



Este livro foi impresso pela Gráfica
Stamppa LTDA.

Livro (PUR Fresada S/ ORELHA)
LIVRO COM 140 PÁGINAS + CAPA SEM
ORELHAS, Form. Aberto 360 x 250
mm, Form. Fechado 180 x 250 mm,
Capa, formato 367 x 250 em Triplex
Premium LD 250g/m², 4x0 cores, Miolo
140 págs. em Couche Matte LD - IMP
115g/m², 1x1 cores, Dobrado (Miolo),
Alcear, Laminação Fosca Frente (capa),
Prova Digital (Capa), Heliográfica
Colorida (Miolo).

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

Idealização:
Alessandra Castañeda
Arndt Roskens

Organização:
João Cândido Zacharias



2ª edição

Rio de Janeiro
Jurubeba Produções
2013



★ CCBB ★ 2013

São Paulo

de 11 a 28 de setembro

Rio de Janeiro

de 27 de setembro a 14 de outubro

Brasília

de 1º a 20 de outubro

Salvador

de 11 a 16 de novembro

São Luís

de 26 de novembro a 1º de dezembro



O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam Escola de Berlim, mostra que traz um panorama composto por filmes emblemáticos do estilo estético de mesmo nome, proposto pelo cinema alemão em meados dos anos 1990.

O termo “Escola de Berlim” relaciona-se a um conceito que traz a reflexão teórica como base, além de um realismo singular. Neste, acontecimentos da esfera privada são registrados de uma forma objetiva e as relações mais próximas – familiares, amorosas, de trabalho e de amizade –, são mostradas como um microcosmo da sociedade, capazes de engendrar mudanças sociais e políticas.

Christian Petzold, Angela Schanelec e Thomas Arslan, entre outros realizadores, embora não tenham conquistado um público tão grande com este cinema que não era pensado para oferecer emoções fáceis, entusiasmaram críticos e obtiveram sucesso em alguns dos principais festivais de cinema, como Berlim, Cannes, Veneza e Toronto.

A mostra Escola de Berlim é parte das comemorações da Temporada Alemanha + Brasil 2013-2014 no Brasil e tem parceria com o Goethe-Institut. O panorama apresentado será enriquecido com a realização de palestras e debates.

Ao realizar a mostra, o Centro Cultural Banco do Brasil mais uma vez reafirma sua vocação de trazer ao público as mais variadas propostas estéticas e de estimular a reflexão.

Centro Cultural Banco do Brasil





O Goethe-Institut no Brasil realiza em 2013 e 2014, em conjunto com o Ministério das Relações Exteriores da Alemanha, uma série de ações culturais com o objetivo de ampliar e aprofundar as relações entre o Brasil e a Alemanha. A parceria do Goethe-Institut com o Centro Cultural Banco do Brasil vem de longa data e inclui um grande número de excelentes projetos realizados ao longo dos anos. Por esta razão, a parceria com o CCBB para a Temporada Alemanha + Brasil 2013-2014 sempre foi de grande importância para nós, e na área de cinema tencionávamos realizar um projeto especial de grande qualidade. Desenvolvemos, juntos, então, a ideia de um evento que levasse o público a refletir sobre o cinema alemão contemporâneo – e com um movimento que vem influenciando os cineastas há mais de uma década: a chamada “Escola de Berlim”.

Embora o termo seja enganoso no sentido de não se tratar de uma Escola de Cinema, mas sim da descrição de um conceito cinematográfico e de uma estética, a mostra reúne diversos filmes de cineastas que têm estilos e estéticas em comum, e que dividem um olhar parecido sobre como fazer cinema – um olhar inovador que marcou uma nova fase no cinema autoral alemão.

Com curadoria do jornalista e crítico de cinema Georg Seesslen, a mostra busca apresentar um panorama representativo dos filmes da Escola de Berlim e reúne filmes de veteranos como Angela Schalenec, Christian Petzold e Thomas Arslan, assim como os de jovens cineastas como Ramon Zürcher e Nicolas Wackerbarth, que estrearam com seus primeiros longas-metragens no Festival de Berlim de 2013.

Além da mostra de filmes, e partindo do lema da Temporada Alemanha + Brasil 2013-2014 “Quando ideias se encontram”, será realizado um ciclo de palestras e debates com cineastas alemães e brasileiros.

Após apresentação nos CCBB de São Paulo, do Rio de Janeiro e de Brasília – no Rio de Janeiro sendo integrante da programação oficial do Festival do Rio 2013 –, a mostra segue para Salvador, onde será apresentada como parte da programação oficial do Festival Cine Futuro, e para São Luís, onde fará parte do Festival Internacional Lume de Cinema.

Venham curtir, refletir e debater os filmes, além de trocar ideias nos encontros com os cineastas da Escola de Berlim!

Alfons Hug
Diretor do Goethe-Institut Rio de Janeiro



UMA ESCOLA DO OLHAR

O projeto aberto dos cineastas da “Escola de Berlim”



Georg Seesslen
curador

I

Logo de cara a questão crucial: Não existe uma “Escola de Berlim”, tampouco há um manifesto ou encontros regulares, um código para cineastas ou uma “declaração dos membros”. A Escola de Berlim é um rótulo atribuído a um grupo de cineastas que apresentou as suas primeiras obras em determinado momento da história cinematográfica alemã e da história alemã (após a “reunificação” dos dois Estados alemães e durante a transformação da “economia social de mercado” em uma sociedade neoliberal sem solidariedade). Naquela época da virada do milênio, parecia que todas as recordações do “filme de autor” da Nouvelle Vague alemã (ou Nova Onda alemã) dos anos 70 esmoreceriam e o cinema alemão corria risco de fragmentar-se em um circuito comercial e uma ala de vanguarda radical, a qual acabou por se desenvolver mais na arte do que nas telas do cinema, como é, por exemplo, o caso de Werner Nekes (a quem tantos e tão diferentes diretores alemães adotaram como mestre da visão). A primeira constatação a fazer, e também a mais fácil, sobre os filmes desta Escola de Berlim era que queriam chegar (retornar) ao espaço originalmente criado para o filme, ou seja, o cinema; e que totalmente ao contrário das acusações dos seus críticos tinham o público em mente. Porém, sua intenção não era ganhá-los como consumidores nem conquistá-los com efeitos especiais e apelo visual, atrações ou sucessos de grande bilheteria. Assim, rodavam longas-metragens que após uma fase de frieza indiferente pós-moderna pretendiam levar as coisas novamente a sério: as pessoas na tela, as histórias a serem contadas, a iluminação e a câmera, os espaços habitados, mas também os espectadores. O que estas películas produziam e exigiam era acima de tudo: concentração.

A alcunha Escola de Berlim atribuída pelos críticos alemães a este novo tipo de cinema talvez também se deva a um certo desejo de mudança e solidariedade, pois por muito tempo a arte do cinema na Alemanha foi um métier de individualistas solitários e “grandes mestres”, que já trabalhavam há tempo no cenário internacional, tais como Werner Herzog ou Wim Wenders. Deu certo, pois eles também se tornaram estrelas como aquele cujo nome paira acima de tudo que o filme pós-guerra alemão tem a oferecer em matéria de espírito de rebelião – Rainer Werner Fassbinder. Incluindo os trejeitos afetados. (Contudo,



no que diz respeito à minha história, muito pessoal, na qualidade de crítico entrevistando cineastas da Escola de Berlim, foi a experiência surpreendente de encontrar pessoas despojadas e sem “atitudes afetadas”, francas e sem grande interesse no “glamour” do cinema. Há muitas relações interessantes entre críticos e realizadores, e por que não também a simpatia?)

Christian Petzold lembra-se dos primórdios deste desenvolvimento: “Depois do meu filme *A segurança interna* (*Die innere Sicherheit*) fui contactado por Christoph Hochhäusler, editor da revista de cinema *Revolver*, e começamos a ter contato, inclusive com Ulrich Köhler, Thomas Arslan, Angela Schanelec. Meio ano depois, em 2001, rodei o filme *Toter Mann*. Arslan fez um longa sobre uma menina que passeia pelo verão (*Der schöne Tag*, que significa “Um belo dia”). O crítico Rainer Gansera do jornal *Süddeutsche* constatou: “Todas as idas e vindas, destes jovens andando por cidades como no cinema francês dos anos 60, assemelha-se a uma *Novelle Vague* alemã ou, simplesmente, a uma ‘Escola de Berlim’ – e foi esta a primeira vez em que o termo foi usado”.

Isto significa que não somos nós que nos juntamos à Escola de Berlim, e sim, dizem “que somos dela”. O elo que une os diretores Christian Petzold, Angela Schanelec, Thomas Arslan, Christoph Hochhäusler, Henner Winckler, Jan Krüger, Benjamin Heisenberg, Ulrich Köhler, Valeska Grisebach, Maren Ade, Sylke Enders e Maria Speth não é uma “declaração” e muito menos um “dogma”, mas a percepção dos seus filmes pelo público e pela crítica. Podemos, por conseguinte, chegar à conclusão que há afinidade entre seus filmes, o mesmo aplica-se às relações biográficas, condições de produção comuns (ou até dos mesmos produtores), à interface Berlim, preferência por certos clássicos, Robert Bresson, John Ford, Jean-Luc Godard, John Cassavetes. Além disso, há uma “postura” na direção e estes elementos podem ser descritos com simpatia e de maneira mais ou menos acertada. Sem dúvida, trata-se de um “outro olhar”, um “outro contar”, um outro contexto, um outro tempo comparado ao que estamos acostumados. Certamente, trata-se da vida real, única e contaminada no presente capitalista deste país, de ser um estrangeiro na Alemanha, seja com uma biografia caracterizada por migração, como no caso de Thomas Arslan, seja com os fantasmas do passado, como no caso de Christian Petzold. Sem sombra de dúvida, cultiva-se uma aversão a determinadas técnicas cinematográficas



usadas para gerar compreensão, identificação e sentimentos no plano emocional. Não obstante, certamente ainda sobra margem de manobra suficiente para a manifestação de temperamentos e métodos muito diferentes. Em todo caso, o termo parecia sempre definido de forma mais estreita do que aquilo que denotava, explica Thomas Arslan: “Os trabalhos que estão sendo criados, parecem-me muito mais heterogêneos do que são percebidos. Assim sendo, ser-me-ia difícil falar em grupo, pois não há um marco que justificasse este epíteto. Nunca nos encontramos, os contatos são esporádicos. Sempre sinto dois impulsos ao concluir um filme: partir de temas que conheço extremamente bem ou, por vezes, de contextos inéditos e desconhecidos para mim”.

Partida e retorno: a Escola de Berlim não é apenas um grupo de diretores que se apoiam mutuamente em vez de se combaterem, que gosta de discutir filmes em vez de falar de dinheiro e que entende perfeitamente a sintonia entre a tomada da câmera e a apresentação das ideias. A Escola de Berlim constitui uma proposta tanto de fazer outros filmes como de fazer os filmes de outra maneira.

Ponderando sobre a coesão da Escola de Berlim, Angela Schalenec constata: “A gente se conhece, se vê de vez em quando, falamos mais sobre outros filmes e menos sobre os nossos. O que nos une é um interesse comum em determinados filmes e as reações semelhantes a nossos filmes. Agora eu também acredito nisso, se expressa em um sentimento de solidão menos intenso. Há interesse recíproco e comum, o que é agradável para quem exerce um trabalho às vezes tão solitário”.

Mal o rótulo Escola de Berlim fora criado na cultura cinematográfica na Alemanha e já começaram a surgir as primeiras disputas, ora amigáveis e colegiais, como os comentários de Dominik Graf citadas acima, ora polêmicas e até perniciosas. Entrementes, a Escola de Berlim já tem uma história: “Agora tinham nos definido”, conclui Christian Petzold. “E é contra isso que a gente às vezes gosta de se rebelar, quando somos definidos por alguém de fora, pois sabemos que isso é muito transitório, ainda mais havendo uma etiqueta, uma espécie de marca. Sempre nos encontrávamos, conversávamos, nossos filmes tinham a ver, porém, não construímos uma escola. Houve longa troca de *e-mails* entre Christoph Hochhäusler, eu e Dominik Graf, já que ele criticou esta Escola



de Berlim e seu – quem sabe ‘protestantismo’. Além disso, houve três dias na Academia de Cinema e Televisão de Berlim (DFFB), onde todos nos opusemos de novo ao rótulo de sermos a ‘Escola de Berlim’. Isso, sem dúvida, tem a ver com o fato de termos sido hostilizados desde o início, o que deixa, qualquer um, um tanto inseguro. A Escola de Berlim sempre foi criticada como veneno para a bilheteria, tanto pelo circuito comercial de Munique quanto pelo mainstream da DFFB – foi xingada de lenta demais, ter má frequência de cortes, não produzir estrelas, oferecer pouca música, pouca sensualidade e faltar sexo. E, aí, a gente rapidamente passa à defensiva.”

