over 50 per cent in Russia."

sistema trabalhasse como deveria.⁴⁰ Por outro lado, sobretudo no que se referia às relações de ordem política, não havia mecanismos de acompanhamento ou controle do que se passava do lado de dentro das nações, ou seja, se a inclinação para o totalitarismo (por exemplo) surgisse (como, de fato, veio a acontecer), pouco se poderia fazer para refreá-la. Infelizmente, a pior das alternativas para lidar com tal situação (ou similares a essa) parece ter sido também a mais comum, principalmente nas duas primeiras décadas do século XX, conforme veremos a seguir.

2.2 TEMPOS DE GUERRAS

Ninguém se lembra de tempos de paz; já das guerras, não se pode dizer o mesmo. Nesse sentido, as numerosas e diversas narrativas históricas têm um papel fundamental, pois são elas que tentam "ordenar" o vivido, tornando-o, em alguma medida, comunicável. Ao revirar cada vestígio seu, elas desconfortavelmente os aproximam de nós. É motivo de perplexidade, no entanto, observar que quanto mais o tema (das guerras) é abordado, que quanto mais livros são escritos (e filmes feitos), mais distantes parecemos de contemplá-lo em sua totalidade, como se contido nele estivesse também o seu silêncio e a sua inerente impossibilidade de ser narrado. O filósofo alemão Walter Benjamin, em seu texto *Experiência e Pobreza* (1933), dizia:

Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. (BENJAMIM, 1987, p. 115).

Seguramente uma das razões da incomunicabilidade consiste justamente no próprio horror da guerra; o relato de alguém que a testemunhou - em qualquer que seja a posição e a guerra - parece inverossímil, não pela incapacidade do narrador de organizar as informações, mas pela brutalidade que elas necessariamente carregam. A humanidade inteira deveria sentir vergonha de todas as suas guerras, para além do grau de letalidade delas. Mas, para que possamos compreender o que as torna tão absolutamente execráveis, é preciso passar minimamente pelos

⁴⁰ Na esteira desse processo, foram criados, por exemplo, o Serviço Internacional de Telégrafo (em 1865), o Serviço Internacional de Meteorologia (em 1873), o Serviço Internacional de Correios e o *Bureau International de Pesos e Medidas* (ambos em 1875) (KEEGAN, 2000). Mesmo no campo mais estrito das artes, a Convenção de Berna criou, em 1886, sob a liderança do escritor francês Victor Hugo, mecanismos para a proteção dos trabalhos artísticos e literários. Com tais medidas, as nações estavam não apenas criando uma zona comum para sua atuação, mas se alinhando à ordem liberal nascente (BOUCHOUX, 2009).

fatos, os quais, nesta tese, terão também a função de dar continuidade à nossa jornada pela história da Alemanha, propósito central deste capítulo.

Sendo assim, retornemos ao século XX. Como se sabe, a Alemanha esteve diretamente envolvida em duas guerras: a 1^a Guerra Mundial, também chamada Grande Guerra, que teve início em 1914 e encerrou-se cinco anos depois, e a 2^a Guerra Mundial, que durou de 1939 a 1945. A despeito de suas conhecidas diferenças (no que concerne às motivações, objetivos, *modus operandi* e impactos), ambas foram igualmente letais: a 1^a terminou com cerca de 10 milhões de mortos, dos quais, 2 milhões eram alemães. Na 2^a, foram cinco vezes mais pessoas mortas, ou seja, 50 milhões. Na Alemanha, de um total de 16 milhões de homens nascidos entre 1870 e 1899, 13% foram mortos, entre os quais, a maioria era de oficiais e não de soldados (KEEGAN, 2000).

Para além do elevado número de mortos, a Grande Guerra "[...] envolveu todas as grandes potências, e na verdade todos os países europeus, com exceção da Espanha, os Países Baixos, os três países da Escandinávia e a Suíça." (HOBSBAWM, 1995, p. 30). No entanto, o fato que teria provocado a eclosão da guerra envolveu uma minoria: os Sérvios. O Império Austro-Húngaro era o mais fraco de todas as potências europeias da época e bastante heterogêneo em sua composição social e cultural⁴¹. Nesse contexto, a presença de minorias diversas era uma realidade, entre elas, a Sérvia. Embora independente do Império Otomano, por volta do século XIV, parte dos sérvios permanecia súdita do Império Austríaco, sendo obrigada, portanto, a obedecer às suas regras e leis.

A insatisfação, diante de tal situação, existia e era crescente, culminando no assassinato, em junho de 1914, em Sarajevo, do herdeiro do trono austríaco, Franz Ferdinand, sobrinho do Imperador Franz Josef. Embora alertado de que sua presença não era bem-vinda, Ferdinand seguiu em Sarajevo para cumprir o propósito de sua viagem⁴². Justamente quando estava a caminho da residência do governador da província, seu carro sofreu um ataque à bomba; Ferdinand escapou, mas, logo adiante, foi morto à bala pelo sérvio Gavrilo Princip. Os assassinos foram presos e confessaram; a Áustria, contudo, quis revidar, embora inicialmente não soubesse exatamente como. Ela procurou, então, apoio na Alemanha (uma tradicional aliada), assim como na Bulgária e na Turquia, inimigos da Sérvia.

A resposta à Sérvia, todavia, veio não sob a forma de uma imediata declaração de guerra, visto que a Áustria optou pelo envio de uma nota, com uma série de exigências, que iam da demanda de que a Sérvia publicamente condenasse qualquer movimentação favorável à sua

⁴¹ Segundo Keegan (2000, p. 49), "[...] coexistiam cinco grandes religiões e uma dúzia de línguas.

⁴² Inspetor do exército, regularmente visitava as regiões administradas pelo Império Austríaco.

eventual separação, à de que oficiais do Império Austríaco tomassem parte das investigações do assassinato de Franz Ferdinand, supervisionando-as.

Embora aconselhada pela França e pela Inglaterra a aceitar as exigências, a Sérvia relutava em relação à da investigação. Com isso, a Áustria estava travada em relação à sua própria atuação, inclusive perante as demais nações que a apoiavam; aliás, para a Alemanha, que havia acedido à sua solicitação de apoio, tal indecisão causava um grande desconforto, pois ela naturalmente também desejava saber o rumo dos acontecimentos, e, sobretudo, se chegaria a hora de mobilizar as forças de seus exércitos ou não.

A movimentação era também assistida com interesse pela Rússia, que, ao saber do clima favorável à Sérvia (posto que ela resolvera finalmente aceitar todas as exigências feitas pela Áustria), ficou bastante "contrariada" e "[...] anunciou o preliminar 'Período de Preparação para Guerra'." (KEEGAN, 2000, p. 58, tradução nossa)⁴³. Entretanto, a Sérvia resolveu voltar atrás, talvez temerosa do que a Rússia viesse a fazer, e formulou uma resposta muito pouco diplomática para a Áustria, além de claramente refratária às suas exigências. Em seguida:

[...] mobilizou seu pequeno exército, a Rússia convocou seus mais jovens reservistas para as unidades localizadas nos distritos militares do Oeste, houve cenas de entusiasmo popular em Viena, por causa da rejeição do governo à resposta da Sérvia, e cenas similares em cidades alemães, incluindo Berlim." (KEEGAN, 2000, p. 58, tradução nossa)⁴⁴.

Em 26 de julho de 1914, o Império Austro-Húngaro declara guerra à Sérvia, sem, no entanto, parecer realmente compreender a complexidade do jogo de forças (e tensões) que permeavam as relações entre as demais nações também envolvidas. Acordos firmados entre elas, em caso de guerra, por exemplo, estavam ameaçados, tais como: 1. a aliança entre a França e a Rússia, se atacadas pela Alemanha; 2. a assistência que o Reino Unido prestaria à França, se os interesses de ambos fossem ameaçados e 3. a aliança entre a Alemanha, a Áustria-Hungria e a Itália, se qualquer uma fosse atacada por dois outros Estados. Na prática, o que se viu foi a incidência de diversos outros fatores na constituição dos blocos adversários, os quais (os fatores), aliás, não encontravam relação direta com o assassinato de Franz Ferdinand ou mesmo com a Sérvia, de um modo geral.

A Grã-Bretanha, por exemplo, manteve-se de fato ao lado da França e, portanto, contra a Alemanha, mas seguramente, a principal razão de seu posicionamento residia mais no

⁴³ No original: "[...] announced the preliminary 'Period Preparatory to the War' [...]".

⁴⁴ No original: "[...] mobilized its little army, Russia called the youngest reservists the units in its western military districts, there were scenes of popular enthusiasm in Vienna over the government's rejection of the Serbian reply and similar scenes in German cities, including Berlin."

descontentamento diante do crescimento da frota alemã e menos no desejo de ser leal e de manter os termos do acordo com a França. Esta, por sua vez, tinha com a Alemanha uma rivalidade antiga, e as duas nações estiveram quase sempre em lados opostos. No período que antecedeu a 1ª Guerra, a França trabalhou para se igualar à Alemanha no que se referia ao contingente de soldados; o detalhe era que a Alemanha tinha uma população de cerca de 60 milhões de pessoas, enquanto a da França girava em torno de 40 milhões (KEEGAN, 2000).

A essa altura, já se pode notar que a 1ª Guerra ultrapassou (e muito) a questão que lhe servira de estopim: o entrevero com a Sérvia. Entretanto, faz-se necessário notar, com atenção, a importância dessa ocorrência, pois foi a partir dela que o contexto político da guerra (inclusive no que se refere à sua abrangência) propriamente emergiu. A esse respeito, descreve Hobsbawm (1995, p. 32):

Ela começou como uma guerra essencialmente europeia, entre a tríplice aliança de França, Grã-Bretanha e Rússia, de um lado, e as chamadas "Potências Centrais", Alemanha e Áustria-Hungria, do outro [...] a Turquia e a Bulgária logo se juntaram às Potências Centrais, enquanto do outro lado a Tríplice Aliança se avolumava numa coalizão bastante grande. Subordinada, a Itália também entrou; depois foi a vez da Grécia, da Romênia e [...] Portugal também. Mais objetivo, o Japão entrou quase de imediato, a fim de tomar posições alemães no Oriente Médio e no Pacífico ocidental [...] os EUA entraram em 1917.

Resumidamente, o confronto ocorreu em duas frentes: a Ocidental e a Oriental. Nas trincheiras da Ocidental, estiveram presentes, além da Alemanha, as aliadas França e Grã-Bretanha. Aconteceram, ali, as mais sangrentas batalhas, que, quando não matavam, deixavam marcas brutais na vida e nos rostos de inúmeras pessoas, sobretudo em soldados e oficiais. A Alemanha foi dominante na frente Ocidental até meados de 1917, quando chegaram os norte-americanos para se juntarem às nações aliadas. Antes, porém, a guerra submarina⁴⁵ já havia dado início ao fim do conflito e, naturalmente, à derrota dos alemães (embora eles tenham se consagrado vencedores na frente Oriental, onde seu principal oponente era a Rússia).

Todos estavam absurdamente exaustos. A guerra deixara uma herança nefasta, que não se limitava ao número elevadíssimo de mortos e feridos ou aos estragos provocados nas economias de praticamente todas as nações diretamente envolvidas. O que sobrou parecia ser um sentimento de derrota, de lado a lado, talvez porque, ao contrário das guerras ideológicas

⁴⁵ Todos os suprimentos que deveriam servir à população civil da Grã-Bretanha chegavam pelos mares; sabendo disso, a Alemanha passou a interromper o fluxo e, consequentemente, a provocar a fome. O mesmo expediente foi utilizado pelos britânicos, que teriam conseguido, inclusive, "êxito", pois [...] a economia de guerra alemã não era dirigida com a eficiência e racionalidade de que se gabavam os alemães - diferentemente da máquina militar alemã [...] (HOBSBAWM, 1995, p. 36).

ou revolucionárias, a Grande Guerra não apresentava um propósito claro, uma "razão de ser" que, em alguma medida, a "justificasse". Mas foi naturalmente na Alemanha que a derrota se mostrou mais eloquente, como analisa Benjamin:

[...] a última guerra tem uma característica especial. Ela não foi somente a guerra das batalhas de material, foi também a guerra perdida. Perdida, num sentido muito particular, pelos alemães. Outros povos podem afirmar que lutaram uma guerra a partir de sua substância mais íntima. Mas nunca nenhum afirmou que a *perdeu* a partir da sua substância mais íntima. O que há de singular nessa última fase do confronto com a guerra perdida, que desde 1919 convulsiona a Alemanha, é que é justamente a derrota que é mobilizada pela "germanidade" (BENJAMIN, 1987, p. 64-65).

A partir de um certo ponto na história do pós-1^aGuerra, parece ter se tornado mais importante (assim nos parece sugerir Benjamin), para os alemães, lidar com o fato de a guerra ter sido perdida *por eles* do que lidar com a derrota *per si* (suas consequências, estragos, desdobramentos, etc.), ou seja, o impacto *para dentro*, afetando o que Benjamin chamou de germanidade, foi tamanho que suplantou o dado concreto da realidade devastada, da fome, da miséria e da morte, que a rigor estavam por todo lado, para além das fronteiras da Alemanha.

A 2^a Guerra Mundial eclode, portanto, com o sombrio "compromisso" de promover um tipo de ajuste de contas com o passado da Alemanha, devolvendo, aos alemães, o que lhes havia supostamente sido subtraído na 1^a Guerra: a sua *Germaness* (ou germanidade) preservada, activa e superior. Nasce o fascismo a partir dessa imperdoável e deturpada visão do mundo, do outro e de si mesmo.

Em 1978, o cineasta alemão Harum Farocki realizou um filme chamado *Entre duas guerras* (Zwischen zwei Kriegerin, 1978) que começava assim: na beira do que parecia ser um córrego ou um lago, estava uma mulher sentada, segurando um caderno (Figura 5). Ela olhava para a câmera, enquanto dizia o seguinte texto: "Em 1917, eu era enfermeira na Frente Ocidental. Perguntei aos soldados *pelo que* eles estavam lutando e morrendo." Na imagem seguinte (Figura 6), um soldado, dentro de um lago, levantava lentamente uma espingarda acima de sua cabeça e se deixava cair para trás. O filme retorna para outra imagem da mulher, lançando um olhar para "fora do quadro" (Figura 7) e dizendo: "Tentei entender o que via e escutava a partir do sentido material de tudo aquilo. Tentei aprender alguma coisa das vidas dos que viviam e das mortes dos que morriam." Surge nova imagem do soldado, em um plano próximo, já dentro do lago (Figura 8). De sua boca, sai sangue, que vai se misturando com a água. Um novo corte e têm início os créditos de abertura do filme.

Figura 5 - Frame de Entre duas guerras



Figura 6 - Frame de Entre duas guerras



Figura 7 - Frame de Entre duas guerras



Figura 8 - Frame de Entre duas guerras



Fonte: *Entre duas guerras* (Harun Farocki, 1978).

É difícil saber o que nos intriga mais nesse trecho. Talvez o texto dito pela enfermeira, tão triste e franco; talvez o plano frontal do soldado, ou, ainda, o seu sangue que aos poucos se esvai. É perturbador, de qualquer maneira, notar como ele (o filme) consegue nos colocar em contato com o que há de mais intrínseco à guerra: a naturalização da morte.

As circunstâncias que levaram a Alemanha (e demais nações europeias) à 2^a Guerra devem ser procuradas nas décadas antecedentes, sobretudo nas consequências da derrota sofrida na 1^a Guerra. Naquele período, tomou forma o discurso nacional-socialista, para o qual:

[...] os 'povos' da Europa estavam ligados pelo 'destino' e deveriam estar unidos contra seus inimigos comuns. [...] Para os nazistas, era lugar comum pensar que a Europa inteira estava ameaçada pela plutocracia e pelo Bolchevismo internacionais." (DAFINGER, 2019, p. 44, tradução nossa)⁴⁶.

E os inimigos não estavam apenas ao Leste da Alemanha, tendo em vista que a França e a Grã-Bretanha, devido aos seus posicionamentos respeitosos em relação às minorias e à

⁴⁶ No original: "[...] the 'peoples' of Europe were bound together by 'destiny' and should be united against their common enemies [...] For pro-Nazi contemporaries, it was a commonplace view that Europe as a whole was threatened 'international plutocracy and international Bolshevism.'"

defesa dos direitos à liberdade, também representavam uma ameaça, mesmo antes das alianças militares firmadas com a Rússia. O resultado dessa paranoia generalizada, em um primeiro momento, foi o isolamento em que a Alemanha se colocou e, posteriormente, a própria guerra.

Outro componente importante na composição desse cenário estava relacionado justamente à questão das minorias étnicas⁴⁷, pois, para os nazistas, os povos europeus tinham uma mesma origem racial - a ariana - que deveria ser, a todo custo, preservada. O curioso é que sequer havia um consenso entre eles quanto às nações que eram "genuinamente" europeias. Os eslavos, por exemplo, eram compreendidos como indo-europeus, mas, por outro lado, devido à miscigenação com os povos da Mongólia, não eram considerados "puros" do ponto de vista racial. Aliás, como afirma Dafinger (2019, p. 46, tradução nossa)⁴⁸:

Depois do início da 2ª Guerra, os povos que falavam línguas eslávicas não eram tratados igualmente pelos nazistas. Os poloneses eram relegados ao status de não-europeus, enquanto os croatas, eslovacos e búlgaros não eram.

Mas, como se sabe, foram justamente os povos de origem judaica⁴⁹ a encarnar, na perspectiva dos nazistas, o extremo da diferença em relação aos povos originários europeus. Some-se a essa questão, o fato de os judeus não serem cristãos e, em dado momento, tal condição fora utilizada (embora não como principal argumento) como justificativa para a rejeição à sua presença entre os alemães, promovendo, ainda, o alinhamento ideológico dos nacionais-socialistas às vertentes mais conservadoras da sociedade e à extrema-direita política.

Sendo assim, o povo (alemão), ainda afetado pelos desdobramentos da 1ª Guerra⁵⁰, viu-se instado a tomar parte no projeto proposto pelos nazistas, o qual, entre outras coisas, pretendia devolver à Alemanha, o lugar de destaque que era (entendiam eles) seu por direito e que foi "tomado" na 1ª Guerra. Lamentavelmente, esse discurso encontrou eco e germinou, de forma possivelmente inédita, no tecido social da nação. Os nazistas conseguiram, portanto, não apenas

⁴⁷ É importante lembrar que, embora a Liga das Nações, instituída após a 1ª Guerra, houvesse criado mecanismos legais de proteção individual contra a discriminação, o mesmo não ocorreu em relação às coletividades. A justificativa era a de que, com a extensão dos direitos, 'mini Estados' acabariam sendo criados dentro do Estado alemão (PREHN, 2019).

⁴⁸ No original: "After the beginning of the Second World War, not all people who spoke Slavic languages were treated equally by Nazis. The Poles were 'relegated to non-European status' once the war had started, but the Croats, Slovaks, and Bulgarians were not."

⁴⁹ Além de outros atores, em menor proporção, como ciganos e estrangeiros.

⁵⁰ Convém registrar que o contexto europeu, no período entre as duas grandes guerras, do ponto de vista econômico e social, era bastante desfavorável; além dos problemas decorrentes da quebra da bolsa de valores de Nova York (10 anos após o final da guerra), havia a fome, o desemprego, a desaceleração da produção e, consequentemente, do consumo.

o poder instituído, mas a mobilização da consciência das pessoas, fazendo uso, para tanto, de diversos mecanismos de propaganda.

Com a invasão da Polônia, em 1939, teve início propriamente a guerra. Cidades foram destruídas, guetos criados, judeus sistematicamente conduzidos para os campos de concentração, onde foram exterminados. O horror tomou conta da Europa⁵¹. Nações vizinhas, como a França, a Grã-Bretanha e a União Soviética⁵², aliam-se na resistência contra a Alemanha, que, por sua vez, forma, com a Itália e o Japão, o Eixo. Durante principalmente os quatro anos que se seguiram à invasão da Polônia, perduraram as atrocidades nazistas, causando um imensurável dano não só aos judeus (e outras populações atingidas diretamente), mas à humanidade como um todo. A morte de cerca de 60 milhões de pessoas, em particular dos 13 milhões de judeus, nas mãos dos alemães, nunca foi (nem será) reparada, a despeito de alguns (poucos) criminosos julgados e condenados e/ou dos numerosos movimentos e expressões de pesar espalhados pelo mundo.

A 2ª Guerra terminou em 1945, deixando para trás um indelével rastro de destruição e morte. A Alemanha teve seu território ocupado e dividido entre as nações aliadas. Na realidade, a divisão que se anunciava, naquele momento, iria colocar, de um lado, as nações capitalistas e, de outro, aquelas aliadas à União Soviética. Em outras palavras, a Alemanha fora cindida em duas partes: a Ocidental e a Oriental, reunificadas décadas depois, como será visto em seguida.

2.3 O PERÍODO PÓS-REUNIFICAÇÃO

Em 03 de outubro de 1990, foi celebrada oficialmente a reunificação da Alemanha. A partir de então, a data (alçada a feriado nacional⁵³) tornou-se um marco para o fim de uma etapa da história desse país e o início de outra. No entanto, o que ficou na memória de uma geração inteira ocorreu cerca de um ano antes, mais precisamente no dia 9 de novembro de 1989: referimo-nos naturalmente à derrubada do Muro de Berlim.

As circunstâncias que precederam o fato foram marcadas por uma série de protestos contra o regime comunista, em diversas cidades do Leste alemão, alguns dos quais bastante

⁵¹ Também chamado Holocausto, termo que, segundo Magalhães (2001, p. 63), "[...] deriva da palavra sacrifício - no sentido literal, significa 'totalmente queimado', dizendo respeito aos sacrifícios animais que se faziam aos deuses, logo um ato voluntário dedicado ao Sagrado." Mas a autora pondera: "[...] nem o elemento religioso, nem qualquer hipótese de livre opção estiveram presentes, fossem da parte das vítimas, fossem dos perpetradores." Outra denominação utilizada para se referir ao genocídio é o Shoah, que, além do sentido do sacrifício, traz o do castigo (Id., 2001).

⁵² Posteriormente, os Estados Unidos.

⁵³ *Tag der Deutschen Einheit* ou Dia da Unidade Alemã.

violentos. Crescia o número de fugas⁵⁴ rumo ao Ocidente e, na vizinha União Soviética, a ascensão de Mikhail Gorbachev, como liderança central do processo de abertura, tomava corpo.

Entretanto, para a surpresa de todos, dentro e fora da Alemanha, foi com o pronunciamento, cerca de um mês depois da manifestação de Leipzig⁵⁵, de Gunter Schabowski, porta-voz do Partido Comunista, que as fronteiras foram postas abaixo⁵⁶. É certo que havia uma expectativa de que a abertura acontecesse, contudo, esperava-se - e os líderes envolvidos assim desejavam - que ela ocorresse de forma gradual.

Passado o susto, era hora de o mundo conhecer a nova configuração geopolítica alemã, bem como os desdobramentos de sua reunificação. Aos onze estados da Alemanha Ocidental⁵⁷, juntaram-se os cinco da Oriental⁵⁸ e Hamburgo, Berlim⁵⁹ e Bremen constituíram-se como cidades-estados. Assim, o poder político, administrativo e executivo dividiu-se entre os estados - chamados de *Länder* - e a Federação.

Todavia, os efeitos “negativos” da reunificação logo puderam ser sentidos, e a economia, alinhada à doutrina neoliberal, passou a enfrentar sérios problemas (alguns inéditos na antiga parte oriental do país). Assim, ao mesmo tempo em que se buscava o equilíbrio econômico interno das finanças (para tanto, foi necessário, por exemplo, efetuar transferências vultosas de recursos financeiros do Oeste para o Leste, o que, por sua vez, causou uma elevação do débito público), procurava-se também restabelecer a competitividade alemã no mercado externo. De acordo com Heilemann (1996, p. 12, tradução nossa)⁶⁰:

⁵⁴ De acordo com Grosser (1992 *apud* LARRES, 2001), entre 1949 e 1961 (ano da construção do Muro de Berlim), cerca de 3.000.000 pessoas fugiram da RDA. Entre 1962 e 1988, mais de 170.000 escaparam e outras 360.000 conseguiram permissão para ir embora. Segundo Neckermann (1991 *apud* LARRES, 2001), entre maio de 1989 e fevereiro de 1991, cerca de 627.000 pessoas deixaram a RDA.

⁵⁵ O protesto de Leipzig foi de extrema importância, sobretudo por ter demonstrado a força da participação popular. Nele, reuniram-se cerca de 70.000 pessoas na área central da cidade, em uma segunda-feira, para expressar seu descontentamento com o governo. Apesar do temor de uma reação violenta do Estado, os manifestantes permaneceram firmes e as polícias optaram por não os confrontar. Não houve derramamento de sangue e aquele dia entrou para a história.

⁵⁶ O caráter incidental do anúncio teria sido posteriormente atribuído a uma falta da informação do porta-voz (o qual, por seu turno, defendeu-se dizendo que não fora corretamente orientado). As emissoras de televisão da Alemanha Ocidental, presentes na ocasião do pronunciamento, não perdoaram o lapso e se encarregaram de espalhar a notícia da abertura das fronteiras, resultando no deslocamento de milhares de pessoas da parte oriental até o Muro, exigindo passagem. A guarda de plantão, ainda sem orientação oficial, não sabia o que fazer e assistiu - entre incrédula e atônita - a quantidade de pessoas crescer e o clima festivo se instalar.

⁵⁷ Baden-Württemberg, Baixa Saxônia, Baviera, Berlim, Bremen, Hamburgo, Hessen, Renânia do Norte-Vestfália, Renânia-Palatinado, Sarre e Schleswig-Holstein.

⁵⁸ Brandemburgo, Mecklemburgo-Pomerânia Ocidental, Saxônia, Saxônia-Anhalt e Turíngia.

⁵⁹ Nova capital da Federação.

⁶⁰ No original: "[...] the GDR-economy was exposed to the western conditions of free competition without any preparation: the state monopoly on foreign trade replaced by free movement of goods, and the freedom to conclude contracts, take up a trade, practice a profession and live where one wished was realized [...]".

[...] a economia da Alemanha Oriental foi exposta às condições ocidentais da livre competição sem qualquer preparação: o monopólio estatal sobre o comércio externo foi substituído pela livre circulação de bens e a liberdade para fechar contratos, fazer negócios, ter uma profissão e viver onde se desejasse foi realizada [...].⁶¹

Uma das principais dificuldades foi justamente o crescimento do desemprego na antiga Alemanha Oriental. Os analistas foram buscar a explicação para o fenômeno na troca da moeda corrente. Como se sabe, a partir da reunificação, o marco alemão⁶² (até então restrito à Alemanha Ocidental) passou a circular em todo o território, na razão de 1:1. Com essa medida, os salários na antiga Alemanha Oriental elevaram-se, mas a produtividade não (ou, pelo menos, não no mesmo ritmo). Embora houvesse mais potenciais consumidores e mais dinheiro para ser utilizado no consumo de bens e serviços, a disponibilidade destes não era suficiente para atender à demanda. Desse modo, a manutenção de uma unidade de trabalho (uma indústria, p. ex.) na Alemanha Oriental, pagando salários equiparados aos da Ocidental, logo se mostrou demasiadamente custosa, para não dizer inviável. “A corda arrebentou do lado mais fraco” e a demissão de empregados tornou-se prática frequente na Alemanha Oriental⁶³.

Apesar da aparente coerência e validade da explicação, os analistas foram além, atacando aspectos estruturais do neoliberalismo, pois era justamente a sua lógica que produzia os problemas. Nesse contexto, saber, por exemplo, que a inflação e o desemprego eram lados de uma mesma moeda passou a ser fundamental para compreender as razões que levaram a Alemanha Oriental de uma situação de pleno emprego aos elevados índices de desemprego. De acordo com a doutrina neoliberal, simplesmente não era possível que índices de desemprego e inflação se apresentassem concomitantemente baixos. Steger e Roy (2010, p. 20, tradução nossa)⁶⁴ esclarecem:

[...] a maioria dos liberais partilham posições ideológicas similares no que se refere à superioridade dos mecanismos de auto-regulação do mercado, em comparação com a intervenção estatal, na produção do crescimento econômico sustentado. [...] eles são unidos em sua perspectiva de que manter baixos, os níveis da inflação, é mais importante do que atingir o pleno emprego.

⁶¹ Com o agravante de que, entre 1999 e 2004, o percentual de investimento público da Alemanha foi superior apenas ao da Áustria, igualou-se ao da Bélgica e foi inferior aos percentuais da Finlândia, França, Grécia, Irlanda, Itália, Luxemburgo, Holanda, Portugal e Espanha (FELDMANN, 2007).

⁶² *Deutsche Mark* (DM).

⁶³ Em novembro de 1990, eram 590.000 desempregados no país, o equivalente a 6.6% da população. Esse dado ganha ainda mais relevância quando lembramos que a Alemanha Oriental vinha de uma situação de pleno emprego.

⁶⁴ No original: "[...] most liberals share broadly similar ideological positions regarding the superiority of self-regulating market mechanisms over state intervention in producing sustained economic growth. They also agree on policies promoting individual entrepreneurial growth and productivity. Finally, they are united in their view that maintaining low levels of inflation is more important than achieving full employment."

Sendo assim, optar por um índice baixo de inflação significava optar também pela existência permanente de desempregados (cujo quantitativo poderia aumentar ou diminuir, sem, contudo, desaparecer), bem como por um projeto de sociedade fundamentalmente desigual, não apenas no tocante ao acesso ao trabalho e à renda, mas em outros importantes setores⁶⁵.

Uma grave consequência dessa situação foi o aumento da violência, especialmente na antiga Alemanha Oriental, não raro envolvendo grupos de extrema-direita⁶⁶. Com frequência, o alvo eram os estrangeiros imigrantes (de modo destacado, aqueles de pele mais escura) e seus descendentes⁶⁷. Ciganos, *homeless*, *gays*, judeus⁶⁸ e esquerdistas também foram hostilizados e agredidos, apesar dos esforços do governo para banir ou autores, inclusive com a prisão.

Para os extremistas, todavia, tanto o sistema político-administrativo da antiga Alemanha Oriental, quanto o governo central da Alemanha (reunificada), deveriam ser combatidos. O primeiro pela corrupção, que o teria degenerado, e o segundo, por supostamente não ter respeitado as diferenças (principalmente culturais e de orientação política), na implementação de um Estado único. Os extremistas opunham-se, ainda, à inserção da Alemanha na nascente União Europeia, justificando que a soberania nacional estaria sob ameaça, e não descartavam o uso da força e da violência em suas ações, pois, para eles, o caos era, de certo modo, necessário para que ocorressem as mudanças que almejavam.

Nesse cenário, não se pode dizer que a ressurgência dos neonazistas tenha causado surpresa. Formados majoritariamente por jovens de baixa renda (cujas expectativas, em relação às melhorias que a reunificação traria, viram-se logo frustradas), os grupos expressavam seu descontentamento em ações diretas e organizadas contra o Estado democrático e também através da partilha e da disseminação de códigos culturais bastante específicos. O filme alemão *Kriegerin* (David Wnendt, 2011) traz um contundente exemplo desse contexto (Figuras 9 e 10). Nele, a jovem Marisa (Alina Levshin), influenciada pelo seu avô (possivelmente um ex-soldado

⁶⁵ No âmbito da saúde, por exemplo, o modelo de cobertura total (da parte do Estado) ao cidadão assegurado, em caso de doença (bem como no acesso à medicação), deu lugar à cobertura parcial, por um período determinado e com os custos divididos entre o empregador e o sistema público (CORNELSEN, 1996).

⁶⁶ Segundo Braunthal (2009), em 1990 havia cerca de 1.500 ativistas radicais de direita e 10.000 simpatizantes. Em 1992, esses números dobraram e, no fim do ano, existiam, em toda a Alemanha, 85 organizações neonazistas, incluindo três partidos políticos. As organizações, por seu turno, teriam 41.900 membros, dos quais 6.400 seriam militantes extremistas (que incluíam os *skinheads*); 3.800 vinham da antiga Alemanha Oriental e o restante, da Ocidental. Entre 1997 e 2007, a quantidade total de membros das 110 organizações neonazistas sobreviventes pulou de 2.400 para 4.800, enquanto os três partidos de direita tinham cerca de 21.000 pessoas. A propósito, a existência dos grupos era garantida tanto pelas contribuições de seus membros, quanto por pessoas da sociedade em geral, além da mídia (em troca de entrevistas e fotografias).

⁶⁷ Por outro lado, é oportuno lembrar que, já na década de 1980, a violência exacerbada, contra essas populações, fazia-se presente. Segundo Braunthal (2009), em 1980, foram 6 ataques à bomba, 2 assassinatos, 15 ataques criminosos, 27 casos de lesão corporal e 61 casos de dano à propriedade.

⁶⁸ Segundo Braunthal (2009, p. 13): "Desde a unificação em 1990 tem havido um crescimento dos estereótipos antisemitas, entre os alemães orientais, especialmente entre os jovens."

alemão), comunga do ideário neonazista, tomando, inclusive, parte das ações violentas de seu grupo. No entanto, com o avanço da narrativa, ela passa a questionar suas crenças e práticas, chegando, ao final, a abandoná-las.

Figura 9 - Frame de Kriegerin



Figura 10 - Frame de Kriegerin



Fonte: *Kriegerin* (David Wdnendt, 2011).

Decerto, entre os extremistas, alcançaram maior visibilidade os *skinheads*, salientando que sua subcultura envolvia diversos fatores de identificação, pensados e utilizados com o propósito de criar uma aparência intimidadora (ou seja, era preciso não apenas ser e agir como um *skinhead*, mas, sobretudo, parecer-se com um).

A partir do capítulo seguinte, começaremos a abordar mais diretamente o cinema, no contexto da Alemanha reunificada. Para tanto, partiremos da perspectiva de sua estruturação, como atividade produtiva, para depois contemplar os seus aspectos de ordem estética, propriamente ditos.

3 O CINEMA NA ALEMANHA PÓS-REUNIFICAÇÃO

3.1 OUTROS TEMPOS, NOVOS DESAFIOS

Se a história da Alemanha se confunde com a de suas guerras, não seria de todo equivocado dizer que também se confunde com a de seu cinema, pelo menos desde o fim do século XIX⁶⁹. Com exceção da fase imediatamente posterior à 2ª Guerra, para cada passagem da história alemã, pode ser identificado algum movimento estético que, em alguma medida, a reverberava. Foi assim com o cinema expressionista que, nas primeiras décadas do século XX, demonstrava sua perplexidade diante dos horrores da 1ª Guerra; aconteceu dessa forma também com o cinema nazista, que utilizava largamente o audiovisual, como ferramenta de propaganda ideológica, assim como com o Novo Cinema Alemão, que buscava uma sincronia com as demandas por liberdade presentes na década de 1960 na Europa.

Entretanto, quem deseja conhecer o cinema realizado a partir da reunificação, isto é, a partir da década de 1990, encontrará seguramente dificuldades para saber por onde começar. Primeiro, porque não se trata de um intervalo de tempo curto, e, ao longo dos 30 anos que nos separam da derrubada do Muro de Berlim, a produção cinematográfica foi não apenas intensa e volumosa, como também perene. Segundo, porque o cinema alemão pós-reunificação organizava-se, sobretudo esteticamente, de diversas maneiras, ainda que se pudesse eventualmente assinalar uma dominante - a mais orientada para o mercado, como é de se imaginar.

Antes de destacar algumas delas, contudo, abordaremos alguns aspectos relacionados ao contexto objetivo da produção de cinema na Alemanha, no período citado, principalmente aqueles concernentes aos impactos do crescimento e da consolidação da União Europeia⁷⁰.

A questão central refere-se justamente à necessidade que se pôs para a Alemanha de se alinhar à ordem neoliberal também na esfera da cultura. Naquele contexto, tornou-se premente a criação de mecanismos que possibilitassem a inserção do país nessa "nova" configuração. No

⁶⁹ Em novembro de 1895, ocorreu na Alemanha a primeira exibição de filmes para público pagante (BARBER, 2010; BRANDLMEIER, 1996; ELSAESER, 1996; LENK, KESSLER, 1996; MANNONI, 2003; TYBJERG, 2005). Promovida pelos irmãos alemães de origem polonesa, Max e Emil Skladanowski, a exibição utilizou o Bioscópio, projetor inteiramente inventado e montado pelo irmão Max. Ao contrário dos Lumière, os irmãos Skladanowski permaneceram na sombra da história durante décadas. Felizmente, tal cenário vem mudando devido, inclusive, aos esforços do *German Bundesarchiv*, que digitalizou fotografias, fotogramas, a programação dos filmes exibidos naquele 1º de novembro, entre outros materiais (Disponível em: <http://bit.ly/2rFlt97>. Acesso em 01 ago. 2018). No campo da produção cinematográfica, foi realizado, pelo cineasta Wim Wenders, o filme *Die Gebrüder Skladanowsky* (1995), ano do centenário da 1ª sessão.

⁷⁰ Importante mencionar que as nações europeias vinham se integrando, ao longo das décadas que antecederam a reunificação, ainda que o Tratado de Maastricht (que formalizava a UE) tenha sido assinado em 1992.

cinema, logo se compreendeu que esse processo deveria ocorrer contemplando o circuito da realização cinematográfica em sua totalidade, isto é, da produção à distribuição dos filmes⁷¹. Para tanto, mostrou-se fundamental a criação, no início da década de 1990, do Programa MEDIA, da União Europeia, e do Programa Eurimages, do Conselho da Europa⁷²; para além de suas especificidades, ambos surgiram com a finalidade de financiar filmes que traduzissem o caráter múltiplo da cultura europeia (o que quer que isso significasse) e também que afirmassem a "promessa" de inserção no mercado cinematográfico global. Em outras palavras, o que se pretendia era tornar comunicável (e consumível) para o resto do mundo o que, até então, mantivera-se praticamente restrito a um público interno.