Desde o início, a recepção dos longas da Escola de Berlim foi melhor e mais fácil no exterior do que na própria Alemanha. Seja na França, seja na Itália ou nos EUA, seus trabalhos eram vistos como a “Nouvelle Vague alemã”, em que seus diretores e suas diretoras eram festejados, mais apreciados do que na própria pátria. Apresentavam, por um lado, uma Alemanha que não se via no cinema tradicional. Esta visão do próprio país era desconcertante e desconfortável para muitos na Alemanha: um país de insegurança interna, de paralisia social, um país em que o trabalho não tem vez frente ao capital. Por outro, revelavam uma proximidade paciente para com as pessoas na tela. Trata-se de pessoas e não de exemplos a serem seguidos ou metáforas. Trata-se de locais, que não são de cunho simbólico e muito menos ainda “pitorescos”. As películas da Escola de Berlim requerem um certo tipo de ator (Nina Hoss é certamente ímpar neste contexto), atores que aguentem um olhar muito intenso da câmera, sem cair em poses estudadas, atores com atuação minimalista em vez da atuação excessiva, que não se fundem completamente com o personagem mas permitem um distanciamento reflexivo. Os filmes nunca têm a pretensão de olhar para o “interior” dos protagonistas ou compreendê-los a fundo. (Talvez por isso, a falta das usuais cenas de sexo e nudez ou outras formas de despir-se seja menos uma questão de puritanismo fílmico e mais o conceito central da dignidade.) No cinema da Escola de Berlim, as pessoas não se movimentam em palcos ou paisagens fantasiadas, não se movimentam na retórica – elas andam pelo mundo real.

Esta produção cinematográfica não facilita a vida aos espectadores, sobretudo em comparação com os produtos comerciais ofertados ao lado, que preferem explicar demais do que de menos. Enquanto uma parte da crítica alemã, em



especial as reportagens dos festivais europeus, elogiava este cinema novo, severo e preciso (o qual tinha de contentar-se com meios de produção modestos), surgiu uma frente na Alemanha contra esta tendência radicalmente anti Hollywood. Por ocasião da 63ª Berlinale, o diretor e autor Dietrich Brüggemann lançou um panfleto intitulado: “Vá para o inferno, Escola de Berlim”, no qual se apontava, entre outros: “Diálogos artificiais, rostos inertes, tomadas demoradas das costas de pessoas, o tempo distorcido que se arrasta: bem-vindos ao mundo do cinema de elevada qualidade artística, bem-vindos ao tédio excruciante e à agonia aflitiva. Será que temos de aguentar sem ao menos protestar, aceitar sem questionar, que até parece que não há outro jeito?”. Na pré-estreia do épico *Ouro* de Thomas Arslan, a crítica alemã não estava apenas dividida em pró e contra no que toca à extensão do grande conto alemão pelos filmes da Escola de Berlim para o passado e às montanhas selvagens do Canadá, mas também estava fragmentada entre admiração ardente e sarcasmo cáustico. A crítica Birgit Glombitza ensaiou uma medição no jornal *Tageszeitung*: “Na Berlinale deste ano, o concorrente alemão, *Ouro*, teve de engolir bastante crítica e escárnio mas sobretudo mal-entendidos. Reclamou-se que a trama fraca seria demasiado previsível, as figuras excessivamente frias e seus anseios ficariam muito distantes. Estas expectativas ao cinema de Arslan, o qual desde sempre retrata vidas e realidades complexas principalmente com espaços e movimentos e não via closes e diálogos, erraram complementemente o alvo e não entenderam nada”.

A rejeição à Escola de Berlim – que por um período talvez ainda pudesse ser relegada como simpático grupo de contestadores obstinados, mas que atualmente deve ser aceito como parte integrante da nossa cultura cinematográfica – não se refere – para evitar qualquer mal-entendido – a filmes sem sucesso no mercado, promovidos apenas para angariar sucesso da crítica ou nos festivais. Analisando a relação custo de produção e número de espectadores, o sucesso econômico das películas da Escola de Berlim é até maior que de algumas produções do circuito comercial, mesmo sendo banidas para a programação da madrugada na TV e sendo forçadas a prescindir de vastos recursos de publicidade na avaliação cinematográfica. Contudo, é fato, para ver os filmes da Escola de Berlim é preciso querer vê-los. E é bom que assim seja, pois, desta forma, são o cinema na sua essência: meu caminho rumo a estas imagens faz parte da narração.



II

A ALEMANHA PODE SER MUITO FRIA

A fim de entender as críticas, por vezes zombeteiras, por vezes maliciosas, expressas contra as películas da Escola de Berlim, talvez seja necessário apontar para outra afinidade, que vai além da formalidade mas está mesmo assim relacionada a ela: sofrer pela Alemanha sim, mas com a disposição de não fugir e não fechar os olhos. “Eu mesma me defino um pouco como alemã forçada”, diz, por exemplo, Angela Schanelec. E continua: “Sinto uma ojeriza desesperada em relação a este país, mas nunca vivi em outro lugar e muito provavelmente nunca morarei em outro lugar. Seria tolice negar que estou em conflito permanente com este país, questionando, analisando tudo, até por ser o país que melhor conheço e entendo. Na verdade, não gosto muito dele, a começar pela pequena cidade em que nasci mas também tem a ver com a história e a política”.

Se há uma tônica no cinema da Escola de Berlim, é a representação de pessoas que têm de se virar sem aquilo que a maioria dos filmes alemães almeja construir direta ou indiretamente de forma tão diligente e que a televisão do país, sem consideração aos limites do bom gosto, produz em série: a pátria. A reconciliação com a história, a transformação da tristeza em idílio, a celebração infindável da variante extremamente alemã de “There is no place like home”.

A ilusão, o idílio, o código. Seja nas ruas de Berlim, seja no aeroporto de Marselha, seja na Alemanha Oriental pouco antes da queda do muro, seja no bangalô paterno na província alemã ou nas florestas canadenses do século XIX – todas as pessoas nos filmes da Escola de Berlim só tem a si mesmas em um mundo que será sempre um estranho familiar.

O vazio existente nas imagens da Escola de Berlim não é um maneirismo, um recurso estilístico, é o vazio que pode ser observado nas cidades alemãs, é um vazio em que todos os anseios e todas as esperanças precisam ficar vagas.

Quem sabe: Uma escola do olhar.

“Antes de mais nada, eu quero despertar o interesse para certas coisas, figuras, situações, sons, imagens ou a luminosidade. Associado a isto está a esperança



de que nas mentes do espectador nasça algo que o leve a pensar e a sentir.”
(Angela Schalenec)

O que caracteriza os filmes da Escola de Berlim, gostemos deles ou não, é que depois de muito tempo ressurgem um interesse formal no próprio trabalho, uma estética e ética da produção cinematográfica que transcende tanto o gesto pessoal do filme autoral clássico quanto o esforço desesperado do cinema alemão de demonstrar que está à altura das outras fábricas de sonhos do ponto de vista técnico e tecnológico.

UMA DISSIDÊNCIA ESTÉTICA

Naturalmente também há uma relação entre a economia política e a estética no cinema da Escola de Berlim. No cerne, a meta consistia e consiste em certa medida ainda hoje em ocupar um nível de produção intermediário, nível que efetivamente nem está previsto na produção cinematográfica alemã (mais precisamente, por estar tomado pela mercadoria de consumo produzida para o cotidiano televisivo). Desde o início, um aspecto importante nos filmes, era trabalhar com recursos econômicos modestos e os exemplos da história do cinema a serem seguidos por terem alcançado algo semelhante no seu contexto são: o *film noir* nos EUA, o Neorealismo na Itália, a Nouvelle Vague na França, inclusive o Cinema Novo no Brasil: filmes que souberam compensar a escassez de recursos com elevada consciência artística. Quando é preciso expressar uma situação sem recurso a efeitos especiais ou a um *sem-fim* de figurantes, mas com a condução da câmera ou a escolha da iluminação, aprende-se a usar de forma concentrada e muita consciente os elementos aparentemente mais insignificantes da produção cinematográfica.

Porém, também é possível proceder exatamente ao contrário e, a partir desta apreciação, descrever a estranha consistência e homogeneidade – não da Escola de Berlim, mas daquilo de que ela deve se destacar. Visto que a cultura audiovisual na Alemanha é controlada por algumas poucas empresas poderosas que dominam a imprensa e o cinema, cujo poderio ficou claramente mais histórico nos últimos anos na luta pelos últimos recursos, pelos escalões superiores e pela definição. O que foi processado pelas máquinas do produtor Bernd Eichinger ou da produtora Degeto, acaba sempre tendo a mesma aparência na fase final



de produto acabado, e isso quase que independe do talento, esforço e das ideias que entraram como matéria-prima, ou do gênero em questão – pode ser grande literatura, catástrofes históricas ou cenas de amor. Se a nossa cultura cinematográfica pelo menos fosse tão honestamente materialista como a de Hollywood, saberíamos que aquilo que estamos vendo e aquilo que não estamos vendo – e a maneira como vemos e, sobretudo, como não vemos – é determinado por menos de um punhado de pessoas. Quiçá, sejam mais tolerantes e dispostos a experimentar coisas novas que no passado, as máquinas?? vão cozinhando um angu de caroço cada vez mais potente entre TV, cinema e política. Neste contexto, já se julga que um trabalho seja um “bom filme” quando funciona sem problemas na máquina mas ainda preserva obstinação estética suficiente para servir de branding e assim estar apto a concorrer nos festivais. E já se considera arte neste contexto, o que exige concessões dos operadores das máquinas e ousa contestar exatamente na medida certa.

Restaram, não obstante toda a diversidade dos desenvolvimentos, algumas particularidades estilísticas, que logo nos indicam tratar-se de uma produção da Escola de Berlim: ambientação sempre com contraluz, nunca luz incidente, sempre vemos janelas e vento, tomadas lentas, frequentemente por trás que abrem o ambiente junto com o surgimento do personagem, diálogos que nunca são “jargão”, mas sempre a tentativa de retratar as pessoas, de dar um suporte à própria situação. Além disso, a citação de outros filmes ou de outras áreas, como da cultura pop, mas que não chega a ser um sampling audiovisual (como no cinema pós-moderno), e sim, reduzidos ao esqueleto, à essência, um tempo que é deixado aos protagonistas. Mesmo se não estão fazendo nada “dramático” no momento, constrói-se uma certa “estreiteza”, da qual se tenta fugir repetidas vezes (e neste estreito cinematográfico – que por sua vez tem grande semelhança à exiguidade que conhecemos do filme *noir* ou da obra de Godard e Truffaut – e da aspiração de sua superação, a qual não raras vezes é expressada pela música, contém tantas experiências deveras reais).

É difícil dizer o que suscitou esta ira dos críticos, uma fúria que fora da Alemanha ninguém consegue entender. Primeiro, pois ninguém na Alemanha é obrigado a assistir aos filmes da Escola de Berlim, ao contrário, é preciso ter certa dose de persistência para ver estes filmes fora do circuito dos festivais, com sorte



após a meia-noite na TV. Segundo, nenhum diretor da Escola de Berlim jamais reivindicou para si ser o único e exclusivo representante do cinema alemão e das suas especificidades.

Talvez seja uma noção de cinema que não se contenta nem com os gêneros tradicionais nem com a transposição pura e simples de um “realismo psicológico”. As películas da Escola de Berlim requerem o trabalho do espectador.

“Que o filme leve as pessoas à reflexão é essencial para mim. A qualidade dos filmes define-se pelo que fica quando terminam. Rodar um filme dá trabalho demais para atrair alguém para de frente da tela por duas horas e depois tudo acaba.” (Angela Schalenec)

III

“RETROVISÃO & PRÉ-VISÃO”

Nos filmes da Escola de Berlim talvez também se trate de fazer com que o cinema (ou o que sobrou dele) volte a ser um espaço de experimentação, um local no qual, se possível, não nos distanciemos rapidamente da realidade, mas nos aproximemos dela com um olhar aberto e crítico. Christian Petzold afirma: “O que me chama a atenção e o que gosto em todos os filmes, fazendo uma avaliação retrospectiva após 15 anos de existência da Escola de Berlim ou pelo menos do termo, é contarem que as pessoas que os produziram estiveram no cinema e aprenderam algo com o cinema. Já existiu uma Escola de Berlim nos anos 1970, da qual se dizia ter finalmente transformado a realidade operária, inexistente na produção televisiva alemã, em imagens. Nos filmes que conheço, principalmente os meus, quando notamos quanto do romance pulp americano está inserido neles, devemos constatar que filmes tratam de cinema, tratam do cinema que viu e percebeu alguma coisa”.