Em comparação aos mecanismos de financiamento vigentes na década de 1970, o Programa MEDIA e o Eurimages traziam uma mudança importante, como assinalam Galt e Schoonover (2010, p. 305, tradução nossa)⁷³:

[Antes] A coprodução colocava-se como meio de aumentar os orçamentos de filmes quando esses eram recusados pelos sistemas de subsídio (porque eram muito orientados para a cultura popular ou porque conflitavam com os propósitos do órgão subsidiário, ou, ainda, porque os recursos do órgão eram limitados). [...] Com o Programa MEDIA e o Eurimages, esse padrão é invertido, de modo que as coproduções tinham acesso aos recursos para, no horizonte, promoverem a ideologia do transnacionalismo europeísta, através de histórias europeias.

De exceção, a coprodução tornou-se praticamente uma regra, e raro era o filme europeu que não se enquadrava nesse esquema⁷⁴. Além disso, os cinco maiores produtores europeus de filmes, entre 2007 e 2016, Grã-Bretanha, França, Alemanha, Espanha e Itália, que respondiam por 53,6% (Ver Apêndice B - Tabela 1) de toda a produção, também lideravam na condição de coprodutores. Em decorrência disso, os filmes eram considerados nacionais em tantas quantas fossem as nações coprodutoras, estando habilitados, inclusive, a solicitar em cada uma delas financiamento. Tratava-se, assim, de uma (nova) condição bastante "confortável" do ponto de

⁷¹ Como pontuam Galt e Schoonover (2010), não havia como operar sem considerar os 300 milhões de potenciais espectadores da comunidade europeia.

⁷² Atualmente, o fomento à cultura promovido pela União Europeia concentra-se no *Creative Europe Programme* e as ações do "antigo" Programa MEDIA foram por ele encampadas.

⁷³ No original: "Coproduction arrangements were often undertaken at that time to raise budgets for films refused by subsidy systems because they were too oriented toward popular culture, because they conflicted with the goals of the subsidizing body, or because the subsidy budgets were too small. [...] Now through MEDIA and Eurimages the pattern is inverted so that coproduction takes on a subsidy and therewith come to serve an ideological purpose, the promotion of Europeanist transnationalism - to the telling of European stories, as it were."

⁷⁴ Segundo o Relatório "*International film co-production in Europe*" (2018), produzido pelo Observatório Europeu do Audiovisual, entre 2007 e 2016, tratava-se de 20% de toda a produção europeia de cinema. Desses, cerca de 60% eram coproduções entre países da União Europeia, e, o restante, envolvia nações de outros continentes (especialmente, os Estados Unidos). Disponível em: <https://rm.coe.int/brochure-cannes-2018/16808ae9fa>. Acesso em: 01 ago. 2018.

vista da captação dos recursos, principalmente porque, além de dispor dos fundos da União Europeia, os produtores poderiam conseguir arregimentar outras parcerias no próprio mercado, o que de fato passou a ocorrer regularmente nos anos seguintes.

Por outro lado, alguns problemas, referentes ao acesso aos recursos, perduravam, tais como: 1) a indefinição em relação aos limites (aceitáveis) de interferência do órgão financiador em aspectos criativos dos projetos candidatos aos financiamentos e 2) a aparente preponderância de critérios de análise e seleção focados no retorno financeiro dos projetos. Felizmente, não tardou para que tais "distorções" fossem corrigidas e os programas continuaram a representar, ao longo das décadas seguintes, importantes meios de fomento à cultura.

Na Alemanha especificamente, os cineastas e produtores contavam - e continuam contanto - com as agências de fomento governamentais, tanto a nível federal, quanto regional. Seguramente, a principal delas é a *Filmförderungsanstalt*, ou FFA⁷⁵, que tem uma cobertura nacional e administra um orçamento anual em torno de €76 milhões⁷⁶. Ressalta-se que sua atuação permanente de incentivo contempla não apenas a produção de filmes (longas metragens de ficção, documentários e filmes infantis, notadamente), mas também o desenvolvimento de roteiros, a preservação de acervos, a construção, melhoria e modernização de salas de cinema, além da promoção dos trabalhos dentro e fora do país. Segundo Cooke (2014, p. 303, tradução nossa)⁷⁷:

A Alemanha é muito bem atendida em termos de financiamento público, se comparada com a maioria das outras nações europeias. No fim dos anos 2000, as instituições alemãs estavam financiando a indústria nacional de cinema com cerca de €290 milhões [...].

Outro importante fundo de financiamento público consiste no *Deutscher Filmförderfonds*, ou DFFF⁷⁸. Criado em 2007, ele é administrado pelo FFA, mas institucionalmente é parte do Ministério da Cultura Alemão⁷⁹. Convém destacar ainda os fundos regionais e as televisões privadas e públicas como potenciais financiadores do cinema.

No caso dos fundos regionais, ocorre um fenômeno muito peculiar, posto que não raro eles funcionam com base na lógica do *ganha-ganha*, isto é, os recursos são repassados aos

⁷⁵ Nesta tese, daremos preferência à utilização da sigla FFA, e não a traduzir para o português a denominação original da Agência.

⁷⁶ Esse valor representa a soma dos recursos repassados pelo governo com aqueles advindos das cotas da venda de ingressos de cinema (bem como da comercialização de vídeos em DVD e Blu-Ray) e das taxas pagas pelas televisões. Disponível em: <https://www.ffa.de/ffa-overview-1.html>. Acesso em: 01 fev. 2018.

⁷⁷ No original: "Germany is very well supported in terms of public funding compared with most other European nations. By the end of the 2000s, German institutions were funding the national film industry to the tune of around €290 million [...]".

⁷⁸ Assim como no caso do FFA, optaremos por utilizar a sigla DFFF.

⁷⁹ O *Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien*.

produtores audiovisuais, desde que estes se comprometam a gastá-los (também e principalmente) na região que sedia o fundo. A esse respeito, Cooke (2014, p. 306, tradução nossa)⁸⁰ detalha: "Isso, em geral, significa que para cada Euro investido, € 1,50 tem que ser gasto na região."

Como destacamos, as fontes de financiamento do cinema na Alemanha são numerosas e resultam de políticas muito bem formuladas e consolidadas, tanto na direção da execução direta de um orçamento próprio (via repasse dos recursos), quanto na regulação da atuação de outros agentes envolvidos (a exemplo das emissoras de televisão).

Por outro lado, havia, como se sabe, uma série de outras questões envolvidas na produção alemã de cinema dos primeiros anos da reunificação, para além das de ordem financeira. Uma delas concernia ao fato de que as experiências das "Alemanhas" Oriental e Ocidental tinham sido, no tocante ao cinema, profundamente distintas, inclusive esteticamente. A Alemanha Ocidental já operava, grosso modo, orientada para e pelo mercado. A Oriental, por sua vez, tinha toda a sua produção audiovisual atrelada à atuação de uma companhia estatal: a *Deutsche Film-Aktiengesellschaft* (DEFA).

Fundada em 1946, a companhia produziu, ao longo de seus mais de 40 anos de atuação, cerca de 9.000 peças audiovisuais, entre longas metragens de ficção (de gêneros diversos), documentários, e, naturalmente, produtos de propaganda do regime comunista. Aliás, fala-se em submissão à política da Alemanha Oriental (e mesmo à União Soviética) especialmente em suas primeiras décadas de existência. De qualquer maneira, não se pode negar que a Alemanha Ocidental e a Oriental atuavam diferentemente no tocante à produção audiovisual, acarretando o seguinte cenário:

Em dezembro de 1992, a produção da DEFA filmes foi encerrada para sempre [...] seus estúdios foram adquiridos, por 130 milhões de marcos alemães, pela empresa francesa Compagnie Immobilière Phénix (CIP) e batizados de Estúdios Babelsberg; Volker Schlöndorff, um renomado cineasta da Alemanha Ocidental, foi contratado como CEO [...] o cinema da DEFA desapareceu da esfera pública na Alemanha reunificada, com exceção das exibições que ocorriam ocasionalmente nas madrugadas das televisões abertas e de sua presença em retrospectivas. (HEIDUSCHKE, 2013, p. 31, tradução nossa)⁸¹.

⁸⁰ No original: "This generally means that, for every euro that they provide, €1,50 has to be spent in the region."

⁸¹ No original: "In December 1992, production of DEFA films ended for good when French real estate firm Compagnie Immobilière Phénix (CIP) bought the DEFA feature film studio for 130 million German Marks; renamed it Studio Babelsberg; hired Volker Schlöndorff, a renowned (West) German filmmaker as CEO [...] DEFA cinema disappeared from the public realm in post-unification Germany with the exception of the occasional late-night television broadcast or as a film retrospective."

Consequência de tal processo teria sido, por exemplo, a dificuldade encontrada pelos cineastas do Leste para se inserirem no mercado de trabalho ocidental⁸². No entanto, felizmente surgiu uma alternativa, como observa Cook (2012, p. 525-526, tradução nossa)⁸³:

[...] os recém estabelecidos canais regionais de televisão, nos “novos” estados do Leste, ofereceram a oportunidade de fazer filmes para um público quase que exclusivamente da Alemanha Oriental. [...] Diretores como Hermann Zschoche [...] e Marion Rasche obtiveram um bom êxito com suas produções para os novos canais de televisão no Leste.

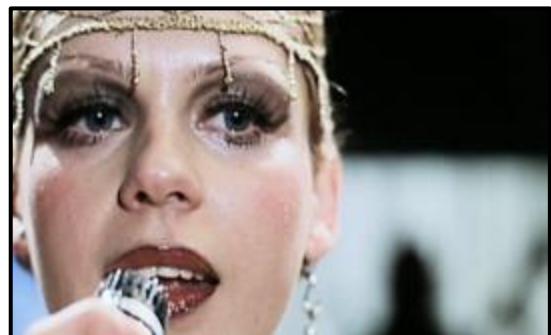
Na realidade, o que tais fatos evidenciavam era justamente a complexidade que o encontro entre as "Alemanhas", na esfera da cultura, representava. À medida em que as Alemanhas passavam a "se ver", sem mediações, começavam também a ser mutuamente representadas, ainda que nem sempre tal processo resultasse em um reconhecimento de lado a lado. De certa forma, as mútuas representações tentavam resolver, ainda no calor dos acontecimentos, o modo como poderiam olhar para essa "nova" Alemanha reunificada e, especialmente, para os vestígios deixados por ambas as suas partes. (Figuras 11 e 12).

Figura 11 - Frame de Os assassinos estão entre nós



Fonte: *Os assassinos estão entre nós* (Wolfgang Staudte, 1946).

Figura 12 - Frame de Solo Sunny



Fonte: *Solo Sunny* (Konrad Wolf, 1980).

Assim sendo, elas emergiam em outro registro, elaborando questões "novas", ou que, no mínimo, atravessavam um momento diferente. Um excelente exemplo consiste no filme *Ostkreuz*⁸⁴ (Michael Klier, 1991) (Figuras 13 e 14), no qual o diretor⁸⁵ construiu uma narrativa

⁸² Tendo sido a principal exceção o cineasta Andreas Dresen (KAPCZYNSKI; RICHARDSON, 2012).

⁸³ No original: "[...] the newly established regional television channels in the "new" Eastern states offered the opportunity to make films for an almost exclusively East German audience. [...] Directors such Herrmann Zschoche [...] and Marion Rasche had good success with their productions for the new television channels in the East."

⁸⁴ O título do filme remete a uma estação de metrô de Berlim.

⁸⁵ Que cresceu na parte oriental da Alemanha.

ambientada em Berlim, cujos personagens centrais eram refugiados da Alemanha Oriental, que se deslocavam constantemente em busca de trabalho e/ou dinheiro, quando não de ambos.

Figura 13 - Frame de Ostkreuz



Figura 14 - Frame de Ostkreuz



Fonte: *Ostkreuz* (Michael Klier, 1991).

Para Frey (2012, p. 512, tradução nossa)⁸⁶, *Ostkreuz* operava "[...] em zonas de fronteira: entre o Oeste e o Leste, entre o ontem e o amanhã." Seguramente, ele abriu caminho para narrativas semelhantes, incluindo algumas das que vieram a integrar a Escola de Berlim, nosso objeto de estudo.

Por outro lado, havia filmes que não demonstravam interesse em representar ou problematizar os efeitos da reunificação ou de qualquer outra passagem da história alemã. A esses trabalhos, Rentschler (2013) denominou Cinema de Consenso, cujo apogeu ocorreu em meados da década de 1990.

Nessa chave, entravam, por exemplo, as comédias românticas, a exemplo de *O homem mais desejado do mundo* (Der bewegte Mann, Sönke Wortmann, 1994) (Figuras 15 e 16), *Ninguém me ama* (Keiner liebt mich, Doris Dörrie, 1994), *Stadtgespräch* (Rainer Kaufmann, 1995), *Das Superweib* (Sönke Wortmann, 1996) e *Männerpension* (Detlev Buck, 1996). Apontados (HAKE, 2008; LANGFORD, 2012; RENTSCHLER, 2013) como principais representantes dessa fase, os cineastas Sönke Wortmann, Doris Dörrie, Detlev Buck e Rainer Kaufmann alcançaram, de fato, com parte de seus trabalhos, um bom êxito comercial, principalmente dentro da Alemanha⁸⁷.

⁸⁶ No original: "[...] in border zones: between West and East, between yesterday and tomorrow."

⁸⁷ Oportuno notar que, no mesmo ano em que *O Homem mais desejado do mundo* (Sönke Wortmann, 1994) foi realizado, os cineastas Wim Wenders e Margarete von Trotta lançaram, respectivamente, *O céu de Lisboa* (Lisbon Story) e *A promessa* (Das Versprechen). No entanto, o trabalho de Wortmann os superou comercialmente, com a venda de 6,5 milhões de ingressos nas salas de cinema alemãs, considerada na época uma cifra expressiva.

Figura 15 - Frame de O homem mais desejado do mundo



Figura 16 - Frame de O homem mais desejado do mundo



Fonte: *O homem mais desejado do mundo* (Sönke Wortmann, 1994).

Entretanto, o Cinema de Consenso não teria conseguido manter sua "pujança", como notam Fisher e Prager (2010, p. 4, tradução nossa)⁸⁸: “[...] a estrutura do consenso e o cinema pervasivo do politicamente correto, dos fim dos anos 1980, para os anos 1990, não seria [na virada do milênio] mais dominante.” O seu declínio pode ser atribuído, entre outras razões, a uma certa saturação das “fórmulas” narrativas utilizadas. O fato é que o espaço se abriu para outras expressões esteticamente distintas e para outros cineastas⁸⁹.

Entre 1998 e 1999, surgem alguns filmes que ganham considerável projeção e *Corra, Lola, corra* (Lola rennt, 1998, Tom Tykwer) foi seguramente um deles. Alguns anos antes de sua realização filme, ocorreram em Berlim dois fatos de particular interesse para o cinema: a instalação de um fundo de incentivo regional⁹⁰, cujo propósito era justamente fomentar a produção cinematográfica na cidade e adjacências, e a criação, em 1994, da produtora *X-Filme Creative Pool*, por iniciativa dos cineastas Wolfgang Becker e Tom Tykwer. Resumidamente, a “filosofia” da empresa era:

Os membros da X-Filme adotaram um conceito de produção que combinava um ‘ambicioso e independente cinema de autor’ com ‘assuntos/temas próprios da Alemanha, ou que teriam algo a ver com ela, mas que poderiam funcionar internacionalmente. (WAGNER, 2012, p. 532, tradução nossa)⁹¹.

⁸⁸ No original: “[...] the consensus building and politically affirmative cinema pervasive in the late 1980s and 1990s is no longer dominant.”

⁸⁹ Isso não significa, por outro lado, que cineastas como Sönke Wortmann e Doris Dörrie tenham cessado suas atividades; aliás, no caso do primeiro, o filme *O milagre de Berna* (Das Wunder von Bern, 2003) teve uma trajetória de êxito comercial (sobretudo no exterior), com renda em torno de U\$24 milhões. Disponível em: <http://bit.ly/2RczTII>. Acesso em 01 fev. 2018.

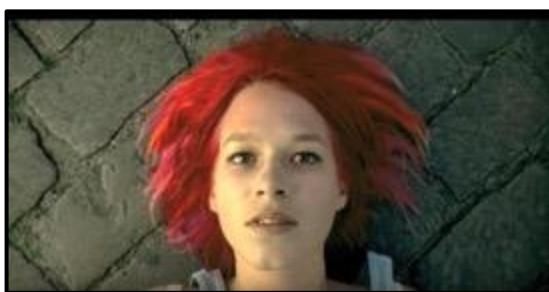
⁹⁰ Atualmente denominado *Film- & New Media- Förderung*.

⁹¹ No original: “X-Filme’s members espoused a production concept that combined ‘ambitious independent auteur cinema’ with ‘authentic subject matter that takes place in Germany or has something to do with Germany but can also work internationally.’”

Em 1995, o primeiro projeto de longa metragem da *X-Filme, Stille Nacht* (Daniel Levy), foi aprovado⁹². No entanto, assim como ele, os dois filmes seguintes da empresa, *A vida é tudo o que temos* (Das Leben ist eine Baustelle, Wolfgang Becker, 1997) e *Winter Sleepers - Inverno Quente* (Winterschläfer, Tom Tykwer, 1997), não tiveram a *performance* comercial esperada e, assim, *Corra, Lola, corra* foi produzido com a "ingrata" missão de reverter a situação (Figura 17).

O filme contava a história de um casal, Lola (Franka Potente) e Manni (Moritz Bleibtreu), que precisava arranjar, em vinte minutos, 10 mil marcos alemães para pagar uma dívida. Não é necessário dizer que é Lola quem literalmente corre atrás desse dinheiro, percorrendo, para tanto, ruas e avenidas de Berlim. O diferencial da trama, contudo, é que ela funcionava numa espécie de *looping*, ou seja, o argumento básico se repetia, mas alguns elementos eram modificados, de modo a gerar desfechos diferentes.

Figura 17 - Frame de Corra, Lola, corra



Fonte: Corra, Lola, corra (Tom Tykwer, 1998)

Tratava-se, sem dúvida, de um filme inovador, do ponto de vista da narrativa, no contexto do cinema alemão da época. Além disso, ele apresentou um efeito colateral considerado positivo, pois deixou entrever uma cidade de Berlim contemporânea, bem ao gosto do fundo berlinense de inventivo à cultura.

Por outro lado, *Corra, Lola, corra* acabou se tornado algo como único exemplar da espécie, na medida em que, nos anos subsequentes à sua realização, o que se observou foi o surgimento de outras vertentes estéticas, a exemplo dos filmes da *Ostalgie* ou da própria Escola de Berlim (esta será abordada em capítulo específico, mais adiante).

Forjada da junção das palavras "*Ost*" e "*Nostalgie*", que significam, respectivamente, Leste e nostalgia, a palavra aludia justamente a um sentimento que surgiu na Alemanha

⁹² Com um orçamento de 1,5 milhões de marcos alemães, que não era considerado propriamente alto.

reunificada, principalmente entre os alemães do Leste, mas também entre os ocidentais⁹³. Conforme visto em capítulo anterior, a antiga Alemanha Oriental enfrentou muitas dificuldades para se integrar ao novo contexto geopolítico e socioeconômico do país. Os desniveis marcavam a relação entre as duas partes da nação e não tardou para que a insatisfação se tornasse algo vivenciada (também) como uma saudade.

Assim, dos tempos anteriores à reunificação, sentia-se a falta, principalmente, da cultura material da antiga Alemanha Oriental, isto é, de uma série de objetos e produtos que foram desaparecendo do cotidiano das pessoas. A esse respeito, Cook comenta: "Em cerca de 2 anos, um segmento inteiro da cultura material da Alemanha Oriental foi colocado de lado e substituído pela [cultura material] da Alemanha Ocidental" (2012, p. 525, tradução nossa)⁹⁴.

O cinema não foi o único a dar forma a essa nostalgia⁹⁵, mas foi seguramente um dos mais eloquentes meios. Os filmes da *Ostalgie* teriam, segundo Cook (2012), aparecido "por etapas". Primeiro, vieram *Go Trabi Go* (Peter Timm, 1991), *Go Trabi Go 2* (Wolfgang Büld e Reinhard Klooss, 1992) e *Wir können auch anders...* (Detlev Buck, 1993). Com a boa receptividade dos títulos (principalmente junto ao público), que vinham revestidos de um tom entre a comédia (eventualmente o pastelão) e a (auto)sátira, uma segunda "leva" emergiu, produzindo *Alameda do Sol* (Leander Haußmann, 1999) e, mais adiante, *Adeus, Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003).

Aquilo que *Alameda do Sol* e *Adeus, Lenin!* têm em comum, nós já sabemos: ambos se inserem na chave da *Ostalgie*, entretanto, chamamos atenção justamente para a necessidade de considerar também aquilo que os difere. *Alameda do Sol*, por exemplo, é um filme de atmosfera juvenil e alegre, que conta a história de um grupo de moradores da parte oriental de Berlim, antes da reunificação. Os dramas, quase sempre relacionados às limitações impostas pelo regime comunista às liberdades, existem, mas se diluem em uma narrativa leve, engraçada e desprevensiosa (Figuras 18 e 19).

⁹³ Nesse caso, a nostalgia se dirigia, segundo Langford (2012), à cidade de Berlim (mais especificamente ao bairro de Kreuzberg), que passava por um acelerado processo de gentrificação.

⁹⁴ No original: "In a matter of a couple of years an entire segment of GDR material culture has been all but swept aside and replaced by that of the federal Republic."

⁹⁵ No rol dos itens aos quais não se tinha mais acesso, figuravam produtos de marcas como Tempo-Bohnen, Globus grüne Erbsen e Mocha-Fix Gold Kaffee; além delas, havia o "objeto" que era uma espécie de símbolo da Alemanha Oriental: o veículo Trabant, vulgo Trabi (COOK, 2012).

⁹⁶ O livro *Heróis como nós* (Helden wie wir), de Thomas Brüssig, é um exemplo. Após seu lançamento em 1995, foi adaptado pelo próprio autor para o cinema (LANGFORD, 2012).

Figura 18 - *Frame* de Alameda do Sol



Fonte: *Alameda do Sol* (Leander Haußmann, 1999)

Figura 19 - *Frame* de Alameda do Sol



Fonte: *Alameda do Sol* (Leander Haußmann, 1999)

Já em *Adeus, Lenin!*⁹⁷, as soluções narrativas de Becker parecem mobilizar tensões que não existem no filme de Haußmann. Em outras palavras: embora tenham olhado para o mesmo lugar, e (supostamente) com a mesma lente da nostalgia, os cineastas conseguiram produzir narrativas diferentes, igualmente legítimas, mas claramente distintas.

O breve panorama do cinema alemão pós-reunificação não poderia ser concluído, contudo, sem a alusão à outra importante vertente de filmes, tratando-se daqueles que abordavam temas "históricos" de um modo mais convencional. Nesse registro, destacamos *A Queda - As últimas horas de Hitler* (Der Untergang, Oliver Hirschbiegel, 2004), *A Vida dos Outros* (Das Leben der Anderen, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006) e *A fita branca* (Das weisse Band, Michael Haneke, 2009). A próxima seção desse capítulo será dedicada a articular um diálogo entre o cinema alemão pós-reunificação e o cinema contemporâneo global.

⁹⁷ Lembramos que a trama se desenrola em torno da necessidade do personagem central - Alex (Daniel Brühl) - de encobrir, de sua mãe, as mudanças que ocorriam na Alemanha pré-reunificação. Para tanto, Alex recorre a toda sorte de artifícios para emular a Alemanha Oriental, o que acaba gerando situações engraçadas, mas com um toque dramático.

3.2 DIÁLOGOS COM O CINEMA CONTEMPORÂNEO

De quantos cinemas é feito o cinema contemporâneo? A depender do critério adotado, chegaríamos a uma lista distinta, mas cada uma delas seria, de certo modo, parcial, porque incompleta. Se optássemos, por exemplo, pelo recorte da localização, procurando identificar os cinemas contemporâneos de cada lugar (país, continente), teríamos tantos cinemas quanto lugares existissem. Seria, sem dúvida, um emaranhado de *inputs* que logo tornaria necessária outra classificação, depois outra, em seguida mais outra e todas logo pareceriam um tanto quanto inúteis.

Se optássemos, por outro lado, por um recorte temporal, poderiam "ficar de fora" passagens do cinema que, em outra chave (não a da localização, claro), não ficariam⁹⁸. O que fazer, então, nesse contexto, além de assumir que é para isso mesmo que servem as categorizações, ou seja, para que possamos delas partir, mantendo, contudo, no horizonte, o desejo de superá-las?

Talvez seja preciso procurar compreender em que consiste esse contemporâneo, bem como os diálogos que o cinema com ele estabelece. Nesse sentido, abandonam-se as categorizações e volta-se para o contexto em si mesmo, isto é, para as formas que ele adquire ou através das quais se manifesta. Parece-nos, então, que uma de suas principais características sejam justamente as tensões que o perpassam, especialmente aquelas decorrentes dos problemas ensejados pelo neoliberalismo no mundo. Em todos os continentes onde ele se instalou, as crises se multiplicam, o que afeta todas as esferas da vida em sociedade, incluindo a cultural, como pontuam Kapur e Wagner (2011, p. 1, tradução nossa)⁹⁹:

Como o neoliberalismo emergiu como ordem global hegemônica, as contradições do capital - sua tendência para desintegrar o mundo enquanto radicalmente o integra - irrompem, a nível global, em tensões sociais, protestos e aumento das diferenças. Novas tecnologias de comunicação têm servido como cola e canal para o neoliberalismo, enquanto a produção cultural, depois da guerra, é o segundo setor mais importante da economia neoliberal.

⁹⁸ Por exemplo, os cineastas remanescentes do Novo Cinema Alemão, como Alexander Kluge, Werner Herzog e Wim Wenders.

⁹⁹ No original: "As neoliberalism has emerged as the hegemonic world order, the contradictions of capital - its tendency to disintegrate the world while it radically integrates it - have erupted globally in social tensions, people's protests, and widening chasms. New technologies of communications have served as the glue and conduit of neoliberalism whereas the production of culture is, after war, the second most important sector in the neoliberal economy."

Naturalmente que cada país/continente vivencia tais problemas de maneiras distintas, bem como sofre os impactos em graus diferentes, inclusive no que se refere à produção cultural. Todavia, não há como negar que no campo do cinema as respostas parecem, em alguma proporção, alinhadas, ao menos aquelas que não se inserem no esquema da produção orientada para o mercado.

A pesquisadora inglesa Rosalind Galt (2006) traz uma contribuição extremamente importante para a reflexão sobre o cinema contemporâneo, notadamente o europeu. Ela sugere, por exemplo, que as pesquisas o problematizem considerando não apenas as questões relacionadas às estratégias de produção/coprodução e de financiamento, mas também as concernentes ao desejo de representar ou dar visibilidade às diversas diásporas presentes no continente. A reconfiguração do problema poderia ocorrer, então, a partir da lógica da cartografia, assim descrita pela autora:

Cartografia abrange a escrita e o desenho, a política e a estética, o político e o físico; ela conecta o espetáculo com a narrativa, o espaço gráfico com o geopolítico. E o cinema europeu pós-Muro [...] mobiliza exatamente esta estrutura enunciativa. Ela mapeia os espaços da Europa 'hoje', falando tanto a partir dos e a respeito dos espaços em transformação do continente. O mais importante: ela o faz como um trabalho textual, co-articulando o espaço cinematográfico com o geopolítico. (GALT, 2006, p. 4-5, tradução nossa)¹⁰⁰.

Ainda no tocante ao debate sobre o cinema contemporâneo, Galt e Schoonover (2010) assinalam a fortuna crítica de outro conceito, como se pode notar:

O [conceito de] cinema de arte tem desde seu começo forjado uma relação entre a estética e a geopolítica ou, em outras palavras, entre o cinema e o mundo. [...] [ele] é a categoria crítica que se encontra em melhor condição/posição para se envolver com as questões contemporâneas prementes da globalização, da cultura mundial e de como a economia dos fluxos transacionais do cinema podem se entrecruzar com as trajetórias da forma fílmica. (2010, p. 3, tradução nossa)¹⁰¹.

Por outro lado, Galt e Schoonover (2010) também observam fragilidades no conceito de cinema de arte, destacando-se as seguintes: 1) o caráter frequentemente eurocêntrico das

¹⁰⁰ No original: "Cartography encompasses writing and drawing, politics and aesthetics, the political and the physical; it binds spectacle to narrative, graphic space to geopolitical space. And post-Wall European cinema [...] mobilizes exactly this enunciative structure. It maps the spaces of Europe 'today', speaking both of and from the changing spaces of the continent. Most important, it does so as a textual work, coarticulating cinematic space and geopolitical space."

¹⁰¹ No original: "[...] art cinema has from its beginnings forged a relationship between the aesthetic and the geopolitical or, in other words, between cinema and the world. [...] it is the critical category that best placed to engage pressing contemporary questions of globalization, world culture, and how the economics of cinema's transnational flows might intersect with trajectories of film form."

classificações que indicam *o que é e o que deixa de ser* cinema de arte e 2) as sobreposições entre a categoria e outras "similares", a exemplo de cinema independente, cinema alternativo e *world cinema*. De qualquer maneira, no escopo desta tese, o cinema contemporâneo (alemão, inclusive) será observado nessa chave, a de um cinema cartográfico, que faz de sua forma um discurso político e não um meio para veiculá-lo.

Na última parte desta seção, optamos por centrar nossa reflexão em dois aspectos por julgarmos que representam duas importantes instâncias de interlocução entre o cinema contemporâneo e o cinema alemão pós-reunificação (em particular com o cinema da Escola de Berlim, como veremos adiante). Trata-se da opção pelo realismo não representacional e por temas da ordem do prosaico ou da vida cotidiana, em vez de temas mais "nobres", advindos, por exemplo, da história alemã. Acreditamos, com isso, que o posterior enfrentamento da problemática da tese terá, como base, um alicerce mais firme.

* * *

Desde sempre, o cinema ficcional narrativo carrega algumas promessas (ou pactos) e uma delas parece ser justamente a de garantir, ao espectador, as suas (em média) duas horas de deslocamento da realidade. Não se trata, atentem, de uma questão da ordem da estética, mas de algo que se situa na esfera da recepção, isto é, do modo como o filme repercute no espectador. Assim, mesmo os filmes claramente orientados por uma intenção realista, nos moldes clássico ou moderno, funcionam, em alguma medida, conforme esse registro, sob pena de verem rompido o pacto fundador do cinema de ficção.

Entretanto, o cinema contemporâneo, tal como o compreendemos, parece operar diferentemente, subvertendo a lógica do realismo representacional e criando um outro tipo de engajamento do espectador com o filme. Em outras palavras, ele (o espectador) talvez não possa tão facilmente (por exemplo) se identificar com uma narrativa ou reconhecer nela a porção do real, mas isso não significa que ele não possa de alguma (outra) maneira se engajar com a obra.

É claro, naturalmente, que se trata de uma grande mudança, sobretudo porque ela supõe o estabelecimento de uma forma diferenciada de relação entre o espectador e a materialidade do filme, tanto no que se refere aos seus elementos visuais, quanto aos sonoros. Como não buscar em uma imagem o seu correlato na realidade? Como abrir mão dessa possibilidade? Trata-se naturalmente de questões retóricas, às quais não temos qualquer intenção de dar resposta. Antes, queremos apenas chamar a atenção para o tipo e o grau da mudança sofrida

pela relação que se estabelece entre um espectador e um filme especialmente no contexto do cinema contemporâneo.

E como tal processo pode "na prática" ser observado? Um exemplo claro advém justamente da retirada do espectador de sua condição de passividade, sobretudo quando a ele é reservada a prerrogativa de completar a narrativa. Em outras palavras, o filme contemporâneo com frequência entrega ao espectador narrativas fragmentadas, seja através de elipses (principalmente visuais) ou da simples opção por finais abertos ou indeterminados.

Gemünden (2013) aponta um exemplo da utilização da elipse procedente do filme mexicano *Lake Tahoe* (Fernando Eimbcke, 2008). Nele, a elipse ocorre já nas primeiras cenas, quando o adolescente Juan (Diego Cataño) colide o carro em um poste, mas tudo o que o espectador consegue ver é: 1. o carro passando de um lado a outro do quadro, da direita para a esquerda (em seguida, tem-se um *fade* e são ouvidos ruídos do que se supõe ter sido a batida) e 2. a imagem do carro já batido (Figura 20). Assim, se não fosse pela montagem do filme, poderíamos vir a não saber que se tratava de eventos diretamente relacionados. No caso desse filme, aliás, o recurso é claramente utilizado de forma extrema, devido novamente à supressão de uma imagem-chave. No entanto, parece-nos que isso não chega propriamente a comprometer o acompanhamento do espectador em relação à evolução da narrativa.

Figura 20 - Frame de *Lake Tahoe*



Fonte: *Lake Tahoe* (Fernando Eimbcke, 2008)

Em *Marselha* (Marseille, Angela Schanelec, 2004), o recurso volta a ser utilizado, especialmente nas sequências relacionadas ao retorno de Sophie, personagem principal, para a Alemanha, após sua temporada de férias na França¹⁰². O fato é que Schanelec não faz uma

¹⁰² Na realidade, do ponto de vista da cronologia dos fatos da narrativa, essa utilização é anterior à sequência do relato do assalto na delegacia, igualmente apontada como exemplo de elipse.

marcação muito precisa da transição de um lugar (geográfico mesmo) para o outro, estruturando-a basicamente em torno de três sequências.

Na primeira, ainda na França, Sophie está com amigos em um clube noturno (Figura 21); na segunda, ela está aguardando em um semáforo para atravessar a rua, quando uma moça se aproxima para lhe devolver uma peça de roupa, que ela esquecera em algum lugar (o detalhe é que a moça fala um alemão fluente) (Figura 22) e, na terceira, ela se encontra na porta de seu apartamento em Berlim (Figura 23).

Figura 21 - *Frame* de clube noturno



Figura 22 - *Frame* de Sophie na rua



Fonte: *Marselha* (Angela Schanelec, 2004).

Figura 23 - *Frame* de Sophie em Berlim



Fonte: *Marselha* (Angela Schanelec, 2004).

O problema, na realidade, está na transição da primeira para a segunda sequência (Figura 21 para a 22), posto que nada, além de um corte seco, as separa (assim como separa os lugares, posto que se pode tratar de Marselha, de um lado, e de Berlim, do outro). Em um momento posterior do filme, quando Sophie decide voltar para Marselha, Schanelec insere uma cena da personagem em seu apartamento (Figura 24 - onde já se vê a mochila que será subtraída em sua

chegada em Marselha), em seguida, uma cena de Sophie em um trem (Figura 25), e, por fim, uma imagem dela, já na França, descendo uma escadaria ainda de posse da mochila (portanto, antes do assalto) (Figura 26).

Figura 24 - *Frame* de Sophie em casa - Berlim



Figura 25 - *Frame* de Sophie a caminho de Marselha



Figura 26 - *Frame* de Sophie já na França



Fonte: *Marselha* (Angela Schanelec, 2004).

Entretanto, conforme anteriormente mencionado, na sequência em que Sophie "vem de volta" de Marselha para Berlim (o único retorno para a Alemanha que, na realidade, ela faz), somos privados de qualquer informação. Em outras palavras, ficamos reféns das nossas deduções a partir dos poucos indícios fornecidos pela diretora (Figuras 24, 25 e 26).

O terceiro exemplo, que também pode ser enquadrado no registro das narrativas que necessitam de um engajamento ativo do espectador para serem acessadas, vem do filme *Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008). Na tela, apenas imagens de uma plateia feminina que assiste a uma encenação do poema persa *Shirin*. Nós, espectadores do filme, contudo, não temos acesso às imagens da encenação e acompanhamos a narrativa orientados pelas pistas fornecidas pelas expressões das mulheres (Figuras 27 e 28) e pelo áudio da encenação do poema sendo narrado.

Figura 27 - Frame de Shirin



Figura 28 - Frame de Shirin



Fonte: *Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008).

Trata-se de uma desestabilização completa, que, por consequência, nos leva a crer que fomos privados da materialidade do filme, quando, na realidade, ela é justamente os rostos que vemos e os sons que ouvimos. Seguramente não se encontra, entre os filmes da Escola de Berlim, algo parecido; todavia, compreende-se que o princípio que orientou a criação de Kiarostami e de Schanelec (especialmente na cena ausente do assalto em *Marselha*¹⁰³), é, em linhas gerais, o mesmo. Em ambos os filmes, a potência da imagem não parece estar na informação que elas carregam sobre a narrativa e/ou no quanto elas "representam" a realidade. Antes, ela se faz presente na própria materialidade das imagens e na capacidade que elas demonstram (ou não) de nos mobilizar afetivamente. É por isso, portanto, que sentimos falta - tanto em *Shirin*, quanto em *Marselha* - não das partes ausentes da narrativa, mas das imagens em si mesmas e, no limite, daquilo que elas podem de alguma maneira nos fazer sentir, pensar e entender.

Chegamos, então, ao último filme, que gostaríamos de abordar no contexto das reflexões feitas até o momento: trata-se de *As Faces de Toni Erdmann* (Toni Erdmann, 2016), da cineasta alemã Maren Ade¹⁰⁴. Lançado na edição de 2017 do Festival de Cinema de Cannes¹⁰⁵, o filme foi muito bem recebido pela plateia e, de modo geral, pela crítica, embora não tenha levado nenhum prêmio. A sua trajetória não foi diferente da maioria dos filmes como ele (que não se encaixam na categoria *mainstream*), perfazendo o circuito de festivais internacionais e sendo exibido, na maioria das vezes, em salas de "cinema de arte". A propósito, o seu desempenho

¹⁰³ A mesma será analisada posteriormente.

¹⁰⁴ Egressa da Academia de Cinema de Munique, por onde passaram também os cineastas Caroline Link (vencedora do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro com *Lugar Nenhum na África* [Nirgendwo in Afrika, 2001]) e Wim Wenders. Em 2000, fundou, com a ex-colega de turma Janine Jackowski, a produtora *Komplizen Film*, responsável, desde então, por 20 filmes de longa-metragem.

¹⁰⁵ Foi indicado para o prêmio de melhor filme, assim como, no mesmo ano, para o do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro.

nas bilheterias foi considerado bastante expressivo, sobretudo quando comparado ao de outras produções "do gênero" lançadas no mesmo ano¹⁰⁶.

No escopo deste trabalho, uma informação ganha particular importância: *As Faces de Toni Erdmann* tornou-se o filme mais popular da Escola de Berlim, com cerca de 860.000 espectadores só na Alemanha (FISHER, 2018)¹⁰⁷. Trata-se sem dúvida de um ponto fora da curva e isso, por si só, justifica sua presença nessa tese. Naturalmente não é nosso objetivo examiná-lo minuciosamente; todavia, entendemos ser agregador para a tese observar como ele se apresenta estética e narrativamente na esfera do cinema alemão contemporâneo.

As Faces de Toni Erdmann é um filme engraçado. Patético e engraçado. É difícil saber, contudo, o que vem primeiro, tão misturados que parecem estar os componentes. A sequência inicial nos dá alguma pista: um carteiro bate na porta de uma casa, para fazer a entrega de uma encomenda, e é atendido por um sujeito que chama outro sujeito para recebê-la. Trata-se, evidentemente, de um só sujeito: o velho professor aposentado, Winfried (Peter Simonischek).

Naquele momento, não há muito o que fazer, a não ser rir. Aliás, rir e pensar: é esse o Toni Erdmann? Sim e não, pois ainda na primeira metade do filme (que tem mais de 2 horas e meia), somos informados de que Winfried e Toni Erdmann são (são?) a mesma pessoa. Mas, fiquemos no riso. No riso que Winfried quer provocar no carteiro ou que a diretora do filme quer provocar em nós. Trata-se, ao final, de um riso só, duplamente mobilizado (por um sujeito fantasiado à porta, dizendo ser outra pessoa, que não ele mesmo) e pelo filme feito todo para rir (ou seria para chorar?).

É incrível como, todavia, nos esforçamos para esvaziar o riso de sua potência *de ser riso* também para outrem, não é à toa que o metemos em expressões e frases estranhas e tristes: "ter medo/vergonha de rir", "rir de nervoso", "chorar de rir", "morrer de rir", "riso sem graça", "riso frouxo", "riso bobo", "riso engraçado". O riso/o rir sempre andam acompanhados, dividindo o peso, deixando que ele seja outra coisa, por algum tempo, além dele mesmo.

¹⁰⁶ O filme faturou cerca de U\$11 milhões, somando a bilheteria das salas alemãs de cinema com as do exterior. Para efeito de comparação, em relação a outros títulos lançados no mesmo ano (2017), e similares no sentido de não se enquadrarem inteiramente no cinema *mainstream*, têm-se, por exemplo: *Eu, Daniel Blake* (I, Daniel Blake, Ken Loach), com faturamento de U\$15 milhões (dentro e fora do Reino Unido), *Adeus, Berlim* (Tschick, Fatih Akin), com faturamento de U\$3,9 milhões (dentro e fora da Alemanha); *Docinho da América* (America Honey, Andrea Arnold), com faturamento de U\$1,8 milhões (dentro e fora do Reino Unido) e, por fim, *Certas Mulheres* (Certain Women, Kelly Reichardt), com faturamento de U\$1,5 milhões. Além disso, *Toni Erdmann* superou o filme que acabou vencedor do Oscar, o iraniano *O apartamento* (Forunshande, Asghar Farhadi), que teve um faturamento de U\$6,9 milhões (dentro e fora do Irã). Disponível em: <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/index.php>. Acesso em: 01 abr. 2017.

¹⁰⁷ Seu filme anterior, *Todos os Outros* (Everyone Else, 2009), conseguiu levar às salas de cinema da Alemanha cerca de 186 mil espectadores. Anteriormente, no âmbito na Escola de Berlim, o recorde pertencia a Christian Petzold, que levava 120 mil espectadores para ver *A Segurança Interna* (Die innere Sicherheit, 2001) nos cinemas alemães. (ABEL, 2008; COOK; KOEPNICK; KOPP; PRAGER, 2013).

As Faces de Toni Erdmann, como o título sugere, fala das várias personas que, com frequência, assumimos. Tem Winfried, às vezes travestido de *coach* ou de diplomata *falsiê*; tem sua filha, Ines, a executiva empoderada que precisa fazer as vezes de acompanhante-da-esposa-do-chefe-que-vai-às-compras (em uma única situação, felizmente). Os personagens centrais são esses e são eles que estruturam a narrativa do filme.

Conforme dito, Ines é uma executiva alemã, a trabalho na Romênia, cujas atribuições incluem participar de delicadas negociações, entre corporações instaladas no país e empresas locais. Reside aqui o primeiro aspecto que gostaríamos de comentar: como bem assinala Baer (2018, p. 43, tradução nossa)¹⁰⁸, "O desenvolvimento da Escola de Berlim ocorreu em paralelo à expansão do neoliberalismo na Alemanha e na Europa [...]" . É claro que isso refletiu diretamente no *modus operandi* das produções (que não raro optaram pelo trabalho colaborativo e pelas coproduções), mas houve, como se sabe, um impacto na ordem das próprias narrativas. Nesse sentido, inúmeros são os exemplos de filmes¹⁰⁹ que tematizam questões relacionadas ao "fenômeno", sob diversas óticas e com ênfases distintas. Aliás, não raro, o tema vem através da lente da vida cotidiana, isto é, de como ocorreu o impacto das mudanças decorrentes da "adesão" ao neoliberalismo na vida das pessoas, famílias e populações. Não queremos dizer com isso, por outro lado, que tenha tal expediente sido prerrogativa da Escola de Berlim, afinal, como também se sabe, há inúmeros outros filmes alemães, fora dessa rubrica, que trataram do assunto¹¹⁰.

Em *As Faces de Toni Erdmann*, a trama se desenvolve com base no reencontro de um pai com sua filha, que ocorre principalmente quando ele vai visitá-la na Romênia. Assim, boa parte desse reencontro ocorre *não* em território alemão, mas em Bucareste. Compreende-se que a dinâmica do reencontro *per si*, para além dos "problemas" evocados, referentes às subjetividades dos envolvidos, ganha outra conotação, passando a se tratar de algo que dá visibilidade também às diferenças entre as nações e à dificuldade vivida por ambos os lados - notadamente pela Romênia - para lidar com a situação.

A sequência em que Ines se desloca até uma fábrica com o propósito de tratar do processo de terceirização da mesma (conduzido por sua corporação e naturalmente rejeitada pelos trabalhadores) consiste em um exemplo. Nela, Winfried, que a acompanha, faz, em dado

¹⁰⁸ No original: "The development of the Berlin School parallels the expansion of neoliberalism in Germany and Europe [...]."

¹⁰⁹ Tais como: *A Segurança Interna* (Christian Petzold, 2001), *Yella* (Christian Petzold, 2007), *Em Trânsito* (Transit, Christian Petzold, 2018), *O Caminho dos Sonhos* (Der traumhafte Weg, Angela Schanelec, 2016), *Dealer* (Thomas Arslan, 1999), *Western* (Valeska Grisebach, 2017) e *Bangalô* (Bungalow, Ulrich Köhler, 2002).

¹¹⁰ Alguns exemplos são *Lichter* (Hans-Christian Schmid, 2003), *Victoria* (Sebastian Schipper, 2015), *Contra a Parede* (Gegen die Wand, Fatih Akin, 2004), entre outros.

momento, um gesto amigável e se dirige a alguns trabalhadores para cumprimentá-los (Figura 29), ao contrário da filha, que permanece impassível, observando-o (Figura 30). Na realidade, Winfried comenta, em tom de brincadeira, sobre as mãos muito sujas de óleo de um trabalhador, mas esse comentário, absolutamente sem motivação crítica, acaba prejudicando o homem. Logo surge o encarregado (pelo trabalho e trabalhadores) repreendendo o trabalhador por não estar usando o equipamento de segurança e, ao final, demitindo-o. Nervoso, Winfried se dirige a Ines, solicitando sua intervenção, ao que é respondido com: "quanto mais ele demitir, menos eu tenho que demitir" (Figuras 31 e 32).

Figura 29 - Frame de *As Faces de T.E.*



Figura 30 - Frame de *As Faces de T.E.*



Figura 31 - Frame de *As Faces de T. E.*



Figura 32 - Frame de *As Faces de T. E.*



Fonte: *As Faces de Toni Erdmann* (Maren Ade, 2016).

Ficam claros, para Winfried, nesse momento, os aspectos talvez mais deploráveis da personalidade de Ines. Ali, ela mostra como é capaz de ser, passando, se necessário, por cima de quem for, assim como faz o neoliberalismo. Como dissemos, contudo, a cena se torna particularmente importante na medida em que representa a inversão de um eixo narrativo com o qual estamos eventualmente mais "acostumados"; não raro se veem, nos filmes, imigrantes chegando na Alemanha e tendo que se submeter ao ordenamento político, econômico, social da nação "acolhedora". Nessa configuração, não se espera que ela (a Alemanha) aja de outra forma, que não buscando fazer com que seus interesses prevaleçam sobre qualquer outro.

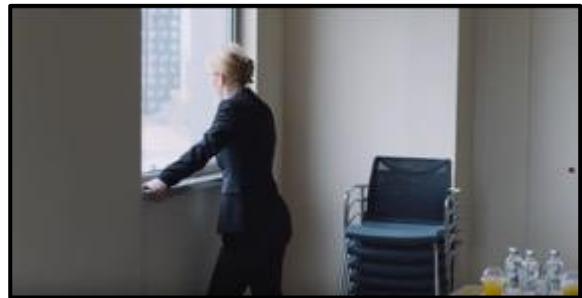
Todavia, quando a narrativa é deslocada para outro contexto geopolítico, espera-se eventualmente que as forças atuantes se revelem minimamente "equiparadas", mas é justamente isso que *não* ocorre no filme *As Faces de Toni Erdmann*; antes, o que se tem é a reprodução de um jogo conhecido, em que uns já começam vencedores e outros já começam perdedores.

Seria talvez excessivo pensar no filme como uma crítica veemente ao potencial dizimador do neoliberalismo na Europa, mas, em alguma medida, ele parece ter feito isso. Por essa razão, entende-se que a passividade de Ines, olhando para seu pai se aproximando amigavelmente dos trabalhadores romenos, é a mesma de quando ela observa, pela janela de seu escritório, pessoas se movimentando no que parece ser uma pequena favela (Figuras 33 e 34); no limite, é a mesma dos alemães (e de outros cidadãos de nações igualmente abastadas), quando assistem às demais sucumbirem em meio à opressão violenta do capital financeiro.

Figura 33 - Frame de *As Faces de T. E.*



Figura 34 - Frame de *As Faces de T. E.*



Fonte: *As Faces de Toni Erdmann* (Maren Ade, 2016).

Não se tratava, portanto, apenas da canalhice de Ines, ou, por outro lado, da decepção de seu pai. Tratava-se também, o filme, de uma narrativa que se propunha a expor faces menos conhecidas da Alemanha, sobretudo de sua atuação, para além de suas fronteiras, tendo feito uso, para tanto, das faces (imaginárias) de Toni Erdmann.

A propósito do "personagem dentro do personagem", refletiremos um pouco sobre esse recurso, no contexto do filme. Conforme dito, Winfried aparece na Romênia para visitar a filha, após uma breve passagem dela pela Alemanha. Sua chegada causa naturalmente algum desconforto em Ines, afinal, eles não eram exatamente próximos. De qualquer maneira, ela lhe oferece um lugar em sua rotina e ele aceita. No entanto, à medida em que se insere no "universo" dela, percebe suas prioridades e logo esse lugar vai se mostrando, de certo modo, insuficiente, cada vez menor. Winfried resolve ir embora e Ines não o impede, embora, já sozinha, demonstre alguma tristeza.

O retorno de Winfried para a narrativa ocorre justamente através de Toni Erdmann; Ines está em um restaurante, com suas amigas, comentando, entre outras coisas, sobre a visita de seu pai, (aquela figura bizarra, que felizmente já foi embora), quando se apresenta a figura (de fato) mais estranha do mundo, portando uma peruca horrível e uma dentadura pior ainda. Ines o reconhece de imediato, mas não deixa transparecer (Figuras 35 e 36). Começam aí as aventuras de Toni Erdmann e elas giram basicamente em torno de suas tentativas de se aproximar da filha.

Figura 35 - Frame de As Faces de T. E.



Figura 36 - Frame de As Faces de T. E.



Fonte: *As Faces de Toni Erdmann* (Maren Ade, 2016).

A presença de Toni Erdmann em quadro é por si só impactante. De alta estatura, o personagem é quase sempre um contraponto a tudo que o circunscreve. Ele é feio, quando tudo ao redor é limpo e organizado; ele é grande, quando tudo é proporcional; ele é ridículo, quando tudo parece triste e, o melhor, ele é humano, quanto tudo parece morto. Se Ines já parecia desconfortável ao lado de seu pai, ao lado de Erdmann, então, ela parece duplamente constrangida, um constrangimento para cada uma das personas.

Pensemos, agora, na questão da atmosfera e não seria quase óbvio compreender que ela deriva, ao menos em geral, da presença desse personagem - Toni Erdmann - nas imagens? Cada vez que ele aparece, emerge aquela mistura de riso e vergonha, e nos lembramos novamente de Bergson (1983, p. 7), quando dizia: "[...] não há comicidade fora do que é humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível." Mas ele também dizia: "O maior inimigo do riso é a emoção" (Ibidem., p. 7). E talvez por isso, por essa dificuldade (nossa) em articular o riso e a emoção, advém o desconforto diante do filme, eventualmente o mesmo que sentira Ines, diante do seu pai ridículo.

A partir da chegada de Winfried/Toni Erdmann, Ines passa a percorrer a espiral de acontecimentos, onde, na verdade, sempre esteve enredada, mas não percebia tão claramente. À medida em que a narrativa avança, ela abre mão do controle (que supunha ter), assim como

dos afetos de ocasião, que não mais lhe interessavam, e se entrega, num demorado abraço, àquela figura gigante e coberta de pelos que bateu à sua porta (Figuras 37 e 38).

Figura 37 - Frame de *As Faces de T. E.*



Figura 38 - Frame de *As Faces de T. E.*



Fonte: *As Faces de Toni Erdmann* (Maren Ade, 2016).

Não há no filme grandes diálogos e, se olharmos com atenção, nem Toni, nem Winfried teorizam sobre o sentido da vida (talvez apenas na sequência final, justamente no enterro da mãe, quando ele se depara forçosamente com a finitude). Nesse momento, Ines opta pelo riso, mas é um quase não-riso, que de tão raro, faz Winfried ir buscar uma câmera para registrar.

E tem-se mais um filme com final aberto, embora, nesse caso, não parecesse mesmo haver mais alguma coisa a dizer. Não há desfecho, síntese, coisa alguma, além de um plano demorado com Ines em quadro, quase sorrindo, ou quase chorando. Mas, diante de tudo o que ele nos faz enxergar, poderia ter acabado até antes, eventualmente. *As Faces de Toni Erdmann* é um filme longo, sem trilha sonora, com um tratamento estético inclinado ao realismo não representacional, mas que, por outro lado, nos "presenteia" com uma fantasia irresistível e pueril, na figura do Kukeri¹¹¹. E como resistir a ela, afinal?

Terminamos, então, este capítulo, reiterando o argumento do início desta sessão, isto é, dizendo que talvez o contemporâneo, assim como o seu cinema, não seja um tempo ou um espaço determinado, Alemanha ou Romênia, o riso ou a dor (da perda, da frustração, do desamor). Seja, enfim, só uma soma de epifanias, assim como sugere Winfried (ou Toni Erdmann) a Ines, ou, ainda, apenas uma soma de atmosferas. No capítulo seguinte, nos dedicaremos a aprofundar a parte propriamente teórica da tese, desdobrando conceitos e tentando modular uma estrutura básica para as análises posteriores.

¹¹¹ Esse é o nome da figura que representa uma divindade búlgara.

4 STIMMUNG - APROXIMAÇÃO TEÓRICA

4.1 SOBRE UMA PALAVRA

Trabalhar com uma categoria de matriz linguística distinta da nossa é um desafio. Primeiro, porque se faz necessário traduzi-la, o que por si só pode não ser tão simples e automático. Ainda que de posse de um bom dicionário, não raro nos encontramos diante de vocábulos que parecem só encontrar significado na língua em que foram criados. Para além das tentativas e erros com os quais tivemos/tenhamos que lidar, é preciso ir adiante e às vezes isso significa justamente dar um passo para trás e voltar ao termo em sua língua original. Vejamos um exemplo, aliás, vejamos, *como* exemplo, *Stimmung*, conceito que ocupa uma posição central no repertório teórico desta tese.

Trata-se, assim, de uma palavra de origem alemã considerada de difícil tradução (SILVA, 2016; MARTONI, 2015a; BRITO, 2014; GUMBRECHT, 2014; SPITZER, 2008 *apud* MARTONI, 2015a). Por isso, metáforas são com frequência utilizadas para aludir ao seu significado, tais como atmosfera, clima e ambiência, na língua portuguesa, e *mood* e *climate*, em inglês.

Partindo da etimologia do termo, tem-se o significado de *Stimmung* associado ao componente sonoro¹¹², em particular ao registro musical, como assinala a filóloga alemã Caroline Welsh¹¹³:

A palavra alemã *Stimmung* é originária do campo da música, onde teve três significados ligeiramente diferentes. Primeiro, foi utilizada para aludir à prática musical de afinar instrumentos. [...] referiu-se, depois, à sintonia musical na qual a frequência dos intervalos é determinada [...] E, mais importante, *Stimmung* também descrevia a condição do instrumento depois de sua afinação. (WELSH, 2012, p. 269, tradução nossa)¹¹⁴.

A despeito da preponderância dessa referência (sonora), no sentido etimológico do termo *Stimmung*, outras teriam se feito presentes, tal como aponta Silva (2016, p. 54): "[...]

¹¹² Importante registrar, no entanto, que na 1^a edição do Dicionário Etimológico da Língua Alemã, que data do final do século XIX, de autoria do filólogo Friedrich Kluge, constava o verbete *Stimme*, mas não *Stimmung*, tratando-se, o primeiro, de um substantivo, do gênero feminino, cujos significados listados já remetiam ao registro sonoro.

¹¹³ Vinculada ao *Institut für Deutsche und Niederländische Philologie* da Universidade Livre de Berlim.

¹¹⁴ No original: “The German word *Stimmung* originated in the field of the music where it had three slightly different meanings. It was used firstly to designate the musical practice of tuning instruments. [...] *Stimmung* referred secondly to the system of musical tuning in which the frequency relationships of the intervals are determined. [...] And, most important for the various travels of the concept, *Stimmung* also described the state of the instrument after it had been tuned.”

etimologicamente a palavra deriva de *Stimme*, voz, mas também de *Mut*, coragem ou brio, e de *Gëmut*, índole ou ânimo [...]" . No entanto, ainda no século XVIII, ocorre uma importante mudança no campo semântico da palavra, assim descrita por Silva:

[...] o termo foi transposto para a estética filosófica, ganhando uma conotação especulativa. A passagem decisiva se dá com Kant, na Crítica do Juízo, quando o termo é deslocado de seu sentido musical e dessa relação prática entre instrumentos ou tons, para transpor-se para o campo das faculdades, como pressuposto da apresentação estética, preservando, no entanto, a noção de proporção. (SILVA, 2016, p. 54).

Stimmung passa, portanto, a ser predominantemente percebida como algo concernente ao indivíduo e não mais a uma instância que lhe seria exterior e/ou que dele não dependesse (como a propagação do som, por exemplo). Tratava-se, em outras palavras, de uma disposição geral, "[...] vivida como sensação privada [...]" (SILVA, 2016, p. 55) que estava ligada à harmonia ou ao equilíbrio entre as faculdades do entendimento e da imaginação.

Com o filósofo Johann G. Fichte, todavia, ocorre uma mudança relevante no que se refere a essas faculdades, pois o desejo de mantê-las equilibradas é substituído pela ideia de *Stimmung* como uma disposição criativa e livre do espírito para se expressar. Silva (2016, p. 58) esclarece:

Em Fichte, portanto, vê-se que o uso da noção de disposição não se reporta à de proporção [como em Kant], contudo, ao movimento de direcionamento do espírito, pois, se o gênio é um protegido da natureza, é porque ele transmite, como espírito que é, imediatamente, sua *Stimmung* em uma matéria.

Stimmung, no sentido de disposição individual, ultrapassou os limites da filosofia e foi empregado, por exemplo, no âmbito do discurso científico. Nesse contexto, Welsh (2012) destaca o uso conferido ao mesmo pela psiquiatria, com o trabalho dos alemães Richard von Krafft-Ebing e Wilhelm Griesinger, no século XIX. Para eles, os humores emocionais - ou os *Emotionalen Stimmungen* - poderiam estar relacionados aos adoecimentos mentais¹¹⁵, devendo, portanto, ser considerados nos atendimentos clínicos.¹¹⁶

¹¹⁵ Até meados do século XIX, as psicopatologias não eram estudadas como doenças do cérebro, mas como decorrentes de alterações orgânicas (outras) ou das paixões e excessos emocionais (PEREIRA, 2007).

¹¹⁶ Na realidade, desde a Antiguidade, os humores tiveram sua importância notada, sobretudo com a Teoria dos Temperamentos, do médico Cláudio Galeno. Seu argumento, que chegou à Idade Média, era que os indivíduos teriam tipos distintos de temperamento, a depender da substância prevalecente em seu sangue (o tipo colérico com a bílis amarela; o melancólico com a bílis negra; o temperamento fleumático com o muco e o tipo sanguíneo com o sangue). Por isso mesmo, as perturbações mentais eram tratadas como se fossem também (ou principalmente) males não do corpo, mas da alma. (MARTINS; SILVA; MUTARELLI, 2008). A modernidade reconfigura, assim, os humores, conferindo-lhes um protagonismo de certo modo inédito e ensejando novas formas de observar tais fenômenos, bem como de tratá-los.

Em outra direção, mas ainda relacionada ao sentido da disposição, emerge a apropriação do termo *Stimmung*, feita pelo sociólogo alemão Georg Simmel, na sua abordagem filosófica da paisagem. Para ele, a natureza se definia pelo seu caráter de unidade, mas o olhar humano seria capaz de nela operar um recorte, criando aquilo que conhecemos como paisagem (no sentido de representação). Simmel (2009) dedicou-se, então, a buscar a motivação desse olhar, mais precisamente, a identificar aquilo que o levava a selecionar *este* ou *aquele* elemento da natureza na composição da representação da paisagem natural. Segundo o sociólogo:

O material da paisagem, tal como a simples natureza o fornece, é tão infindamente variado, tão mutável de caso para caso, que os pontos de vista e as formas, que aglutinam estes elementos naquela unidade de impressão, serão igualmente muito variáveis (SIMMEL, 2009, p. 8).

Tratava-se, na realidade, de dois eventos distintos: o primeiro consistia no recorte feito pelo artista sobre a natureza, que resultava na paisagem; o segundo seria o seu movimento para conferir, a tal paisagem, a *Stimmung*, alcançada à medida que ele fosse ao encontro da unidade e/ou da harmonia formal de sua criação. Por essa razão, Simmel definia *Stimmung* como a “[...] disposição anímica da paisagem [que] penetra todos os seus elementos particulares, sem que, muitas vezes, nela se consiga fazer sobressair um só [...]” (Id., 2009, p. 13-14). Dessa forma, como se pode observar, para ele, a *Stimmung* 1. deveria ser observada no contexto de uma composição formal *harmônica* e 2. existiria na relação estabelecida entre o observador e a representação da paisagem, tomando como base naturalmente o recorte feito pelo artista na natureza.

O historiador da arte austríaco Aloïs Riegl, por sua vez, promove uma modificação importante no conceito de *Stimmung* na medida em que lhe confere um lastro histórico até então inexistente, como pontua Silva (2016, p. 60): “[...] ele não é mais atemporal ou abstrato, mas o conteúdo específico da arte moderna, isto é, da produção artística desde a Renascença.” Ademais, Riegl aborda *Stimmung* não apenas como conteúdo da arte (no caso) moderna, mas como uma experiência estética em si mesma, orientada para a observação dos aspectos formais de determinada obra.

Assim sendo, para que a experiência ocorresse sem qualquer comprometimento, deveriam ser resguardadas determinadas condições no contato do observador com a obra, através principalmente do estabelecimento de distâncias adequadas. Em outras palavras, *Stimmung* não era, segundo Riegl, para ser “apenas” atestada em uma obra de arte harmoniosa, do ponto de vista formal; antes, ela deveria ser vivenciada em contextos bem definidos de

fruição. Portanto, sobre a manifestação de *Stimmung* em objetos artísticos, endossa Silva (2016, p. 64):

[...] Riegl vê, em primeiro lugar, no século XVII, na pintura holandesa, a adoção do princípio que se baseia exclusivamente na *Stimmung* [Figura 39]. Nessa pintura, o homem não está mais no centro da criação artística, pois foi substituído pela extensão da natureza como um todo, multiplicidade no interior da qual o homem é um mero elo de uma corrente infinita. Como contraexemplo, Riegl aponta o caso de Rubens, cuja pintura configura a vida em movimento, sempre próxima demais, em convulsões violentas, o que o impede de estabelecer distâncias e conquistar uma forma harmônica. [Figura 40].

Figura 39- Tela Campos de Grãos



Fonte: (RUYSDAEL, 1670).

Figura 40 - Tela *La caccia alla tigre*



Fonte: (RUBENS, 1617).

Teria sido, contudo, o século XIX a produzir os exemplos mais representativos de *Stimmung* na pintura, ainda de acordo com a concepção de Riegl, destacando-se as "[...] gravuras de paisagens e arredores, ou pinturas de circunstâncias de Max Liebermann, Storm van's Gravesande, Böcklin, Max Klinger [...]" (SILVA, 2016, p. 64). (Figuras 41, 42 e 43).

Figura 41 - Tela O jardim do artista em Wannsee



Fonte: (LIEBERMANN, 1918).

Figura 42 - Tela Dordrecht



Fonte: (GRAVESANDE, 1887).

Figura 43 - Tela *Abandoned*



Fonte: (KLINGER, 1884).

Como se pode observar, tratava-se de artistas que, para além de suas distinções estilísticas¹¹⁷, pareciam operar em um mesmo campo de soluções estéticas e principalmente orientados no sentido da busca pela harmonia formal de suas composições. Vale salientar que, para Riegl, a *Stimmung* decorreria justamente desse equilíbrio perseguido e eventualmente alcançado.

Um contraponto singular nos é fornecido pelo filósofo húngaro György Lukács: ao mesmo tempo em que ele manteve o debate no campo da estética (e da arte, particularmente), defendeu que não mais faria sentido pensar a *Stimmung* como algo inerente à determinada configuração formal (marcada pela harmonia), como fizera Reigl, muito menos ao contexto da arte contemporânea.

Na realidade, sua perspectiva a esse respeito derivava, como se sabe, de sua visão profundamente crítica da modernização/modernidade (ou seja, do próprio capitalismo que se consolidava), e, principalmente, dos impactos sentidos na esfera cultural. Para Lukács, portanto, a *Stimmung* não era a tradução de uma forma, mas a própria expressão do acelerado processo de desaparecimento em que a cultura e a arte contemporâneas estavam envolvidas.

Sintonia musical, humores emocionais, harmonia formal, estados da alma: esses foram alguns dos significados atribuídos ao termo *Stimmung*. No entanto, no escopo de nosso trabalho, interessa-nos aquele metaforizado pelo vocábulo atmosfera, notadamente tal como recuperado pelo teórico e professor de literatura Hans Ulrich Gumbrecht. A sessão seguinte desta tese será,

¹¹⁷ As diferenças eram também relacionadas aos interesses temáticos e aos universos que inspiravam os artistas. Klinger, por exemplo, se voltou, em significativa parte de sua vida artística, para temas ligados à zoologia e à natureza, de um modo geral, bem como para figuras mitológicas (centauros, ninfas, bruxos, elfos, sereias), cenas pré-históricas, evolução humana via seleção natural (foi leitor de Charles Darwin), sexualidade feminina, entre outros.

desse modo, dedicada a discutir suas ideias, tanto na perspectiva de ampliar e aprofundar nosso conhecimento, quanto na de ensaiar a utilização do conceito de *Stimmung* na abordagem do cinema.

4.2 STIMMUNG COMO ATMOSFERA

Nosso primeiro contato com a obra de Gumbrecht ocorreu com a leitura do artigo "Lendo para o *Stimmung*? Sobre a ontologia da literatura hoje"¹¹⁸, publicado no periódico *Boundary 2*¹¹⁹ (2008), no qual o autor fazia uma crítica dos paradigmas utilizados pelos estudos literários, abrangendo da vertente desconstrucionista, aos estudos culturais. Para ele, o contexto iniciado na década de 1990 passava por uma estagnação, fazendo-se necessário, portanto, formular um novo caminho e/ou uma nova forma de aproximação com o objeto. *Stimmung* (ou a leitura em busca de *Stimmung*) trazia essa possibilidade, representando o desejo de um novo momento para os estudos literários.

Antes de prosseguirmos com a reflexão sobre *Stimmung*, no registro formulado por Gumbrecht, entendemos ser oportuno conhecer o ambiente teórico-epistemológico que antecedeu a sua emergência. Para tanto, remontamos à década de 1980, mais precisamente a uma série de colóquios realizados na cidade de Dubrovnik, na antiga Iugoslávia. Na ocasião, reuniram-se pesquisadores de diversas áreas - entre eles Gumbrecht - com o interesse de aprofundar os debates sobre as Humanidades, enfocando, de maneira particular, as crises paradigmáticas que as perpassavam.

Em meio a numerosas idas e vindas, nem sempre movidas a entusiasmo, os envolvidos naquela empreitada chegaram, na edição de 1985 do colóquio, à suspeita de que a chave que tanto procuravam poderia estar no que chamaram "[...] mais ou menos por brincadeira [...]"(GUMBRECHT, 2010, p. 27) de Materialidades da Comunicação. E em que consistiam elas? Tratava-se afinal de uma nova corrente teórica? De um novo paradigma?

Por um lado, as Materialidades da Comunicação se organizavam, de fato, como uma alternativa teórica, que representava um contraponto às perspectivas orientadas pela hermenêutica. Sendo assim, elas não abordavam os textos literários¹²⁰ com o propósito de

¹¹⁸ No original: "Reading for the *Stimmung*? About the Ontology of Literature Today". Uma versão em português do artigo foi publicada, à guisa de introdução, no livro *Atmosfera, ambiência, Stimmung: Sobre um potencial oculto da literatura* (2014).

¹¹⁹ Publicação da Universidade de Duke, nos Estados Unidos.

¹²⁰ Embora, não apenas com esses, visto que outras expressões poderiam ser contempladas. A própria utilização do termo Comunicação tinha o propósito de ampliar o escopo.

interpretá-los ou discernir e "[...] reconhecer qual a mensagem relativamente unívoca que o locutor construiu [...]"(RICOEUR, 1990, p. 19). As Materialidades da Comunicação não visavam, portanto, desvelar o sentido "último" de um texto, bem como não acreditavam que ele existisse de maneira independente, por exemplo, das condições de sua recepção¹²¹, bem como das condições materiais de sua produção. Nessa direção, Felinto (2001, p. 6) pontua:

Gumbrecht percebera que o campo dos estudos literários só poderia renovar-se no momento em que a obra fosse considerada a partir de um contexto mais amplo [...] que envolvesse as relações das obras com seus receptores, as condições históricas e materiais desses receptores e a própria 'materialidade' do objeto.

Ao assumir o papel preponderante da materialidade do objeto, estar-se-ia olhando não apenas para o aspecto linguístico dos textos (pensando, nesse caso, na literatura, naturalmente), mas também para o suporte físico onde ele viesse "apresentado", para toda e qualquer opção formal e/ou estética e, conforme mencionado, para as circunstâncias de sua recepção. Cada um desses "polos" poderia, a partir da teoria das Materialidades da Comunicação, concorrer para que um sentido fosse formulado.

Por outro lado, mesmo à época em que emergiu¹²², a teoria das Materialidades da Comunicação não trazia um enfoque propriamente novo (FELINTO, 2001). Assim como ela, aportes diversos tinham, como se sabe, notado a relevância do registro material dos objetos culturais, tanto no âmbito mais estrito das teorias da comunicação¹²³, quanto no da filosofia da cultura¹²⁴, ou mesmo da teoria e crítica literária¹²⁵. Dessa maneira, pode-se afirmar que a peculiaridade do enfoque das Materialidades da Comunicação residia mais na sua emergência em um campo não hermenêutico¹²⁶ do que propriamente na sugestão que ele trazia de se olhar com mais ênfase para a condição material dos objetos. Em outras palavras, tratava-se não

¹²¹ Importante lembrar a relação de Gumbrecht com a Estética da Recepção, corrente teórica que emergiu na década de 1960, na Alemanha, e que teve no professor e filólogo Hans Robert Jauss, seu principal nome. A Estética da Recepção ia de encontro ao Estruturalismo e destacava a importância de o teórico/critico da literatura atentar, na busca pelo sentido do texto, para "[...] a maneira como [...] fora 'recebido' por seus leitores em diferentes situações históricas" (FELINTO, 2001, p. 5). Havia, portanto, aí uma valorização da experiência estética/histórica como determinante do próprio sentido do texto, o que segue sendo observado no trabalho de Gumbrecht. Todavia, para a Estética da Recepção, a hermenêutica continuava sendo uma ferramenta fundamental no processo de análise de um texto, ao contrário do que pensava Gumbrecht e demais pesquisadores presentes em Dubrovnik.

¹²² Há cerca de 30 anos.

¹²³ O canadense Marshall McLuhan seria um exemplo.

¹²⁴ Nomes como Walter Benjamin e Teodor Adorno entrariam nessa chave.

¹²⁵ A exemplo de Friedrich Kittler e Paul Zumthor.

¹²⁶ Onde a atenção estaria concentrada "[...] não na busca pelo sentido como algo pré-dado e apenas à espera do ato interpretativo, mas antes procurar entender como o sentido pode constituir-se a partir do não-sentido." (FELINTO, 2001, p. 10).

apenas de atentar para esse aspecto, mas de fazê-lo com outras ferramentas e a partir de outros pressupostos.

Outro momento igualmente importante do contexto teórico que "levou" à defesa de uma leitura orientada para *Stimmung* consistiu justamente na compreensão de Gumbrecht da experiência estética. Para ele, esta promoveria uma "[...] oscilação (às vezes uma interferência) entre "efeitos de presença" e "efeitos de sentido" (GUMBRECHT, 2010, p. 22). E o que isso significa? O primeiro ponto a se destacar é a questão (ou o componente) da presença, a qual, para o teórico, se referia a uma relação espacial vivida pelo sujeito para com o mundo e seus objetos. Nesse contexto, os objetos, tangíveis diante de nós, causariam (ou intensificariam) em nossos corpos um impacto imediato. Em defesa de sua perspectiva, argumenta Gumbrecht):

Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, 'tocará' os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados - **mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o *cogito* cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano.** (2010, p. 39, grifo nosso).

A presença não se coloca, para Gumbrecht, como uma forma de substituir o pensamento, tampouco como uma forma de rechaçar a importância do sentido e de sua busca. Se assim fosse, o autor poderia ver sua argumentação erroneamente alinhada à "[...] convenção intelectual 'pós-moderna', segundo a qual todos os conceitos e argumentos aceitáveis devem ser 'antissubstancialistas'" (GUMBRECHT, 2010, p. 39). Antes, a (produção da) presença propõe outra maneira de acessar o sentido dos objetos, sem, para tanto, fazer uso das ferramentas da hermenêutica.

Isso nos leva ao segundo componente da experiência estética, tal como formulada por Gumbrecht: o sentido. A questão que se põe é: como acessá-lo, se não através da razão? De que outro modo ele pode ser conhecido? Na realidade, como se tentou mostrar, não se trata de negar a potência da razão como chave de acesso ao sentido dos objetos, como sugere o próprio autor:

[...] não existe nada de intrinsecamente errado com a produção de sentido, a identificação de sentido e o paradigma metafísico. [o que se desejava] problematizar era, mais que tudo, uma configuração institucional no âmbito da qual o domínio absoluto das questões relacionadas com o sentido havia levado, há muito tempo, ao abandono de todos os outros tipos de fenômenos e questões. (GUMBRECHT, 2010, p. 37).

Entretanto, não se pode negar que Gumbrecht tanto promoveu uma problematização de determinada configuração institucional dominante, quanto acabou por sugerir uma nova (digamos assim) epistemologia e, principalmente, um novo *sentido para o sentido*. Assim, a depender da materialidade do objeto, poderia prevalecer o componente da experiência estética relacionado à presença (quando ouvimos uma música, p. ex.) ou ao sentido (quando lemos um texto literário, p. ex.). Em ambos os casos, todavia, a experiência estética, para Gumbrecht, seria sempre algo a ser vivido, corpórea e intensamente. A propósito, segundo o autor:

A poesia talvez seja o exemplo mais forte da simultaneidade dos efeitos de presença e dos efeitos de sentido - nem o domínio institucional mais opressivo poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe. [...]. (GUMBRECHT, 2010, p. 40).