Há uma espécie de apelo da Escola de Berlim, e este apelo de certa forma é muito político (obviamente não no sentido clássico da parcialidade ou da construção do bem contra o mal). “Sentir-se levado a sério, considero fundamental, creio que este é o paralelo mais fácil de traçar em relação à política: ser levado a sério.



Por exemplo, os cartazes eleitorais são uma loucura, todos deveriam enxergar o absurdo.” (Angela Schalenec)

Apesar de terem criado uma produção comum com a trilogia Dreileben (Três vidas), muitos diretores encaram esta estratégia com ceticismo. Esta estratégia foi seguida, por exemplo, por Dominik Graf, que sem sombra de dúvida deu contribuições notáveis em gêneros e formatos, como também no âmbito do popular seriado de TV, o policial Tatort (*Cena do crime*), para, a seguir, retornar às regiões mais impetuosas do filme de autor.

Angela Schalenec, por exemplo, descarta concessões deste tipo: “Não fazemos exatamente muitos filmes, mas levamos muito tempo para rodar um filme. É bom seguir seu próprio faro e não deixar-se levar por todo e qualquer conselho de pessoas que fazem televisão”.

O grande medo em relação aos filmes da Escola de Berlim é o temor de ser deixado a sós com suas imagens. Seu “olhar perspicaz” – para usar um truísmo recorrente nos debates – não é apenas “realizado”, mas é inclusive exigido. Ser espectador nestes filmes é um pouco mais penoso do que estamos acostumados. O distanciamento rouba-nos a ilusão de que quase poderíamos abraçar e consolar os personagens, ajudá-los ou pelo menos chorarmos junto com eles. Até mesmo à catarse nos moldes antigos não temos direito, além de faltar a compaixão presente nos filmes do “estilo transcendental”. Não foi Bertolt Brecht quem alertou para o risco de ser misericordioso e exigiu, em vez disso, uma “ajuda concreta” do teatro ou, no nosso caso, do filme? Este cinema é “político”, apesar de não oferecer lemas, não gerar propaganda e não divulgar “opiniões”, mas por não responder perguntas e até agudizá-las. Por demasiado tempo, nos acostumamos a ser consolados pela mídia: sempre a vítima certa no momento certo, sempre a salvação para as pessoas certas. As circunstâncias são insuportáveis, porém o esbanjamento de simpatia e as afinidades entre as biografias individuais e comuns da sociedade fecham. Não fecham não! E não há forma artística que consiga revelar isto tão bem como o cinema – quando ousamos mostrar.

Neste ínterim, ficou patente, como foi importante a Escola de Berlim nunca se ater a um manifesto. Há muito, seus expoentes evoluíram tanto temática e



formalmente como seus críticos jamais teriam suspeitado. Quem teria imaginado que Thomas Arslan rodaria um filme de caubói, quem teria sonhado que Christian Petzold faria um filme sobre a Berlim no ano 1945? “O que aprecio é que não há um molde fixo, uma definição limitadora”, explica Christian Petzold. “Quando o Thomas foi ao Canadá, achei, bom, ele vai rodar um faroeste como Roland Klick em *Deadlock* ou como Monte Hellman, e eu vou fazer um longa sobre Berlim em 1945 e assim continuamos nos desenvolvendo sem ter fixado isto em um programa. *A posteriori*, podemos até dizer que estou atacando os produtores *mainstream*, como Nico Hoffmann e Constanti, enquanto o Thomas está se revelando no segmento faroeste. O que eu gosto é que todos estamos simplesmente continuando a trabalhar. A Maren está rodando um filme, Ulrich Köhler fará um no próximo ano, Christoph está fazendo seu segundo filme em Colônia sobre economia e criminalidade. Precisamente por não termos alugado uma sala como local de encontro, não termos elaborado um manifesto, não termos criado inimigos, nos quais pudéssemos nos identificar, e não produzirmos filmes para os outros, julgo isso soberano. Me faz bem que todos estejam produzindo e saber que tenho almas gêmeas. E os outros devem estar sentindo mais ou menos a mesma coisa.”

O mesmo vale para nós, os espectadores, na Alemanha e por toda parte onde exista curiosidade em relação ao ser humano e suas histórias.

O cinema alemão teve sorte de ter a Escola de Berlim – não apesar, mas exatamente por não ser uma escola. É um cinema que achou um caminho entre o cinema independente com orçamento mínimo e as grandes produções para o grande público de cinema e televisão. Não por último, a expertise técnica dos diretores denota que conseguem fazer mais cinema com menos recursos que outras produções alemãs com direito a dez vezes mais fundos. Um dos maiores elogios que podemos proferir, por exemplo, sobre *Ouro* de Thomas Arslan é que merece ser visto no cinema. Originalmente, muito antes das séries e dos blockbusters ou das orgias em 3D com direito à pipoca, o cinema fora criado para este tipo de filme. Para longas-metragens que têm uma história a narrar, que realmente se interessam pelas suas personagens, seus conflitos e seus sonhos.



IV

Cada seleção acaba sendo um pouco subjetiva e provisória. Na nossa seleção tratava-se de nos aproximarmos o mais possível de duas intenções: mostrar, por um lado, quais são os elementos fundamentais e comuns dos filmes da Escola de Berlim e, por outro, documentar a amplitude e diversidade deste projeto aberto de cineastas e como se desenvolveu ao longo dos anos.

Por isso, foi decisivo para nós traçar um arco do início à atualidade (na qual mais de meia dúzia de filmes estão sendo rodados, devendo todos ser atribuídos à Escola de Berlim), dos “filmes de nicho” para a televisão a *Ouro*, de Thomas Arslan, que quase pode se chamado de “grande produção”, mesmo se apenas pareça ser “mais caro”, do que de fato foi, devido à maneira de trabalhar da equipe (por exemplo, rodar na sequência cronológica).

Por fim, toda escolha é injusta. Por diversos motivos, tivemos de prescindir de alguns aspectos considerados importantes pelos participantes. Evidentemente este programa concebido para os filmes da Escola de Berlim também está sujeito a critérios dramáticos e não pode ser ampliado aleatoriamente. Harun Farocki está representado com um trabalho que tece uma relação entre a visão analítica e poética e que revela muitos pontos de contato e linhas discursivas da Escola de Berlim. Também há alguns filmes mais difíceis de compreender fora da Alemanha do que estando lá. Por isso, esta mostra pretende ser compreendida como proposta e não um pequeno balancete intermediário rumo a um novo cinema alemão de primeira linha.

P.S. As citações de Angela Schalenec, Thomas Arslan e Christian Petzold foram retiradas de entrevistas realizadas com os cineastas pelo autor. No presente contexto, foram passadas com circunspeção para a escrita a partir formato oral.





SUMÁRIO

Dias luminosos: notas sobre o novo cinema alemão Ekkehard Knörer	27
Introdução: Harun Farocki Thomas Elsaesser	33
Saturação e rarefação da palavra no cinema de Angela Schanelec Susana Nascimento Duarte	39
Uma Nouvelle Vague alemã? Os filmes de Thomas Arslan no contexto da Escola de Berlim	44
O cinema de identificação me irrita: Entrevista com Christian Petzold Marco Abel	56
Hochhäusler, Petzold, Graf: troca	84
Zürcher e Wackerbarth: novíssima geração	93
OS DIRETORES	98
Angela Schanelec	99
Christian Petzold	100
Christoph Hochhäusler	101
Domink Graf	102
Harun Farocki	103
Henner Winckler	104
Jan Krüger	105
Maren Ade	106
Nicolas Wackerbarth	107
Ramon Zürcher	118
Thomas Arslan	109
Ulrich Köhler	110
Valeska Grisebach	111



FILMES	113
À procura	114
Bangalô	115
Caminho do bosque	116
A cidade abaixo	117
A doença do sono	118
Dreileben: Algo melhor do que a morte	119
Dreileben: Não me siga	120
Dreileben: Um minuto no escuro	121
Excursão escolar	122
Férias	123
A gatinha esquisita	124
Marselha	125
Meia sombra	126
Nas sombras	127
Orly	128
Ouro	129
Saudade	130
A segurança interna	131
Todos os outros	132
Viver na RFA	133
Yella	134
CRÉDITOS	137



A cidade abaixo (Unter dir die Stadt) ©Goethe-Institut





Dias luminosos: notas sobre o novo cinema alemão



Ekkehard Knörer

27

A primeira geração – Inícios

Após décadas de irrelevância internacional, o cinema alemão está de volta ao mapa. O Oscar para *A vida dos outros* de Florian Henckel von Donnersmarck foi o segundo prêmio de melhor filme estrangeiro na Academia em um intervalo de cinco anos, após o filme de Caroline Link, *Lugar nenhum na África*, em 2003. *Contra a parede*, de Fatih Akin, ganhou o Leão de Ouro no Festival de Berlim em 2004 – com aclamação mundial. *A queda! As últimas horas de Hitler*, de Oliver Hirschbiegel, dividiu a crítica na Alemanha, mas atraiu um grande público e conseguiu espaço inclusive no notoriamente difícil mercado americano, proeza esta que o entusiasticamente louvado drama da Stasi de Donnersmarck parece repetir.

Mas há mais por trás desta nova força no cinema alemão. Na sombra dessas conquistas no espaço *mainstream*, algo esteticamente mais interessante (e comercialmente menos bem-sucedido, obviamente) tem se desenvolvido. Nomes de diretores como Christian Petzold (*A segurança interna*, 2000), Angela Schanelec (*Mein langsames Leben*, 2001), Christoph Hochhäusler (*Falscher Bekenner*, 2005) ou Valeska Grisebach (*Saudade*, 2006) apenas recentemente têm sido comentados por observadores da cena cinematográfica internacional. Na França, este grupo de cineastas chegou a ser apelidado de “Nouvelle Vague alemã” pela *Cahiers du Cinéma*. Na Alemanha, o rótulo “Berliner Schule” (Escola de Berlim) foi cunhando e prontamente aplicado – para o desalento de alguns diretores com uma mentalidade individualista.

No entanto, o rótulo está correto na medida em que inicialmente realmente havia uma escola em Berlim. Angela Schanelec, Thomas Arslan e Christian Petzold, os três cineastas hoje prontamente identificados como os iniciadores da Escola de Berlim eram colegas na Academia de Cinema e Televisão de Berlim, a DFFB. Isso aconteceu no final dos anos 80 e início dos 90, quando mestres do documentário e do filme-ensaio Harun Farocki e Hartmut Bitomsky lecionavam na instituição. A influência de Bitomsky e Farocki é palpável nos trabalhos de seus estudantes, embora não de forma particularmente óbvia.

Em primeiro lugar, nem Schanelec, Arslan ou Petzold, que escrevem seus próprios roteiros, foram trabalhar no modo ensaístico – preferiram filmes ficcionais desde

DIAS LUMINOSOS: NOTAS SOBRE O NOVO CINEMA ALEMÃO
EKKEHARD KNÖRER



o início. Apenas Arslan realizou um documentário, *Aus der Ferne* (2006), entre os seus mais recentes longas *Der schöne Tag* (2001) e *Férias* (2007). Até mesmo o que poderia ser considerado a mais marcante característica do trabalho de Bitomsky / Farocki, que é o caráter abertamente político e crítico, não parece estar presente na maioria dos filmes da Escola de Berlim. A preferência mais aparente por uma espécie de poética burguesa voltada para uma autocontemplação da classe média é na verdade uma das mais frequentes acusações, especialmente levantada contra Schanelec, mas também, por exemplo, contra o filme *Férias* de Arslan.

À primeira vista, há certa verdade nesta observação. *Mein langsames Leben, Marselha* (2004), e *Nachmittag* (2007) consistentemente focam em pessoas de classe média que vagam pelas suas vidas, incapazes de tomarem decisões que as libertariam de seu constante estado de melancolia. *Mein langsames Leben* é um retrato propositalmente elíptico de um grupo de pessoas na faixa dos 30 anos passando por diversos tipos de crises pré-meia-idade e que, em vez de agirem de forma ativa, permanecem submissos e passivos. Tendo deixado Berlim para ir a Marselha, Sophie (Maren Eggert), a protagonista fotógrafa em Marselha, não faz muito além do que tirar fotografias aparentemente aleatórias durante seus passeios pela cidade francesa.