Se a sua assertiva é, em alguma medida, discutível (considerando que possam existir outras expressões em que os efeitos de presença e de sentido se façam simultaneamente presentes), não sabemos. Suspeitamos, no entanto, que após mais de uma década, Gumbrecht a teria revisto de maneira a abranger outros fenômenos do contemporâneo. Será que ele, de certo modo, não fez isso quando propôs a leitura em busca de *Stimmung*? Em outras palavras, será que *Stimmung* não representa, na esfera teórica, uma espécie de "síntese conceitual" entre os conceitos de sentido e de presença? Ou, por outro lado, será que o conceito de *Stimmung* encontra em algum desses componentes da experiência estética uma forma mais plena de manifestação? A partir daqui, faz-se necessário retomar o ponto de partida da seção, qual seja: a reflexão sobre *Stimmung* como atmosfera. O que exatamente em um objeto (literário, musical, filmico) tem o poder de evocá-la?

Trata-se evidentemente de uma questão bastante complexa, quiçá sem solução ou, na melhor das hipóteses, com muitas respostas. Todavia, Gumbrecht nos fornece uma pista importante ao afirmar que

Ler com a atenção voltada ao '*Stimmung*' sempre significa prestar atenção à **dimensão textual** das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física - algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. (2014, p. 14, grifo nosso).

Dessa forma, deve ser procurado, na materialidade dos objetos, aquilo que poderá evocar esta ou aquela atmosfera. Ademais, é preciso notar a ênfase no componente da presença no ato da leitura (por mais estranho que tal colocação possa parecer, afinal, não estaríamos sempre presentes quando lemos?) ou de qualquer outra forma de acesso de um objeto cultural e, no limite, artístico. A condição de estar presente (diante de um objeto) ganha, assim, outra

inflexão, passando a se tratar de um estar de *corpo presente*, em que nos deixamos afetar e envolver pela *Stimmung* evocada, ainda que eventualmente não possamos compreendê-la, no que se refere à sua função e ao seu significado, no interior da narrativa que a abriga.

A utilização do termo atmosfera para aludir a *Stimmung* funciona, como se sabe, como forma de facilitar o entendimento sobre o fenômeno ao qual deseja aludir Gumbrecht. No entanto, convém observar que o próprio termo atmosfera - com significado bastante próximo de *Stimmung* - existe e encontra no trabalho do filósofo alemão Gernot Böhme (2017) sua principal expressão. Para ele:

Atmosferas são quase-objetivas, ou seja, elas estão aí fora; você pode entrar numa atmosfera e pode ser surpreendido por uma. Mas, por outro lado, elas não são [...] nada sem um sujeito as sentindo. [...] Elas tendem a trazer um certo humor e o modo como as denominamos é dado pelas características desse humor. A atmosfera de uma sala pode ser opressiva, a atmosfera de um vale pode ser animadora. [...] você pode discutir sobre uma atmosfera e pode concordar com outros sobre que tipo de atmosfera está presente em uma sala ou paisagem. (2017, p. 2, tradução nossa) ¹²⁷.

Depreendem-se, então, de seu pensamento, alguns aspectos que se alinhgam às reflexões de Gumbrecht, e outros que delas divergem. Parece-nos que tanto para Böhme (2017), como para Gumbrecht (2014), a atmosfera - no sentido da atmosfera de um objeto, texto ou mesmo local - não possui uma existência independente do indivíduo; antes, ela "só" existe se for "para alguém". Nesse contexto, a atmosfera inscreve-se, para ambos os autores, no plano fenomenológico, em que a experiência (individual, mesmo que em situação de fruição coletiva) coloca-se como mediadora essencial da relação estabelecida entre o indivíduo e o mundo (inclusive, dos objetos).

Outro ponto convergente consiste na importância atribuída pelos autores às condições materiais dos objetos para que as atmosferas sejam evocadas. Todavia, no caso de Gumbrecht, tal enfoque deriva de sua própria "filiação" à teoria das Materialidades da Comunicação, conforme visto há alguns parágrafos.

As divergências entre os autores, por outro lado, não nos parecem ser, na realidade, de ordem conceitual, isto é, derivadas de entendimentos distintos sobre o que seria a atmosfera. Antes, passível de nota é exatamente o fato de Gumbrecht (2014) circunscrever suas análises à

¹²⁷ No original: "Atmospheres are quasi-objective, namely they are out there; you can enter an atmosphere and you can be surprisingly caught by an atmosphere. But, on the other hand, they are [...] nothing without a subject feeling them. [...] They tend to bring you in a certain mood, and the way you name them is by the character of that mood. The atmosphere of a room may be oppressive, the atmosphere of a valley may be joyful. [...] you can argue about atmospheres and you can even agree with other about what sort of atmosphere is present in certain room or landscape".

atmosfera de objetos culturais, de ordem propriamente artística, isto é, criados com esta finalidade. Böhme (2017), por seu turno, vem se dedicando longamente aos estudos dos espaços arquitetônicos e do *design* aplicado à propaganda e à cenografia¹²⁸, objetos que naturalmente podem implicar um tratamento artístico, mas que não foram construídos necessariamente com tal propósito.

À proporção que avançamos com a reflexão sobre *Stimmung*, como atmosfera, observamos a ênfase atribuída por Gumbrecht (2014) à experiência estética, e, sobretudo, à experiência estética enquanto necessariamente também histórica. Para “ilustrar” o seu argumento, o autor alude ao trabalho do filólogo alemão Karl Vossler sobre a poética da solidão na Espanha do século XVII¹²⁹:

A leitura que Vossler faz das obras espanholas do século XVII torna presente um momento do passado. [...] Aquilo que Vossler transformou em objeto de experiência – com base num número limitado de obras de um só gênero – foi a atmosfera de um momento histórico, não o ambiente de uma situação individual.” (GUMBRECHT, 2014, p. 26).

Desse modo (e é bom que se observe), não teria se tratado, o trabalho de Vossler, aos olhos de Gumbrecht (2014), da “mera” descrição ou reconstituição do passado em seus textos; antes, o que ele (Vossler) fizera foi justamente neles imprimir a atmosfera (ou a *Stimmung*) do século XVII, proporcionando ao leitor a experimentação de um tipo de contato com o objeto que não carecia de interpretação e que se fundamentava em seu envolvimento afetivo com o mesmo.

Emerge, assim, um segundo aspecto que nos ajudará a alargar e aprofundar o entendimento sobre a *Stimmung*, tratando-se da *performance* do leitor (poderia ser também do ouvinte ou mesmo do espectador), quando na presença do objeto de seu interesse. Nesse sentido, Martoni (2015a, p. 12, grifo nosso) nos traz uma oportuna e esclarecedora contribuição, com sua análise do conto São Marcos, do escritor Guimarães Rosa:

O que pode uma palavra? Os textos de Guimarães Rosa parecem impor, incessantemente, essa questão aos seus leitores. Transgredidas em seu sentido, reconstruídas morfológicamente, exploradas na sua prosódia e submetidas a cadências rítmicas diversas, nas mãos do escritor mineiro, as palavras exibem uma plasticidade incomum. Não obstante a singularidade desse repertório estilístico, **o processo de leitura de seus textos parece despertar algo mais; algo que se projeta para a dimensão afetiva e apresenta potencial de nos suscitar um tipo de experiência sensível que, habitualmente, tentamos circunscrever com a palavra atmosfera.**

¹²⁸ No caso da cenografia, suas colocações são muito genéricas, não deixando claro se remetem a alguma linguagem/arte em particular (do teatro ou do cinema, por exemplo).

¹²⁹ La Soledad em La Poesía Española.

Como se pode notar, Martoni (2015a) destaca a importância da maneira como ocorre a leitura e do impacto, em termos de evocação de atmosfera, que ela pode provocar junto ao leitor. Embora ele não use (no trecho citado) o termo *performance*, comprehende-se que, em alguma medida, é disso que ele está falando, assim como o fizera Gumbrecht (2014), ao argumentar que, a depender de como a leitura fosse realizada, atmosferas distintas seguramente emergiriam. Em outras palavras, o *tom* de declamação de um poema ou o modo como um (a) intérprete coloca a sua voz a serviço de uma canção (para citar alguns exemplos) poderiam produzir atmosferas diferentes, sem falar que mesmo ouvintes não conhecedores do idioma original do texto poderiam ser, em algum grau, afetados pelas atmosferas evocadas pela/na *performance*.

Até o momento, compreendemos que a atmosfera evocada por um texto (literário, por exemplo) deriva, em alguma medida, de sua materialidade; sabemos também que o contato mantido com o texto consiste em uma experiência estética, bem como que ele enseja algum tipo de *performance* que também concorre para a emergência de uma ou de outra atmosfera. A questão que ora se põe é: como devemos proceder para ler em busca de *Stimmung*? Ou, em outras palavras, como ler os textos *sem, de certo modo, lê-los*? Porque no limite parece ser isso que Gumbrecht (2014) nos sugere com a leitura em busca de *Stimmung*: que experimentemos nos aproximar dos textos de outro modo, prescindindo (eventualmente com alguma dificuldade) de ferramentas que entendíamos serem essenciais (como aquelas fornecidas pela interpretação) e nos municiando de outras que talvez nem saibamos ainda propriamente quais são.

É claro, por outro lado, que Gumbrecht (2014) novamente nos oferece um caminho quando nos diz, no caso de textos ficcionais, para seguir na direção contrária de seus enredos, se quisermos ler em busca de *Stimmung*. Ele assim procede não porque entenda que a trama *per si* careça de importância, mas justamente para que possamos compreender que a *Stimmung* está de certo modo *além dela*, embora dela - isto é, da trama - não possa prescindir.

Assim sendo, se enveredarmos por essa trilha, poderá parecer irrelevante, para entrar em contato com as atmosferas da obra (ou por ela evocadas), conhecer, por exemplo, as motivações dos personagens das histórias e/ou as consequências de suas escolhas; isso porque uma atmosfera (da obra ou de uma passagem) poderá emergir de outros elementos e lugares eventualmente secundários no contexto geral da narrativa.

Perceber como as atmosferas emergem e quais elementos lhes servem de gatilho constituem seguramente em um grande desafio para aqueles que se sintam dispostos a ler em busca de *Stimmung*. De nossa parte, todavia, intentamos fazê-lo, mas em outro registro: o cinematográfico. Para tanto, a reflexão em curso precisará ser reconfigurada de maneira a tentar

responder agora a outra questão, qual seja: a exemplo do que fizera Gumbrecht com a leitura em busca de *Stimmung*, seria possível ver em busca de *Stimmung*?

4.3 STIMMUNG NO CINEMA

Todos sabemos intuitivamente o que é a atmosfera de um filme. Eventualmente a chamamos de clima ou de tom; eventualmente, a ela, atribuímos a razão de gostarmos - ou não - de um título. Quantos de nós não saímos das salas de cinema (assim como da frente de uma TV ou da tela de um computador) impressionados por um *não-sei-o-quê* ou tomados por alguma emoção meio inexplicável? Infelizmente, nem sempre nos deixamos levar por tais epifanias, assim como não somos em geral ensinados a dar ouvidos às nossas intuições¹³⁰.

Mas o fato é que se trata de uma expressão de outra ordem, sobretudo se comparada à sua manifestação em outras chaves artísticas, a exemplo dos textos literários. Enquanto nestes, a atmosfera decorre necessariamente do uso de um único tipo de código, procedente da língua em que os textos foram escritos¹³¹, no cinema narrativo (que é o que particularmente nos interessa), os códigos são, no mínimo, de duas naturezas - os visuais e os sonoros. Ademais, mesmo se considerarmos apenas o código visual, diversos são os componentes passíveis de evocar as atmosferas. Como sugere Martoni (2015a), elas poderiam advir, por exemplo, da *mise-en-scène*, da fotografia, da *performance* dos atores. Acrescentaríamos: do *design* de som, da montagem/edição, dos efeitos visuais. Como se vê, inúmeras são as possibilidades e, nesse contexto, não nos parece exatamente equivocado considerar que *tudo* em um filme pode concorrer para emanar a sua atmosfera.

Gil segue adiante e defende, em relação a ela, "[...] a capacidade de exprimir o não figurável, este algo intangível e 'abstracto' que, no entanto, pode ter uma presença fundamental no espaço representativo de uma imagem. (GIL, 2005, p. 142, grifo nosso). Mas, o que significa ser capaz de exprimir o *não figurável* ou, em outras palavras, como a atmosfera pode tornar sensível, aos olhos e/ou aos ouvidos do espectador, algo cuja natureza não é passível de ser manifesta? Será essa essencialmente a sua utilidade em uma narrativa fílmica, isto é, dar forma a algo que de outro modo não poderia existir?

Em primeiro lugar, é preciso lembrar que uma atmosfera fílmica é sempre uma atmosfera de algo, *figurável* ou *não*. Sem falar que, no limite, pode-se sempre argumentar que

¹³⁰ Lembramos, contudo, que a mesma fora proposta como método pelo filósofo francês Henri Bergson (DELEUZE, 2004).

¹³¹ Ou para o qual tenham sido traduzidos, o que gera outra problemática.

todas as coisas são figuráveis, mesmo a mais imaterial delas, sobretudo se compreendemos o cinema como um gesto que necessariamente incide e interfere no real (sem jamais a ele corresponder, contudo). De qualquer maneira, é importante que se perceba que ela (a atmosfera) não consiste na expressão formal de alguma coisa *indeterminada* e sem conexão com a narrativa em que se insere.

Pensemos, por exemplo, na sequência de abertura do filme *O Iluminado* (The Shining, Stanley Kubrick, 1980), adaptação do livro homônimo de Stephen King: é dia e um carro trafega rapidamente por uma estrada sinuosa, em meio a uma floresta de pinheiros. Ao fundo, uma cadeia montanhosa extensa, que reaparece recortada em planos subsequentes, dando-nos a impressão de estarmos nos deslocando cada vez mais para o fundo ou para dentro de algum lugar. Tudo isso ocorre ao som, cadenciado e monótono, de um instrumento de sopro que, só ao final da sequência, é transpassado por outro elemento sonoro, justamente quando aparece em quadro o hotel, palco de todos os horrores que se seguirão (Figuras 44, 45, 46 e 47).

Figura 44 - Frame de O iluminado



Figura 45 - Frame de O iluminado



Figura 46 - Frame de O iluminado



Figura 47 - Frame de O iluminado



Fonte: *O Iluminado* (The Shining, Stanley Kubrick, 1980).

A pergunta que fazemos, então, é: será que teríamos o mesmo medo (e curiosidade, talvez), ante a atmosfera evocada na (ou pela) sequência, caso não conhecêssemos a história? Refletindo a partir de uma circunstância extrema, em que o filme fosse exibido, por exemplo,

para um público que nunca tivesse visto um filme (tampouco um filme de horror), será que aquela sequência de abertura evocaria a mesma atmosfera?

Haverá naturalmente aqueles que dirão que sim, advogando em favor da autonomia da atmosfera. Da perspectiva desta tese, contudo, entende-se que tão temerário quanto pensar na atmosfera como inteiramente autônoma, seria pensá-la como inteiramente subordinada à narrativa; há de se encontrar aí, a meio caminho, um ponto em que o relacionamento entre ambas as instâncias ocorra - como de fato se entende que aconteça - sem ofuscar nenhuma delas. Lembramo-nos, por oportuno, de uma categorização de Ines Gil, em que ela afirma o seguinte:

Na atmosfera filmica, parte-se do princípio que existem dois tipos de atmosferas: a primeira chama-se plástica porque diz respeito à forma da imagem filmica e aos elementos que constituem seu espaço plástico. A segunda é a atmosfera dramática, porque é expressa essencialmente a partir da diegese. Por exemplo, os filmes do impressionismo francês têm uma atmosfera plástica muito mais forte do que a atmosfera dramática, porque a forma filmica é claramente valorizada em relação à própria história. Os filmes ditos 'realistas' terão tendência a ter uma atmosfera dramática mais importante do que a atmosfera plástica. No entanto, as duas estão sempre interligadas. (GIL, 2005, p. 142, grifo nosso).

De acordo com essa tipologia, somos inclinados a realmente compreender a atmosfera como, em alguma medida, autônoma em relação à narrativa, posto que sua manifestação estética e seu poder de afetar o espectador não decorreriam apenas (ou principalmente) dos aspectos diegéticos do filme (como seria o caso da dramática, segundo a autora).

No entanto, entende-se que os exemplos fornecidos pela autora não parecem contribuir muito para refletir sobre, em particular, o cinema contemporâneo, uma vez que ele, em alguma medida, desafia essa lógica, apresentando, por exemplo, uma atmosfera plástica que não se alinha rigorosamente às categorizações existentes ou mesmo aos gêneros cinematográficos ou, no sentido inverso, que se organiza a partir da combinação de elementos retirados de diversas categorias. Além dessas possibilidades, há ainda os filmes com tendência estética minimalista, em que o tratamento plástico *não é* inexistente, mas orientado por regras menos "visíveis". Para exemplificar, lançamos mão de um filme não por acaso extraído do objeto de nossa pesquisa, tratando-se de *A segurança interna* (Die innere Sicherheit, Christian Petzold, 2001).

Primeiro filme de Petzold feito para o cinema, *A segurança interna* conta a história de uma família formada por um casal de ex-terroristas, Hans (Richy Müller) e Clara (Barbara Auer), e sua filha adolescente, Jeanne (Julia Hummer). Logo nas primeiras sequências, que têm lugar em Portugal, o espectador vem a saber que o casal (e a filha, a reboque) está envolvido

em algum tipo de ação terrorista¹³². Apesar disso, particularmente na primeira sequência, observa-se o predomínio de uma atmosfera de leveza (talvez única em toda a narrativa).

A segurança interna é um filme que começa pelo som. Ondas do mar e barulhos de aves antecipam-se à sua primeira imagem: Jeanne em quadro, de perfil, em um primeiro plano (Figura 48). Ela interage com o atendente do bar, que está por trás do balcão; a garota compra alguma bebida e a câmera segue fixa nela, sem corrigir para enquadrar o atendente, que eventualmente entra e sai de quadro. Jeanne compra a bebida e em seguida caminha em direção a uma *Jukebox*, na extremidade do balcão (Figura 49). Na sequência, o eixo da imagem é invertido e vê-se um plano muito próximo, com novamente Jeanne em quadro e com a superfície da imagem ocupada pela parte de trás de seu pescoço e por um perfil suave e sombreado (Figura 50). Na imagem seguinte, Jeanne está sentada, tomando sua bebida, fumando e ouvindo a canção que escolhera na *Jukebox* (Figura 51).

Figura 48 - *Frame* de A segurança interna



Figura 49 - *Frame* de A segurança interna



Figura 50 - *Frame* de A segurança interna



Figura 51 - *Frame* de A segurança interna



Fonte: *A segurança interna* (*Die innere Sicherheit*, 2001).

¹³² Embora essa informação não seja fornecida ao espectador, entende-se que o casal tenha sido ligado à alguma organização de extrema esquerda, entre as atuantes na Alemanha, especialmente a partir da década de 1970, a exemplo da Fração do Exército Vermelho (*Rote Armee Fraktion - RAF*).

Conforme dito, a sequência evoca uma atmosfera de leveza. A pergunta que se põe é: como esteticamente essa atmosfera se organiza? Quais elementos a evocam? Entende-se que ela decorre mais da combinação dos elementos visuais e sonoros (os quais a rigor constituem a materialidade do filme), do que de aspectos de ordem dramática. Lembramos, por exemplo, que àquela altura da narrativa, o espectador naturalmente não sabe ainda que se trata de uma menina enredada, involuntariamente, nos planos de ação terrorista de seus pais. Tudo de que ele dispõe é da poética das imagens e dos sons e é exatamente isso que permite a sua imersão na atmosfera das cenas.

Sendo assim, do ponto de vista da materialidade do filme, isto é, da abordagem conferida pelo diretor aos elementos visuais e sonoros, observa-se um tratamento extremamente cuidadoso e, de certa forma, sofisticado; nada na sequência sobra ou falta, nada parece apressado ou, por outro lado, maçante; cada elemento tem uma entrada (ou uma presença) muito precisa, além de coerente, tanto internamente (pensando nos limites da superfície do quadro), quanto em relação ao restante das imagens que integram o filme.

A paleta de cores pastéis, presente na arte (cenografia e figurinos), a câmera fixa, simulando um tempo parado para Jeanne, deixando-a se mover tal como eventualmente faria "na realidade", a canção de Nina Simone que não pontua (ou enfatiza) estados emocionais da personagem, mas que, de certa forma, os acolhe, contribuindo para a sensação de um tempo suspenso, sobretudo em relação ao restante da narrativa que está por vir. Naquela passagem específica do filme, portanto, não parecem fazer muita diferença questões de ordem dramática (quem é a garota? por que ela está ali?), no sentido de terem (ou não) participação na atmosfera evocada. Talvez, quando "o resto" do mundo começa a emergir (o que logo acontece, na verdade), a atmosfera dramática comece também a ganhar relevância, a ponto de se tornar eventualmente predominante dali em diante.

De maneira que a história prossegue deixando entrever a insatisfação de Jeanne em relação à vida que, de certo modo, é obrigada a levar. Logo se comprehende que a família não tem endereço fixo e que vive ao sabor das orientações recebidas do grupo do qual fez/faz parte. Embora levada a contragosto, Jeanne não expressa propriamente revolta para com os seus pais; aliás, parece ser justamente da relação de união e afeto da tríade mãe-filha-pai que decorre a segunda atmosfera merecedora de destaque, no conjunto da narrativa.

Nesse segundo caso, todavia, os aspectos dramáticos emergem com maior potência, quando comparados aos de ordem plástica. Nas figuras 52 e 53, por exemplo, percebe-se a opção por imagens em que a proximidade física, entre os entes da família, surge como aspecto

central. Sempre há, entre eles, um gesto, um olhar, um dado extraído da presença de seus corpos nas imagens, atestando a permanência do laço, a despeito da adversidade das circunstâncias.

Figura 52 - Frame de A segurança interna



Figura 53 - Frame de A segurança interna



Fonte: A segurança interna (Christian Petzold, 2000).

Convém, então, recuperar o que sugerira Gumbrecht (2014) sobre a leitura em busca de *Stimmung*. Como se sabe, para o autor, ela poderia ser "alcançada" na medida em que nos afastássemos do enredo. A questão que se põe é: não seria essa uma estratégia também possível para ver em busca de *Stimmung*? Ou ainda, será que é possível nos distanciarmos do enredo, em um filme narrativo, de maneira a conseguir acessar sua atmosfera?

Parece oportuno lembrar também que a atmosfera já fora, para o bem ou para o mal, abordada no campo dos estudos dos gêneros cinematográficos. Entretanto, nesse caso, as abordagens não pareciam considerar o seu eventual protagonismo no conjunto da narrativa, tampouco se mostravam empenhadas em examiná-la a partir de suas características estéticas constitutivas. Antes, o que se notava era a tendência para percebê-la como uma espécie de "acessório" que, entre outras funções, ajudava a promover uma clivagem entre os filmes, classificando-os em categorias e subcategorias pré-determinadas.

Esta tese caminha, como se tentou demonstrar, noutra direção, assumindo outros pressupostos e com outros objetivos. Assim, ela modestamente se alinha "[...] aos esforços que têm sido movidos no sentido de conceber uma terminologia que consiga circunscrever essa espécie de afinação entre as dimensões plástica e acústica de um filme e os afetos por elas provocados." (MARTONI, 2015a, p. 184).

O trajeto é longo e não raro encontram-se pelo caminho mais perguntas do que respostas. Uma, contudo, nos persegue para onde quer que nos viremos: para que serve, afinal, a atmosfera de um filme? Suspeitamos que Gumbrecht, se sobre o cinema tivesse se debruçado, diria: "para nada". Sua resposta, talvez para alguns, decepcionante, para nós, pareceria de certo modo salvadora, justamente porque ela vai ao encontro do modo como pensamos e sentimos a

atmosfera: não como um meio, mas como um fim em si mesma. Partindo desse fio condutor, bem como das demais reflexões feitas até o momento, pretendemos nos dedicar no último capítulo da tese àquilo que, em alguma medida, a justifica: a tentar ver os filmes, que serão objetos de análise, em busca de *Stimmung*, seja ela compartilhável teoricamente ou não.

5 ATMOSFERA NO CINEMA DA ESCOLA DE BERLIM

5.1 A ESCOLA DE BERLIM

Foi na edição de 21 de setembro de 2001, do jornal alemão *Die Zeit*¹³³, que a expressão Escola de Berlim¹³⁴ apareceu pela primeira vez. Tratava-se de uma crítica do jornalista Merten Worthmann do filme *A minha lenta vida* (Mein langsames Leben, 2001), da cineasta Angela Schanelec¹³⁵. Além de fazer propriamente a crítica do filme, Worthmann observou uma série de aspectos comuns entre os cinemas de Angela Schanelec, Christian Petzold e Thomas Arslan, como se pode ver:

Angela Schanelec e seus colegas Christian Petzold e Thomas Arslan compartilham o gosto pela elipse e a inclinação à distância. [...] Quem assiste aos filmes dessa 'Escola de Berlim', pode perceber uma abordagem semelhante no que se refere ao espaço e ao tempo. (WORTHMANN, 2001, p. 3, tradução nossa)¹³⁶.

A sua observação, ao menos em linha gerais, estava correta; os estudos feitos, notadamente ao longo dos anos 2010¹³⁷, não apenas no âmbito da academia alemã, pareciam confirmar isso, ou seja, que se tratava de fato de um conjunto de filmes esteticamente alinhados, sobretudo quando comparados a outros filmes alemães realizados no mesmo período.

Mas que repertório estético comum era esse? O que exatamente fazia que os críticos e pesquisadores vissem os filmes como "organizados" de modo similar? Tratava-se de um rol de soluções formais que grosso modo poderia assim ser pontuado: a) larga utilização de elipses; b) opção por finais abertos; c) opção por diálogos concisos; d) uso reduzido de trilhas sonoras; e) preferência por *takes* de longa duração; f) reduzida movimentação de câmera; g) aderência maciça ao corte seco; h) opção pela luz natural nas composições da fotografia e i) atribuição de autonomia ao registro sonoro.

¹³³ Disponível em: https://www.zeit.de/2001/40/Mit_Vorsicht_geniessen. - Acesso em: 10 jun. 2017.

¹³⁴ No original: Berliner Schule.

¹³⁵ Segundo Cook, Koepnick, Kopp e Prager (2013), o pioneirismo, quanto ao uso da expressão, esteve envolvido por algum tempo em certa controvérsia, porque um pouco depois da publicação da crítica de Worthmann, seu colega, o jornalista Rainer Gansera, o teria também utilizado na crítica de outro filme, *Um belo dia*, de Thomas Arslan. Posteriormente, o "mal-entendido" teria sido esclarecido e hoje é largamente aceita, a atribuição da paternidade da expressão a Worthmann.

¹³⁶ No original: "Die Liebe zur Ellipse und den Hang zum Abstandhalten teilt Angela Schanelec mit ihren Kollegen Christian Petzold uns Thomas Arslan. [...] Wer die Filme dieser "Berliner Schule" sieht, kann darin einen gabz ähnlichen Umgang mit Raum und Zeit bemerken."

¹³⁷ (COOK; KOEPNICK, KOPP; PRAGER, 2013; ABEL, 2013).

No que se referia às narrativas dos filmes, algumas escolhas mostravam-se também bastante recorrentes, tais como: i) preferência por narrativas concisas; ii) ênfase nas ambientes e atmosferas (em vez de no enredo); iii) interesse por temas retirados do cotidiano e compreendidos, eventualmente, como banais; iv) inclinação para as abordagens realistas e v) intenção de promover um tipo diferenciado de engajamento do espectador com o filme.

Naturalmente que a identificação de um conjunto de elementos agregadores dos filmes, sob um mesmo registro, não significava que Schanelec, Petzold e Arslan os tivessem utilizado na mesma proporção, tampouco feito uso de todos eles. Seguramente, uma análise da filmografia de cada um logo nos mostraria, por exemplo, o gosto de Schanelec pelas narrativas enxutas e pelos parcós diálogos, o interesse de Petzold pelos gêneros cinematográficos e a tendência de Arslan para a criação de *mise-en-scènes* que pareciam mais dificultar o envolvimento do espectador com a narrativa do que promovê-lo.

A propósito, não discordamos que tais escolhas refletissem realmente os diferentes estilos dos diretores, considerando que todos já haviam deixado a DFFB e atuavam profissionalmente, estando focados, de uma maneira ou de outra, na concretização de seus projetos¹³⁸. Por outro lado, não nos parece menos verdadeiro afirmar que a soma de suas escolhas individuais apontava para um território comum, fosse ou não compreendido como um estilo do grupo, no sentido dado à expressão por David Bordwell (2008, p. 309, tradução nossa)¹³⁹: "[...] o uso consistente de técnicas ao longo do trabalho de vários cineastas."

No entanto, para Abel (2013), por exemplo, o que os unia era menos a aderência às "mesmas" soluções estéticas e mais o caráter ou o propósito (de certo modo velado) da Escola, como se pode notar:

[...] no contexto do cinema alemão contemporâneo, a [denominação] Escola de Berlim - que, de outra forma se configuraria meramente como um [rótulo para um] conjunto de diretores - torna-se consistente quando considerada como um contra-cinema. (ABEL, 2013, p. 111, tradução nossa)¹⁴⁰.

Na continuação de sua assertiva, Abel (2013) faz uma ressalva, quando afirma que o caráter de contra-cinema da Escola de Berlim não se assemelhava, por exemplo, ao cinema de

¹³⁸ É importante registrar que apesar de a Escola ter recebido mais atenção da crítica a partir dos anos 2000, Schanelec, Petzold e Arslan trabalharam com regularidade nos cinco anos anteriores, isto é, logo após a conclusão de seus estudos na DFFB. *A minha lenta vida* (2001), que ensejou a crítica de Worthmann, não foi, por exemplo, o filme de estreia de Schanelec.

¹³⁹ No original: "[...] the consistent use of techniques across the work of several filmmakers."

¹⁴⁰ No original: "[...] in the context of contemporary German cinema, the Berlin School, as an otherwise merely loosely configured assemblage of individual directors, assumes a degree of consistency when considered as a counter-cinema."

vanguarda¹⁴¹, uma vez que ele seguia sendo um cinema com propósitos narrativos. Em outras palavras, o ser "do contra" da Escola de Berlim não significava o abandono da narrativa; antes, representava o desejo de fazer filmes *narrativos* de outra maneira.

Vejamos, então, alguns exemplos, começando pelo filme que deu início a esta sessão do capítulo: *A minha lenta vida*. Na realidade, começando pela dificuldade para se fazer uma sinopse dele. É bem verdade que poderíamos apenas acompanhar o fluxo e dizer o óbvio: que se trata da história de uma alemã chamada Valerie (Ursina Lardi), na faixa dos 30 anos, que vai passar uma temporada em Berlim, no verão. Lá, ela encontra amigos, tem com eles algumas conversas amenas e, já próximo do final do filme, segue, na companhia do irmão, ao encontro do pai que está doente.

Eventualmente, isso seria suficiente; todavia, perturba-nos pensar que a dificuldade sentida pode refletir uma condição concernente ao próprio filme, no seguinte sentido: como se sabe, os filmes da Escola de Berlim, embora narrativos, não operam no modo convencional. "Na prática", isso significa que nem sempre se pode identificar um mote central em suas histórias; não raro, as ações parecem um tanto quanto "aleatórias", embora tenham lugar, evidentemente, em um espaço e tempo dramáticos determinados. Lembramos, nesse momento, o filósofo francês Gilles Deleuze, quando dizia: "A ação é em si própria um duelo de forças, uma série de duelos: duelo com o meio, com os outros, consigo mesmo. Enfim, a nova situação que decorre da ação forma um par com a situação inicial. Eis o conjunto da imagem-ação." (DELEUZE, 1985, p. 179).

Ora, a pergunta iminente é: existe um duelo de forças em *A minha lenta vida*? Como elas se enfrentam no filme? Não demoraria para notarmos que, de fato, elas não existem e que não é sobre um sistema de forças dessa natureza - da natureza da imagem-ação deleuziana - que a narrativa é/foi erigida, pelas seguintes razões: em primeiro lugar, não se observa uma evolução narrativa baseada no tensionamento entre elementos minimamente distintos e/ou opostos. Tudo parece sempre muito "conciliado", como se a vida de Valerie (e seus amigos) fosse não apenas lenta, como também pouco dramática.

Uma solução que nos parece assinalar tal aspecto consiste justamente na *não* utilização do jogo de plano e contraplano, posto que, do ponto de vista narrativo, sua presença não encontraria justificativa. Da mesma forma, a autora com frequência exclui partes da ação, seja quando opta por manter certa distância física ou quando não "corrigé" os planos (passando, por

¹⁴¹ O autor cita, como referência, os trabalhos de Maya Deren, Michael Snow, Stan Brakhage, Bruce Conner e Andy Warhol. (ABEL, 2013).

exemplo, de um plano médio para um próximo ou deslocando mecanicamente a câmera para reenquadrar algum elemento) (Figura 54).

Figura 54 - *Frame* de *A minha lenta vida*



Fonte: *A minha lenta vida* (Angela Schanelec, 2001).

Outro ponto a destacar consiste no fato de a narrativa não permitir ao espectador experimentar ou ver a história a partir de qualquer ponto de vista *que não o do realizador* (A Figura 54 também assinala tal ponto, assim como a Figura 55). Em decorrência, o espectador é colocado em uma posição de observador, sem ter propriamente a oportunidade de se ver sob a pele dos personagens ou de com eles se identificar. Nesse contexto, parece-nos que as atmosferas emergem um pouco com essa função, isto é, com a missão de preencher os vazios que a narrativa deliberadamente traz.

Figura 55 - *Frame* de *A minha lenta vida*



Fonte: *A minha lenta vida* (Angela Schanelec, 2001).

O segundo filme, a partir do qual apresentaremos a Escola de Berlim, é *Marselha* (2004), quinto longa-metragem de Angela Schanelec. Sophie (Maren Eggert¹⁴²) é uma assistente de fotografia que, através de uma troca de apartamentos com uma francesa, vai passar uma temporada de férias em Marselha. Ali, ela "se distrai" caminhando pela cidade e fotografando-a com sua câmera analógica. Na busca por um veículo para alugar, Sophie conhece Pierre (Alexis Loret), um mecânico com quem acaba fazendo amizade e/ou flertando. Terminada a temporada, Sophie retorna para casa, na Alemanha, onde reencontra sua amiga Hanna (Marie-Lou Sellem), que, por sua vez, tem um relacionamento com Ivan (Devid Striesow), o fotógrafo para quem Sophie trabalha. Nesse triângulo, percebe-se alguma tensão, talvez motivada por um interesse de Sophie pelo fotógrafo (aparentemente não correspondido), talvez pelo desgaste do relacionamento de Hanna e Ivan. Sophie decide, então, retornar para a França, quando, já em sua chegada, tem uma desagradável surpresa: ela é assaltada e perde todos os seus pertences.

Em entrevista concedida em 2004¹⁴³, sobre o filme, Schanelec foi questionada sobre a razão para não ter mostrado o momento considerado - pelo entrevistador - como o mais importante: o assalto sofrido por Sophie. O fato é que não há realmente nenhuma imagem da ocorrência e, ao espectador, resta contentar-se com o relato (minucioso) da vítima (Figuras 56 e 57).

Figura 56 - Frame de Sophie na delegacia



Figura 57 - Frame do depoimento de Sophie



Fonte: *Marselha* (Angela Schanelec, 2004).

Será, portanto, que a frustração do entrevistador se justificava, considerando que, de qualquer maneira, alguma informação sobre o assalto havia sido dada na narrativa através do relato da vítima? O que o entrevistador realmente "demandava"? A presença de uma imagem (que não existia) ou de uma sequência (que provavelmente também não tinha sido filmada)?

¹⁴² Com a qual a diretora volta a trabalhar em *Orly* (2010) e *O caminho dos sonhos* (2018).

¹⁴³ Disponível em: <http://www.peripherfilm.de/marseille/interview.htm>. Acesso em: 12 jun. 2017.

Não parece fazer sentido, mas é isso mesmo. A interpelação do repórter acabou trazendo à tona uma vontade/ansiedade comum à maioria dos espectadores diante de um filme narrativo: a de completá-lo, de fechar-lhe as lacunas (que supomos que existam), como se estivéssemos restituindo-lhe algo. Não (nos) perguntamos, por exemplo, se a personagem falava a verdade, isto é, se havia realmente sido assaltada e se tudo teria ocorrido do modo como ela narrava; antes, rogamos, aflitos, pela imagem. Onde ela está? Por que não está no filme?

A aposta de Schanelec nas palavras de Sophie incomoda, é bem verdade. Como toda elipse, ela nos priva de uma parte importante do contexto da história e, se não fosse pela riqueza dos detalhes do relato da fotógrafa, poderíamos nos indagar se o assalto teria realmente acontecido.

Parece-nos, então, que a cineasta fizera uma operação arriscada, conduzindo o espectador mais na direção do desengajamento do que o contrário. O lugar que ela escava entre a palavra (dita por Sophie) e a imagem (que o espectador é "obrigado" a imaginar) parece de certo modo intransponível, não pela "prerrogativa" que as imagens mentais de certo modo carregam de nunca "corresponderem" à realidade, mas pela ausência de qualquer referência que pudesse fazer o espectador sair da cegueira, em que permanece imerso, durante o relato de Sophie. Logo, nessa passagem do filme, Schanelec impõe ao espectador uma prática de fruição comum não ao cinema, mas à literatura; quando lemos, necessariamente imaginamos, o que não se espera exatamente ocorrer, quando vemos um filme¹⁴⁴.

Uma explicação para essa "solução narrativa" provém de Cook, Koepnick, Kopp e Prager (2013, p. 10, tradução nossa)¹⁴⁵:

A ausência da ação representada é certamente uma metáfora para as coisas não representáveis - um ato violento, até mesmo traumático talvez - mas também significa aquilo que é geralmente excluído quando olhamos para uma rua de uma cidade.

Claro que, neste caso, não se está a considerar uma cidade da periferia do mundo, onde seguramente a lógica que norteia o olhar das pessoas - na direção das ocorrências ou tentando escapar delas - é outra. No entanto, no escopo eventualmente pensado pelos autores, faria de fato sentido observar que a supressão feita por Schanelec, da imagem do assalto, poderia significar a retirada daquilo que, de certo modo, já não é visível, além naturalmente da primeira hipótese aventada, de que fosse uma metáfora das coisas não representáveis.

¹⁴⁴ Silva (2011) aborda tal questão no contexto da análise das adaptações literárias para o cinema.

¹⁴⁵ No original: "The absence of represented action is surely a metaphor for unrepresentable things - a violent act, even a traumatic one perhaps - but it also stands for that which is generally excluded when we look at a city street."

O que quer que tenha orientado Schanelec, é curioso notar o desconforto que ela parece *não* ter em relação às suas escolhas estéticas e narrativas, especialmente no tocante aos regimes de visibilidade que ela, em alguma medida, instaura e manipula. A propósito, ainda a respeito de *Marselha*, nos informa Moltke (2013, p. 54, tradução nossa)¹⁴⁶:

Uma versão primeira do filme começava com o incidente. Mas, ao longo da escrita, Schanelec deliberadamente desistiu dessa concepção, movendo o assalto para o fim do filme, e decidindo, além disso, mostrar apenas o seu impacto e não o próprio evento."

Conforme suspeitávamos, então, a cena do assalto provavelmente sequer existiu, o que nos deixa (assim como ao entrevistador que desejava saber o paradeiro da imagem da ocorrência) em uma situação ligeiramente ridícula, a menos que consigamos perceber que não é Schanelec que está "errada" por não mostrar a imagem do assalto, mas nós, por acharmos que a cineasta deveria, enfim, fazer isso.

Ainda no que se refere aos regimes de visibilidade instaurados pela diretora em seus filmes, há outras considerações a fazer. Em *Marselha*, conforme mencionado, Sophie observa a cidade, seja a olho nu ou mediante o uso de sua câmera. Schanelec, todavia, opta (assim como em *A minha lenta vida*) majoritariamente por não subjetivar as imagens e, ao fazê-lo, ela novamente "afasta" os espectadores de um engajamento mais afetivo com o filme (e mesmo com a personagem), ou, no mínimo, não nos deixa saber o que Sophie vê.

A propósito, não raro, nem mesmo o que está em torno dela (digamos, no extracampo do quadro) pode ser acessado pelo espectador, com exceção da sequência, logo no princípio do filme, em que Sophie olha a cidade através de uma janela do apartamento onde está hospedada (Figura 58).

Figura 58 - Frame de Sophie observando Marselha



Fonte: *Marselha* (Angela Schanelec, 2004).

¹⁴⁶ No original: " An early version of the film began with this 'inciting incident'. But in the course of writing, Schanelec deliberately moved away from this conception, moving the mugging to the end of the film - and deciding, moreover, to show only its aftermath, not the event itself".

Na realidade, não se trata de uma imagem subjetiva, mas tem-se pelo menos uma ideia do que ela vê, sobretudo porque é trabalhada a profundidade de campo na parte direita do quadro. Ao espectador, então, é permitido experimentar simultaneamente a proximidade em relação à Sophie e o distanciamento em relação à cidade de Marselha, que, aliás, permanecerá assim ao longo de quase todo o filme.

Outra sequência, já em Berlim, mostra Sophie em uma conversa à beira da piscina com sua amiga Hannah (Figura 59). Nela, a imagem também não é subjetivada e o quadro permanece estático, não havendo um jogo de plano e contraplano. Considerando a tensão dramática crescente da cena, teriam sido escolhas coerentes, tanto mostrar as expressões/rostos das mulheres, quanto aquilo que elas veem, ou seja, imagens subjetivas. No entanto, não é isso o que ocorre, pois Schanelec opta por colocá-las quase de costas para a câmera. Além disso, a diretora cria camadas na imagem (tanto visuais, quanto sonoras), as quais, de certa forma, ajudam a diluir o tom emocionalmente denso da conversa, chamando a atenção do espectador para os outros elementos presentes na cena.

Figura 59 - *Frame* de Sophie e Hanna



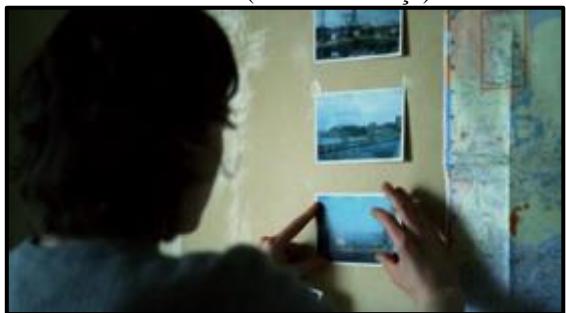
Fonte: Marselha (Angela Schanelec, 2004).

O constante deslocamento de Sophie é outro aspecto merecedor de destaque no filme. No entanto, analisar uma sequência em que ela se encontra “em trânsito” corresponde (mais ou menos) a interromper o seu movimento contínuo sem saber exatamente onde ele começou e onde vai terminar. Para modular esse movimento, no espaço dramático da cidade, Schanelec recorre largamente às elipses; são elas, inclusive, que levam Sophie de um lado para o outro, assim como a nós, espectadores.

Figura 60 - *Frame* de Sophie em Marselha IFigura 61 - *Frame* de Sophie em Marselha IIFonte: *Marselha* (Angela Schanelec, 2004).

As Figuras 60 e 61 parecem contraponto uma da outra, no seguinte sentido: a Figura 60, com Sophie em primeiro plano permite que o espectador a acompanhe de muito perto. Todavia, embora próximo, o espectador, como parte da experiência, mantém-se curioso sobre o objeto (não revelado) do olhar da personagem. Já na Figura 61, o propósito parece ser justamente o contrário, uma vez que Sophie se confunde com o seu entorno (um olhar distraído poderá deixar passar a sua presença quase no centro do quadro). A imersão do espectador na paisagem é o que permite a sua aproximação em relação à personagem, porém, a dificuldade para localizar Sophie na imagem pode significar que talvez isso não seja necessário, desejável ou mesmo possível.

Schanelec faz uma ligeira concessão quando permite que o espectador tenha acesso à cidade de Marselha através das fotografias que Sophie cola na parede de seu apartamento. Ali, vê-se desenhado um percurso, uma experiência de imersão da personagem na cidade (Figuras 62 e 63).

Figura 62 - *Frame* de Sophie olhando fotos de Marselha (ainda na França)Figura 63 - *Frame* de Sophie no apartamento em MarselhaFonte: *Marselha* (Angela Schanelec, 2004).

Marselha é um filme feito de imagens visíveis e não visíveis e nos parece que, na articulação dessas instâncias, Schanelec nos diz que nem sempre a invisibilidade reflete uma ausência de sentido, pois o vazio (ou a imagem ausente), assim como o silêncio, carregam também a potência de evocar uma atmosfera e de, portanto, nos mobilizar afetivamente.

Assim como a filmografia de Angela Schanelec, a de Christian Petzold apresenta exemplos que não "negam" sua filiação à Escola de Berlim, embora com ênfases distintas. Na realidade, no caso de Petzold, há um aspecto que lhe é quase restrito, isto é, que encontra em seus trabalhos uma expressão claramente mais eloquente. Para compreendê-lo, todavia, faz-se necessário conhecer algumas passagens de sua vida pré-profissional, que, embora compartilhadas com Schanelec, parecem ter ecoado mais fortemente nele.

Como se sabe, Schanelec e Petzold (assim como Thomas Arslan) foram alunos da DFFB, onde estudaram com os cineastas Harum Farocki e Hartmut Bitomski. Em alusão a esse "encontro", Cook, Koepnick, Kopp e Prager (2013, p. 3, tradução nossa)¹⁴⁷ comentam:

Os professores e os alunos encontraram certa afinidade, também com Michael Baute e Ludger Blanke, conhecidos críticos de cinema e publicitários, [e formaram] um grupo informal autodenominado 'Politibüro', que se reunia em torno de uma agenda filme-política alternativa.

Observar a presença de um componente político entre as "preocupações" dos ainda estudantes Angela Schanelec e Christian Petzold é seguramente importante para se refazer o percurso que levou à formação da Escola de Berlim, inclusive do ponto de vista estético. O curioso é que a Escola teria, sobretudo no início, sido criticada por outros cineastas e críticos de cinema "[...] por alienar os espectadores com o seu foco descompromissado na forma." (COOK; KOEPNICK; KOPP; PRAGER, 2013, p. 4, tradução nossa)¹⁴⁸.

Por trás dessa reação, no entanto, parecia estar uma insatisfação decorrente do fato de que, apesar do sofrível desempenho comercial da Escola de Berlim, ela recebia elogios ao menos de uma parte da crítica e conseguia, com os seus baixos orçamentos, acesso aos fundos de financiamento. Por outro lado, os espectadores não eram exatamente numerosos, como descreve Abel (2013, p. 12, tradução nossa)¹⁴⁹: "[...] a maioria dos alemães nunca nem mesmo ouviu [falar] sobre esses diretores e seus filmes." O fato é que a crítica que acusava a Escola de

¹⁴⁷ No original: "The teachers and students found a certain affinity, and, together with Michael Baute and Ludger Blanke, both noted film critics and publicists, an informal group referring to itself as 'Politibüro' coalesced around an alternative film-political agenda."

¹⁴⁸ No original: "[...] alienating viewers with their uncompromising focus on form."

¹⁴⁹ No original: "[...] most German have never even heard of these directors and their films."

Berlim de ser alienante acabou contribuindo para gerar um debate importante sobre a articulação do cinema contemporâneo com a política.

Na virada para o novo milênio, o assunto ganha corpo e novas inflexões emergem no debate, especialmente, com a chegada ao cenário, do arquiteto de formação e cineasta Christoph Hochhäuser. Na direção contrária dos críticos (e também de alguns realizadores) que continuavam acusando a Escola de Berlim da falta de enfoques mais engajados politicamente e/ou do desinteresse por temas mais nobres e menos banais, Hochhäuser (2013) sugeria uma mudança importante de chave para a reflexão, ou seja, que a Escola de Berlim fosse pensada não apenas como um fenômeno cultural alemão, mas como algo que se conectava, em alguma medida, com o cinema contemporâneo de um modo geral. Em outras palavras, enquanto um lado defendia que a Escola de Berlim não fornecia chave para se pensar, por exemplo, a história alemã, outro (o de Hochhäuser) dizia que *o próprio cinema* era a chave e que essa chave encontrava similares em cinemas contemporâneos de outros lugares.

Tal compreensão parecia ir, portanto, ao encontro da proposição de Abel, quando dizia que o cinema da Escola de Berlim representava "[...] a primeira tentativa (coletiva) significante de avançar a estética do cinema, no âmbito do cinema narrativo alemão, desde o Novo Cinema Alemão [...]" (2013, p. 10, tradução nossa)¹⁵⁰. Para o autor, uma das mais importantes expressões desse contra-cinema poderia ser encontrada justamente nos filmes de Christian Petzold, devido à visão crítica do diretor em relação ao modelo neoliberal instalado com a reunificação alemã. Dessa maneira, Abel coloca que o diretor estaria

[...] interessado em investigar as paisagens fronteiriças imanentes que compõem o coração da Alemanha capitalista atual. [...] os filmes de Petzold se ocupam quase sempre de personagens em movimento – normalmente contra sua vontade –, impulsionados pelo duplo desejo de encontrar o caminho de casa e manter certo grau de independência e autonomia. [...] Em outras palavras, o cinema de Petzold é sobre a possibilidade e a necessidade de mobilidade na Alemanha pós-muro. (ABEL, 2008, p. 2, tradução nossa)¹⁵¹.

Não tarda para que o espectador perceba que nos filmes de Petzold há sempre alguém se deslocando de um lugar para o outro e, nesse contexto, o cineasta tem demonstrado um particular interesse por lugares e situações cujas representações, através de imagens, não

¹⁵⁰ No original: "[...] the first significant (collective) attempt at advancing the aesthetics of cinema within German narrative filmmaking since the New German Cinema [...]."

¹⁵¹ No original: "[...] he is interested in investigating the immanent borderscapes that make up the heart of the late capitalist Germany. [...] Petzold's films are almost always concerned with characters who are on the move - usually against their will - and who are driven by the double desire to find their way home and to maintain a certain amount of independence and autonomy."

existem ou são raras. De certo modo, Petzold coloca o seu cinema a serviço de preencher as lacunas que ele identifica no imaginário, principalmente dos alemães, sobre a Alemanha, salientando que, não por acaso, as regiões mais "ausentes" localizam-se na antiga Alemanha Oriental.

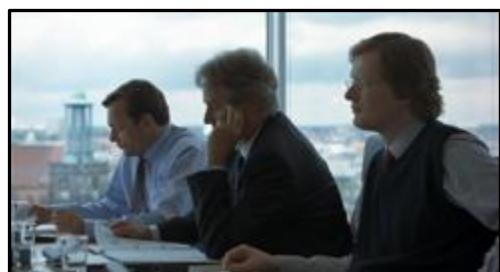
Yella (Christian Petzold, 2007) é um filme que exemplifica bem esse ponto, na medida em que traz imagens do "capitalismo em ação", em uma região localizada na antiga fronteira entre as Alemanhas. O filme foi o último de uma trilogia iniciada em 2001, com *A segurança interna*, seguido de *Fantasmais* (Gespenster, 2005). Em todos eles, havia de fato um componente "fantasmagórico", pois suas narrativas se situavam dramaticamente (tanto do ponto de vista espacial, quanto temporal) em, por assim dizer, "entre-lugares", isto é, entre o passado e o presente, entre a Alemanha Oriental (quase sempre deixada para trás) e a Ocidental.

Em *Yella*, tal aspecto ganha uma inflexão adicional, uma vez que a própria personagem central, Yella Fichte (Nina Hoss), é, na realidade, um fantasma, embora isso só seja "percebido" pela mesma (e pelos espectadores) ao final da narrativa. Apenas para que se compreenda melhor, a história resumidamente é a seguinte: Yella é uma contadora, moradora da cidade de Wittenberge, na antiga Alemanha Oriental. Após um casamento desfeito e uma empreitada profissional também malsucedida, ela vai em busca de trabalho no ramo corporativo, em Hanover, localizada na parte ocidental, não muito distante de Wittenberge. Seu ex-marido Ben (Hinnerk Schönemann), todavia, a persegue, inconformado com a separação e com o desejo de Yella de seguir outro rumo profissional. Apesar disso, ela dá continuidade aos seus planos e acaba conseguindo uma oportunidade junto a Philip, um profissional autônomo (Devid Striesow) do setor financeiro. Em princípio, tudo caminha bem entre eles, a contadora o acompanha em reuniões de trabalho, destaca-se e firma uma espécie de parceria (Figuras 64, 65, 66 e 67).

Figura 64 - Frame de Yella em reunião I



Figura 65 - Frame de Yella em reunião II



Fonte: *Yella* (Christian Petzold, 2007).

Figura 66 - *Frame* de Yella em reunião IIIFigura 67 - *Frame* de Yella em reunião IV

Fonte: *Yella* (Christian Petzold, 2007).

Entretanto, algo, nesse contexto, faz emergir o que de fato acontecera com a vida de Yella, isto é, o acidente, (na realidade, seu ex-marido Ben joga o carro, onde estão, do alto de uma ponte), cronologicamente anterior a todos os outros eventos (as reuniões, o trabalho novo), que a teria vitimado, assim como a seu ex-marido Ben. O que Petzold faz, então, é revivê-la, levando para a narrativa o seu espectro (Figuras 68 e 69), o que revela que tudo o que o espectador vira, até então, não passava de projeções do que teria sido eventualmente a vida de Yella, caso ela houvesse sobrevivido.

Figura 68 - *Frame* de Yella após o acidente de carroFigura 69 - *Frame* de Yella (fantasma)

Fonte: *Yella* (Christian Petzold, 2007).

Em contrapartida, pode-se sempre argumentar que Yella poderia ter sobrevivido ao acidente, mas algumas passagens, durante o filme, fornecem indícios no sentido contrário, tais como: 1) Yella usa o mesmo figurino da sequência do acidente ao longo da história; 2) A contadora parece se incomodar com alguns sons diegéticos - o ruído de vidro quebrando ou da água corrente - como se a fizessem lembrar de alguma coisa e 3) A figura do ex-marido Ben faz aparições para Yella (e apenas para ela) (Figura 70).

Figura 70 - Frame da aparição do marido de Yella



Fonte: *Yella* (Christian Petzold, 2007).

Por isso mesmo, comprehende-se que tanto o espectador não tinha conhecimento de que estava diante de um fantasma (uma vez que a cena do acidente só é mostrada ao final), quanto a própria personagem não sabia de sua condição.

Eventualmente, o argumento do filme poderia ser compreendido como pouco original, considerando a existência de similares, tanto no que concerne à estrutura narrativa (a história narrada na ordem inversa dos acontecimentos), quanto à presença de personagens-fantasmas (que, inclusive, adquirem consciência tardia de sua condição).

Entretanto, na esfera da Escola de Berlim, o entendimento tende a ser outro: embora não se observe, de um modo geral, na Escola, uma inclinação para o cinema de gênero, o que Petzold faz em seus filmes se alinha, em alguma medida, a essa referência, mas de maneira completamente revista e reprocessada. É por isso, aliás, que não conseguimos encaixá-los perfeitamente nas rubricas, ainda que, por outro lado, traços (de um ou de outro gênero) possam ser identificados (como no próprio *Yella*). Em uma entrevista, dissera Petzold sobre o assunto: "Tenho o sentimento de que faço filmes no cemitério do cinema de gênero a partir dos restos, que ainda estão lá, para serem pegos." (ABEL, 2008, p. 5, tradução nossa)¹⁵².

Sua perspectiva é, portanto, claramente distinta daquela sustentada pelos filmes da *Ostalgie* (por exemplo), que traziam, para a atualidade, o remoto (temporal e espacialmente), e criavam, assim, as condições para uma eventual identificação do espectador com a narrativa e/ou com algum personagem. Petzold faz justamente o movimento contrário, isto é, propõe que os espectadores de seus filmes conheçam referências que não lhes pertencem ou com as quais não estão familiarizados.

¹⁵² No original: "I have the feeling that I make films in the cemetery of genre cinema, from the remainders that are still there for the taking."

Encerrando esta sessão, é importante lembrar que a Escola de Berlim viu emergir, ainda nos anos 2000, uma segunda geração¹⁵³, composta por realizadores mais jovens, graduados por outras escolas de cinema da Alemanha e do exterior. Nesse contexto, além do já mencionado Christoph Hochhäusler, surgiram Benjamin Heisenberg, Valeska Grisebach, Ulrich Köhler, Henner Winckler e Maren Ade¹⁵⁴¹⁵⁵, tendo os seus filmes de estreia sido realizados entre os anos de 2001 e 2003.

O surgimento de uma segunda geração, quando a primeira se encontrava em plena atividade, parece no mínimo estranho, mas foi exatamente o que ocorreu com a Escola de Berlim. No ano em que Angela Schanelec fazia, por exemplo, o seu 4º filme - *A minha lenta vida* (2001) e Thomas Arslan, o seu 3º - *Um belo dia* (2001), Valeska Grisebach lançava seu primeiro longa-metragem: *Minha estrela* (Mein Stern, 2001)¹⁵⁶. No ano seguinte, foi a vez de Ulrich Köhler e Henner Winckler, que lançaram *Bangalô* (Bungalow, 2002) e *Excursão Escolar* (Klassenfahrt, 2002), respectivamente.

A crítica de cinema logo repercutiu os filmes, em geral, com vários elogios. Um aspecto merecedor de nota consiste justamente nos paralelos feitos entre filmes da 2ª e da 1ª geração, como se pode notar nessa crítica sobre Bangalô (2002):

O diretor mostra isto tudo de uma forma estilisticamente sóbria, surpreendentemente clara e consequente, com algumas relações com Haneke e com o cinema francês, como também com um estilo que se conhece dos filmes de Berlim do grupo em torno de Christian Petzold, com uma maturidade admirável para uma estreia. (SUCHSLAND, 2002)¹⁵⁷.

Por outro lado, mesmo com a identificação de convergências estéticas¹⁵⁸, um novo batismo – isto é, a denominação 2ª geração – acabou ocorrendo. A esse respeito, Hochhäusler comenta (2013, p. 28, tradução nossa)¹⁵⁹:

A Escola de Berlim é um rótulo da crítica. Originalmente cunhado para descrever o cinema de Arslan, Petzold e Schanelec, ele gradualmente encampou muitos outros diretores, incluindo a mim. [...] É importante reconhecer que tais designações falham

¹⁵³ A primeira teria sido formada justamente pelos cineastas Angela Schanelec, Christian Petzold e Thomas Arslan, os dois primeiros objetos de estudo nessa tese.

¹⁵⁴ Munique e Hamburgo e mesmo a vizinha Viena serviram como ponto de partida para os novos realizadores.

¹⁵⁵ À essa lista, Abel (2018) acrescenta a cineasta Maria Speth.

¹⁵⁶ Seu filme de conclusão do curso de cinema na Academia de Cinema de Viena.

¹⁵⁷ Disponível em: <https://www.artechock.de/film/text/kritik/b/bungal.htm>. Acesso em: 10 jun. 2017.

¹⁵⁸ Tais como: a preferência por longos takes, a tendência ao realismo (não representacional) e a utilização de atores não profissionais.

¹⁵⁹ No original: “The Berlin School is a critic's label. Originally coined to describe the cinema of Arslan, Petzold, and Schanelec, it gradually came to encompass a great many other directors, including me. [...] It is important to recognize that such designations fail to fully accommodate all its "members" and their works. That was true ten years ago, and it is even truer now. Every label carries an expiration date, and to my mind this one has passed.”

em acomodar completamente todos os seus membros e seus trabalhos. Isso era verdade dez anos atrás e é verdade agora. Cada rótulo carrega uma data de validade e, para mim, esta já passou.

Para além do caráter eventualmente forjado e datado dos rótulos, a referência aos filmes da Escola de Berlim perdurou e reaparece (ainda que apenas como dado histórico) a cada novo filme lançado pelos cineastas de ambas as gerações. Felizmente, na única mostra brasileira (que se tem conhecimento), dedicada *exclusivamente* à Escola de Berlim, foram selecionados títulos das duas gerações¹⁶⁰, num total de 20 filmes¹⁶¹. Na edição de 2013, do Festival do Rio, foi exibido um novo recorte de produções, bem como na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e no *Indie Festival*¹⁶². Em maio de 2019, a Cinemateca Capitólio, de Porto Alegre/RS, promoveu uma mostra com os filmes de Christian Petzold, contemplando diversos momentos de sua carreira¹⁶³.

Na realidade, comprehende-se que mais importante do que avaliar se a Escola de Berlim segue existindo (ou não) é refletir sobre a atuação dos cineastas que a ela estiveram/estão ligados, mas em articulação com o contexto maior da produção contemporânea de cinema, dentro e fora da Alemanha.

5.2 ANGELA SCHANELEC

Angela Schanelec nasceu na Alemanha, em 1962, mais precisamente em Aalen, cidade a Leste de Stuttgart. Antes de se tornar cineasta, fez formação de atriz, entre 1982 e 1984, na Escola de Música e Artes Cênicas de Frankfurt am Main¹⁶⁴. De 1990 a 1995, Schanelec estudou na conceituada Academia de Cinema e Televisão de Berlim¹⁶⁵, onde foi, como se sabe, colega de Christian Petzold e Thomas Arslan. Com eles, ela compôs o que veio a ser compreendida como a 1^a geração da Escola de Berlim, mantendo-se desde então atuante, assim como os demais cineastas, no cenário da produção contemporânea de cinema alemão.

¹⁶⁰ Ver Catálogo em ZACHARIAS, J. C. (org.) Escola de Berlim. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2013. Disponível em: <https://www.mostraescoladeberlim.com/>. Acesso em: 01 fev. 2017.

¹⁶¹ Como a mostra foi itinerante, os filmes puderam ser vistos em São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, São Luís e no Distrito Federal.

¹⁶² Disponível em: <http://www.indiefestival.com.br/indie2008/port/ab.asp?mostra=ne> - Acesso em: 01 fev. 2017.

¹⁶³ Disponível em: <http://www.capitolio.org.br/novidades/2886/christian-petzold-e-mati-diop-em-exibicao/>. Acesso em: 01 jun. 2019.

¹⁶⁴ Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main.

¹⁶⁵ Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB).

Sua filmografia reúne, então, seis filmes narrativos de longa-metragem¹⁶⁶ e, em todos eles, Schanelec assina o roteiro (e, em alguns, a produção). A cineasta tomou parte, ainda, dos projetos *Alemania 09* (Deutschland 09 - 13 kurze Filme zur Lage der Nation, 2009) e *Pontes de Sarajevo* (Les Ponts de Sarajevo, 2014), juntamente com outros realizadores. Em algumas ocasiões, seus trabalhos (e/ou ela mesma) receberam prêmios importantes¹⁶⁷, a despeito do em geral medíocre desempenho de seus filmes nas bilheterias das salas de cinema, dentro e fora da Alemanha¹⁶⁸.

Um detalhe interessante de sua biografia, como cineasta, consiste justamente no fato de Schanelec gostar de falar sobre o seu trabalho, ou, pelo menos, de não se indispor nesse sentido. Por essa razão, encontram-se facilmente na Internet entrevistas suas¹⁶⁹, tanto no contexto dos festivais e mostras, em que seus filmes estiveram presentes, quanto realizadas aparentemente com o intuito de expor suas concepções mais abrangentes sobre o cinema¹⁷⁰.

Os filmes de Schanelec têm grosso modo suas narrativas reduzidas ao mínimo, sob diversos aspectos: não há muitos eventos "relevantes", as atuações não apresentam excessos, as *mise-en-scènes* são "limpas" de referências, os personagens são parcimoniosos com suas palavras (para não dizer, lacônicos) e, para completar, o tempo parece não passar. Como se sabe, todavia, esse conjunto de soluções não é prerrogativa do cinema da Escola de Berlim, tampouco da cineasta; trata-se de um traço do cinema contemporâneo, embora cada uma de suas expressões "locais", bem como cada realizador, em alguma medida, o reconfigure e o traduza em algo singular¹⁷¹.

Por outro lado, entre Schanelec e a França parece haver uma relação mais estreita¹⁷². É preciso lembrar, primeiro, que (pelo menos) dois de seus títulos¹⁷³ foram filmados também (ou

¹⁶⁶ *Eu estava em casa, mas* (Ich war zuhause, aber, 2019), *O caminho dos Sonhos* (Der traumhafte Weg, 2016), *Orly* (2010), *Uma tarde qualquer* (Nachmittag, 2007), *Marselha* (Marseille, 2004) e *A minha lenta vida* (Mein langsames Leben, 2001).

¹⁶⁷ A exemplo do Urso de Prata, na edição de 2019, do Festival Internacional de Cinema de Berlim (Berlinale), na categoria Melhor Diretor(a), para Eu estava em casa, mas (2018); do prêmio de Melhor Diretor(a), para o mesmo filme, na edição do mesmo ano, do Festival Internacional de Cinema de San Sebastián, na Espanha; do prêmio de Melhor Roteiro, para Marselha (2004), concedido pela Associação Alemã de Críticos de Cinema e dos prêmios de Melhor Fotografia e Melhor Edição, para O caminho dos sonhos (2016), concedido novamente pela Associação Alemã de Críticos de Cinema.

¹⁶⁸ (COOK; KOEPNICK, KOPP; PRAGER, 2013; ABEL, 2013).

¹⁶⁹ A exemplo de: <http://www.cine-fils.com/interviews/angela-schanelec.html>,

<https://www.youtube.com/watch?v=ZZ0ohn-D0aA> e <https://www.youtube.com/watch?v=yiUsbxxz1xA>.

¹⁷⁰ Lembramos ainda que Angela Schanelec é professora de cinema narrativo na Escola de Artes Visuais de Hamburgo, a Hochschule für bildende Künste Hamburg (HFBK).

¹⁷¹ Apesar das singularidades, a literatura aponta alinhamentos importantes, entre a Escola de Berlim e, por exemplo, outros cineastas europeus (Jessica Hausner, Bela Tárr e os irmãos Dardenne), asiáticos (Naomi Kawase e Hirokazu Koreeda), norte-americanos (Lance Hammer e Kelly Reichardt) ou mesmo latino-americanos (Lisandro Alonso e Lucrecia Martel). (ABEL; FISHER, 2018; COOKE, 2012).

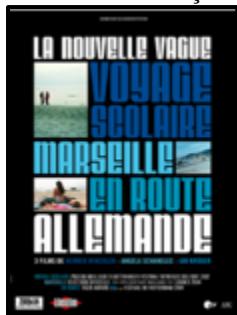
¹⁷² (ABEL; FISHER, 2018; RENTSCHLER, 2013; KNÖRER, 2013; SCHICK, 2013).

¹⁷³ *Orly* (2010) e *Marselha* (2004).

principalmente) naquele país; além disso, a cineasta não nega ter sido influenciada pela Nova Onda Francesa, sobretudo por sua segunda geração¹⁷⁴ (o que, aliás, não teria sido exatamente "privilegio" seu, entre outros diretores alemães da EdB).

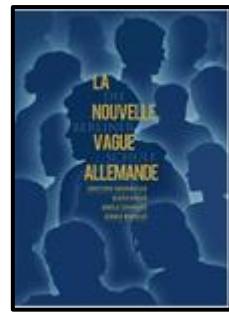
A propósito, deve ter sido justamente essa aproximação que motivou os distribuidores dos títulos *Marselha*, *Excursão Escolar* e *Unterwegs* (Jan Krüger, 2004) a preparar, por ocasião do lançamento dos mesmos na França, um cartaz de divulgação que os associava a uma Nova Onda Alemã¹⁷⁵ (Figura 71). Da mesma forma, foi lançado, em 2011, um *box* intitulado A Nova Onda Alemã - A Escola de Berlim¹⁷⁶ (Figura 72), contendo 5 DVDs com obras de diretores alemães contemporâneos.

Figura 71 - Cartaz de lançamento da Escola de Berlim na França



Fonte: Catálogo de filmes da Distribuidora AS.

Figura 72 - DVD lançado na França com filmes da Escola de Berlim



Fonte: Website da Amazon - França¹⁷⁷.

Para Schick (2013), outra influência importante, ainda procedente da França, teria sido a do cineasta Robert Bresson, devido, sobretudo, à opção frequente (não exclusiva, evidentemente), no trabalho deste diretor, por atores não profissionais (assim como o fizeram, no escopo da Escola de Berlim, Thomas Arslan, Valeska Grisebach, Henner Winckler e, naturalmente, Angela Schanelec).

O propósito dessas considerações iniciais, como se pode imaginar, foi justamente apresentar a cineasta Angela Schanelec com informações, eventualmente, um pouco mais detalhadas. Na subseção seguinte, daremos início às nossas reflexões sobre as atmosferas filmicas em *Orly* (2010).

¹⁷⁴ Em que se incluem os diretores Jean Eustache, Maurice Pialat e Philippe Garrel.

¹⁷⁵ No original: "Nouvelle Vague Allemande".

¹⁷⁶ No original: "La Nouvelle Vague Allemande - Die Berliner Schule."

¹⁷⁷ Disponível em: <https://amzn.to/2RmSSji>. Acesso em: 01 fev. 2017.

5.2.1 Vendo sons

Orly é um filme cuja história se passa majoritariamente no aeroporto francês homônimo. Sua narrativa se baseia em quatro duplas de personagens, três delas inseridas nesse ambiente. A primeira¹⁷⁸ é formada por Juliette (Natacha Régnier) e Vincent (Bruno Todeschini), ambos franceses e na casa dos 40 anos (Figura 73). Eles se conhecem ali, enquanto aguardam os seus voos: ela para Montreal, no Canadá, e ele, para São Francisco, nos Estados Unidos. Vincent e Juliette estão na realidade retornando para casa, embora, no caso dele, por pouco tempo, já que tem a intenção de voltar de vez para a França. Juliette, casada com um psicanalista canadense, está indo ao encontro do marido; ela não esconde a falta de entusiasmo com o casamento e ventila a possibilidade de também voltar para sua terra natal.

Figura 73 - Frame de Vincent e Juliette I



Fonte: *Orly* (Angela Schanelec, 2011).

A segunda dupla é composta por Helen (Mireille Perrier) e Ben (Emile Berling), mãe e filho, que estão a caminho do funeral do ex-marido e pai (Figura 74). Enquanto esperam, acabam fazendo confidências um ao outro: Helen conta sobre um romance extraconjugal (que nunca soube se o ex-marido teria ou não descoberto) e Ben fala sobre um encontro com um amigo da escola que resultou em uma relação sexual.

¹⁷⁸ Faz-se necessário ressaltar que a alusão à dupla como "primeira" não corresponde à sua ordem de entrada na narrativa; antes, trata-se apenas da forma encontrada para organizar o texto.

Figura 74 - *Frame* de mãe e filho



Fonte: *Orly* (Angela Schanelec, 2011).

Um jovem casal de mochileiros alemães, Sara (Lina Phyllis Faulkner) e Jirzy (Jirka Zett), forma a terceira dupla, que está a caminho de casa, após um período de férias. Enquanto esperam para embarcar, distraem-se, ela com a leitura de um livro, e ele, olhando as pessoas à sua volta (Figura 75).

Figura 75 - *Frame* do casal de mochileiros



Fonte: *Orly* (Angela Schanelec, 2011)

O último casal (aliás, ex-casal) é formado por Sabine (Maren Eggert) e Theo (Josse De Pauw) e os dois são os únicos que não estão nunca juntos em alguma imagem. O espectador não sabe nada sobre o relacionamento, apenas que teriam se separado por opção dela. É com Sabine, na realidade, que o filme tem início, justamente quando ela aparece circulando pelas ruas de uma cidade (que se supõe ser Paris).

Se nos perguntassem sobre o que são os filmes de Angela Schanelec, responderíamos: sobre pessoas e lugares. Alguém poderá, no entanto, dizer: ora, todos os filmes - especialmente os narrativos - são, em alguma medida, sobre pessoas e lugares. De todo, tal assertiva não nos pareceria equivocada, porém, também não seria propriamente "errado" afirmar que os filmes não operam da mesma maneira, tampouco a partir do mesmo entendimento sobre como tais

componentes narrativos - pessoas (personagens) e lugares (espaços dramáticos) - se afetam mutuamente.

Emerge, então, uma referência teórica que parece adequada e oportuna para se pensar a relação entre personagens e espaços no cinema¹⁷⁹, tratando-se do conceito de *mise-en-scène*¹⁸⁰. Para acioná-lo, evoca-se o trabalho do pesquisador Luiz Carlos G. de Oliveira Júnior (2013, p. 8), quando diz que a *mise-en-scène* seria a "[...] arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida." Será que estamos, com isso, sugerindo que os filmes de Schanelec - e, especialmente, o que ora nos ocupa, *Orly* - se apoiam sobre as *mise-en-scènes*? Dito de outro modo, será que eles encontram, nas *mise-en-scènes*, a sua estrutura principal, ou aquilo que lhes fornecem sustentação narrativa? Para examinar tais questões, entendemos ser necessário observar primeiro o que a própria diretora pensa a respeito dos espaços no cinema:

Não é possível imaginar uma pessoa sem um ambiente em torno de si. Eu acho que há algo errado com uma situação, se não posso saber em que tipo de ambiente ela ocorre; se, em princípio, não existe uma ideia do tipo de ambiente onde estão os personagens. Para *Orly* ou *Marselha*, eu não tinha o roteiro, só um argumento, quando fui até lá pela primeira vez. Assim, os lugares e os espaços lá tiveram um impacto grande no roteiro. Para *Orly*, eles foram a origem. [...] Porque nada é imaginável sem o espaço; sem o espaço, nada acontece. (SCHANELEC, 2010, tradução nossa)¹⁸¹.

Embora destaque a importância dos espaços no contexto fílmico, não se nota (tanto em sua fala, quanto em seu trabalho) um comprometimento, ou mesmo uma disposição, no sentido de assumir a *mise-en-scène* como uma instância central de suas narrativas, pelo menos se ela estiver alinhada a uma abordagem mais tradicional. É preciso lembrar que o cinema de Schanelec, assim como outros, inclusive da própria Escola de Berlim, opera, em algum grau, conforme a estética do fluxo, compreendida como um movimento que

[...] trabalha prioritariamente com sensações puras, com atmosferas, com a hipnose da experiência bruta dos significantes materiais (a luz, as cores, o som, a duração, os corpos em movimento), com a possibilidade de o cinema poder ser encarado, acima de tudo, como uma intensificação do olhar para o mundo. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 9).

¹⁷⁹ Embora, como sabemos, ele não tenha sido cunhado originalmente para se referir ao cinema, mas ao teatro.

¹⁸⁰ Referimo-nos, nesse momento, ao espaço dramático, isto é, aquele onde tem lugar a encenação propriamente.