As relações sociais são mais apimentadas em *Nachmittag*, uma transposição da peça *A gaivota* de Anton Tchékhov para uma atual dança de roda de rivalidades passivo-agressivas no interior de um círculo de famílias e amigos ricos em uma casa de campo em Potsdam. Assim como ocorre em todos os filmes de Schanelec, a “ação” real não está no enredo, mas sim em seus modos de representação cinematográfica. Rostos e paisagens urbanas são apresentados em composições luminosas e com tomadas sutilmente enquadradas que deliberadamente ocultam na mesma medida em que revelam.

Com uma evolução diferente, Thomas Arslan saiu do cenário turco-alemão de Berlim - Kreuzberg dos seus primeiros filmes, *Geschwister - Kardesler* (1997) e *Dealer* (1999), para reflexões mais gerais sobre as relações familiares e privadas na sociedade contemporânea com *Der schöne Tag* e *Férias*. Christian Petzold é o mais abertamente político do grupo. Ele trabalhou como diretor-assistente com Bitomsky e Farocki; este último é também explicitamente creditado como “consultor de dramaturgia” em todos os filmes de Petzold. O filme que o lançou ao sucesso, *A segurança interna* (2000) – que, com uma audiência de 120 mil pessoas, é o filme mais bem - sucedido da Escola de Berlim – programaticamente combina a esfera política com a esfera privada. É um filme sobre terrorismo – mas apenas vemos os terroristas Hans (Richy Müller) e Clara (Barbara Auer) quando estes já são fugitivos junto com a sua filha Jeanne (Julia Hummer), que se torna a personificação de suas dúvidas reprimidas, bem como de seus desejos por uma normalidade impossível.

Na verdade, a maioria desses filmes – e também naqueles na “próxima geração” de diretores tais como Ulrich Köhler, Henner Winckler e Christoph



Hochhäusler – são de uma forma ou de outra filmes sobre famílias. Essas famílias frequentemente se tornam algo como um espelho da sociedade mais ampla, uma arena na qual a micropolítica dos estados e temperamentos da nossa sociedade capitalista são explicitamente ou obliquamente tematizados. É nesse ponto que a afinidade frequentemente comentada e observada se torna mais óbvia frente à chamada “Segunda Nova Onda” na França, com diretores tais como Jean Eustache, Jacques Doillon, Philippe Garrel e também com a figura mais solitária de Maurice Pialat. Certamente não há um discurso político aqui – em contraste com, por exemplo, o suposto panfleto político de Hans Weingärtner *Edukators* (2005) –, mas disso não se conclui que política e análises sobre realidades sociais estejam completamente ausentes.

No filme *Yella* (2007), de Petzold, o cenário econômico do capital de risco é apresentado como um reino e um mundo de mortos-vivos que levam suas assombradas meias-vidas nos desoladores não lugares das paisagens alemães. De forma semelhante, em *Gespenster* (2005) a paisagem de Berlim se torna um lugar no qual a protagonista adolescente Nina (Julia Hummer) é assombrada por um passado que talvez nem sequer pertença a ela e no qual uma mulher francesa (Marianne Basler) desesperadamente procura a filha que perdeu há muito tempo atrás. Essas paisagens psicológicas e reais são versões muito contemporâneas de algo inquietante e sinistro que não mais remete ao romantismo alemão. Em vez disso, temos o tom inquietante contemporâneo de uma sociedade na qual todos os laços convencionais foram cortados e as relações sociais estão numa extrema necessidade de serem recosturadas ou completamente inventadas pela imaginação.

Outra vez, é Petzold que explicita algo que permanece enquadrado em uma perspectiva mais privada nos filmes de Arslan e Schanelec. Não há dúvida, no entanto, que *Nachmittag*, bem como *Férias*, são claras acusações e retratos frequentemente mordazes de um estilo de vida burguês em descompasso com as realidades da sociedade contemporânea. O que está ausente são soluções claras e bem definidas e, no que se refere aos personagens, nem sequer a tentativa (seja ela bem-sucedida ou não) de superar a disposição melancólica induzida pelo triste estado das coisas no que se referem aos assuntos privados ou públicos. No entanto, se não há uma visão utópica aqui, certamente não há uma nostalgia lamentosa por algo que se perdeu. Esses são filmes que apresentam personagens que desejam e que às vezes até se deparam com “bons dias” ou momentos de felicidade, mas sua atitude geral permanece inflexivelmente desoladora.

No entanto, focar apenas no conteúdo não é o suficiente na hora de considerar a mensagem ou postura da Escola de Berlim. Muito mais importante do que comentários políticos explícitos ou implícitos na esfera das constelações dos personagens, diálogos ou cenários, é uma política da imagem cinematográfica. Poder-se-ia argumentar que essa versão estética de uma consciência política, ou essa estética política implícita é o que está no cerne daquilo que realmente conecta todos esses diretores – apesar de suas diferenças em criação de ambiência, assuntos, temperamentos e obsessões pessoais – e que, portanto,



30

justifica o sempre problemático uso de um rótulo tal como Escola de Berlim ou Nouvelle Vague alemã.

Falar apenas da imagem, no entanto, seria outra redução ilusória, uma vez que cinematografia, edição e som são de quase igual importância. O diretor de fotografia Hans Fromm (no caso de Petzold), Reinhold Vorschneider (no caso de Schanelec, mas também para Maria Speth e Benjamin Heisenberg), Bernhard Keller (no caso de Valeska Grisebach e Christoph Hochhäusler) e Michael Wiesweg (no caso de Arslan), as editoras Bettina Böhrer e Bettina Blickwede ou o diretor de elenco Ulrike Müller são colaboradores próximos, cujas contribuições para a unidade dos filmes desses diretores dificilmente pode ser superestimada. O conceito estético por trás da maioria dos filmes da Escola de Berlim poderia ser resumido como sendo uma intenção realista em evitar as armadilhas do naturalismo. É um realismo que evita toda forma de efeitos manipuladores, desde narrativas orientadas por enredos até o frequente uso de música para o som. É uma ideia de realismo que pode em algum grau, mais visivelmente nos primeiros filmes de Arslan, andar de mãos dadas com o estranhamento encontrado em um ceticismo bressoniano relativo à técnica de atuação.

Isso tudo não gera filmes para entretenimento ou gratificação emocional instantânea. Não há dúvidas de que Thomas Arslan e Angela Schanelec levam seriamente a ideia de cinema como arte; às vezes existem toques cômicos absurdos, mas no geral seus filmes são rígidos estudos no interior de uma melancolia rigorosamente enquadrada. Mesmo Christian Petzold, que demonstra um considerável interesse e conhecimento do cinema de gênero, provou ser um mestre na moderação. Suas versões de crime (tal como em *Toter Mann* ou *Wolfsburg*), fantasmas (*Gespenster*) ou histórias de terror (*Yella*) frequentemente se parecem com transposições de histórias *pulp* para um modo mais sóbrio, sério e contido. Não é surpreendente, portanto que os trabalhos da Escola de Berlim tenham sido chamados de cerebrais, entediantes, ou pior ainda, muito franceses. Um olhar menos superficial, no entanto, revela que estamos diante da forma mais meticulosa de cinema que existe e, portanto, compensadoramente intenso e rico. Cada imagem, gesto, corte e movimento de câmera importa e cada elemento adiciona mais uma camada de significados frequentemente ambíguos para algo que, à primeira vista, parece ser apenas enredos e configurações simples.

A próxima geração: Köhler, Winckler, Grisebach, Speth – e o Grupo Revolver

Schanelec, Petzold e Arslan já estão na faixa dos 40 anos. Durante esse tempo surgiu uma segunda geração de cineastas na faixa dos 30 anos de idade. Este é certamente um grupo mais diversificado de diretores, com origens muito diferentes, vindos de diferentes escolas de cinema e com várias afiliações e procedências. Ulrich Köhler e Henner Winckler, por exemplo, foram estudantes na Academia de Artes de Hamburgo, enquanto Valeska Grisebach estudou na Academia de Cinema de Viena e criou fortes laços como o coletivo austríaco

Coop 99. Seu filme de graduação *Mein Stern* (2001) foi coproduzido pela “Konrad Wolf” Universidade de Televisão e Cinema na antiga Alemanha Oriental em Potsdam, onde Maria Speth era estudante.

Em 1998, um grupo de jovens estudantes na Universidade de Televisão e Cinema de Munique, que depois viriam a se tornar diretores de cinema, entre eles Christoph Hochhäusler e Benjamin Heisenberg, fundaram a revista de cinema *Revolver*. Eles eram motivados em parte pela sua paixão em refletir sobre criar filmes e em parte pela frustração quanto à desconsideração por teoria, história do cinema e reflexão em sua escola de cinema. Desde então, Hochhäusler e Heisenberg se mudaram para Berlim e deixaram sua marca com seus filmes. No caso de Heisenberg, seu filme *Schläfer* (2005) apresenta o assunto extremamente atual de um suspeito de terrorismo “adormecido” – mas o transforma em um estudo sobre a onipresença da suspeita; suspeita esta que literalmente aflige não apenas os amigos e colegas do protagonista árabe Farid (Mehddi Nebbou), como também a câmera e o olhar do espectador.

Caminho do bosque (2003) de Hochhäusler é um frio retrato familiar, levemente baseado no conto de fadas *João e Maria* dos Irmãos Grimm, que lentamente e implacavelmente se desenvolve em tomadas estáticas. Apesar de seu filme de estreia ter sido um enorme sucesso de crítica na Alemanha e na França, Hochhäusler não conseguiu financiamento para seu segundo filme. *Falscher Bekenner*, que foi financiado com dinheiro privado e com um baixíssimo orçamento, é uma empreitada profundamente inquietante nas realidades e fantasias do adolescente Armin (Constantin von Jascheroff), que confessa crimes que não cometeu. À primeira vista seu comportamento parece ser decifrável apenas como sendo um grito por atenção dentro de um ambiente no qual ele pode ser apenas passivamente rebelde de forma a contrariar as expectativas de carreira. O que é tão extraordinário em *Falscher Bekenner* é que o filme nunca se satisfaz com essa explicação convencional. A motivação de Armin permanece um mistério para sua família, para o espectador e também para ele mesmo. O ousado triunfo artístico de Hochhäusler está em sua vontade de desenvolver esse desagregado estado de mente com cenas que frequentemente são fortemente ambíguas e que ofuscam a fronteira entre fato e imaginação.

Paul (Lennie Burmeister), o protagonista em *Bangalô* (2002), o filme de estreia de Ulrich Köhler, parece sofrer de uma síndrome semelhante. Ele deserta do serviço militar e se esconde no bangalô de seus pais. Uma vez lá, gasta seu tempo se masturbando ou flertando com a namorada de seu irmão, Lene (Trine Dyrholm). O segundo filme de Köhler, *Montag kommen die Fenster* (2005), é, outra vez, a história de uma tentativa de fugir da vida familiar. Sem uma razão aparente, Nina (Isabelle Menke) decide largar as suas responsabilidades de mãe e esposa e se encontra em um sinistro e misterioso hotel, povoado por pessoas estranhas; como uma antiga estrela de tênis, interpretado pelo *enfant terrible* do tênis dos anos 1970, Ilie Nastase. Nessa cena, assim como em outras, Köhler, que admite a influência do mestre tailandês Apichatpong Weerasethakul, é bem-sucedido em caminhar por uma fina linha entre um absurdo sutilmente cômico e





32

um realismo severo.

Poder-se-ia argumentar que Henner Winckler, bem como Valeska Grisebach e Maria Speth (pelo menos em seu segundo filme *Madonnen*, 2007) estão comprometidos com um realismo contido e formalmente menos rigoroso – mas não por isso menos aventuroso. *Excursão escolar* (2002) de Winckler e *Mein Stern* de Grisebach são sensíveis retratos de adolescentes, ambos com cenas de interações examinadas muito precisamente, com Heinrich Rudolf Grisebach mostrando especialmente uma percepção incrível para as nuances do diálogo.

Seu próximo filme, *Saudade* (em vias de ser lançado no Reino Unido pela BFI após 18 de maio) conseguiu transpor a força de seu filme de estreia para um cenário provincial e adulto. Esta simples e comovente história de amor trágico foi também filmada com um elenco de atores não profissionais e teve uma calorosa recepção na competição no Festival de Berlim em 2006 – e desde então tem percorrido festivais ao redor do mundo. Há, portanto, esperança de que algo que em poucos anos se tornou um movimento plenamente desenvolvido na Alemanha irá além do circuito de festivais internacionais e será regularmente exibido em cinemas pelo mundo.