¹⁸¹ No original: "It is not actually possible to imagine a person without a room around it. I think that there is something wrong with a situation if I don't know in what kind of space it takes place, if at the beginning there is no idea of the kind of room the characters are in. For *Orly* or *Marseille* I didn't have the script, only an exposé, when I drove there the first time. Thus, the places and the spaces there had a great impact on the actual script. For *Orly* they've been the origin. [...] Because nothing is imaginable without space, without space, nothing happens." Disponível em: <http://www.cine-fils.com/interviews/angela-schanelec.html>. Acesso em: 01 fev. 2017.

Outra chave importante (e complementar) para se perceber o cinema de Schanelec como parte de um cinema de fluxo, consiste no conceito de minimalismo expressivo de Prysthon (2013); a partir dele, os arranjos formais da diretora tornam-se, por assim dizer, mais compreensíveis, no que se refere, por exemplo, ao desinvestimento dela em relação à dramatização das cenas e/ou à opção por praticamente não interferir no que se desenrola diante da câmera. Além disso, o conceito traz para o horizonte da reflexão a questão do *real*, ou seja, de como a aderência a um minimalismo expressivo pode conduzir o filme a um efeito de real, por assim dizer, intensificado.

Afunilando, no entanto, a discussão, retornamos para *Orly*, de modo a refletir sobre como o paradigma do fluxo (e do cinema mínimo) toma forma. Nessa direção, comprehende-se que o espaço (no caso, do aeroporto) surge, tal como sinalizado pela própria diretora, como um elemento central, demandando, assim, que olhemos para o tratamento estético que lhe fora conferido, ou, em outras palavras, para os elementos utilizados na sua "ocupação".

Entretanto, parece haver um paradoxo justamente nesse ponto, isto é, no fato de que, ao mesmo tempo em que o espaço cênico do aeroporto emerge como fundamental, o nível de interferência de Schanelec, nele, é mínimo, como se a *mise-en-scène* (recuperando o conceito outrora mencionado) do filme se resolvesse de maneira quase independente, sem a necessidade de grandes esforços de composição cenográfica ou de figurino, por exemplo. E como observar tal processo na materialidade do filme? Examinemos, primeiro, o registro da imagem, tanto do ponto de vista da captação, quanto da edição. Segundo Moltke (2013, p. 84, tradução nossa)¹⁸²:

[...] Schanelec não repete tomadas da mesma configuração da câmera [...] nem interpreta a ação através de diferentes escalas de plano - longo, médio ou close-up - Schanelec e sua equipe [...] limitam, durante as filmagens, as escolhas do editor: eles tendem a manter a mesma posição de câmera, por repetidas tomadas, e nunca sobrepõem o fim de um plano, com o início de outro, de modo que o editor pudesse ter a opção de saber onde cortar.

Felizmente, não raro "o editor" era a própria Schanelec, a exemplo dos filmes *A minha lenta vida*, *O caminho dos Sonhos* (2016) e *Eu estava em casa, mas...* (2019); além disso, a sua parceria com o diretor de fotografia Reinhold Vorschneider remonta ao início de sua carreira profissional, tendo ele trabalhado em cinco dos seus seis longas-metragens.

¹⁸² No original: "Schanelec does not repeat shots from the same camera set-up [...] nor does she interpret the action through different shot scales - long, medium, or close up - from the same camera position. [...] Schanelec and her team [...] limit the editor's options during shooting: they tend to maintain the same camera position for repeated takes and never overlap the end of one shot with the beginning of another in a way that would provide the editor with the choice of where to make the cut."

No caso de *Orly*, nosso objeto de análise, convém lembrar que a principal locação - o aeroporto - encontrava-se, durante as filmagens, parcialmente em operação, circunstância que seguramente incidiu na definição dos planos, nos posicionamentos e movimentações dos equipamentos de captação de imagem e som e na própria encenação dos atores.

Notemos, por exemplo, que no conjunto das imagens captadas predominam os quadros onde se veem, além dos atores, outras pessoas, em alguns casos, inclusive, lançando olhares na direção câmera (Figura 76). O efeito de tal abordagem é claramente realista, mas não no sentido de um realismo representacional; trata-se, como diria Prysthon (2013, p. 104), de uma "[...] intensificação desse efeito, a ponto de ele ocupar o centro do filme, ele quase que se torna o próprio filme." Nesse contexto, outro exemplo advém da opção da diretora por assumir, em algum grau, o entorno da ação dos personagens, uma vez que as pessoas que transitavam pelo local não foram "impedidas" de passar diante da câmera (tanto por trás dos personagens, quanto pela frente, como nas Figuras 77 e 78).

Figura 76 - *Frame* de Sara e Jirzy



Figura 77 - *Frame* de Vincent e Juliette II



Fonte: *Orly* (Angela Schanelec, 2011).

Figura 78 - *Frame* de Vincent e Juliette III



Fonte: *Orly* (Angela Schanelec, 2011).

Parece-nos, todavia, que do mesmo modo que tal opção (de assumir o entorno) confere à cena um tom realista, ela também desestabiliza a experiência que o espectador estabelece com o filme no seguinte sentido: em alguma medida, o espectador é içado de sua passividade,

precisando ir buscar, na imagem, o fio condutor da narrativa naquele momento (como na Figura 76). Nesse cenário, emerge um elemento de outra natureza como potencial (re)articulador dessa relação ou que, no mínimo, concorre para evocar outras atmosferas. Referimo-nos aos diálogos.

Em *Orly*, como se sabe, os personagens falam muito e falam (quase) sempre; todas as duplas, cada uma à sua maneira, operam no registro da comunicação ou, no mínimo, do desejo que ela aconteça. Na realidade, é de certa forma inusitada a presença de tantos diálogos no filme, uma vez que sua diretora é conhecida justamente pela concisão. Como compreender, então, a sua presença e o seu papel na narrativa? É claro que a eles é delegada a missão de alinhavar a narrativa do ponto de vista dramático, construindo pontes entre os personagens, principalmente. No entanto, parece-nos que Schanelec vai um pouco além na sua utilização (não apenas no tocante à quantidade), uma vez que diversos arranjos são encontrados no filme. Vejamos alguns:

O primeiro, e certamente o mais comum deles, é justamente aquele em que se vê uma dupla de personagens em quadro dialogando. Das quatro duplas do filme, três têm várias cenas desse tipo¹⁸³, havendo, entretanto, algumas diferenças importantes entre os diálogos delas, as quais contribuem para evocar atmosferas diferentes.

No caso da única dupla que acabar de se conhecer - Vincent e Juliette -, a conversa se organiza de modo mais equilibrado, com a alternância dos turnos da fala, com a criação de uma zona de mútuo interesse que, de certa forma, vai lastreando a conversa, à medida que a narrativa avança. Nenhum dos componentes da dupla passa muito tempo falando ou, por outro lado, em silêncio, assim como não se percebem tensões decorrentes do próprio encontro (embora cada um traga seus próprios dramas e em determinado momento os compartilhem: Vincent quando fala de seu filho e Juliette de seu casamento). Sendo assim, parece ser justamente esse equilíbrio que evoca a atmosfera de proximidade, a despeito inclusive do entorno da dupla não favorecer isso (justamente pelo movimento contínuo do aeroporto). Atentemos ainda que essa atmosfera emana não apenas (ou não principalmente) do conteúdo dos diálogos, mas da materialidade filmica por eles assumida, isto é, da organização, formulada por Schanelec, dos elementos visuais e sonoros.

O segundo arranjo também traz em quadro os integrantes da dupla, sendo que, dessa vez, em silêncio. O caso seguramente que melhor o ilustra é o da dupla de mochileiros. A primeira impressão que se tem é que eles foram "colocados" em uma parte do aeroporto mais movimentada em comparação aos perímetros ocupados pelas demais duplas (Ver Figura 76).

¹⁸³ Com exceção da dupla formada por Sabine e Theo.

Quando eles estão em um quadro povoado de outras pessoas, o silêncio deles "se perde", isto é, se dilui e, em alguma medida, as palavras são substituídas por pequenos gestos: um braço que se encosta no outro, uma cabeça que se inclina. Há, todavia, outra dimensão da relação do jovem casal que aquela configuração também ajuda a diluir: o distanciamento. Quando, por outro lado, eles estão em um quadro mais "esvaziado" (Figura 75), a distância, enquanto atmosfera sensível, emerge, e o silêncio, antes difuso, torna-se eloquente.

O terceiro caso é justamente aquele em que o diálogo é posto em primeiro plano em relação à imagem, no sentido de que não há como prescindir dele para acessar a atmosfera da cena. Referimo-nos à sequência em que Theo telefona para Sabine; nela, o espectador tanto ouve os personagens sem, no entanto, vê-los, quanto os ouve, sem ver um deles (não há imagem de Sabine). Esta sequência será analisada ao final desta parte e na seguinte (5.2.2 - Ouvindo imagens) dessa subseção, exatamente em razão de sua importância no contexto da argumentação da tese.

Talvez a única passagem do filme que não se enquadre em nenhum dos citados arranjos seja a cena em que Jirzy e Sabine atravessam, lado a lado, o saguão lotado do aeroporto, ao som de uma trilha sonora (Figura 79). Na realidade, trata-se de uma cena completamente "destoante" do restante do filme, primeiro, pela própria presença do som extradiegético, opção incomum no repertório de Schanelec. Segundo, porque a atmosfera que ela (a cena) evoca não se alinha nem àquela que a antecede (seja ao contexto de Jirzy e a namorada ou ao de Sabine transitando pelo aeroporto), nem à que a sucede (quando Jirzy retorna para junto da namorada ou Sabine está sentada em um restaurante do aeroporto lendo a carta de Theo). Eventualmente, a atmosfera da cena - romântica, em alguma medida - pudesse ser "lida" como uma transição no contexto dramático da narrativa, mas o fato é que ela não concatena partes e não aponta para nenhum momento futuro de qualquer dos personagens envolvidos (embora, conforme será analisado adiante, a canção "atravesse" para a sequencia seguinte).

Figura 79 - Frame de Sabine e Jirzy



Fonte: *Orly* (Angela Schanelec, 2011)

De qualquer maneira, o que desejamos assinalar foi, primeiro, a riqueza do trabalho de Schanelec no que concerne especificamente à inserção dos diálogos no espaço dramático do filme. Além disso, quisemos destacar como arranjos distintos evocam atmosferas também diferentes, e como elas podem desempenhar funções diversas, para além de meramente operar como uma moldura da narrativa (ou mesmo como algo criado para fazê-la avançar).

Outra solução estética bastante comum no repertório da cineasta (e presente em *Orly*) consiste na utilização de planos em que o personagem dirige o olhar para fora do quadro, sem necessariamente haver, antes ou depois, algum outro plano que justifique tal ação (Figuras 80, 81 e 82).

Figura 80 - *Frame* de Sabine



Figura 81 - *Frame* de Ben (filho)



Fonte: *Orly* (Angela Schanelec, 2011).

Figura 82 - *Frame* de Jirzy



Fonte: *Orly* (Angela Schanelec, 2011).

Exemplos podem ser localizados também em outros filmes de Schanelec, tal como em *A minha lenta vida*. Em sua sequência de abertura, Valerie (Ursina Lardi), personagem principal, está enquadrada em um plano bem próximo, olhando para baixo (Figura 83). Após alguns segundos, ouve-se uma voz feminina chamando seu nome e ela olha para o lado (Figura 84), cumprimentando uma mulher que rapidamente entra em quadro e sai (Figura 85). As duas começam a conversar, mas a cineasta opta por manter a imagem fixa em Valerie (Figura 86)

por mais alguns segundos, ou seja, ela não faz, por exemplo, qualquer movimento de câmera ou óptico, de modo a enquadrar as duas mulheres (com a conversa, o espectador vem a saber que se trata de duas amigas). Assim, Valerie segue olhando para fora do quadro e depois de mais algum tempo, é oferecida ao espectador uma imagem das duas amigas (Figura 87).

Figura 83 - *Frame* de Valerie I



Figura 84 - *Frame* de Valerie II



Figura 85 - *Frame* de amiga de Valerie chegando



Figura 86 - *Frame* de Valerie III



Figura 87 - *Frame* de Valerie e sua amiga conversando



Fonte: *A minha lenta vida* (Angela Schanelec, 2001).

A despeito das semelhanças, todavia, compreende-se que em *A minha lenta vida* a "margem de manobra" criativa da diretora, em relação especificamente à abordagem da fotografia, era maior, se comparada à de *Orly*; neste, conforme mencionado, o controle do *set* de filmagens era limitado, ou seja, provavelmente algumas das cenas vistas no filme decorreram

mais da necessidade de incorporar elementos/situações impostos pela circunstância, do que de decisões tomadas na esfera propriamente da estética.

Entende-se, de toda maneira, que tais escolhas, mais ou menos circunstanciais, reiteram o argumento defendido que alinha, em alguma medida, o trabalho da diretora à estética do fluxo. Por isso mesmo, da perspectiva desta tese, os filmes de Schanelec parecem "funcionar" sobretudo, através das atmosferas que evocam. Nesse sentido, as imagens, que chegam alinhavadas à ilha de edição, constituem-se como um elemento central, tanto em seus aspectos plásticos, quanto no que se refere à parte propriamente dramática, embora em proporções distintas.

A esse respeito, parece oportuno retomar uma passagem do capítulo teórico, em que aludimos à tipologia das atmosferas formulada pela pesquisadora Ines Gil (2004). De acordo com a autora, a atmosfera filmica poderia ser de dois tipos: plástica ou dramática; enquanto a primeira manteria certa independência, em relação à diegese do filme, a última seria dela totalmente "dependente".

Entretanto, embora Gil (2004) forneça exemplos de ambos os tipos (filmes impressionistas para a plástica e filmes realistas para a dramática), compreendemos que, no caso do cinema contemporâneo, tal tipologia poderia não funcionar plenamente, na medida em que a articulação entre as atmosferas plástica e dramática poderia ocorrer de outra maneira, como parece ser o caso de *Orly*.

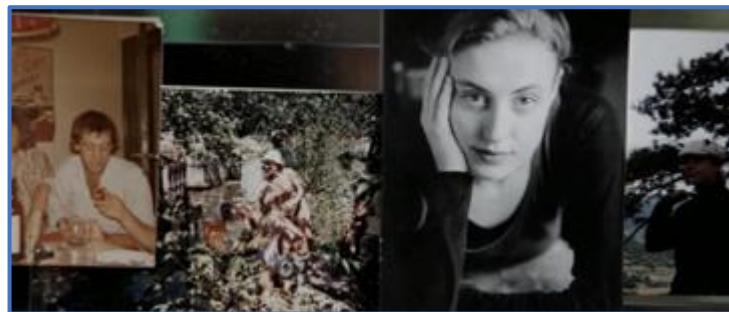
Neste, somos levados a crer na prevalência da atmosfera dramática (em razão, por exemplo, da aposta da autora em um "cinema de ator"¹⁸⁴), até percebermos que diversas escolhas da ordem (por exemplo) da fotografia (algumas mencionadas ao longo dessa análise) e da direção de arte (como a opção por atribuir à cada dupla uma paleta própria de cores¹⁸⁵) parecem concorrer para a atmosfera geral das sequências ou mesmo do filme como um todo.

Pensemos em uma sequência contextualizada dramaticamente fora do aeroporto e, portanto, fora de uma série de rubricas com as quais viemos trabalhando até o momento. Trata-se justamente daquela em que Theo telefona para Sabine (tentando uma aproximação, enquanto ela se mostra refratária) e o espectador tem acesso a uma imagem com fotografias diversas (Figura 88).

¹⁸⁴ Em contraposição a um cinema que explora mais intensamente os recursos próprios da linguagem cinematográfica.

¹⁸⁵ Vincent e Juliette situados entre peças e objetos nos tons de rosa, azul e cinza, Jirzy e Sara nos tons de marrom, caramelo e vinho.

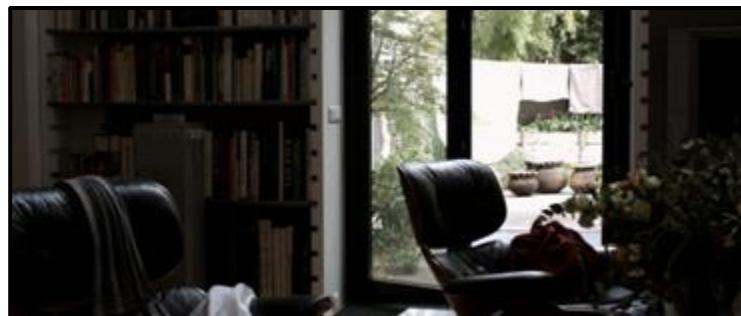
Figura 88 - *Frame* de fotos de Sophie



Fonte: *Orly* (Angela Schanelec, 2011).

Um corte seco faz a transição para a cena seguinte: a locação é uma sala, talvez um escritório, com uma grande porta de vidro semiaberta ao fundo. Uma mulher retira roupas de um varal em uma área externa. Embora a luz que entra pela porta já não tenha mais muita intensidade, a sala/escritório não está escura e ainda é possível discernir os objetos, os livros em uma estante alta, as flores no canto direito da imagem (Figura 89).

Figura 89 - *Frame* da casa de Theo



Fonte: *Orly* (Angela Schanelec, 2011).

Compreende-se, então, que para além do enredo em si - que, no caso, trata, como sabemos, da história da separação de um casal - a atmosfera evocada na sequência vai além, encontrando na plasticidade da imagem, o seu fato gerador; logo, são as duas cadeiras vazias enquadradas e a profundidade da imagem (que deixa entrar luz em um ambiente já esvaziado de afetos) que concorrem para evocá-la, tanto quanto a entonação das vozes de Theo e Sabine ao telefone, além naturalmente do conteúdo de suas palavras (a esse ponto, retornaremos na subseção seguinte).

Dessa maneira, a (falsa) impressão de que seriam eventualmente irrelevantes os aspectos de ordem plástica (se comparados aos de ordem dramática) parece advir justamente da

aderência de Schanelec ao minimalismo expressivo, como se sua opção acabasse por colocar em evidência, no outro extremo, a atmosfera dramática. O entendimento construído nesta tese, contudo, vai justamente no sentido contrário, ou seja, não elege nenhuma das atmosferas como determinante da atmosfera fílmica geral, mas as considera como interdependentes, até porque suspeita-se que o limite entre elas não seja assim tão demarcado no cinema contemporâneo.

5.2.2 Ouvindo imagens

Acreditava-se que espaços eram para serem vistos, assim como sons para serem ouvidos. O que acontece quando tal lógica é, de certa forma, invertida, ou, em outras palavras, quando parecemos não apenas ouvir os sons, mas, tambémvê-los? Atentem: não se trata de ouvir, por exemplo, as palavras ditas por uma pessoa e de tentar decodificá-las, mas devê-la falar. É isso que está sendo problematizado neste momento, sobretudo porque se suspeita que seja esse um ponto de inflexão importante, no sentido de compreender a participação do elemento sonoro na evocação das atmosferas fílmicas. Dito de outro modo: a menos que se trate de um filme sem som, parece-nos que não há como não considerar tal elemento na análise das atmosferas, mas não de forma isolada, no contexto da forma fílmica, e sim de maneira articulada com o elemento visual.

Consideremos, por exemplo, a sequência que deu final à subseção anterior. Em quadro, um ambiente vazio, talvez uma sala, talvez um escritório. Ouve-se a voz de uma mulher ao telefone: "Nagima?". É Sabine. Theo pede que ela não desligue e lhe diz que Nagima está fazendo o serviço da casa. O personagem não é exatamente jovem, talvez próximo dos 60 anos. Um paletó azul e um par de óculos de armação escura lhe conferem uma aparência comum, talvez um pouco séria também. Em meio a um fundo desfocado que, no entanto, deixa entrever a estrutura de uma estante de madeira, a figura de Theo se destaca, tornando visível cada linha de expressão de seu rosto triste. Sabine não quer falar com ele (Figura 90).

Figura 90 - *Frame* de Theo



Fonte: *Orly* (Angela Schanelec, 2011).

Nesta sequência, a diretora optou por abrir mão de uma imagem de Sabine ao telefone, embora tenha feito uso de sua voz, dizendo que não queria falar com Theo (afinal, era a única maneira de dar a conhecer a vontade da personagem). Alguém poderá argumentar: de que outra maneira uma conversa ao telefone poderá ser "representada"? A resposta é: de várias, mesmo se considerado apenas o cinema contemporâneo.

Na realidade, o que convém observar não é a qualidade da representação que Schanelec nos entrega, mas a recusa dela de fazê-lo. É justamente isso que orienta a sua opção por atribuir ao som, nessa cena em particular, uma autonomia tal a ponto de prescindir da imagem da interlocutora de Theo. Por outro lado, isso não significa que a diretora teria aberto mão completamente de alguma imagem referente àquela parte da narrativa, uma vez que, de qualquer maneira, vê-se Theo. A dissociação mais radical ocorre em uma sequência, já ao final do filme, quando Sabine lê a carta de despedida de Theo e se veem apenas cenas do aeroporto sendo esvaziado (Figuras 91, 92, 93 e 94).

Figura 91 - *Frame* do aeroporto de Orly



Figura 92 - *Frame* de policiais no aeroporto



Fonte: *Orly* (Angela Schanelec, 2011).

Figura 93 - Frame do aeroporto sendo esvaziado



Figura 94 - Frame do aeroporto vazio



Fonte: *Orly* (Angela Schanelec, 2011).

A solução encontrada por Schanelec para a sequência da conversa ao telefone parece, portanto, intensificar a atmosfera emocional evocada pela imagem de Theo. Nesse contexto, talvez não fosse mesmo "suportável" ver Sabine se esquivando de suas insistências. Entretanto, de certo modo, o espectador a vê, sem de fatovê-la, através de suas palavras (tal como sugerido no início desta subseção).

De estratégia semelhante, utilizou-se Schanelec na sequência do esvaziamento do aeroporto, mas no sentido inverso, ou seja, ela optou por duplamente desdramatizar a cena, retirando as imagens, tanto de Sabine (que lê a carta), quanto de Theo (que a teria escrito). Assim, em lugar de ambas as referências, ela introduziu imagens do aeroporto sendo esvaziado, ainda que sob a voz *over* de Theo, lendo a carta que escrevera para Sabine.

Como se sabe, o objetivo desta tese não foi exatamente o de ensaiar significados para os arranjos dramáticos e/ou plásticos das sequências, mas o de simplesmente verificar como eles concorrem (ou não) para as atmosferas evocadas. Dessa forma, reitera-se o argumento, que se tem tentado defender aqui, de que tanto os aspectos dramáticos, quanto os plásticos podem, de forma articulada, operar naquele sentido; do mesmo modo, tanto os elementos sonoros, quanto os visuais podem fazê-lo, também de forma articulada. Nesse cenário, o grande desafio não consiste propriamente em observar a peculiaridade dessa relação (dramáticos/plásticos e imagem/som), mas em identificar como elas se comportam de modo a gerar as atmosferas.

Mas não parecem ser apenas as "imagens dos sons" (por assim dizer) que evocam, no filme, as atmosferas. O silêncio tem um papel central e, nesse sentido, lembramos o que disse Gil sobre o assunto, no contexto de sua análise sobre as atmosferas no cinema:

O silêncio pode exprimir uma falta (de comunicação, de pensamento ou outro), mas nunca é o vazio. Se, ao contrário do som, o silêncio não tem fonte direta (que pode ser diegética ou não), a sua extensão e sua densidade são variáveis. (GIL, 2011, p. 180).

No caso de *Orly*, não se pode dizer que ele se faça tão presente; na realidade, é preciso notar que o silêncio em um filme não pressupõe necessariamente (aliás, não pressupõe quase nunca) a ausência do som. No cinema de Schanelec, aliás, não se tem lembrança de alguma sequência em que tenha havido a supressão completa do elemento sonoro. Antes, o que se pode observar com frequência é a concisão dos diálogos ou mesmo a sua ausência, embora esse não seja naturalmente o caso de *Orly*.

Um exemplo advém do filme *A minha lenta vida*, na seguinte sequência: tem-se um plano fixo da personagem Valerie na cozinha da casa de seus amigos, onde está hospedada. Ela está jogando com Clara (Clara Enge), a filha dos anfitriões, e sua "baby sitter", Maria (Sophie Aigner) (Figura 95), quando chegam Marie (Anne Tismaer) e o marido (Wolfgang Michael). Clara e Maria saem da cozinha e a sequência tem continuidade com Marie sentando-se em silêncio ao lado de Valerie (Figura 96). Em seguida, Valerie também sai do ambiente, deixando Marie na companhia do Marido, que se senta em seu lugar. O casal permanece em silêncio por longos 40 segundos (Figura 97). Um corte seco encerra a sequência. Compreende-se por um comentário feito por Marie para Valerie que ela teria passado por um aborto.

Figura 95 - Frame de Valerie na cozinha



Figura 96 - Frame de Valerie e amiga na cozinha

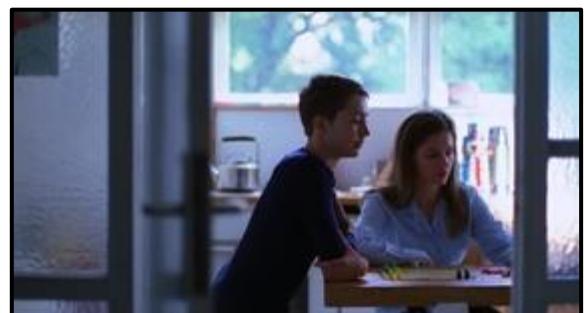


Figura 97 - Frame de casal na cozinha



Fonte: *A minha lenta vida* (Angela Schanelec, 2001).

Em *Orly*, embora de forma menos "palpável", observa-se o silêncio, em particular, entre Sara e Jirzy, o casal de mochileiros. Entretanto, como eles permanecem praticamente durante todo o filme em um local deveras movimentado e, portanto, cheio de diversos ruídos e sons, o silêncio - no sentido mesmo da falta de diálogo - não se faz notar tanto.

Retornemos, por outro lado, à única sequência com trilha sonora do filme. Aliás, ao momento que a antecede. No interior de uma pequena loja do aeroporto, Jirzy pega o que deseja comprar e vai para a fila. À sua frente, Sabine é atendida pelo caixa (Figura 98).

Figura 98 - Frame Sabine e Jirzy em loja do aeroporto



Fonte: *Orly* (Angela Schanelec, 2011).

Salienta-se que os ruídos do entorno são diferentes de todos os outros até então ouvidos no filme: há máquina registradora, sacolas de embalagem, moedas. Sabine agradece e se vira para sair; seus movimentos são calmos, sem pressa. No exato instante em que ela sai da fila e passa por Jirzy, tem início o único som extradiegético do filme: ouve-se a canção *Remember Me*, interpretada pelo cantor e compositor britânico Cat Stevens (permanecem, contudo, os demais sons diegéticos, tais como passos e ruídos indeterminados de pessoas no saguão) (Figura 79). Em dado momento, cada um segue para um lado e a música atravessa para parte da cena seguinte, quando Jirzy chega ao local onde estava Sara, sua namorada.

Para o professor e pesquisador da Universidade de Cambridge Nicholas Cook, um dos grandes problemas quando se procura compreender o fenômeno audiovisual é justamente pensar na relação entre a música e as imagens em termos de paralelismo (quando a música reforça o conteúdo da imagem) ou de contraponto (quando ela vai de encontro ao conteúdo da imagem). Em ambos os casos, o pressuposto vigente é o de que o som se subordina à imagem, assim como que esta teria, a priori, o seu significado “estabelecido”. Schanelec, todavia, contraria essa lógica, não apenas por ser refratária ao uso das trilhas em seus filmes, mas sobretudo por utilizá-las não como forma de enfatizar alguma passagem da narrativa e sim como forma de evocar uma atmosfera, às vezes até, para além da narrativa, como parece ter sido o caso da última sequência analisada.

Na seção seguinte, passaremos a abordar o trabalho de Christian Petzold, orientando-nos novamente para o exame da constituição das atmosferas em seus filmes, sobretudo em *Fênix*.

5.3 CHRISTIAN PETZOLD

Assim como Angela Schanelec, Christian Petzold não é natural de Berlim. Sua cidade natal, Hilden, fica ao norte de Colônia e próxima a Düsserldorf. Foi ali, em 1960, que ele cresceu, começou a ver filmes e a ler sobre o cinema. Na década de 1980, Petzold se mudou para Berlim para estudar literatura alemã, tendo feito, inclusive, um mestrado na área. Com 27 anos, Petzold ingressou na DFFB, dando início (ou, de certa forma, continuidade) aos seus estudos (de forma mais sistemática) de cinema. Hoje, sua carreira já conta quase 30 anos, com um conjunto variado de trabalhos que vão de séries e filmes para TV, passando por curtas-metragens e chegando aos longas-metragens de ficção. Na realidade, foi nessa última categoria que Petzold se expressou mais plenamente, resultando em uma filmografia formada por 9 títulos¹⁸⁶.

Além de Harun Farocki e Hartmut Bitomsky, seus professores na DFFB, Petzold sofreu influências variadas, advindas (assim como Schanelec) dos franceses, especialmente Jean-Luc Godard, Robert Bresson e - noutra chave - Jean-Pierre Melville, dos alemães Wim Wenders, Michael Haneke e Douglas Sirk, e do britânico Alfred Hitchcock (ABEL, 2010). O conjunto dessas referências gerou o alicerce a partir do qual emergiu o seu olhar e o seu estilo.

Por outro lado, Petzold tem abordado conteúdos distintos daqueles que vêm servindo de matéria-prima aos cinemas de seus companheiros da 1ª geração da Escola de Berlim, Angela Schanelec e Thomas Arslan. Em seus filmes¹⁸⁷, fatos da história (sobretudo, recente) da Alemanha ocupam um lugar especial, recebendo um tratamento pouco usual¹⁸⁸, inclusive se comparado ao de outros cineastas dele contemporâneos.

A história da Alemanha tem sido, como se sabe, uma fonte praticamente inesgotável de temas para o cinema de ficção. Quando pensamos que já não há mais nada para se dizer a

¹⁸⁶ *Undine* (2020), *Em trânsito* (Transit, 2018), *Fênix* (Phoenix, 2014), *Barbara* (2012), *Jericó* (Jerichow, 2008), *Yella* (2007), *Fantasmas* (Gespenster, 2005), *Wolfsburg* (2003), *A segurança interna* (2000/01). Aqui, listadas apenas as obras feitas para o cinema.

¹⁸⁷ Tal como Schanelec, Petzold tem trabalhado em praticamente todos os seus filmes com o mesmo diretor de fotografia, Hans Fromm.

¹⁸⁸ A exemplo de *Yella* (2007) e *Barbara* (2012), o primeiro tratando das consequências, a nível subjetivo, da "adesão" ao neoliberalismo e o último, das dificuldades impostas pelo regime comunista aos cidadãos da Alemanha Oriental durante sua vigência.

respeito, surge mais um título com a promessa de uma nova nuance ou de uma perspectiva diferente. Eventualmente, essas promessas se realizam, no entanto, não há como negar que, não raro, o que existe é “mais do mesmo”, sobretudo quando se trata do cinema *mainstream*. Talvez a “função” do cinema, no que se refere à abordagem de temas históricos, não seja a de trazer sempre algo novo, estética ou tematicamente, mas a de reduzir as fronteiras do tempo, como expõe Huyssen (2003, p. 1):

O passado recente ou não tão recente invade o presente através das mídias modernas de reprodução como a fotografia, o cinema, a gravação de músicas e a Internet, assim como através da explosão de pesquisas acadêmicas sobre a história e da cultura ainda mais voraz dos museus. O passado tornou-se parte do presente de forma inimaginável nos séculos anteriores. Como resultado, as fronteiras temporais foram enfraquecidas, tanto quanto a dimensão experimental do espaço encolheu, em consequência das formas modernas de transporte e comunicação.¹⁸⁹

É verdade que na contemporaneidade esse processo parece ter sido exacerbado e, por isso, não seja propriamente incomum a impressão de que o passado, enfim, não “passa nunca”. Assim como Huyssen (2003), Gumbrecht (2015) analisa criticamente as simultaneidades do nosso presente, das quais dificilmente escapamos: “No atual presente eletrônico, não há nada ‘do passado’ que tenhamos que deixar para trás, nem nada do ‘futuro’ que não possa ser tornado presente por antecipação simulada.” (GUMBRECHT, 2015, p. 129).

Na Alemanha, a "convivência" com o passado apresenta em geral contornos bem dramáticos, sobretudo quando se trata de fatos que a humanidade inteira deseja esquecer. Referimo-nos, naturalmente, ao Holocausto. Em 2007, foi aprovada uma legislação que criminalizava a negação do holocausto em toda a União Europeia. A despeito dos desdobramentos, junto principalmente às legislações nacionais, a legislação representou sem dúvida um movimento importante no sentido de reconhecimento da gravidade do maior genocídio da História, considerando inclusive que ele “nem sempre ocupou esta posição central na reflexão política e histórica europeia.” (PAKIER, 2013, p. 9, tradução nossa)¹⁹⁰.

Vergangenheitsbewältigung foi o nome do processo que se iniciou no fim da década de 1960, na Alemanha Ocidental, com o objetivo de passar a limpo a história (referente à Segunda Guerra) e de, principalmente, discutir a questão da culpa, da omissão, da conivência e do

¹⁸⁹ No original: “Untold recent and not so recent pasts impinge upon the present through modern media of reproduction like photograph, film, recorded music, and the Internet, as well as through the explosion of historical scholarship and an ever more voracious museal culture. The past has become part of the present in ways simply unimaginable in earlier centuries. As a result, temporal boundaries have weakened just as the experimental dimension of space has shrunk as a result of modern means of transportation and communication.”

¹⁹⁰ No original: “The Holocaust did not always occupy this central position in European policy and historical reflection.”

silêncio. Os debates não ocorreram só nas ruas, mas também nos lares, envolvendo as famílias. Os jovens passaram a interpelar seus pais e avós: onde eles estavam? Por que não fizeram nada? O passado – e a reflexão sobre ele - se fez mais presente do que nunca, ultrapassando as fronteiras do país e chegando à França, a Romênia, à Eslováquia e à Polônia¹⁹¹. Segundo Cooke e Silberman (2010, p. 3, tradução nossa)¹⁹²: "A imagem da Alemanha foi reconfigurada: não como uma sociedade que teria sofrido durante a guerra, mas como uma que teria permitido que ocorresse o assassinato em massa do Holocausto [...]."

Entretanto, a partir do fim dos anos 1990, começou a ocorrer uma espécie de virada em relação à maneira como o Holocausto e suas terríveis consequências eram pensados. Com o fim do regime comunista na antiga Alemanha Oriental, e a revelação das diversas atividades criminosas da Stasi¹⁹³, começou a tomar forma a ideia de que "[...] O Nazismo e o Comunismo eram ambos regimes totalitários e, enquanto tais, comparáveis em suas ações criminosas." (COOKE; SILBERMAN, 2010, p. 6, tradução nossa)¹⁹⁴. Sendo assim:

Sob essas condições, uma nova fase poderia começar, na qual o país aceitava sua culpa pelo passado, mas também enfrentava os traumas de seu próprio sofrimento. A noção concreta de vítima mudou para o conceito de vitimização, referindo-se às mudanças traumáticas mais gerais e a seus efeitos nas gerações seguintes. (Id., p. 6, tradução nossa).¹⁹⁵

Nesse contexto, coloca-se ainda a questão da identidade que, como se sabe, também "sofreu" o impacto da reunificação. Em outras palavras, não se tratava (aliás, jamais se tratou) de "apenas suturar" as Alemanhas Oriental e Ocidental, mas de considerar, nesse processo, entre outros aspectos, que cada parte havia desenvolvido sua própria maneira de lidar com o protagonismo da Alemanha no Holocausto.

É difícil saber se o cineasta Christian Petzold pensou em todas essas questões ao realizar um filme como *Fênix* (2014); todavia, é bastante evidente que elas o atravessam, embora escapando ao que eventualmente entendemos/entendíamos como um filme histórico. De

¹⁹¹ Especialmente interessada em rever o fato que ficou conhecido como *Jedwabne*. Tratava-se de uma vila judaica na Polônia, cujos habitantes – cerca de 1600 pessoas, entre mulheres, homens e crianças - teriam sido queimados vivos pelos cristãos poloneses do local.

¹⁹² No original: "The image of Germany was reconfigured: not as a society that had suffered during the war but as one that had allowed the mass murder of the Holocaust [...]."

¹⁹³ Serviço secreto da Alemanha Oriental.

¹⁹⁴ No original: "[...] the Nazism and Communism were both totalitarian regimes and, as such, comparable in their criminal actions."

¹⁹⁵ No original: "Under these conditions a new phase could begin in which the country accepted its culpability for the past but also faced the trauma(s) of its own suffering. The concrete notion of victim shifted to a more abstract concept of victimhood, referring to traumatic change more generally and its aftereffects on subsequent generations."

qualquer maneira, decidimos por analisá-lo justamente por suspeitar de que, mesmo fora da chave das narrativas do cinema da Escola de Berlim, ou seja, do foco voltado para temas do cotidiano da Alemanha pós-reunificação, a utilização da estética do fluxo e, em particular, das atmosferas fílmicas, se faz presente. Vamos, então, ao filme, derradeira parte desse capítulo.

Fênix (2014) teve origem com a adaptação do livro *Le Retour des Cendres*¹⁹⁶, de autoria do escritor francês Hubert Monteilhet, feita por Petzold, com a colaboração de Harum Farocki¹⁹⁷. A história se passa na Alemanha, já ocupada pelos aliados, nos meses imediatamente posteriores ao final da Segunda Guerra¹⁹⁸. Nelly Lenz (Nina Hoss) é uma cantora judia que fora entregue pelo marido, Johnny Lenz (Ronald Zehrfeld), às tropas nazistas e levada para um campo de concentração. O filme começa justamente com o retorno dela para a Alemanha, pelas mãos de sua amiga Lene Winter (Nina Kunzendorf) (Figura 99).

Figura 99 - Frame de Lene trazendo Nelly para a Alemanha



Fonte: *Fênix* (Christian Petzold, 2014).

Em decorrência de um ferimento à bala, o rosto de Nelly foi desfigurado e Lene Winter a está levando para uma clínica, onde seria submetida a cirurgias para reconstrução da face. Quando o cirurgião lhe pergunta como ela quer que seja o seu “novo” rosto, Nelly não hesita e responde que deseja ficar exatamente como era (Figura 100).

¹⁹⁶ Lançado em 1961.

¹⁹⁷ Não se tratou, porém, da primeira adaptação; em 1965, foi realizado *Return from the ashes* (J. Lee Thompson), protagonizado pelos atores Samantha Eggar e Maximilian Schell, considerado, à época, o melhor ator falante da língua alemã.

¹⁹⁸ Lembramos que a rendição ocorreu em 08 de maio de 1945.

Figura 100 - *Frame* de Nelly recém-operada



Fonte: *Fênix* (Christian Petzold, 2014).

Numa excelente análise do filme, publicada na revista australiana *Senses of Cinema*, o pesquisador americano Jaimey Fisher diz o seguinte:

Petzold coloca em primeiro plano as reminiscências de ou os fragmentos de um momento histórico específico [...] ele com frequência pega tais fragmentos como [se fossem] seus personagens principais (*Cuba Libre* [1996], *Fantasmas*, *Jericó*, etc.). Nelly é claramente uma naufraga, uma reminiscente de um momento anterior: ela é, como enfatizou Petzold em vários momentos, a figura-fantasma com a qual ele sempre trabalha, alguém que permanece para além de seu contexto, com esperanças e sonhos condizentes com outro tempo (assim como o casal de *A segurança interna*, *Yella*, *Barbara*, et. al.). (FISHER, 2017, tradução nossa)¹⁹⁹.

Parece-nos, então, que esse caráter fantasmagórico dos personagens ganha, em *Fênix*, uma camada adicional, justamente pelo fato de Nelly trazer estampada na sua face as marcas das atrocidades que viveu. Se o diretor tivesse optado, por exemplo, por suprimir tudo o que se localizava, do ponto de vista da narrativa, entre a prisão de Nelly (a qual, aliás, o espectador não vê) e o seu retorno, já "recuperada", seguramente o efeito, no sentido da atmosfera evocada, seria diferente. Concordamos, nesse sentido, com o argumento de Fisher (2017) de que a própria cantora seria a (grande) reminiscência da história.

Será, assim, que se poderia falar da existência, em *Fênix*, de uma atmosfera filmica dominada pela parte dramática? Conforme visto até a seção anterior desse mesmo capítulo, não se comprehende, no âmbito de nossa tese, as atmosferas plástica e dramática de forma desarticulada, pois, para nós, elas emergem como partes de uma mesma manifestação estético-narrativa, ainda que em proporções distintas eventualmente.

¹⁹⁹ No original: "Petzold foregrounds the remnants of, and fragments of, a specific historical moment [...] he quite frequently takes such fragmentary remnants as his key characters (*Cuba Libre* [1996], *Ghosts*, *Jericow*, etc.). Nelly is, of course, herself a castaway, a remnant of an earlier moment: she is in many ways, as Petzold has emphasized repeatedly, the ghost-figure with which he often works, someone abiding beyond her context with hopes and dreams befitting another time (cf. the couple in *The State I Am In*, *Yella*, *Barbara*, et al.)."

No caso de *Fênix*, entende-se que seja imensamente mais difícil separar tais instâncias e até mesmo avaliar as suas proporções, sobretudo porque mesmo quando o diretor não entrega ao espectador uma imagem "dramática" (Nelly desfigurada, por exemplo), ele nos deixa entrever o drama através do olhar de outros personagens, como os do soldado que, na fronteira da Alemanha, deixa Lene e Nelly passarem (não sem antes ordenar a Nelly que mostrasse seu rosto) (Figura 101), ou os de Lene, ao assistir o médico-cirurgião avaliando as condições de Nelly (Figura 102). De certo modo, ambos são observadores de segunda ordem (tal como sugerira Gumbrecht (2014), em relação a alguns trabalhos do pintor Caspar David Friedrich), ou seja, nós os vemos vendo Nelly.

Figura 101 - Frame de Soldado



Fonte: Fênix (*Christian Petzold, 2014*).

Figura 102 - Frame de Lene observando Nelly



Fonte: Fênix (*Christian Petzold, 2014*).

Esse jogo de visibilidade e invisibilidade se insere, ao menos tal como compreendemos, na "orientação" geral da Escola de Berlim, na medida em que essa *não* se volta para uma abordagem fílmica baseada na representação. Por essa razão ou, em outras palavras, pelas interdições que Petzold impõe ao espectador, a atmosfera fílmica emerge intensificada, embora sem apresentar, na imagem, o seu fato gerador.

Enquanto está em recuperação na clínica, Nelly vai tomado ciência dos acontecimentos, descobre que algumas de suas amigas eram nazistas e que outras morreram,

assim como toda a sua família. Aliás, é de sua herança que provêm os recursos para os tratamentos. Sua amiga Lene Winter tem planos de ir viver na Palestina e quer que Nelly a acompanhe. A cantora que, no entanto, só pensa em reencontrar o marido, pois desconhece a participação dele nas circunstâncias que a levaram às mãos dos nazistas. Nelly pede à sua amiga que a leve até sua antiga casa e Lene lhe diz que tudo fora bombardeado, mas acaba atendendo ao pedido (Figura 103).

Figura 103 - *Frame* de escombros em frente à casa de Nelly



Figura 104 - *Frame* de pedaços de espelho com imagem de Nelly



Fonte: *Fênix* (Christian Petzold, 2014).

Nelly está sobre as ruínas de sua casa. Ouve-se um som extradiegético, tratando-se de toques ao piano, em uma sequência cíclica de execução. Este som cessa apenas quando Nelly vê sua imagem refletida nos pedaços de espelho em meio ao que restou do local (Figura 104). A cantora sai correndo e se refugia no carro: “Eu não existo mais”.

Tão logo melhora sua condição de saúde, Nelly se muda para um apartamento alugado por sua amiga e passa a sair à noite à procura de Johnny. Na primeira vez, ela não o encontra, mas um violinista de rua lhe diz que, com sorte, ele poderia estar trabalhando em um clube ou cabaré, indicando-lhe a direção (Figuras 105 e 106).

Figura 105 - *Frame* de Nelly e violinista



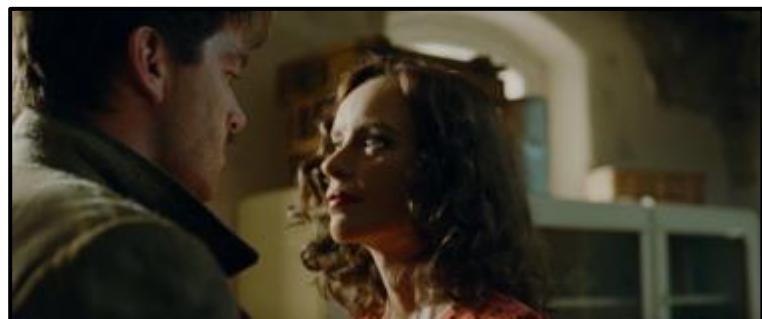
Figura 106 - *Frame* da fachada de "Phoenix"



Fonte: *Fênix* (Chrtstian Petzold, 2014).

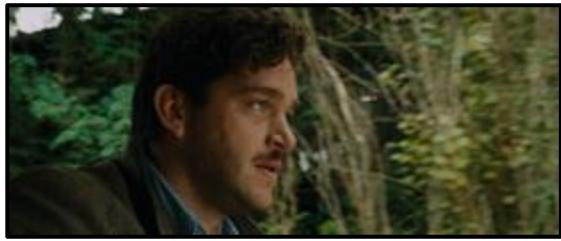
No dia seguinte, ao saber que Nelly saíra à noite andando sozinha pelas ruas, Lene a alerta do perigo e, por fim, lhe conta que vira Johnny e que tinha sido ele o responsável pela prisão da cantora. Nelly, porém, parece indiferente à informação sobre a traição do marido, concentrando-se na parte da conversa sobre o encontro de Lene com Johnny. Na noite seguinte, Nelly consegue encontrá-lo trabalhando, de fato, em um cabaré chamado Fênix (Figura 106). Ela tenta falar com ele, que não a reconhece. Nelly sai do local correndo, decepcionada, mas retorna depois, possivelmente esperançosa de que ele, enfim, a reconhecesse. Todavia, Johnny pensa que ela está à procura de trabalho e lhe faz uma proposta, dizendo que ela se parecia muito com sua esposa (Figura 107). A proposta, então, era a seguinte: Nelly deveria fingir ser a esposa de Johnny para que ele pudesse ter acesso à sua herança. Nelly aceita e ele começa a instruí-la de como deveria se comportar para se parecer com "ela mesma".

Figura 107 - *Frame* de Johnny e Nelly Lenz I



Fonte: *Fênix* (Christian Petzold, 2014).

À medida que o aprendizado avança, Johnny lhe conta que “sua esposa” havia sido entregue aos nazistas pelos donos do lugar onde ela se escondera (uma casa de barcos de uma propriedade de conhecidos), como se ele mesmo não tivesse tido nenhuma participação. Nelly sabe que ele mentia, mas dá continuidade ao combinado, pensando que ele pudesse reconhecê-la mais adiante e que pudesse e/ou esperando que ele pudesse se redimir da traição. A propósito, sem querer/conseguir encarar a verdade (isto é, que o marido a traíra mortalmente), Nelly chega a ensaiar uma explicação (narrada para o próprio Johnny), em que ele teria sido seguido pelos nazistas até o esconderijo onde “a esposa dele” se encontrava e que não pudera fazer nada para impedir a prisão dela. Nelly indaga a Johnny: “Você traiu Nelly?” Ele não responde (Figuras 108 e 109).

Figura 108 - *Frame* de JohnnyFigura 109 - *Frame* de Johnny e Nelly IIFonte: *Fênix* (Christian Petzold, 2014).

Nesse meio tempo, sua amiga Lene, já ciente do que ocorria entre Nelly e Johnny, resolve dar cabo de sua vida, deixando uma carta de despedida e uma cópia dos papéis do divórcio, que teria sido pedido por Johnny, após a prisão da cantora. Mesmo incrédula, Nelly finge ser ela mesma até o último momento, isto é, até “a encenação” de seu retorno do campo de concentração para junto dos amigos que a esperavam na estação de trem (onde também estaria Johnny). Salienta-se que a intenção de Johnny era justamente convencê-los de que aquela era Nelly e de que eles continuavam juntos. Ao final, todavia, a cantora vai até o piano, no interior da casa onde estão todos comemorando a sua volta, e pede para que Johnny a acompanhe em uma canção. Ele parece estranhar (pois não sabia que ela cantava), mas atende. Nelly canta e, ao final, diante do marido perplexo, deixa o ambiente, em uma imagem totalmente desfocada (Figuras 110 a 113).

Figura 110 - *Frame* de Johnny percebendo que era NellyFigura 111 - *Frame* de NellyFigura 112 - *Frame* de amigos de Nelly e JohnnyFigura 113 - *Frame* de Nelly indo emboraFonte: *Fênix* (Christian Petzold, 2014).

Um judeu alemão chamado Kurt Weill compôs a canção *Speak Low* em 1943, quando já estava vivendo nos Estados Unidos. Assim como tantos outros artistas e intelectuais, Weill fugiu do nazismo, abandonando uma carreira de sucesso na Europa. Sua canção abre e fecha *Fênix* e é difícil pensar em um filme que comece assim, de modo tão poético, em que a personagem central seja uma sobrevivente de um campo de concentração.

Fênix parte da poesia. Na abertura do filme, ouvem-se apenas os primeiros acordes de *Speak Low*; a canção reaparece em mais duas sequências, mas agora como som diegético. Na primeira, Lene e Nelly a escutam enquanto jantam (Figura 114). A outra entrada é na cena final, quando Nelly a canta, acompanhada do marido ao piano.

Figura 114 - Frame Nelly e Lene - *Speak Low*



Fonte: *Fênix* (Christian Petzold, 2014).

Observou-se também um contraste relevante quanto à composição visual de algumas sequências, que pode ser identificado por um jogo de cores (suaves e harmônicas, no interior do apartamento de Nelly e Lene, e encardidas e sombrias, na rua) e de formas (definidas e variadas, no apartamento, e fragmentadas, na rua). Em ambos os locais, predominam enquadramentos austeros, feitos com a câmera fixa. Entretanto, no apartamento, a abordagem do diretor resulta em imagens que carregam uma discreta beleza (no contexto da narrativa, não há lugar para a exuberância).

Uma cidade dividida em setores; assim era a Berlim do pós-guerra. Fênix, o cabaré onde trabalhava Johnny, ficava no setor americano. Nelly vaga pelas ruas à noite como um fantasma, suas pernas parecem frágeis, seus passos, lentos. Ela segue perfazendo um caminho tortuoso e sombrio, por entre as montanhas de escombros que tomam as calçadas. Não se sabe se ela caminhou muito ou pouco até chegar ao cabaré, muito menos por onde passou. Curiosamente, a única pista que ela recebe e que lhe conduz em determinada direção (o setor americano) é dada por um violinista cego que, indiferente ao horror ao seu redor, consegue permanecer na rua trocando música por dinheiro (Figura 105).

As cenas noturnas de Nelly pelas ruas remetem à estética do filme *noir*, ao menos no que se refere à fotografia, à iluminação (contrastos entre o claro e o escuro) e ao figurino. Dentro do cabaré, Nelly encontra Johnny trabalhando. Ele passa por ela, mas não a reconhece. Ela retira, então, uma das peças de seu figurino – um belo chapéu preto – para ver se, assim, ele nota; mas, novamente, não acontece. Ela o chama pelo nome, ele se vira, procura, mas não identifica de onde viera o chamado (Figuras 115 a 117).

Figura 115 - Frame de Nelly em "Phoenix" I



Fonte: *Fênix* (Christian Petzold, 2014).

Figura 116 - Frame de Nelly em "Phoenix" II

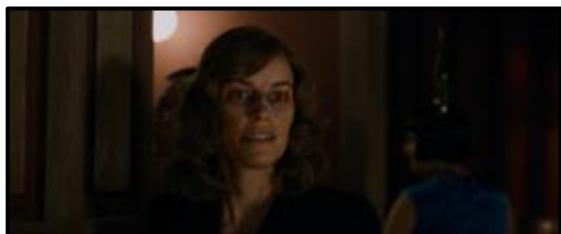


Figura 117 - Frame de Johnny em "Phoenix"



Fonte: *Fênix* (Christian Petzold, 2014)

O filme traz uma estratégia narrativa extensamente utilizada pelo mestre do suspense Alfred Hitchcock. Trata-se do estabelecimento de um "pacto" com o espectador que passa a compartilhar informações importantes do enredo, desconhecidas dos personagens ou de parte deles. Em *Fênix*, isso pode ser observado devido ao fato de Johnny não saber o que todos nós sabemos: que a mulher que ele está treinando para se passar por sua esposa é, na verdade, a própria esposa. É interessante notar que esse desconhecimento, por parte do marido, não decorre de um esforço da cantora, ou seja, ela não se esconde dele, embora tenha naturalmente ficado arrasada com o fato de ele não a ter inicialmente reconhecido. Aliás, em diversas

passagens do filme, tem-se a impressão de que ela deseja, na realidade, que ele descubra sua verdadeira identidade (e talvez que se redima do que fizera).

Em contrapartida, na condição de espectadores, somos levados a crer que ela poderia ir até o final do plano de Johnny, isto é, convencer a quem fosse necessário de que “ela era ela mesma”. Essa crença é reforçada principalmente pelo fato de que Nelly não parece reter toda a informação que lhe é passada, por exemplo: sua amiga Lene lhe conta que Johnny havia sido a pessoa a lhe delatar aos nazistas, mas Nelly não ouve, preocupada em saber sobre as circunstâncias em que sua amiga o encontrara.

A mudança – ou reorientação da ação da personagem – começa, justamente, quando Lene morre e lhe deixa a cópia do divórcio pedido por Johnny, pouco antes da prisão da cantora (informação esta que não havia sido dada nem a Nelly, nem aos espectadores). Ainda assim, Nelly leva adiante o “plano de convencimento” até quando recebe outra informação que a leva a acreditar em Lene (ela é informada pelos caseiros da propriedade onde se escondera dos nazistas que Johnny estava no local na noite em que fora presa).

Mas o que queremos ao relatar o imbróglio do enredo? Chegar à atmosfera que entendemos ser dominante no filme, começando pela questão: quem foi Nelly Lenz? Da perspectiva do olhar que procuramos construir nesta tese, esta é uma questão central sobre a constituição estética da atmosfera evocada e de sua função narrativa. A personagem esteve em um campo de concentração, como sabemos. Foi, portanto, vítima e testemunha do extermínio que lá ocorreu. Ela, todavia, não se confrontou “apenas” com a morte (o que já seria devastador, naturalmente); ela se confrontou com a “sua própria morte”. Mesmo fora do campo e em segurança, a cantora parece morta, a despeito dos esforços de sua amiga para mantê-la viva (e dela mesma até o ponto da narrativa em que realmente percebe que fora traída por Johnny).

Para Nelly, contudo, o contrário da morte não seria a vida, mas o amor. Essa é a mais forte chance que ela percebe para renascer – tal como a Fênix – de verdade. Quando a cantora faz a visita aos escombros de sua casa e retorna correndo para o carro, após se ver refletida nos espelhos, diz: “Eu não existo mais”. Evidentemente que esse comentário remete à perda de sua antiga imagem e ao fato de, por outro lado, ela não se reconhecer na nova face (que paradoxalmente era a mesma de antes). Isso a coloca em uma espécie de “não lugar” existencial, ou seja, em um vácuo onde ela não é quem foi um dia, nem quem vê no espelho. Ela é, de certo modo, ninguém.

Petzold desloca a narrativa para o pequeno apartamento de Johnny, onde Nelly seria instruída “sobre si mesma”. Com isso, cria-se algo como uma “representação” física daquele não lugar existencial de Nelly, onde ela se reencontra com parte de seus próprios pertences (ou

de objetos que fizeram parte de sua vida pregressa, como o acordeão) e treina a sua própria caligrafia, o seu próprio caminhar (Figuras 118 a 120).

Figura 118 - *Frame* de Nelly e acordeão



Figura 119 - *Frame* de Nelly treinando caligrafia



Figura 120 - *Frame* de Nelly experimentando seus sapatos



Fonte: *Fênix* (Christian Petzold, 2014)

É justamente Johnny, o “responsável” pela quase morte de Nelly, que lhe fornece pistas de como ela era. Nelly é, portanto, “recriada” por duas vezes; a primeira, quando passa pela cirurgia e a segunda, quando aceita a proposta do marido. Assim como Nelly, Johnny é, em alguma medida, um sobrevivente, no entanto, sua sobrevivência fora negociada em troca da de sua esposa, fato que o joga na vala comum dos sem caráter. Por outro lado, pode ser temerário fazer tal afirmação, visto que a guerra – e tudo que vem a reboque, como a fome, a miséria, a solidão, o medo – pode tê-lo transformado no que ele parece ser durante todo o filme: um quase morto, assim como Nelly.

Fênix não foi um filme fácil de ver, tampouco de rever (inúmeras vezes), como foi o nosso caso. Em parte, porque ele evoca continuamente uma atmosfera de profunda dor e seguramente, nesse processo, um dos principais fatores adveio da composição dramática dos atores em relação aos seus personagens. A decadência moral de Johnny Lenz, por exemplo, responde pelo desalento que toma as cenas onde ele está presente. Ele tem pressa para conseguir o dinheiro que possibilitaria reaver a vida que a guerra lhe “tirou” e essa pressa se revela em seus movimentos quase bruscos e em sua voz que não pede jamais, só ordena. Para Lene Winter,

a atmosfera das cenas em que ela se faz presente é talvez a que apresenta mais nuances: há a altivez e o senso de justiça, a coragem (que a fez atravessar uma fronteira para buscar sua amiga), o ódio pelas atrocidades dos nazistas ao povo judeu e a esperança de uma nova vida longe da Alemanha. Talvez, a dificuldade de articular todos esses aspectos tenha conduzido à inviabilidade de sua vida na narrativa (lembrando que Lene comete o suicídio).

E o que dizer em relação à Nelly? Nelly era a sua própria atmosfera, como se a sua fantasmagoria a acompanhasse, mesmo quando ela não estava mais desfigurada ou quando não mais usava os trajes do campo de concentração onde estivera. A propósito, é com essa cena que encerramos este capítulo; trata-se de uma caminhada de Nelly, trajada com as roupas listradas do campo de concentração, rumo ao local onde fora presa, a casa de barcos. Na realidade, trata-se de um sonho que ela tem, enquanto se recupera da cirurgia de sua face. No interior da casa, está Johnny, que o espectador não vê de frente, como também não vê, com clareza, o rosto de Nelly. Assim como nós não os vemos, eles não se veem entre si. E essa é, de nossa perspectiva, a atmosfera dominante do filme: a de mútua cegueira ou a de pessoas que, de tão marcadas pela dor, não mais conseguem se ver. (Figuras 121 a 124)

Figura 121 - *Frame* do sonho de Nelly I



Fonte: *Fênix* (Christian Petzold, 2014).

Figura 122 - *Frame* do sonho de Nelly II



Fonte: *Fênix* (Christian Petzold, 2014).

Figura 123 - *Frame* do sonho de Nelly III



Fonte: *Fênix* (Christian Petzold, 2014).

Figura 124 - *Frame* do sonho de Nelly IV



Fonte: *Fênix* (Christian Petzold, 2014).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perguntaram-me, logo no início da pesquisa que originou esta tese, se cada filme tinha uma atmosfera, ou se, por outro lado, poder-se-ia falar em uma atmosfera para um conjunto de filmes ou mesmo para a filmografia de um determinado diretor. A pessoa parecia realmente interessada, e lamentei por não poder, àquela altura, lhe dar uma resposta diferente de "não sei". Infelizmente, não terei a oportunidade de reencontrá-la, o que, por outro lado, me motiva a transformar esse espaço, dedicado às conclusões da pesquisa, em uma tentativa de resposta à sua tão sincera curiosidade.

Sendo assim, voltemos ao início da jornada. Nossa pesquisa buscou examinar a manifestação estética da atmosfera em filmes narrativos, de longa-metragem, dos cineastas alemães Angela Schanelec e Christian Petzold, integrantes da 1^a geração da Escola de Berlim. Com base em uma série de observações, que crescia a cada novo filme da Escola que víamos, passamos a suspeitar que havia ali um modo diferente de apresentar a atmosfera dos filmes, tanto no tocante aos aspectos formais, quanto às funções desempenhadas nas narrativas. A questão que se põe é: diferente em relação a quê?

Como se sabe, o cinema de gênero explora largamente o recurso da atmosfera filmica. Nesse contexto, contudo, ela funciona como uma espécie de moldura, demarcando, na materialidade dos filmes, sinalizações para os espectadores²⁰⁰, que poderão saber, por exemplo, o que esperar das narrativas. Pois parecia ser justamente em relação a esse *modus operandi* que a atmosfera dos filmes da Escola de Berlim se colocava contra. Neles, ela emergia (ou assim suspeitávamos) não como marcação ou como um fator de identificação, mas como um elemento que ajudava a contar a história do filme. A partir de tais suspeitas, assim formulamos a problemática da tese: como os filmes de Angela Schanelec e Christian Petzold evocam suas atmosferas? A partir de quais elementos visuais e sonoros? Pode ser observada a prevalência de algum desses elementos? Que função as atmosferas de seus filmes cumprem nas narrativas?

O passo seguinte foi localizar um aporte teórico que se mostrasse adequado para fazer face às questões da pesquisa. Nesse sentido, a primeira e fundamental contribuição adveio do autor alemão Hans Ulrich Gumbrecht, com o conceito de *Stimmung*, aliás, com a recuperação do conceito feita por ele. No entanto, como se sabe, Gumbrecht é originário do campo dos estudos literários, o que significa que foi principalmente nele que a sua reflexão sobre o

²⁰⁰ Que podem vir, por exemplo, através de algum tipo de marcação sonora ou de uma composição de *mise-en-scène* específica.

conceito de *Stimmung* amadureceu²⁰¹. Diante disso, tornou-se necessário identificar outras matrizes teóricas que, de modo complementar, nos ajudassem a perceber as especificidades da forma fílmica, ou, sendo mais precisa, a reparar como se manifestava a atmosfera no registro da forma fílmica.

Nesse sentido, é inegável a centralidade da contribuição da pesquisadora portuguesa Ines Gil (2005), por meio de sua reflexão sobre a atmosfera, como algo capaz de exprimir o não-figurável, e de sua tipologia das atmosferas fílmicas (entre a dramática e a plástica). Ressalta-se que esses dois vieses possibilitaram uma aproximação mais efetiva com a materialidade dos filmes. Igualmente importantes foram os trabalhos dos pesquisadores brasileiros Alex Martoni (2015a, 2015b), Erick Felinto (2001) e Pablo Alberto Lanzoni (2016, 2017); os dois primeiros, colaborando para aprofundar o nosso entendimento da teoria das Materialidades da Comunicação e o último, com sua análise do silêncio como elemento disparador de atmosferas, no contexto da filmografia do cineasta russo Andrei Tarkovski.

Se já estávamos minimamente à vontade com o alicerce teórico construído para a tese, o mesmo não se podia dizer a respeito da metodologia pensada para abordar o objeto, no seguinte sentido: a despeito de termos observado a manifestação diferenciada da atmosfera fílmica em vários autores (e em ambas as gerações da Escola de Berlim), não se mostrava possível e/ou viável classificá-los sem "sacrificar" suas peculiaridades. Por exemplo: o cinema de Angela Schanelec se caracteriza, entre outros aspectos, pela recusa em aderir a um realismo representacional, resultando, de tal opção, algumas de suas mais eloquentes atmosferas fílmicas (a exemplo de *Marselha*, largamente analisado ao longo da tese). No entanto, quando adotamos o mesmo parâmetro (a recusa ao realismo representacional) para observar o cinema de outro autor (por exemplo, o de Christian Petzold), o resultado, em termos de atmosfera fílmica, não se revelou sequer parecido (a exemplo de *Yella*). Em outras palavras, as soluções estéticas elencadas como próprias da Escola de Berlim²⁰² poderiam - a depender do filme, do autor, da geração - não funcionar como "gatilhos" das atmosferas. Assim sendo, optou-se por uma nova abordagem que permitisse olhar para a atmosfera do filme a partir de sua materialidade - isto é, de seus elementos visuais e sonoros - e não de seu maior ou menor alinhamento à estética da Escola de Berlim.

No limite e na prática, isso nos levou à redefinição do *corpus* de análise, passando a contemplar dois filmes e dois autores: *Orly*, de Angela Schanelec, e *Fênix*, de Christian Petzold.

²⁰¹ É bem verdade que algumas incursões na direção de outros objetos foram feitas, contudo, o cinema não esteve entre eles.

²⁰² Ver capítulo 5, seção 5.1.

Desse modo, entendemos que seria possível tanto observar com quais traços da estética da Escola de Berlim alinhavam-se os diretores, quanto em que medida tais aspectos concorriam para evocar as atmosferas filmicas (bem como se eram os mesmos aspectos em ambos os diretores e/ou em ambos os filmes analisados). Em síntese, o pressuposto de que a aderência a uma orientação estética (a da Escola de Berlim) conduziria a um determinado tipo de apresentação da atmosfera foi transformado, de certa forma, em hipótese de trabalho, norteando, assim, a nossa abordagem do objeto.

Mas como tudo isso se comportou em termos de análise? Em outras palavras, aonde nos levaram tais ferramentas teórico-metodológicas, no que se refere ao propósito da pesquisa, isto é, ao desejo de conhecer mais sobre as atmosferas dos filmes de Schanelec e Petzold? Chegamos propriamente às considerações finais dessa tese, as quais optamos por apresentar dividindo-as por cineasta e apresentando os aspectos que mais diretamente respondem à problemática da tese. Começamos, assim, por Christian Petzold.

No percurso de nossa pesquisa, o modo como víamos o cinema de Petzold modificou-se sensivelmente, no que se refere especificamente às atmosferas filmicas. No início, tendíamos a considerá-las como resultado da modulação de elementos extraídos sobretudo da carga dramática das narrativas. Na realidade, foi assim com praticamente todos os filmes que vimos do diretor, incluindo com *Fênix*, que integra o *corpus* de análise desta tese. Parecia, àquela altura, que precisávamos "escolher" entre os aspectos dramáticos ou os plásticos dos filmes, de maneira a conseguir perceber a manifestação de suas atmosferas.

Sob essa perspectiva, emergia, por exemplo, a leitura de que grande parte da atmosfera sombria de *Fênix* decorria da história contada por Petzold; ou seja, de acordo com essa linha de raciocínio, dificilmente uma atmosfera distinta (da sombria) poderia ser evocada, ainda que o tratamento estético fosse completamente diferente daquele utilizado pelo diretor.

Nosso estudo demonstrou, todavia, que não era exatamente assim que a atmosfera operava, na medida em que outras histórias (do mesmo diretor, inclusive), com dramas semelhantes, conseguiam evocar atmosferas diferentes ou, no mínimo, mais nuancadas nos afetos que mobilizava. Um exemplo disso advém do filme *Barbara* (Christian Petzold, 2012), que conta a história de uma mulher cujo único desejo é escapar da Alemanha Oriental. Apesar do mote, em alguma medida similar àquele de *Fênix*, a atmosfera geral do filme se manifesta de modo diferente, em razão, sobretudo, do tratamento plástico formulado por Petzold. Ao contrário de *Fênix*, *Barbara* não é um filme *noir* e não tem, portanto, a sua fotografia alinhada a essa referência. Embora igualmente sofisticada, ela parece seguir mais na direção do realismo estético, sem muitas das ênfases observadas em *Fênix*. Aliás, mesmo neste filme, foram

observadas passagens em que o elemento que dispara a atmosfera é novamente encontrado no tratamento plástico das imagens e não no próprio drama (a exemplo da sequência em que as personagens Nelly Lenz e Lene Winter estão em uma sala jantando e ouvindo uma música na vitrola - Figura 114).

Ao final da tese, conseguimos perceber que o *modus operandi* geral da atmosfera do cinema de Petzold resultava não da ênfase nos aspectos dramáticos, ou, por outro lado, nos aspectos plásticos, mas da articulação de tais instâncias, de forma até bastante equilibrada, se comparada às soluções de Angela Schanelec (conforme veremos logo adiante). Talvez seja justamente por essa razão, inclusive, que os filmes de Petzold, que tematizam alguma passagem da história alemã, não possam ser vistos como propriamente históricos, pois não raro se observam, neles, notas dissonantes, tanto na esfera do tratamento estético (a despeito do evidente acuro na concepção artística de elementos como cenários e figurinos, por exemplo, percebe-se que o esforço do diretor não é, via de regra, na direção da reconstituição, o que acaba funcionando, ante o espectador, como uma espécie de saída para o contemporâneo), quanto na parte dramática (quando, por exemplo, o diretor esvazia as histórias de pontos de vista mais institucionalizados e, mesmo quando eles existem [a sequência em que o soldado na fronteira da Alemanha interpela Nelly seria um exemplo - Figura 101], não ocupam uma posição central nas narrativas).

A propósito, é justamente da função narrativa das atmosferas nos filmes de Petzold, especialmente em *Fênix*, que gostaríamos de tratar agora. Vimos que a atmosfera fílmica, no âmbito do cinema contemporâneo, cumpre uma função diferente daquela desempenhada no cinema de gênero. No cinema de Petzold, observamos que a atmosfera de fato tem uma abordagem contemporânea, no que se refere à sua função narrativa, ou seja, ela não é em absoluto uma "moldura".

Todavia, percebemos também que sua presença na narrativa nem sempre estava associada ao propósito de fazê-la evoluir. Em outras palavras, ela não necessariamente antecipava algum fato da história (como a chegada de um personagem na cena ou a ocorrência de algo que pudesse afetar um personagem, por exemplo), ou demarcava alguma mudança importante no contexto narrativo. Não raro, o que se via era uma presença quase autônoma da atmosfera em relação ao enredo propriamente do filme, atestada justamente pela inexistência de uma continuidade (de sequência para sequência) e pela opção de fazer com que um mesmo elemento pudesse disparar atmosferas distintas (a depender, inclusive, do que o diretor escolhesse enfatizar, se o aspecto dramático ou o plástico da sequência). Por essa razão, a

canção *Speak Low* evoca atmosferas tão diferentes nas sequências em que se faz presente na diegese do filme.

Parece-nos, desse modo, que o cinema de Petzold permite ao espectador fazer aquilo que sugerira Gumbrecht (2008) em relação à literatura (isto é, que o leitor lesse em busca de *Stimmung*). No âmbito desta tese, compreendeu-se que ver um filme de Petzold pode também nos levar a observar em busca de *Stimmung*, principalmente se forem consideradas, na experiência estética, a condição autônoma (ainda que relativa) da atmosfera e o caráter articulado dos elementos narrativos que a evocam.

Passemos agora ao cinema de Angela Schanelec, lembrando que o foco da análise recaiu sobre o filme *Orly*, o que não significa naturalmente que outros não tenham sido mencionados ao longo da tese e não voltem a ser neste espaço. A abordagem do cinema de Schanelec, neste trabalho, seguiu um caminho contrário àquele adotado no percurso que nos levou ao de Petzold. Nesse, operávamos em busca das atmosferas, tentando identificar os elementos narrativos que as haviam deflagrado. No cinema de Schanelec, o esforço era justamente no sentido de perceber onde, na narrativa, a atmosfera *não* havia se instalado. Em outras palavras, nos filmes da cineasta Angela Schanelec, a atmosfera não se mostrava um elemento "a mais" na narrativa, ela parecia ser a própria narrativa.

Seria eventualmente fácil justificar tal estratégia pelo conhecido desinteresse da diretora em contar histórias de modo convencional. Não que tal argumento estivesse inteiramente errado, mas seguramente ele não daria conta da riqueza (e eventual complexidade) do universo do cinema de Schanelec. O fato é que ninguém se define por aquilo que não faz (ou, ao menos, não deveria) e, por esta razão, compreender a atmosfera como se ela estivesse no lugar de alguma outra coisa não nos pareceu muito efetivo.

Fez-necessário, então, observá-la a partir de outra perspectiva, considerando, sobretudo em um primeiro momento, mais a sua materialidade e menos a sua função. Foi assim que percebemos que, tal como Petzold, a diretora articula elementos de naturezas distintas no processo que conduz à evocação das atmosferas em seus filmes; todavia, talvez isso não fique tão evidente em função de sua aderência ao cinema mínimo, ou seja, em função da "ausência" de elementos em seus filmes que possam ser compreendidos como gatilhos das atmosferas.

Conforme sugerido, porém, a perspectiva dessa tese é outra e segue justamente na direção de conferir à essa opção pelo mínimo - em alguns casos, pelo próprio vazio, no sentido mesmo de espaço físico esvaziado - a função de evocar atmosferas. Ora, não teria sido esse o caso de *Orly*, com as sequências finais do filme, em que o espaço do aeroporto é evacuado devido a uma ameaça terrorista (Figuras 91 a 94)? Ou mesmo, da recorrente opção da diretora

por imagens que simplesmente "esnobam" o espectador, privando-o de conhecer o objeto do olhar dos personagens, como em diversas passagens de *A minha lenta vida*?

Na realidade, entendemos que o problema parece ser não a ausência de elementos que evocam atmosferas nos filmes (até porque eles existem, conforme apontado), mas o desconforto causado pela dificuldade para encontrá-los. Nesse sentido, Schanelec distancia-se, em alguma medida, de Petzold, pois ela não se furta em *não* oferecer ao espectador a possibilidade de retornar para a trilha da narrativa do filme. Dessa forma, é como se seus filmes tivessem não apenas finais abertos ou indeterminados (solução bastante comum em seu trabalho), mas uma série de outras portas abertas que permitem ao espectador sair, mas não retornar.

Nesse contexto de reflexão, *Orly*, no geral, é uma peça que destoa dos demais filmes de Schanelec, no seguinte sentido: conforme tentamos mostrar ao longo da tese, nele, a diretora fez uso de estratégias narrativas pouco usuais, dentro do seu padrão. A mais emblemática delas consistiu nos diálogos numerosos e (alguns deles) longos. Conforme apresentamos, não teriam sido, os conteúdos dos diálogos, os elementos responsáveis pelas atmosferas evocadas, nas sequências em que se fizeram presentes; ao menos, não teriam sido apenas eles. Procuramos demonstrar que as atmosferas emergiram da combinação entre a parte dramática - tendo os diálogos como elementos centrais - e a parte plástica, aliás, em diferentes proporções. Por se tratar de um filme em que a encenação tem um papel narrativo essencial, é de certo modo esperado que, dela, emane a maior parte das atmosferas.

Todavia, elas também não seriam evocadas sem o tratamento estético de Schanelec, ou seja, sem a aderência ao minimalismo expressivo. Ao contrário, portanto, de se pensar que a opção pelo mínimo abre espaço para as atmosferas, talvez precisemos pensar que determinadas atmosferas emanam justamente daquela configuração mínima. Em outras palavras, é a atmosfera que contém o vazio (como forma) e não o vazio (ou o mínimo) que cedeu espaço à atmosfera.