Texto publicado originalmente pela revista *Vertigo*, em 2007.
Traduzido por Paulo Scarpa.



Introdução: Harun Farocki



Thomas Elsaesser

33

INTRODUÇÃO: HARUN FAROCKI
THOMAS ELSAESSER

“Quem é Farocki?” foi a famosa manchete usada pela *Cahiers du Cinéma* no que provavelmente foi o primeiro ensaio sobre Farocki, em 1975. Isso aconteceu há muito tempo atrás e confirma que Harun Farocki já está na ativa há algum tempo: em 1975 já realizava filmes há uma década. A primeira vez que escrevi sobre Farocki foi em 1983 e a primeira vez que o introduzi para uma audiência ao vivo foi em 1993. A essa altura já podia justificadamente chamá-lo de “o mais conhecido desconhecido diretor da Alemanha”. Um ano mais tarde Farocki teve sua primeira grande retrospectiva nos Estados Unidos, seguido de diversas apresentações em festivais de seu filme *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988).

Após tornar-se a reflexão favorita de cada estudante de cineclube sobre a mídia e a guerra moderna na era de bombas inteligentes e da operação Ttempestade no Deserto, *Bilder der Welt* rapidamente avançou para uma espécie de clássico: o filme de referência, o ponto de ancoragem para seminários sobre Paul Virilio, sobre o filme-ensaio como documentário híbrido, porém politicamente subversivo, sobre os “limites da representação” após Auschwitz e *A lista de Schindler*, bem como – e isso precisa ser redescoberto após o 11 de setembro – o filme definitivo sobre terrorismo.

Como frequentemente ocorrem com pioneiros, eles são ignorados em seu próprio país até que alguém – geralmente muito distante – os “descobrem” e viajantes trazem notícias de um talento excepcional que esteve ali entre eles durante todos esses anos. Não é nenhum exagero afirmar, portanto, que após uma dezena de longas-metragens, em torno de 60 filmes ao todo, bem como uma coleção de ensaios em alemão, uma compilação bilingue de seus escritos e mais um livro sobre Farocki prestes a ser publicado em inglês, Harun Farocki evoluiu para se tornar um dos mais conhecidos diretores alemães conhecidos.

Em vez de guiar o leitor pela filmografia completa de Farocki, gostaria apenas de mencionar alguns de seus filmes de que mais gosto: além de *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, há ainda *Zwischen zwei kriegten*, 1978; *Etwas Wird Sichtbar*, 1981; *Wie man sieht*, 1986; *Viver na RFA*, 1990 e *Was ist los?*, 1991. No caso desses, tive a oportunidade de ver no momento em que foram realizados (o que nem sempre se deu quando foram lançados, mas isso já é outra história). Em outras palavras, eu rastreei um talento ao mesmo tempo em que pude conhecer



34

INTRODUÇÃO: HARUN FAROCKI
THOMAS ELSÄSSER

um pouco a pessoa que concebeu esses incríveis filmes. Mas foi apenas após uma retrospectiva particularmente organizada de seus filmes em Berlim que pude perceber o quanto variado é seu trabalho e o quão inesperado alguns desses filmes são, abrangendo desde o irônico e profundamente sarcástico até o excêntrico, lúdico e completamente bem-humorado. Entre os filmes que vi em Berlim em 1997, quatro deles particularmente me marcaram e me fizeram refletir: *Der Geschmack des Lebens* (1979), uma homenagem para seu bairro em Berlim, tão casual quanto observar a vista de uma janela para a vida na rua em uma manhã de domingo ensolarado, permitindo ao olho recém-acordado observar qualquer movimento das pessoas trabalhando, dos jornais ou sacolas plásticas descartadas. Evocativo do filme de Berlim de Walter Ruttmann¹ dos anos 1920, como o seu predecessor, é uma crítica altamente sofisticada e indiretamente sardônica, embrulhada com uma destreza meticulosa, e não obstante aparentemente improvisada de “sinfonia de cidade”. Depois há *Das doppelte Gesicht: Peter Lorre* (1984), um filme insuportavelmente comovente sobre o ator Peter Lorre que se utiliza principalmente de fotografias tiradas durante seus anos de exílio no sul da Califórnia. A maior curiosidade está na criação de um maravilhoso pastiche inexpressivo, tal como um melodrama de Douglas Sirk, com o espírito de um *Heimatfilm* alemão ou um romance da Harlequin sobre uma mulher infeliz no amor com famoso pianista. Ela fica cega após um acidente e, ainda mais desesperada em seu amor, é atormentada por pensamentos suicidas, até que sua visão é milagrosamente restaurada após resgatar uma jovem garota que se afogava em um rio e clamava por ajuda. Este filme intitulado *Einmal wirst auch Du mich lieben* (1973), foi coescrito e codirigido por Hartmut Bitomsky, um colaborador habitual durante o início da carreira de Farocki. Por fim, e por mais improvável que pareça, Farocki é também escritor e diretor de um *thriller* psicológico, *Betrogen* (1985), em estilo Alfred Hitchcock /Paul Schrader/Brian De Palma/David Mamet, sobre o assassinato perfeito que previsivelmente e fatalmente dá errado.

Os caprichos de seus meios de produção, muitas vezes escassos – forçando-o a alternar entre trabalhos comissionados para televisão, programas rápidos e pontuais ou curtas-metragens para programação noturna e trabalhos que teve que gerenciar por meia década antes de conseguir juntar as finanças necessárias –, convivem em alto contraste com a riqueza de sua produção e seu foco crítico consistentemente interessante. Isso também dificulta na hora de colocar Farocki num espaço apropriado dentro da cultura cinematográfica ou até na história cinematográfica de seu país. Embora as categorias antes organizadas de longa-metragem, documentário, vanguarda cinematográfica europeia, movimentos tal como a Nouvelle Vague francesa ou o Novo Cinema alemão estejam hoje começando a se misturar e se juntar até para historiadores *mainstream* do cinema, ainda há hesitações na hora categorizar Farocki. Por um lado é perfeitamente possível inscrever seus trabalhos em todas essas histórias e ainda outras, tal como a história da televisão ou do filme infantil (ele dirigiu vários episódios para a versão alemã da *Vila Sésamo* e fez um filme com suas filhas gêmeas quando

1. *Die Sinfonie der Großstadt* [sinfonia de uma grande cidade].



elas tinham 11 anos de idade). Ele também poderia ter um lugar na longa linha de autores europeus. É fácil de perceber como Farocki tem sido influenciado por Carl Theodore Dreyer, Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub, mas também por escritores como Bertold Brecht, Walter Benjamin, Alfred Sohn-Rethel e Günther Anders. Seria possível argumentar como os filmes de Farocki pertencem ao cinema de montagem de vanguarda de Sergei Eisenstein e Dziga Vertov ou que poderia ser colocado junto com o Novo Cinema alemão entre Alexander Kluge, Jean-Marie Straub, Edgar Reitz, Hellmuth Costard, Klaus Wildenhahn ou Wim Wenders. Mas isso são apenas rótulos, sinais em mapas para cursos introdutórios em estudos cinematográficos.

Mais importante seria examinar como seu trabalho desafia muitas dessas divisões e classificações – e, então, os críticos inventaram para seu gênero de filmes outro escaninho, que hoje em dia frequentemente associa Farocki com os trabalhos de Chris Marker e os mais recentes trabalhos de Godard. É verdade que seus filmes são discursivos e prosseguem por argumentos em vez de narrativas ficcionais ou pela documentação de processos do mundo “lá fora”. Ele frequentemente se utiliza de comentários em *voice-over* e o *gestus* é frequentemente tanto educativamente explicativo quanto ruminantemente reflexivo. Mas o filme-ensaio é apenas parte da história. Os filmes de Farocki estão em constante diálogo com as imagens, com a criação de imagens e com as instituições que produzem e circulam essas imagens. Como ele uma vez escreveu: “Meus filmes são feitos contra o cinema e contra a televisão” – uma frase que ainda carrega uma retórica de um enfrentamento e oposição digna de 1968, mas acredito que, mesmo na época, Farocki sabia muito bem que não existe espaço “fora” das imagens sob a qual seja possível falar sobre imagens. Uma característica central em seu trabalho é o *insight* no qual, com o advento do cinema, o mundo tem se tornado visível de uma forma radicalmente nova, gerando amplas consequências para todas as esferas da vida, desde o mundo do trabalho e da produção até a política e para nossa concepção de democracia e comunidade, para guerra e planejamento estratégico, para o pensamento abstrato e filosofia, bem como para relações interpessoais e laços emocionais, para subjetividade e intersubjetividade. Nesse sentido, o cinema de Farocki é um metacinema, um cinema que senta em cima do cinema “tal como o conhecemos”, ao mesmo tempo em que é sustentando pelo cinema “que conhecíamos”. Um de seus amigos bem colocou:

Farocki sobrepõe o rápido consumo de imagens com tranquilidade para poder examiná-las. Os objetos e as pessoas nos filmes de Farocki se movimentam como se estivessem em câmera lenta... Cada ângulo tem seu próprio valor e sua própria profundidade. Cada ângulo desafia o espectador para não olhar para as coisas tal como aparecem numa primeira vista, mas para que olhe por detrás delas, para que procure pelo significado escondido.

Isso me leva a outro ponto de comparação com o Grande Jean-Luc: o cinema de Farocki é também uma forma de escrita e, nessa medida, o rótulo de filme-



36

INTRODUÇÃO: HARUN FAROCKI
THOMAS ELSÄESSER

ensaio tenta transmitir um aspecto crucial de seu trabalho. No entanto, o que deve também ser compreendido pelo uso da palavra “ensaio” é o que seria chamado nos estudos cinematográficos do “modo de produção” de Farocki, sua “*manu-fatura*”, sua mão, sua assinatura, e o que Walter Benjamin descreveu, em conexão com a narração e o contador de história, como “a impressão digital do polegar do oleiro sobre o jarro de barro”. De fato, em vários de seus filmes, a mão do diretor enquadra uma imagem no filme (o exemplo mais famoso em *Bilder der Welt*), e ainda realizou um filme chamado simplesmente de *Der Ausdruck der Hände* (1997), ou “A expressão das mãos”.

Tal concepção de manufatura e seu lugar histórico – sendo ao mesmo tempo vanguarda e obsoleto – também se coloca para Farocki em torno da noção de trabalho, do tipo de trabalho que é a própria criação cinematográfica, especialmente para o seu tipo de tipo de filme. Tal como argumentei ao discutir Farocki no livro *New German Cinema*, Farocki se coloca de forma bastante deliberada na dialética entre “trabalhar como uma máquina” e “trabalhar como um artista”, finalmente qualificando ambos como “fácil demais”: não é uma questão de fazer um ou outro, mas de unir ambos. A este respeito, o cinema de Farocki é um metacinema também no sentido em que ele é comentário permanente sobre a produção cinematográfica na Alemanha Ocidental desde o fim da indústria cinematográfica e o surgimento do chamado Novo Cinema alemão, nas décadas de 1970 e 1980. E é também um metacinema na medida em que a maioria dos filmes de Farocki tem focado em questões de “trabalho”, “mão de obra” e “produção” não apenas como categorias da economia – tal como uma sociedade materialmente produz e ideologicamente reproduz os meios de sua sobrevivência –, mas trabalho como a reprodução do “sujeito”. O tom é de se maravilhar, a inflexão é de perplexidade: no cinema de Farocki, o sentimento infantil de estar maravilhado nunca está distante e sempre aparece com mais vigor quando ele se pergunta sobre o *status* e a natureza das imagens. Farocki hesita se as imagens – em sua peculiar materialidade imaterial – são uma realidade própria, uma nova ordem de existência à qual teremos que adicionar a tríade mais conhecida “mineral, vegetal, animal” (algo como “pictural” ou até “pixeral”!), ou se as imagens fazem parte de mundos alternativos que sempre estiveram entre nós: os dois lados do virtual/real que Gilles Deleuze tanto falou sobre: o que Farocki chama de “as vidas próximas à nossa”.