Chegar ao final de um trabalho é sempre, em alguma medida, retornar para o começo e rever o lugar de onde se partiu. Voltamos, assim, para o interlocutor que nos perguntava se havia uma atmosfera para cada filme, e, depois de tão longo caminho, ousamos uma resposta: sim, há uma atmosfera para cada filme, assim como há uma atmosfera (do filme) para cada pessoa. Basta tentar ver em busca dela (ou da *Stimmung*, se assim preferir).

REFERÊNCIAS

- ABEL, M.; FISHER, J. (ed.). **The Berlin School and its global contexts:** a transnational art cinema. Detroit: Wayne State University Press, 2018.
- _____. The cinema of identification gets on my nerves: an interview with Christian Petzold. **Cineaste**, v. 33, n. 3, 2008. Disponível em: <http://bit.ly/2Pe5Ux>. Acesso em: 02 out. 2017.
- _____. Intensifying Life: The Cinema of the Berlin School. **Cineaste**, v. 33, n. 4, nov. 2008. Disponível em: <http://bit.ly/35fWU0G>. Acesso em: 03 jun. 2017.
- _____. **The counter-cinema of the Berlin School.** Rochester, NY: Camden House, 2013.
- _____. Imaging Germany: The (Political) Cinema of Christian Petzold. In: FISHER, J.; PRAGER, B. (org.). **The Collapse of the Conventional:** German Film and Its Politics at the Turn of the Twenty-First Century. Detroit: Wayne State University Press, 2010, p. 258-284.
- ANDRADE, R. S. C. Kant: a liberdade, o indivíduo e a república. In: ANDRADE, R. S. C.(org.). **Os clássicos da política.** São Paulo: Ática, 1990, p. 47-100.
- BAER, H. The Berlin School and Women's Cinema. In: ABEL, M.; FISHER, J. (ed.). **The Berlin School and its global contexts:** a transnational art cinema. Detroit: Wayne State University Press, 2018, p. 38-58.
- BARBER, S. **Abandoned images.** Film and film's end. London: Reaktion Books, 2010.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGSON, H. **A evolução criadora,** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **O riso.** Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BÖHME, G. **The Aesthetics of Atmospheres.** New York: Routledge, 2017.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **Film Art:** an introduction. New York: McGraw-Hill, 2008.
- BOUCHOUX, D. **Intellectual property:** the law of trademarks, copyrights, patents, and trade secrets. New York: Delmar, 2009.
- BRANDLMEIER, T. Early German Film Comedy, 1895-1917. In: ELSAESER, T. (ed.). **A second life:** German Cinema's First Decades. Amsterdam: Amsterdam University Press: 1996. p. 103-117.
- BRAUNTHAL, G. **Right wing extremism in Contemporary Germany.** Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.

BRITO, T. V. **O despertar da presença:** a tensão epistemológica na filosofia da história de Gumbrecht. 2014. Orientador: Júlio Cesar Bentivoglio. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

CARPEAUX, O. M. **A história concisa da literatura alemã.** São Paulo: Faro Editorial, 2013.

COOK, R. F.; KOEPNICK, L.; KOPP, K; PRAGER, B. **Berlin School Glossary:** an ABC of the New Wave in Germany Cinema. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

_____. 25 August 1992: *Ostalgie* provides pushback against Western views on the East German Collapse. In: KAPCZYNSKI, J. M.; RICHARDSON, M. D. (ed.). **A new history of German cinema.** Rochester: Camden House, 2012. p. 524-529.

COOKE, P. The place of Europe in contemporary German film. In: COLVIN, S. (ed.). **The Routledge Handbook of German Politics & Culture.** New York: Routledge, 2014. p. 301-314.

_____. **Contemporary German Cinema.** Manchester: Manchester University Press: 2012.

_____; HOMEWOOD, C. (ed.). **New directions in German cinema.** London: IB Tauris, 2011.

_____. SILBERMAN, M. (org.). **Screening war:** perspectives on German suffering. Rochester, NY: Camden, 2010.

CORNELSEN, D. Labor markets and social security systems facing unification: systemic challenges in Germany. In: WELFENS, P. J. J. **Economics aspects of German unification:** expectations, transition dynamics and international perspectives. Berlin: Springer, 1996. p. 219-263.

DAFINGER, J. Speaking Nazi-European: the semantic and conceptual formation of the National Socialist "New Europe". In: DAFINGER, J.; POHL, D. (ed.). **A new nationalist Europe under Hitler.** Concepts of Europe and transnational networks in the national socialist sphere of influence, 1933 - 1945. New York: Routledge, 2019. p. 43-56.

DELEUZE, G. **A ilha deserta e outros textos.** Textos e entrevistas (1953-1974). São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. **Cinema 1. A imagem - movimento.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

ELIAS, N. **Os alemães:** a luta pelo poder e a evolução do *habitus* nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

ELSAESSER, T. (ed.). **A second life:** German's cinema. First decades. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.

FELDMANN, H. From initiating to breaching to diluting the stability and growth pack. In: HÖLSCHER, J. (ed.). **Germany's economic performance: from unification to euroization.** Nova York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 107-142.

FELINTO, E. 'Materialidades da Comunicação': por um novo lugar da matéria na Teoria da Comunicação. **Ciberlegenda**, Niterói, n. 5, 2001. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36779/21354>. Acesso em: 01 maio 2019.

FISHER, J. Ghosts at an Early Age: Youth, Labor, and the Intensified Body in the Work of Christian Petzold and the Dardennes. In: ABEL, M.; FISHER, J. (ed.). **The Berlin School and its global contexts**: A Transnational art cinema. Detroit: Wayne State University Press, 2018. p. 271-292.

FISHER, J.; PRAGER, B. (ed.). **The Collapse of the Conventional**: German Film and its Politics at the turn of the Twenty-First Century. Detroit: Wayne State University Press, 2010.

FREY, M. 23 July 1991: ZDF Broadcast of Ostkreuz Initiates Darker Reckoning with the Wende. In: KAPCZYNSKI, J. M.; RICHARDSON, M. D. (ed.). **A new history of German cinema**. Rochester: Camden House, 2012, p. 512-517.

FRIEDRICH, C. D. **Penhascos de giz em Rügen**. 1818a. Óleo sobre tela. Disponível em: <http://bit.ly/31Mg6CR>. Acesso em: 01 fev. 2018.

_____. **Viajante sobre um mar de névoa**. 1818b. Óleo sobre tela. Disponível em: <http://bit.ly/2HhKXhm>. Acesso em: 01 fev. 2018.

GALT, R.; SCHOONOVER, K. (ed.). **Global art cinema**: new theories and histories. New York: Oxford University Press, 2010.

_____. **The new European cinema**: redrawing the map. New York: Columbia University Press, 2006.

GIL, I. O som do silêncio no cinema e na fotografia. **Babilónia**. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução. n. 10/11, p. 177-185. 2011. Disponível em: <http://bit.ly/3bLuujw>. Acesso em: 01 ago. 2017.

_____. A atmosfera como figura fílmica. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA COVILHÃ, 3., 2004, Covilhã. **Anais eletrônicos** [...]. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2005. Disponível em: <http://bit.ly/2Hk9UZi>. Acesso em: 01 maio 2019.

GRAVESANDE, C. N. S. V. **Dordrecht**. 1887. Disponível em: <http://bit.ly/2HeMtAH>. Acesso em: 01 ago. 2018.

GUMBRECHT, H. U. **Nosso amplo presente**: O tempo e a cultura contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

_____. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio, 2014.

_____. Reading for the Stimmung? About the Ontology of Literature Today. **Boundary 2**. An international Journal of Culture and Literature, Durham, v. 2, n. 35, p. 213-221, 2008.

_____. **Produção de presença:** o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HAKE, S. **German National Cinema.** Nova York: Routledge, 2008.

HATCH, A. A Note on the Cinema of Discomfort in Thomas Arslan's Ferien. **Andererseits: Yearbook of Transatlantic German Studies**, Durham, v. 4, p.45-54, jun. 2015. Disponível em: <http://bit.ly/33WsMr2>. Acesso em: 23 ago. 2016.

HEIDUSCHKE, S. **East German Cinema.** Deaf and Film History. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

HEILEMANN, U.; LÖBBE, K. The structural renewal of Eastern Germany: some initial observations. In: WELFENS, Paul J. J. (ed.). **Economics aspects of German unification:** expectations, transition dynamics and international perspectives. Berlin: Springer, 1996. p. 9-25.

HOBSBAWM, E. **A era das revoluções.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. **A era dos extremos:** O breve século XX. 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOCHHÄUSLER, C. On whose shoulders: the question of Aesthetic Indebtedness. In: ROY, R.; LEWEKE, A. **The Berlin School:** films from the Berliner Schule. Nova York: Museu de Arte Moderna, 2013, p. 20-28.

HUYSEN, A. **Present Pasts:** Urban palimpsests and the politics of the memory. Stanford: Stanford University Press, 2003.

KANT, I. **Crítica da Razão Pura.** 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KAPCZYNSKI, J. M.; RICHARDSON, M. D. (ed.). **A new history of German cinema.** Rochester: Camden House, 2012.

KAPUR, J.; WAGNER, K. B. (ed.). **Neoliberalism and global Cinema:** Capital, Culture, and Marxist Critique. New York: Routledge, 2011.

KEEGAN, J. **The first world war.** Toronto: Penguin Random House Canada, 2000.

KLINGER, M. **Abadoned.** 1884. Óleo sobre tela. Disponível em: <http://bit.ly/39IWPL4>. Acesso em: 01 abr. 2018.

KNÖRER, E. Dias luminosos: notas sobre o novo cinema alemão. In: ZACHARIAS, J. C. (org.). **Escola de Berlim.** Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2013. p. 27-32.

KOCH, H. W. **History of Prussia.** New York: Routledge, 2014.

KOEPNICK, L. Cars... In: COOK, R. F.; KOEPNICK, L.; KOPP, K; PRAGER, B. (ed.). **Berlin School Glossary:** An ABC of the New Wave in Germany. Chicago: The University of Chicago Press, 2013, p. 75-82.

LACOUE-LABARTHE, P.; NANCY, J. L. **The Literature Absolute:** the theory of Literature in German Romanticism Intersections. Nova York: State University New York Press, 1988.

LANGFORD, M. **Directory world cinema.** Germany. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

LANZONI, P. A. Stimmungen tangíveis: incursões sobre as atmosferas na sala escura. In: **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 34, p. 70-80, jan./jun. 2017.

_____. **Efeitos atmosféricos:** o silêncio na filmografia de Andrei Tarkovski. 2016. Orientador: Miriam de Souza Rossini. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

LARRES, K. **Germany since Unification.** The development of the Berlin Republic. New York: Palgrave Macmillan, 2001.

LENK, S; KESSLER, F. The French Connection: Franco-German Film Relations before world war I. In: ELSAESER, T. (ed.). **A second life:** German's cinema. First decades. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996. p. 62-71.

LIEBERMANN, M. **O jardim do artista em Wannsee.** 1918. Óleo sobre tela. Disponível em: <http://bit.ly/31M9UdY>. Acesso em: 01 ago. 2019.

MAGALHÃES, M. B. Campo de concentração: experiência limite. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 35, p. 61-79, 2001.

MALLORY, J. P. **In search of Indo-Europeans:** Language, Archeology and Myth. London: Thames & Hudson, 1989.

MANNONI, L. **A grande arte da luz e sombra:** arqueologia do cinema. São Paulo, Editora Senac, 2003.

MARSEILLE – ein Film von Angela Schanelec. Entrevista 2004. Disponível em <http://peripherfilm.de/interview.htm>. Acesso em: 12 jun. 2017.

MARTINS, L. A. P.; SILVA, P. J. C.; MUTARELLI, S. R. K. A teoria dos temperamentos: do *corpus hippocraticum* ao século XIX. **Memorandum**, São Paulo, n. 14, p. 9-24, 2008.

MARTONI, A. S. Como e por que ler atmosferas na literatura: A magia das palavras em "São Marcos", de Guimarães Rosa. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. n. 27, p. 11-25, 2015a.

_____. **Lendo ambiências:** o reencantamento do mundo pela técnica. 2015. Orientador: Adalberto Müller Júnior. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015b.

MULLER, A. Ambiências afetivas em amor à flor-da-pele de W. Kar Wai. **Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**,

Florianópolis, n. 65, p. 63-71, jul. 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026>. Acesso em: 01 dez. 2017.

OLIVEIRA JÚNIOR, L. C. G. **A mise-en-scène no cinema**. Do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus, 2013.

PAKIER, M. **The construction of European holocaust memory**: German and Polish Cinema after 1989. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2013.

PASCAL, G. **Compreender Kant**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

PEREIRA, M. E. C. Griesinger e as bases da "Primeira psiquiatria biológica". **Revista Latino Americana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v. 10, n. 4, p. 685-691, dez. 2007.

PREHN, U. "Volksgruppen Rights" versus "Minorities Protections". The evolution of German and Austrian political order paradigms from the 1920s to 1945. In: DAFINGER, J.; POHL, D. (ed.). **A new nationalist Europe under Hitler**. Concepts of Europe and transnational networks in the national socialist sphere of influence, 1933- 1945. Nova York: Routledge, 2019. p. 27-42.

PRYSTHON, A. Uma pálida neblina: paisagem e melancolia no cinema italiano moderno. **Galáxia**, São Paulo, n.39, p. 53-71 set./dez. 2018.

_____. Efeitos do real no cinema do mundo. In: BRASIL, A.; MORETTIN, E.; LISSOVSKY, M. (org.). **Visualidades hoje**. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 101-116.

RENTSCHLER, E. Predecessors: the German Prehistory of the Berlin School. In: COOK, R. F.; KOEPNICK, L.; KOPP, K; PRAGER, B. (ed.). **Berlin School Glossary**: an ABC of the New Wave in Germany Cinema. Chicago: The University of Chicago Press, 2013, p. 213-221.

RICOEUR, P. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

RUBENS, P. P. **La caccia alla tigre**. 1617. Óleo sobre tela. Disponível em: <http://bit.ly/2Sl5jfG>. Acesso em: 01 jun. 2018.

RUYSDAEL, J. V. **Campos de Grão**. 1670. Óleo sobre tela. Disponível em: <http://bit.ly/37lAdc8>. Acesso em: 01 fev. 2018.

SAMPAIO, J. C. V. **Uma introdução à topologia geométrica**. São Carlos: Edufscar, 2008.

SANDBERG, C.; ROCHA. C. (ed.). **Contemporary Latin American Cinema**. resisting Neoliberalism? New York: Palgrave Macmillan, 2018.

SCHANELEC, A. Entrevista. Disponível em: <http://www.cine-fils.com/interviews/angela-schanelec.html>. Acesso em: 01 fev. 2017

SCHICK, T. *Uma nouvelle vague alemã?* Os filmes de Thomas Arslan no contexto da Escola de Berlim. In: ZACHARIAS, J. C. (org.). **Escola de Berlim**. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2013. p. 44-55.

SILVA, A. A. As Noções de Stimmung em uma Série Histórica: entre Disposição e Atmosfera. **Trans/form/ação: Revista de Filosofia**, Marília, p. 53-74, 2016.

SILVA, M. V. B.; SALES, T. F. Intermidialidade, Stimmung e Produção de Presença em Mad Men: uma análise do personagem Don Draper. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 18., 2016, Caruaru. **Anais eletrônicos** [...] Caruaru: 2016. Disponível em: <http://bit.ly/35w7pwM>. Acesso em: 02 fev. 2017.

_____. **Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro**. 2011. Orientador: João Luiz Vieira. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

SIMMEL, G. **A Filosofia da Paisagem**. Covilhã: Lusosofia, 2009.

SOUZA, C. H. Max Weber e a mística pietista: Uma leitura weberiana sobre a influência pietista no protestantismo histórico brasileiro. **Intratextos**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 17-34, 2012.

STEGER, M. B.; ROY, R. K. **Neoliberalism: a very short introduction**. Oxford/UK: Oxford University Press, 2010.

SUCHSLAND, R. Die Leere und die Dinge. **Artechock**. 2002. Disponível em: <http://bit.ly/2CRBU4o>. Acesso em: 01 jan. 2018.

TYBJERG, C. Denmark. In: ABEL, R. (ed.). **Encyclopedia of early cinema**. New York: Routledge, 2005. p. 246-251.

WAGNER, B. August 1994: one month after founding of X-Filme, Filmboard Berlin-Brandenburg paves way for new productions in the capital. In KAPCZYNSKI, J.; RICHARDSON, M. D. (ed.). **A new history of German cinema**. Rochester: Camden House, 2012. p. 530-542.

WELSH, C. The emergence of a concept and its Modifications in Psychology and Phisiology. In: NEUMANN, B; NUNNING, A. **Traveling concepts for the study of culture**. Berlin/NY, 2012, p. 267-289.

WERLE, M. A. Natureza e sociedade no Werther de Goethe. **Artefilosofia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP**, Ouro Preto, n. 22, p. 39-49, 2017.

WORTHMANN, M. **Mit Vorsicht geniessen**. Berlin: 2001. Disponível em: https://www.zeit.de/2001/40/Mit_Vorsicht_geniessen. Acesso em: 01 fev. 2016.

ZACHARIAS, J. C. (org.). **Escola de Berlim**. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2013.

APÊNDICE A - REFERÊNCIAS CONSULTADAS

- CÁNEPA, L. L. O novo cinema alemão. In: MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 311-330.
- CLARKE, D. (ed.). **German cinema**: since unification. London: Continuum, 2006.
- EISNER, L. H. **A tela demoníaca**. As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1985.
- ELEFTHERIOTIS, D. Cultural difference and Exchange: a future for European Film. **Screen**, Oxford, v. 41, p. 92-101, 2000.
- ELSAESSER, T. **Harun Farocki**. Working on the sight-lines. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.
- FACINI, D. R. A. O silêncio como elemento produtor de atmosferas/ambiências no filme Rififi, de Jules Dassin. **Revista Travessias**, Cascavel, v. 12, n. 1, p. 96-112, jan./abr. 2018.
- FELINTO, E. Flusser e Warburg: Gesto, imagem, comunicação. **Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 20-28, jan. 2016.
- FISHER, J. Petzold's *Phoenix*, Fassbinder's *Maria Braun*, and the Melodramatic Archeology of the Rubble Past. **Senses of Cinema**. Christian Petzold: A Dossier. v. 84, Set. 2017. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2017/christian-petzold-a-dossier/petzold-fassbinder/>. Acesso em: 12 out. 2018.
- GENARO, E. **Farocki**. Pensador e Operador de Mídias. 2015. Orientador: Cezar Migliorin. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.
- GERHARDT, C. Looking East: Christian Petzold's Barbara (2012). **Quarterly Review of Film and Video**, v. 33, n. 6, p. 550-566, 2016.
- GUERIN, F. **Cinema and Technology in 1920's Germany**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- HALLE, R. German film policy's new horizons. **International Journal of Cultural Policy**, v. 22, n.5, p. 724-742, 2016.
- HARVEY, D. **A brief history of Neoliberalism**. New York: Oxford University Press: 2005.
- HEINSOHN, B. Rejecting a ‘fortress Europe’: how German borderland films of the early 2000s foreshadowed trajectories at European borders today, **Studies in European Cinema**, v.12, n.2, p. 144-153, 2015.
- HJORT, M.; MACKENZIE, S. (ed.) **Cinema & Nation**. Londres: Routledge, 2000.
- HOSEK, J. Borders. In: **Berlin School Glossary**: An ABC of the New Wave in German Cinema. Chicago: Intellect, 2013, p. 57-66.

KOPP, K. Christoph Hochhäuser's This Very Moment. The Berlin School and the Politics of Spatial Aesthetics in the German-Polish Borderlands. In: FISHER, J.; PRAGER, B. (ed.). **The collapse of the conventional.** German film and its politics at the turn of the twenty-first century. p. 2010, 285-308.

KRACAUER, S. **From Caligary to Hitler:** a Psychological History of the German Film. Princeton: Princeton University Press, 2004.

LINCK, G. W. "Eine Kneipe ist wie ein Film": Aproximações entre o cinema de Fatih Akin e o Neuer Deutscher Film de três décadas atrás. **Contingentia**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 1-12, nov. 2010.

MASCARELLO, Fernando. (org.). **História do cinema mundial.** Campinas: Papirus, 2012.

NAGIB, L.; JERSLEV, A. (ed.). Impure cinema. Intermedial and intercultural approaches to film. London: IB Tauris, 2014.

_____. **World cinema and the ethics of realism.** London: Continuum, 2011.

NAZÁRIO, Luiz. **De Caligari a Lili Marlene.** São Paulo, Global, 1983.

O'BRIEN, M. E. **Post-Wall German cinema.** Utopianism and Dissent. Rochester, NY: Camden House, 2012.

PEDERSEN, S. B. The Aesthetics of a Collapsing Border. **East Central Europe**, Leiden, v. 41, p. 254-276, 2014.

PLANTINGA, C. Art moods and Human moods in Narrative Cinema. **New Literary History.** v. 43, n. 3, p. 455-475, 2012.

POLLMANN, I. The forces of the milieu: Marseille and the heritage of Michelangelo Antonioni. In: ABEL, M.; FISHER, J. (ed.). **The Berlin School and its global contexts:** A Transnational art cinema. Detroit: Wayne State University Press, 2018. p. 154-173.

RANGEL, M. M. História e *Stimmung* a partir de Walter Benjamin: sobre algumas possibilidades ético-políticas da historiografia. **Cadernos Walter Benjamin**, Fortaleza, v. 17, p 1-12, 2016.

RANGEL, M; RODRIGUES, T. O. História e modernidade em Hans Ulrich Gumbrecht. **Redescrições: Revista online do GT de Pragmatismo**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 63-71, jan. 2012. Disponível em: <http://www.gtpragmatismo.com.br/redescrecoes/>. Acesso em: 04 jun. 2017.

ROBERTO, P. F. A harmoniosa pregnância vital da paisagem natural em Georg Simmel. **Philosophica**, Lisboa, n. 29, p. 65-85, 2007.

ROSFOT, R.; STANGHELLINI, G. In the Mood: Feeling and Thinking in Philosophy. **New Literary History**, v. 43, p. 395-417, 2012.

- SINNERBRINK, R. Stimmung: exploring the aesthetics of mood. **Screen**, Oxford, v. 53, p. 148-163, 2012.
- STEININGER, R. The German Question, 1945-95. In: LARRES, K. (ed.). **Germany since unification**. The development of Berlin Republic. 2 ed. London: Palgrave Macmillan, p. 9-32, 2001.
- UMBELINO, L. A. Sobre a *Stimmung*: Biranismo e Fenomenologia. **Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura**, Madri, n. 736, p. 437-448, abr. 2009. Disponível em: <http://bit.ly/2KuLDld>. Acesso em: 03 jun. 2017.
- VAZANSKY, A.; ABEL, M. Introduction: what was politics in “1968” in West Germany? **The Sixties: A journal of history, politics and culture**, Lincoln, v. 7, n. 2, p. 83-98, jun. 2014. Disponível em: <http://bit.ly/37aRvdn>. Acesso em: 16 fev. 2016.
- XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**. Antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

APÊNDICE B - CINEMA ALEMÃO NO CONTEXTO EUROPEU

Tabela 1 - Produção por país europeu - Período: 2007 a 2016

PAÍS	%
Grã-Bretanha	14,4
França	11,2
Alemanha	9,7
Espanha	9,6
Itália	8,4
Outros países europeus	46,7

Fonte: Relatório do Observatório Europeu do Audiovisual²⁰³.

Tabela 2: Tickets vendidos na Alemanha de filmes alemães

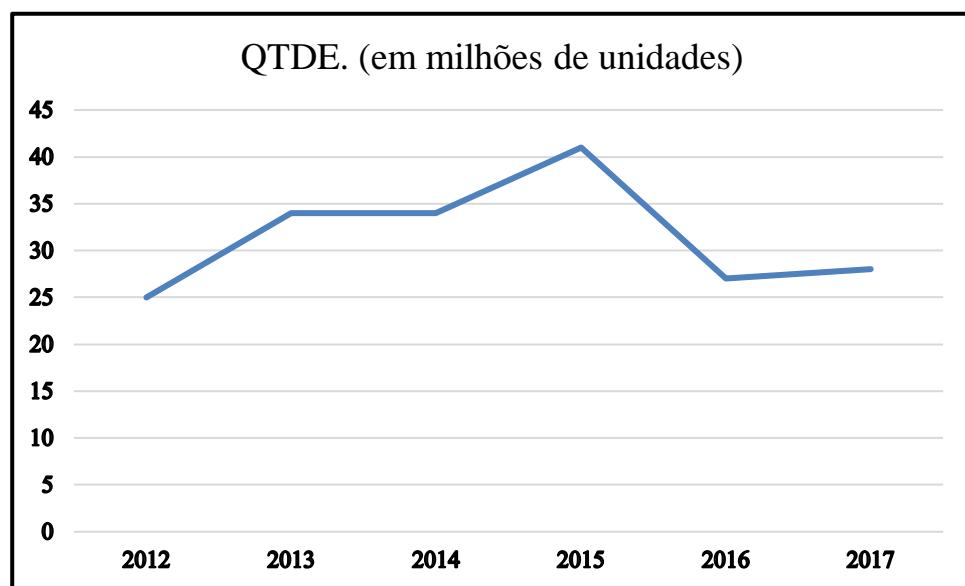
ANO	QTDE. (em milhões de unidades)
2012	25
2013	34
2014	34
2015	41
2016	27
2017	28

Fonte: Kinobesucher Deutscher Filme 2017.²⁰⁴

²⁰³ Dados constantes no Relatório *International film co-production in Europe*, 2018. Disponível: <https://rm.coe.int/brochure-cannes-2018/16808ae9fa>. Acesso em: 10 jun. 2018.

²⁰⁴ Relatório produzido pelo Filmförderungsanstalt. Disponível em: <https://www.ffa.de/kinobesucher-deutscher-filme-2017.html>. Acesso em: 01 jul. 2018.

Gráfico 1: Tickets vendidos na Alemanha de filmes alemães *



Fonte: Kinobesucher Deutscher Filme 2017

* Utilizados os dados da Tabela 2.

APÊNDICE C - FILMES CITADOS

A FITA BRANCA. Título original: *Das weisse Band*. País: Alemanha. Direção: Michael Haneke. Ano de produção: 2009. 144 min.

A MINHA LENTA VIDA. Título original: *Mein langsames Leben*. País: Alemanha. Direção: Angela Schanelec. Ano de produção: 2001. 85 min.

A PROMESSA. Título original: *Das Versprechen*. País: Alemanha. Direção: Margarethe von Trotta. Ano de produção: 1995. 115 min.

A QUEDA! As Últimas Horas de Hitler. Título Original: *Der Untergang*. País: Alemanha. Direção: Oliver Hirschbiegel. Ano de produção: 2004. 156 min.

A SEGURANÇA INTERNA. Título original: *Die innere Sicherheit*. País: Alemanha. Direção: Christian Petzold. Ano de produção: 2000. 106 min.

A VIDA DOS OUTROS. Título original: *Das Leben der Anderen*. País: Alemanha. Direção: Florian Henckel von Donnersmarck. Ano de produção: 2006. 137 min.

A VIDA É TUDO O QUE TEMOS. Título original: *Das Leben ist eine Baustelle*. País: Alemanha. Direção: Wolfgang Becker. Ano de produção: 1997. 115 min.

ADEUS, BERLIM. Título original: *Tschick*. País: Alemanha. Direção: Fatih Akin. Ano de produção: 2016. 93 min.

ADEUS, LENIN! Título original: *Good Bye Lenin!* País: Alemanha. Direção: Wolfgang Becker. País: Alemanha. Ano de produção: 2003. 121 min.

ALAMEDA DO SOL. Título original: *Sonnenallee*. País: Alemanha. Direção: Leander Haussmann. País: Alemanha. Ano de produção: 1999. 101 min.

ALEMANHA 09. Título original: Deutschland 09 - 13 kurze Filme zur Lage der Nation. País: Alemanha. Direção: Fatih Akin, Wolfgang Becker, Dominik Graf, Christoph Hochhäusler, Angela Schanelec, Tom Tykwer, entre outros. Ano de produção: 2009. 151 min.

AS FACES DE TONI ERDMANN. Título original: *Toni Erdmann*. País: Alemanha. Direção: Maren Ade. Ano de produção: 2016. 162 min.

BANGALÔ. Título original: *Bungalow*. País: Alemanha. Direção: Ulrich Köhler. Ano de produção: 2002. 85 min.

BARBARA. Título original: *Barbara*. País: Alemanha. Direção: Christian Petzold. Ano de produção: 2012. 105 min.

CERTAS MULHERES. Título original: *Certain Women*. País: Reino Unido. Direção: Kelly Reichardt. Ano de produção: 2016. 107 min.

CONFISSÕES DA NOITE. Título original: *Stille Nacht*. País: Alemanha. Direção: Daniel Levy. Ano de produção: 1995. 83 min.

CONTRA A PAREDE Título original: *Gegen die Wand*. País: Alemanha. Direção: Fatih Akin. Ano de produção: 2004. 101 min.

CORRA, LOLA, CORRA. Título original: *Lola rennt*. País: Alemanha. Direção: Tom Tykwer. Ano de produção: 1998. 81 min.

CUBA LIBRE. Título original: *Cuba Libre*. País: Alemanha. Direção: Christian Petzold. Ano de produção: 1996. 92 min.

DAS GLÜCK MEINER SCHWESTER. Título original: *Das Glück meiner Schwester*. País: Alemanha. Direção: Angela Schanelec. Ano de produção: 1995. 84 min.

DAS SUPERWEIB. Título original: *Das Superweib*. País: Alemanha. Direção: Sönke Wortmann. Ano de produção: 1996. 86 min.

DE VOLTA DAS CINZAS. Título original: *Return from the ashes*. Países: Reino Unido e Estados Unidos. Direção: J. Lee Thompson. Ano de produção: 1965. 144 min.

DEALER. Título original: *Dealer*. País: Alemanha. Direção: Thomas Arslan. Ano de produção: 1999. 74 min.

DIE BEISCHLAFDIEBIN. Título original: *Die Beischlafdiebin*. País: Alemanha. Direção: Christian Petzold. Ano de produção: 1998. 85 min.

DIE GEBRÜDER SKLADANOWSKY. Título original: *Die Gebrüder Skladanowsky*. País: Alemanha. Direção: Wim Wenders. Ano de produção: 1995. 79 min.

DOCINHO DA AMÉRICA. Título original: *America Honey*. País: Reino Unido. Direção: Andrea Arnold. Ano de produção: 2016. 163 min.

EM TRÂNSITO. Título original: *Transit*. País: Alemanha. Direção: Christian Petzold. Ano de produção: 2018. 101 min.

ENTRE DUAS GUERRAS. Título original: *Zwischen zwei Kriegen*. País: Alemanha Ocidental. Direção: Harum Farocki. Ano de produção: 1978. 83 min.

EU ESTAVA EM CASA, MAS... Título original: *Ich war zuhause, aber...* País: Alemanha. Direção: Angela Schanelec. Ano de produção: 2109. 105 min.

EU, DANIEL BLAKE. Título original: *I, Daniel Blake*. País: Reino Unido. Direção: Ken Loach e Laura Obiols. Ano de produção: 2016. 100 min.

EXCURSÃO ESCOLAR. Título original: *Klassenfahrt*. País: Alemanha. Direção: Henner Winckler. Ano de produção: 2002. 86 min.

FANTASMAS. Título original: *Gespenster*. País: Alemanha. Direção: Christian Petzold. País: Alemanha. Ano de produção: 2005. 85 min.

FÊNIX. Título original: *Phoenix*. País: Alemanha. Direção: Christian Petzold. País: Alemanha. Ano de produção: 2014. 98 min.

GESCHWISTER – KARDESLER. Título original: *Geschwister – Kardesler*. País: Alemanha. Direção: Thomas Arslan. Ano de produção: 1997. 82 min.

GO TRABI GO 2 - DAS WAR DER WILDE OSTEN. Título original: *Go Trabi Go 2 - Das war der wilde Osten*. País: Alemanha. Direção: Wolfgang Büld e Reinhard Klooss. Ano de produção: 1992. 100 min.

GO TRABI GO. Título original: *Go Trabi Go*. País: Alemanha. Direção: Peter Timm. Ano de produção: 1991. 92 min.

ICH BIN DEN SOMMER ÜBER IN BERLIN GEBLIEBEN. Título original: *Ich bin den Sommer über in Berlin geblieben*. País: Alemanha. Direção: Angela Schanelec. Ano de produção: 1994. 47 min.

KRIEGERIN. Título original: *Kriegerin*. País: Alemanha. Direção: David Wnendt. País: Alemanha. Ano de produção: 2012. 103 min.

LAKE TAHOE. Título original: *Lake Tahoe*. País: México. Direção: Fernando Eimbecke. Ano de produção: 2008. 89 min.

LICHTER. Título original: *Lichter*. País: Alemanha. Direção: Hans-Christian Schmid. Ano de produção: 2003. 105 min.

LUGAR NENHUM NA ÁFRICA. Título original: *Nirgendwo in Afrika*. País: Alemanha. Direção: Caroline Link. Ano de produção: 2001. 141 min.

MÄNNERPENSION. Título original: *Männerpension*. País: Alemanha. Direção: Detlev Buck. Ano de produção: 1996. 96 min.

MARSELHA. Título original: *Marseille*. País: Alemanha. Direção: Angela Schanelec. Ano de produção: 2004. 95 min.

MINHA ESTRELA. Título original: *Mein Stern*. País: Alemanha. Direção: Valeska Grisebach. Ano de produção: 2001. 65 min.

NINGUÉM ME AMA. Título original: *Keiner liebt mich*. País: Alemanha. Direção: Doris Dörrie. Ano de produção: 1994. 104 min.

O APARTAMENTO. Título original: *Forunshande*. País: Irã. Direção: Asghar Farhadi. Ano de produção: 2016. 124 min.

O CAMINHO DOS SONHOS. Título original: *Der traumhafte Weg*. País: Alemanha. Direção: Angela Schanelec. Ano de produção: 2016. 86 min.

O CÉU DE LISBOA. Título original: *Lisbon Story*. País: Portugal. Direção: Wim Wenders. Ano de produção: 1994. 100 min.

O HOMEM MAIS DESEJADO DO MUNDO. Título original: *Der bewegte Mann*. País: Alemanha. Direção: Sönke Wortmann. Ano de produção: 1994. 93 min.

O ILUMINADO. Título original: *The Shining*. Países: Estados Unidos e Reino Unido. Direção: Stanley Kubrick. Ano de produção: 1980. 146 min.

O MILAGRE DE BERNA. Título original: *Das Wunder von Bern*. País: Alemanha. Direção: Sönke Wortmann. Ano de produção: 2003. 118 min.

ORLY. Título original: *Orly*. País: Alemanha. Direção: Angela Schanelec. Ano de produção: 2010. 84 min.

OS ASSASSINOS ESTÃO ENTRE NÓS. Título original: *Die Mörder sind unter uns*. País: Alemanha. Direção: Wolfgang Staudte. Ano de produção: 1946. 85 min.

OSTKREUZ. Título original: *Ostkreuz*. País: Alemanha. Direção: Michael Klier. Ano de produção: 1991. 84 min.

PILOTINNEN. Título original: *Pilotinnen*. País: Alemanha. Direção: Christian Petzold. Ano de produção: 1995. 68 min.

PLÄTZE IN STÄDTE. Título original: *Plätze in Städten*. País: Alemanha. Direção: Angela Schanelec. Ano de produção: 1998. 117 min.

PONTES DE SARAVEJO. Título original: *Ponts de Sarajevo*. País: França. Direção: Angela Schanelec, Jean-Luc Godard, Vincenzo Marra, entre outros. Ano de produção: 2014. 114 min.

SHIRIN. Título original: *Shirin*. País: Irã. Direção: Abbas Kiarostami. Ano de produção: 2008. 92min.

SOLO SUNNY. Título original: *Solo Sunny*. País: Alemanha Oriental. Direção: Konrad Wolf. Ano de produção: 1980. 100 min.

STADTGESPRÄCH. Título original: *Stadtgespräch*. País: Alemanha. Direção: Rainer Kaufmann. Ano de produção: 1995. 93 min.

TODOS OS OUTROS. Título original: *Everyone Else*. País: Alemanha. Direção: Maren Ade. Ano de produção: 2009. 119 min.

UM BELO DIA. Título original: *Der schöne Tag*. País: Alemanha. Direção: Thomas Arslan. Ano de produção: 2001. 74 min.

UMA TARDE QUALQUER. Título original: *Nachmittag*. País: Alemanha. Direção: Angela Schanelec. Ano de produção: 2007. 97 min.

UNTERWEGS. Título original: *Unterwegs*. País: Alemanha. Direção: Jan Krüger. Ano de produção: 2004. 80 min.

VICTORIA. Título original: *Victoria*. País: Alemanha. Direção: Sebastian Schipper. Ano de produção: 2015. 138 min.

WESTERN. Título original: *Western*. País: Alemanha. Direção: Valeska Grisebach. Ano de produção: 2017. 121 min.

WINTER SLEEPERS - INVERNO QUENTE. Título original: *Winterschläfer*. País: Alemanha. Direção: Tom Tykwer. Ano de produção: 1997. 122 min.

WIR KÖNNEN AUCH ANDERS. Título original: *Wir können auch anders*. País: Alemanha. Direção: Detlev Buck. Ano de produção: 1993. 92 min.

YELLA. Título original: *Yella*. País: Alemanha. Direção: Christian Petzold. Ano de produção: 2007. 89 min.