Como o cinema de Farocki bem conhece e repetidamente comprova: as imagens não existem apenas como objetos entre outros objetos, nem mesmo como objetos manufaturados entre outros objetos manufaturados. As imagens para Farocki são vistas pelos olhos de alguém ou algo, e são sempre destinadas para os olhos de alguém. Consequentemente, esses olhos estão fatalmente implicados tanto no ato de representação quanto no representado, em suma, olhar para uma imagem é o fim da inocência da visão. E enquanto os estudos cinematográficos têm explorado, examinado e se angustiando em torno desse paradoxo e de suas problemáticas implicações, os filmes de Farocki adicionam outra dimensão – chame de política –, na qual ele desenha e examina as várias histórias da visão corporificada, ou a dialética da visão corporificada e desincorporada, da visão



humana e da visão das máquinas e dos tipos de produtividade que engendram. Portanto, se o compreendo corretamente, o que é tão crucial no filme dos irmãos Lumière *A saída dos operários da fábrica* (o ponto de referência central para *Arbeiter verlassen die Fabrik* [1995]) não é apenas a convergência emblemática de uma tecnologia específica, o cinematógrafo, com um local específico, a fábrica, mas também o fato que desde que esses dois tiveram contato, se colidiram e se combinaram, cada vez mais trabalhadores têm saído da fábrica. Desde o advento do cinema, a própria noção e local da produtividade humana – e a própria função do trabalho humano – parecem terem sofrido importantes mutações, dentro e além da forma de comodidade. Podemos apenas adivinhar quais seriam as novas características de trabalho e criatividade, enquanto as sociedades ocidentais estão imobilizadas entre as cada vez mais crescentes filas de desempregados e os cada vez mais numerosos terminais de computadores – *tecnomutantes* do cinematógrafo – dentro do local de trabalho e dentro dos nossos lares.

Desde o início da década de 1990, televisão e arte de instalação têm sido uma questão para Farocki tanto quanto o cinema. Qual o melhor local senão o museu para confrontar o cinema contra ele mesmo e contra sua própria história? Um curioso conjunto de paralelos tem se desenvolvido entre o museu como local de contemplação e as máquinas de visão eletrônica e seu papel como instrumentos sociais de vigilância; o museu como um local de distância e reflexão estética, de instrumentos científicos de cálculo, da matemática como meio de medir e monitorar. Agora eles são ambos a expressão de uma sociedade de controle que substituiu o diálogo e a democracia pelo *sensing* e *data-mining*, assim como silenciou – de nossa parte pelo menos – o poder duro da sociedade coerciva disciplinadora pelo poder *soft* do autopolicimento e automodelamento. Em instalações tais como *Schnittstelle* (1995) Farocki mais uma vez examina o seu próprio método de trabalho (“trabalho”, “local” e “câmera”) e tenta localizar a encruzilhada na qual se encontra. Pois a videoarte e a mídia digital agora desafiam o ofício do cineasta; elas inter cruzam com a função primordial da qual a imagem fotográfica (*still*) tinha para a visão de história de Farocki e interferem com a sua análise da política da imagem.

Agora que ele completou outra instalação, *Ich glaubte, Gefangene zu sehen* (2001), Farocki parece ter completado mais uma mudança em sua longa carreira. Não tanto no que se refere a uma mudança de mídia ou do aparato tecnológico, mas de todo o dispositivo do visível. O que mudou foi a sua forma de pensar sobre e de estar no mundo. Farocki captura em mininarrativas devastadoras a nova implementação social das imagens, fazendo com que percebamos as inimagináveis quantidades de suas gravações e armazenamento, alertando-nos para sua circulação e repetição em locais opacos e enigmáticos de poder. Somos forçados a compartilhar do ponto de vista de olhos cegos e da inteligência das máquinas, cada vez mais escaneando por informações – de quê? E para quem?

Instalações de arte nos levam de volta para a dimensão espacial da imagem: mas Farocki também nos atentou para como prisões e supermercados, *videogames* e teatros de guerra têm se tornado “locais de trabalho” – de sujeitos



38

INTRODUÇÃO: HARUN FAROCKI
THOMAS ELSAESSER

tanto quanto de comodidades. Eles são espaços que estão convergindo, uma vez que se aprecia o quanto estão dentro da nova pragmática da lógica de tempo-espço voltada para aperfeiçoar o acesso, fluxo, controle. Nesses locais o cineasta precisa tomar conhecimento e se reconhecer como implicado/a nele; mas assim também precisa fazer o espectador, cujo papel tem se modificado enormemente. No que se caminha pelos trabalhos de Farocki, que têm se tornado nossos mundos, se percebe que ele talvez seja um dos poucos cineastas hoje capazes de compreender a lógica dessa convergência, contestando sua inevitabilidade e ainda assim se sentindo confiante o suficiente para continuar a acreditar na sagacidade, sabedoria e poesia das imagens. Isso certamente faz de Harun Farocki um importante cineasta: possivelmente o cineasta *importante mais conhecido* da Alemanha.

Texto publicado originalmente pela revista *Senses of Cinema*, em 2002.
Traduzido por Paulo Scarpa.



Viver na RFA (Leben - BRD) ©Harun Farocki

Saturação e rarefação da palavra no cinema de Angela Schanelec



Susana Nascimento Duarte

39

No pequeno filme *Prag. März 92*, realizado ainda no contexto da DFFB¹, Angela Schanelec aproxima de um modo estrutural dois blocos de imagens distintos: a um plano fixo fechado sobre a realizadora-atriz, a ler um texto de Bohumil Hrabal, sucede-se uma sequência de planos de lugares da cidade de Praga. Este filme condensa e antecipa, de um modo ainda excessivamente dialético, o que irá depois atravessar todo o cinema de Schanelec. Por um lado, um fascínio pela palavra, “pelas possibilidades linguísticas, pelo que pode ser relatado pela língua, como, de que maneira²” e pelos modos de a filmar. Por outro, um fascínio pela enumeração de espaços urbanos quaisquer, marcados por um carácter accidental, cuja beleza é inversamente proporcional à possibilidade da sua identificação e reconhecimento – o contrário da procura dos símbolos e do pitoresco que confirmam a imagem-clichê de uma dada cidade. O que aparece aqui tão nitidamente separado toma, no interior das ficções posteriores de Schanelec, uma complexidade cada vez maior, dando lugar a diferentes combinações ou justaposições de atos de palavra diretos (de conversas), e de explorações visuais e sonoras das paisagens urbanas, contra as quais se recortam os quotidianos dos seus personagens solitários e se adivinham as suas relações familiares e amorosas.

Demarcando-se dos códigos da narração clássica, o estilo que enforma estas ficções cinematográficas rege-se horizontalmente pela descontinuidade no desenrolar do processo temporal, através de uma ordenação das cenas que não releva de uma lógica causal ou cronológica, e, verticalmente, por um trabalho formal sobre cada plano, em que elementos visuais e sonoros funcionam e interferem uns com os outros no sentido de uma não plenitude das representações.

Ambos os níveis constroem a seguir um trajeto de relativa disjunção ou autonomia entre a palavra e a imagem, em que o espaço de palavra, seja por recessão ou por excesso, acresce a não transparência de uma cadeia visual, fragmentária e elíptica, feita de bocados postos em relação. De fato, as palavras são observadas na sua opacidade, tal como os corpos, deambulações, microações dos personagens, desenhando um cinema que oscila entre um mutismo dos personagens e uma presença saturada da palavra, através de longas cenas dialogadas. Esta oscilação entre a abundância de informação linguística e a

1. Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, a Academia de Cinema e TV de Berlim.
2. SCHANELEC, A. “Interview: Angela Schanelec, Reinhold Vorschneider”, entrevista por Christoph Hochhäusler e Nicolas Wackerbarth, com transcrição e edição de HEISENBERG, B. *Revolver* – Zeitschrift für Film, n.º 13. Berlim, 2005. Tradução de João Batista Corrêa.



40

ausência de mudanças visuais (no sentido da acepção clássica de ação) reflete-se num trabalho de experimentação sobre as possibilidades de desdramatização da narrativa cinematográfica e das suas estruturas convencionais, exibido a cada novo filme.

Nas ficções quotidianas de Schanelec, “a verdadeira ação não é a do enredo, mas a dos modos cinemáticos de observação³” que desarticulam a funcionalidade do que se vê e ouve. Através de enquadramentos e de uma montagem que escondem tanto quanto revelam, os seus filmes atingem uma tensão propriamente cinematográfica feita de um *suspense* não narrativo, que decorre do próprio processo perceptivo de visionamento, retendo coisas que gostaríamos de ver ou saber e deixando-nos, deste modo, presos entre a expectativa e a frustração. Esta desdramatização acaba, paradoxalmente, por ganhar contornos dramáticos, pois o drama desprende-se agora da obscuridade de situações não dramáticas.

A desorientação criada pelas lacunas de informação que os filmes organizam, a desordem momentânea dos eventos banais e mínimos que a realizadora alinha, ao frustrarem a tendência para se pensar em termos de encadeamento causal entre partes e todo, conduzem a uma concentração das expectativas em torno dos planos na sua imediatez. Por sua vez, os planos, rigorosamente enquadrados, demonstram a preferência da realizadora pelo fora-de-campo visual e sonoro: sempre detectáveis, os limites e o exterior dos planos têm como consequência a consciência do fato de se estar perante meros excertos. Schanelec conduz o olhar para além do que pode ser visto no plano, e confronta-o com a frustração de uma visão parcial, que poderá não ser desenvolvida, nem recompensada. Destes procedimentos resulta uma série de linhas quebradas que nunca são imediatamente claras, um conjunto de signos que só ganham sentido retrospectivamente e um mesmo nivelamento entre as informações pretensamente mais importantes e as outras ocorrências do real.

O primeiro longa-metragem de Schanelec, *Das Glück meiner Schwester*, demonstra uma preferência pela palavra filmada, ou seja, pelo entrelaçamento do texto e do corpo, do discurso e dos gestos, como modo privilegiado de dar visibilidade às interações entre os elementos de um trio amoroso composto por duas irmãs e um homem indeciso entre ambas. Apesar do desejo, já aqui patente, de simplificação da ação dramática ou da intriga, que se se ordena em torno de um conflito, deixando-o sem solução, este filme mantém ainda reconhecível o motivo da crise amorosa, cujos efeitos acompanha. Já os filmes seguintes irão cada vez mais no sentido de estruturas cinematográficas que se entretêm a diluir e esconder causas e motivações para os momentos de existência capturados, em que a palavra serve uma aproximação fragmentária de acontecimentos omissos e não recriados pela narração cinematográfica, e irrompe simultaneamente como manifestação do reservatório gestual e vocal dos protagonistas.

3. KNORER, E. “Longshots: Luminous Days. Notes on the New German Cinema”, in *Vertigo*, vol. 3, n.º 5, primavera 2007: <http://www.vertigomagazine.co.uk/showarticle>.



Por exemplo, *Plätze in Städten* apreende o cotidiano de uma jovem estudante berlinense, Mimi, através da observação silenciosa das suas ações, acumulando uma série de circunstâncias sobretudo atentas à sua presença física, sem pretensões de com elas construir um retrato explicativo do personagem, dos seus comportamentos e motivações, sejam eles de ordem social ou psicológica. Apenas no final do filme emerge residualmente uma espécie de enredo, correspondendo ao regresso de Mimi a Paris para reencontrar o homem de quem engravidou durante uma viagem de fim de curso à mesma cidade. Sintomaticamente, os raros diálogos neste filme são observados, como refere o crítico Ekkehard Knörer, como prolongamento ou extensão sonora da presença física dos personagens, não aparecendo nunca como chave para a sua interioridade que, mais do que em qualquer outro filme, nos é aqui vedada. Se *Plätze in Städten* se localiza nos antípodas do filme anterior, quando opta por uma quase total ausência de cenas dialogadas, os filmes seguintes, *Mein langsames Leben* e *Marselha* interiorizam este contraste entre saturação e rarefação da palavra, produzindo uma progressiva complexificação do dispositivo filmico-narrativo.

Os diálogos voltam a ser abundantes em *Mein langsames Leben*, provocando, num primeiro momento, em conjugação com entradas e saídas constantes de personagens fugidias sucedendo-se de forma descontinuada através de diferentes espaços (durante a passagem de um verão em Berlim), um efeito de perda de referências narrativas. Não há no filme, como diz Schanelec, “conflito no sentido clássico, dramático: Estava interessada no que estas pessoas fazem com as suas vidas. É uma questão do familiar, da normalidade com a qual cada pessoa lida de um modo diferente”. Em cafés e restaurantes, à beira de um lago, num banco de jardim ou numa cozinha, os personagens falam sobre o trabalho, as férias, o amor, o casamento, a vida familiar, a morte. Nada se passa a não ser uma justaposição de situações em que os personagens ou são apreendidos silenciosamente no seu quadro de vida ou aparecem menos em diálogo do que isoladas no seu esforço de reflectir sobre as dificuldades e o contexto da sua existência. Através da montagem e orquestração destas vozes desacordadas, o filme ramifica-se em vários enredos capilares, para construir um retrato elíptico de um grupo de homens e mulheres de trinta e tal anos, revelando, uma vez mais, que a medida dos filmes de Schanelec não é o drama na vida, no sentido aristotélico, mas o drama da própria vida. “Eu gostaria de uma vida diferente”, diz Linda a Thomas, numa das cenas do filme. O desejo de uma vida diferente é aquilo para que sutilmente aponta a polifonia irreduzível das vozes umas nas outras, no modo como vão recolhendo e manifestando os efeitos das pequenas crises disseminadas pelo filme.

Também em *Marselha*, os atos de palavra devêm da expressão indireta do mesmo confronto subterrâneo entre a aspiração a uma outra vida e a força vaga, mas persistente, de um quotidiano urbano que oferece resistência à transformação. Encontram uma correspondência no peso ou na ligeireza com que os corpos dos personagens definem trajetos, ou relações nos lugares onde evoluem, ora demasiado opressivos e determinados nas suas possibilidades, ora lugares provisórios de libertação e reinvenção. O que Schanelec procura



42

em todos os seus filmes – lugares neutros de onde foram apagados os indícios que permitam identificar o ambiente social dos personagens – é o que Sophie vai procurar em Marselha, uma cidade que lhe permita retirar-se o peso do seu destino traçado numa outra cidade – Berlim. Dividido em dois blocos separados abruptamente por uma elipse, na primeira parte do filme vemos Sophie a chegar a Marselha e seguimo-la nas suas *flâneries* pela cidade. Da mesma maneira que os seus percursos casuais, de máquina fotográfica na mão, não nos indicam nada da sua história, também as poucas palavras trocadas não o fazem: Por que deixou Berlim? O que faz em Marselha? Assim, por exemplo, contrastando com alguns dos diálogos posteriores em Berlim, a conversa no bar, com Pierre, caracteriza-se por uma leveza, abertura e disponibilidade que são função da liberdade, simultaneamente feita de vazio e possibilidades, que o anonimato na cidade desconhecida permite a Sophie. O que é dito por ambos não tem qualquer intenção de nos ajudar a iluminar o que vimos: a sua presença solitária em Marselha. Por sua vez, em Berlim, os atos de palavra devêm mais recorrentes e íntimos, fazendo pressentir uma estrutura social e afetiva preexistente a ligar os interlocutores. Continuam, no entanto, a ser diálogos marcados por uma recusa da ilustração narrativa ou emocional, i.e., de nomes, frases e expressões que fechem num todo compreensivo as ações e sentimentos dos protagonistas. Através de incursões na vida quotidiana de Hanna, amiga de Sophie, e de Ivan, marido daquela (no seu trabalho de fotógrafo, a partir de uma sessão de fotografias numa fábrica, no trabalho dela como atriz, em ensaios da peça *A dança da morte* de August Strindberg), e de momentos e conversas fragmentárias em que estas se coordenam com aparições de Sophie, esboça-se de passagem uma aproximação aos elementos de uma história convencional, deixando adivinhar possíveis motivações para a estadia de Sophie em Marselha, e para o seu regresso à mesma cidade, no fim do filme. O núcleo do filme emerge de um modo quase imperceptível, através de um deslize numa conversa entre Sophie e Hanna, à beira da piscina: a primeira toma o partido de Ivan, contra a amiga, deixando supor o seu amor inconfessado por aquele. Entre as explosões emocionais e monólogos existenciais de Hanna, e a contenção e distância que caracterizam a personagem de Ivan, Sophie escolhe este último, tal como o filme opta pela observação reservada a partir do exterior, patente na sequência de fotografias das operárias, numa inversão da vociferação da interioridade aludida pelos ensaios da peça de Strindberg.

Já *Nachmittag* parece querer confrontar-se diretamente com aquilo de que Schanelec se foi progressivamente afastando desde o seu primeiro longa-metragem: um retorno a uma centralidade da palavra como forma de dar expressão aos sentimentos dos personagens. Pela mão de uma adaptação livre de *A gaivota* de Tchekhov, é o reverso strindberguiano, repudiado em *Marselha*, que interessa agora a Schanelec, o seu olhar colocando-se do lado de personagens como Hanna, a atriz desse filme. Não deixando de prolongar a estética da realizadora, caracterizada por omissões e elipses, *Nachmittag* opera, em certa medida, no sentido inverso dos filmes anteriores, explorando não a potência de um afastamento das relações familiares, mas indo ao encontro do que se foge nos



outros: a fuga dá lugar ao reencontro doloroso de uma família despedaçada. Esta inversão tem consequências no dispositivo fílmico: a inventariação de espaços urbanos, e a trama enigmática de corpos que os cruzam ao sabor do acaso, dá lugar ao espaço preferencial de uma casa de férias em Potsdam, junto a um lago, no qual Schanelec condensa em três dias o que Tchékhov faz viver aos seus personagens em dois anos. Os diálogos deixam de ser uma espécie de secreção dos personagens, um aspecto complementar da sua maneira de ser, para se tornarem as manifestações dominantes das suas aparições, revelando a confusão de sentimentos, a amargura, a indisponibilidade e a miséria afetiva daqueles que os pronunciam. Os planos do filme, muito próximos dos corpos e rostos dos personagens, isolam quase sempre quem fala de quem ouve, sublinhando, assim, a dimensão precária das trocas de palavras, reflexo da desunião dos personagens. No início do filme há ainda a aparência de diálogos, mas, progressivamente, estes são confirmados na sua acepção de monólogos. O que o filme vai instalando desta forma é o espaço intransponível que existe entre os personagens e a palavra como único recurso de que parecem dispor para tentar compensar essa intransponibilidade.

Como diz a realizadora, “Eles procuram alcançar o outro⁴” ou “ser reconhecidos”, como diz o escritor, mas ao mesmo tempo são incapazes desse movimento, encerrados que estão em si próprios. As “ações faladas” do filme acompanham e traduzem a progressiva redução de cada um à sua interioridade narcísica. A fuga para dentro parece ser a única resposta ao estreitamento do mundo e à impotência para descortinar o que lhes foi impedindo os movimentos, até os sepultar sob a vida que têm e que já só vagamente corresponde à sua forma primitiva. Agnes é a exceção, a única reminiscência dos filmes anteriores de Schanelec, que se lança no mundo, fugindo à morte anunciada desta comunidade.

Nos filmes de Schanelec, a busca interior dos personagens é traduzida em movimentos exteriores, sejam palavras ou gestos que, incidentalmente, contam a flutuação, as mudanças radicais e as decisões existenciais que eles encaram. O que interessa a Schanelec é insinuar, de fora, como tais acontecimentos se repercutem em vários níveis na vida dos personagens, como são integrados, como eventualmente produzem neles algo de particular. Contudo, o importante não é nem detalhar ou precisar estes acontecimentos, nem que os personagens os incorporem privilegiadamente no seu discurso. Neste sentido, o cinema de Schanelec não pretende contar ou fazer compreender uma história; interessa-se antes por fazer sentir, por meio de estruturas esparsas, a relação naturalmente desacordada entre a vida que não fala, que escuta e espera, e os atos de palavra enquanto testemunhas indiretas dessa espera – a espera de que algo mude.

Texto publicado originalmente pelo Programa de Aulas Abertas PAR, em 2009.

Adaptado do original por Rachel Ades.

4. “O que se vê quando as pessoas falam? Uma conversa com Angela Schanelec”, entrevista por André Dias, publicada no *blog* “Ainda não começamos a pensar”, em fevereiro de 2008.



Uma Nouvelle Vague alemã?

Os filmes de Thomas Arslan no contexto da Escola de Berlim

44 Thomas Schick

UMA NOUVELLE VAGUE ALEMÃ?
OS FILMES DE THOMAS ARSLAN NO CONTEXTO DA ESCOLA DE BERLIM
THOMAS SCHICK

Durante a última década, houve uma espécie de “renascimento” do cinema alemão. Os filmes *Lugar nenhum na África* (*Nirgendwo in Africa*, 2001) de Caroline Link e *A vida dos outros* (*Das Leben der Anderen*, 2006) de Florian Henckel von Donnersmarck ganharam o Oscar de melhor filme estrangeiro. Outros filmes alemães, como *A queda! As últimas horas de Hitler* (2004), dirigido por Oliver Hirschbiegel, ou ainda, *Uma mulher contra Hitler* (*Sophie Scholl – Die letzten Tage*, 2005) de Marc Rothemund, foram indicados para o que é provavelmente o mais prestigioso prêmio internacional do cinema. O que quase todos esses premiados filmes alemães têm em comum é que não lidam com a Alemanha presente, mas focam em tópicos relacionados à sua história. Além disso, conseguem apresentar assuntos sérios como entretenimento, bem como comunicar uma visão particular da história da Alemanha, algo que parece ser atraente para o público internacional.

De forma geral, o cinema alemão parece ter se tornado internacionalmente bem-sucedido outra vez – para além dos conhecidos filmes do Novo Cinema Alemão dos anos 70 e 80 de diretores tais como Alexander Kluge, Rainer Werner Fassbinder ou Edgar Reitz – e ao mesmo tempo preservada a tentativa de serem artisticamente exigentes.

Mas para além dos diretores mencionados acima, há também alguns jovens cineastas alemães que são muito mais radicais em sua forma de fazer cinema e em suas reflexões sobre o cinema como arte. Durante os anos 90, Angela Schanelec, Christian Petzold e Thomas Arslan estudaram juntos na Academia de Filme e Televisão de Berlim, DFFD, e realizaram seus primeiros filmes, tais como *Das Glück meiner Schwester* (Angela Schanelec, 1995), *A segurança interna* (*Die innere Sicherheit*, Christian Petzold, 2000) ou *Geschwister – Kardesler* (Thomas Arslan, 1997). Mais tarde vieram a ser considerados os fundadores da chamada “Berliner Schule” – A Escola de Berlim.

O termo Escola de Berlim foi cunhado em 2001 pelo crítico de cinema Rainer Gansera em seu artigo sobre o filme *Der schöne Tag* (2001) de Thomas Arslan¹.

1. Existem algumas discussões a respeito da origem do termo Escola de Berlim. Em outra nota, a versão online do artigo “Berliner Schule” – Eine Collage (cf. BAUTE et al), que inicialmente apareceu na revista austríaca sobre cinema *kolik.film*, Rüdiger Suchsland



45

UMA NOUVELLE VAGUE ALEMÃ?
OS FILMES DE THOMAS ARSLAN NO CONTEXTO DA ESCOLA DE BERLIM
THOMAS SCHICK

Ele escreveu: “Cada vez fica mais claro que algo como uma Escola de Berlin surge, na qual Thomas Arslan, Angela Schanelec e Christian Petzold pertencem. No momento, na medida em que os três começam a desenvolver suas peculiaridades, suas similaridades também ficam cada vez mais evidentes” (GANSERA, 2001). Mais tarde, cineastas tais como Christoph Hochhäusler, Benjamin Heisenberg, Henner Winckler ou Valeska Grisebach foram associados à Escola de Berlim, ainda que a maioria desses não tenha estudado em Berlim.

Desde a invenção do termo Escola de Berlin, diversas discussões surgiram a respeito deste rótulo para certos filmes alemães e para seus diretores. Em um artigo para a revista *Sight & Sound*, Olaf Möller e Jason Wood tentaram resumir essas discussões: “Petzold é provavelmente o membro mais proeminente da Escola de Berlim – embora seja óbvio que ninguém sabe exatamente o que é a Escola de Berlim. Mas, mesmo que a origem do nome seja um assunto aberto para o debate, todos têm uma boa ideia do que significa: um cinema contido, dedicado ao real e ao realismo, de um raro rigor formal e de uma teimosa ternura” (MÖLLER; WOOD, 2007, p.40).

Möller e Wood já alertavam para duas características cruciais e comuns aos filmes da Escola de Berlim: sua relação especial frente ao realismo e à realidade além de seu rigor formal. Marco Abel aponta ainda as características estilísticas particulares a esses filmes: “Muitos filmes da Escola de Berlim, embora não seja o caso de todos, são dominados por planos longos, tomadas longas, um enquadramento clinicamente preciso, um ritmo cuidadosamente lento, uso esparso de música não diegética, uso poético de som diegético e, frequentemente, uma confiança no uso de atores desconhecidos ou até não profissionais que parecem terem sido escolhidos por aquilo que ‘são’ em vez do que pelo que poderiam ser” (ABEL, 2008).

Essas citações já indicam que os cineastas da Escola de Berlim não buscam um conceito “ingênuo” de realismo. Eles não simplesmente aplicam indicadores bem conhecidos do realismo, tal como a câmera trêmula, ou buscam representar a realidade “tal como ela é”. Em contraste, de acordo com o rigor formal descrito acima, eles frequentemente demonstram de forma clara ao espectador que ele está assistindo a um filme através do uso de dispositivos não convencionais e altamente estilizados. Eles desviam das expectativas dos “espectadores” no que se refere às formas convencionais de contar histórias fílmicas e desafiam seus hábitos e percepções cotidianas.

Isso também significa que diretores associados à Escola de Berlim buscam capturar o cerne de realidade em vez de uma mera reprodução dos eventos.

aponta que Merten Worthmann usou o termo Escola de Berlim em sua crítica do filme *Mein langsames Leben* (2001) de Angela Schanelec (cf. WORTHMANN, 2001) algumas semanas antes de Gansera. Não obstante, a maioria dos escritores que escreve sobre a Escola de Berlim atribui a invenção do termo à Gansera. E, sem dúvida, a partir do ano de 2001, o termo Escola de Berlim se tornou um importante rótulo para caracterizar certos cineastas nos folhetins dos jornais alemães.



46

Portanto, os cineastas geralmente não escondem do público o fato de que eles apresentam uma visão individual e muito pessoal da realidade com seus filmes. Eles simplesmente contam histórias da vida cotidiana, geralmente lidando com assuntos tais como alienação e isolamento na sociedade contemporânea.

Esta abordagem particular da realidade está, entre outras, enraizada no esforço dos diretores da Escola de Berlim em se distinguirem do sucesso comercial das comédias alemãs dos anos 1980 e 1990 de diretores como Katja von Garnier ou Sönke Wortmann, bem como Tom Tykwer ou Wolfgang Becker, que foram bem-sucedidos em “fundir arte e preocupações comerciais”, como disse Nick James ao citar Tom Tykwer² (JAMES, 2006, p.27; veja também BAUTE et al). Isso significa que, tal como afirmou Marco Abel, a Escola de Berlim constitui uma espécie de “contracinema”: “Os filmes associados com essa escola se distinguem de outros filmes alemães pós-muro de Berlim primordialmente por serem a primeira tentativa significativa (coletiva) de avançar a estética do cinema dentro da narrativa cinematográfica alemã desde a Nouvelle Vague alemã [...]” (ABEL, 2008). Em vez de se guiarem por considerações econômicas, a criação cinematográfica é uma questão profundamente pessoal para os diretores da Escola de Berlim. Eles querem dirigir filmes para além de um grande sucesso de bilheteria, estando comprometidos apenas com o cinema como arte e como meio de expressão individual.

Conseqüentemente, os filmes da Escola de Berlim frequentemente permanecem de difícil acesso e conseguem apenas um público bastante específico. Os espectadores precisam estar dispostos a aceitar a forma não convencional, a investir o esforço para assistir aos filmes e apreciar o *design* artístico específico dos trabalhos.

Após este breve panorama, eu vou tentar agora ilustrar algumas das características mencionadas acima, usando como exemplo o trabalho de Thomas Arslan. Arslan é reconhecido como um dos fundadores da Escola de Berlim. Ele é filho de um casal alemão-turco, nascido e criado na Alemanha, com exceção de alguns anos durante a escola primária quando seu pai estava no serviço militar na Turquia. Portanto, não é surpreendente que os primeiros filmes de Arslan, a chamada “trilogia migrante”, composta por *Geschwister - Kardesler, Dealer* (1999) e *Der schöne Tag*, lidem com a vida cotidiana de jovens turcos que nasceram e vivem na Alemanha. Mas, ainda que os personagens principais nesta trilogia sejam pessoas de descendência turca, os problemas que enfrentam não estão necessariamente ligados às suas origens³. Isso significa que os filmes de

2. Essa fusão de demandas artísticas com sucesso (internacional) de bilheteria é particularmente observável no caso dos filmes da produtora X Filme Creative Pool, fundada em 1994, pelos diretores Tom Tykwer, Wolfgang Becker e Dani Levy em conjunto com o produtor Stefan Arndt. Essa companhia foi responsável por filmes como *Corra, Lola, corra* (*Lola rennt*, Tom Tykwer, 1998) ou *Adeus Lenin!* (*Good Bye Lenin!*, Wolfgang Becker, 2003), consagrados internacionalmente pelo estilo fílmico inovador ao mesmo tempo em que conseguiram atrair um grande público.

3. Sem dúvida, não devemos negligenciar o fato de que Arslan é um cineasta alemão-turco



Arslan não são meros estudos sobre os ambientes sociais no qual jovens turco-alemães vivem. Ekkehard Knörer observou que uma espécie de desenvolvimento é discernível nos filmes de Arslan: “Thomas Arslan saiu do cenário turco-alemão de Berlim-Kreuzberg dos seus primeiros filmes *Geschwister - Kardesler* e *Dealer* para reflexões mais gerais sobre as relações familiares e privadas na sociedade contemporânea com *Der schöne Tag e Férias*” (KNÖRER, 2009). Em *Férias (Ferien, 2007)*, seu primeiro filme após a trilogia migrante, Arslan sai do ambiente turco-alemão para contar a história de um encontro de uma família alemã em uma região rural próxima de Berlim. Ele foca nas relações e conflitos entre diferentes gerações, decorrentes em parte das circunstâncias sociais em que vivem. Não obstante, não apenas *Férias*, como também todos seus outros filmes, refletem os problemas da sociedade alemã em geral, assim como tantos outros trabalhos da Escola de Berlim.

Para demonstrar esses problemas de uma forma bastante específica e, à primeira vista, discreta, Arslan e seus colegas da Escola de Berlim se utilizam de vários métodos. Primeiramente, a maioria dos filmes da Escola de Berlim desvia dos padrões de narração clássica. No que se refere à narração clássica, David Bordwell afirma: “O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos psicologicamente definidos que se esforçam para resolver um problema bem definido ou para atingir objetivos específicos. Durante esse esforço os personagens adentram em conflitos uns com os outros ou com circunstâncias externas. A história termina com uma derrota ou vitória decisiva, uma resolução do problema e uma clara conquista ou não dos objetivos. O principal agente causal, portanto, é o personagem [...]” (BORDWELL, 1985, p.157). Isso significa que filmes narrados em uma forma clássica são dominados por conflitos externos entre os personagens ou causados por “circunstâncias externas”. Esses conflitos externos avançam o enredo e servem como pontos de partida para que os personagens possam agir e resolver os conflitos causados por seu ambiente. Eles também contribuem para estabelecer uma corrente de causa e efeito, também característica da narração clássica. Na maior parte, conflitos internos, ou seja, conflitos que surgem devido ao psicológico dos personagens, servem apenas para apoiarem e avançarem os conflitos externos.

Do meu ponto de vista, na maioria dos filmes da Escola de Berlin a mudança de conflitos externos para majoritariamente internos é mais evidente. Isso serve como um contraponto a padrões narrativos clássicos, ou seja, a forma pela qual esses cineastas lidam com os conflitos em seus filmes é uma característica marcante de seus trabalhos: os filmes da Escola de Berlim evitam uma construção clássica em termos dos conflitos.

Permita-me ilustrar isso através do filme *Dealer*, de Thomas Arslan. O filme

e que lida com os problemas de turcos nascidos na Alemanha de uma forma particular em sua trilogia migrante. Mas, em meu artigo vou focar nas características da Escola de Berlim que são discerníveis no trabalho de Arslan. Para um retrato de jovens turcos morando na Alemanha no filme *Dealer* veja, por exemplo, HALLE, 2008, p.146-156 ou DEHN, 1999.



48

conta a história de Can, que ganha dinheiro ao traficar drogas nas ruas de Berlim. Ele é pai de uma menina com três anos de idade e sua namorada Jale quer ajudá-lo a largar as suas atividades criminosas. Ela tem medo de que ele seja pego pela polícia. Can promete a ela que vai mudar de vida, mas todas as suas tentativas, como trabalhar em uma cozinha, fracassam. Ele não consegue parar de vender drogas. Finalmente, a polícia dá um fim em suas atividades e ele é condenado à prisão por quatro anos.

Por um lado, vários conflitos externos são perceptíveis em *Dealer*: o policial Erdal persegue Can e quer obrigá-lo a trair seus amigos traficantes para a polícia, especialmente Hakan, o fornecedor das drogas. Can luta contra as circunstâncias externas, buscando ganhar a vida e resolver seu conflito com Hakan, que começa a perder sua confiança em Can como traficante, uma vez que este é sempre visto junto com o policial Erdal. Por outro lado, os conflitos internos de Can ultrapassam seus conflitos externos. O filme se centra primordialmente em sua inabilidade para agir e para tomar decisões independentes. Em uma entrevista com Arslan ele afirma: “Eu não estava interessado em uma ação superficial, mas sim numa descrição de um estado mental. O personagem principal se encontra em um estado de confusão, o que o impossibilita fazer uma escolha” (HOLZ, 1999, p.14). Esse “estado mental” de Can está fortemente relacionado com os conflitos internos com os quais ele precisa lidar: ele quer assumir a responsabilidade pela sua filha e está propenso a salvar seu relacionamento com Jale, mas ele não vê possibilidades de mudar seu perigoso estilo de vida. Ele está preso dentro de seu ambiente social, incapaz de independentemente perseguir um objetivo que o tiraria dessa situação desesperadora. Em vez disso, seu inquietante estado mental é reforçado pelas suas experiências de solidão, desamparo e ausência de relações sociais significativas e que, ao mesmo tempo, refletem problemas maiores na sociedade contemporânea. Essa experiência é fomentada pelos conflitos externos que Can se depara. Portanto, a relação clássica entre tipos de conflitos é invertida: os conflitos internos não apoiam os conflitos externos, mas sim, são os conflitos externos que apoiam os internos.

O foco na vida interior do personagem, que também pode ser observado em outros trabalhos da Escola de Berlim – como, por exemplo, nos filmes de Angela Schanelec –, afeta de forma geral a construção narrativa dos filmes: eles tendem a apresentar as suas histórias de forma episódica. A clássica cadeia de causa e efeito é ignorada e uma narração elíptica assume o primeiro plano. Isto é também discernível na construção dos personagens. Como Can, eles parecem sem rumo quando comparados aos personagens com objetivos claros dos filmes clássicos. Em vez de demonstrarem motivações e objetivos claros para suas ações, os personagens agem de forma relativamente não intencional, coagidos pelas demandas de seu ambiente. As histórias contadas nos filmes não terminam com uma “vitória ou derrota decisiva” ou uma “resolução do problema” (BORDWELL, 1985, p.157), mas, em vez disso, a maioria dos conflitos permanece sem resolução.

Outra consequência das características descritas acima é que os filmes da Escola de Berlim evitam estruturas de suspense clássicas e não são espetaculosos



em nenhuma medida. Como consequência, muitos espectadores ficam completamente entediados com eles. Esses filmes recusam uma atitude passiva do consumidor e demandam espectadores extremamente ativos que estejam dispostos a detectar o significado mais profundo escondido por trás das narrações discretas. Ekkehard Knörer, por exemplo, afirma: “Não é surpreendente, portanto que os trabalhos da ‘Escola de Berlim’ tenham sido chamados de cerebrais, entediantes, ou pior ainda, muito franceses. Um olhar menos superficial, no entanto, revela que estamos diante da forma mais meticulosa de cinema que existe e, portanto, compensadoramente intenso e rico. Cada imagem, gesto, corte e movimento de câmera importa e cada elemento adiciona mais uma camada de significados comumente ambíguos para algo que, à primeira vista, parece ser composto apenas por simples enredos e configurações” (KNÖRER, 2009).

Com essa afirmação, Knörer estabelece que não apenas a construção da narração, como também o trabalho de câmera, edição e o estilo de atuação são muito específicos aos filmes da Escola de Berlim. Isso também pode ser demonstrado pelo exemplo de Thomas Arslan. O atrativo de *Der schöne Tag*, por exemplo, se baseia, entre outras coisas, no impactante uso de dispositivos cinematográficos e em seu extraordinário rigor formal. O filme conta a história de um dia na vida de uma jovem atriz chamada Deniz. Durante o dia ela vaga por Berlim, termina com o namorado, visita sua mãe, encontra com sua irmã, comparece para uma oportunidade de emprego de elenco e conhece Diego, um enigmático homem português que vive em Berlim.

Der schöne Tag, quando comparado com *Dealer*, apresenta ainda menos conflitos externos ou uma orientação narrativa guiada por uma busca de um objetivo. Ao andar por Berlim, Deniz parece ir de uma situação a outra, e embora seus destinos sejam claramente definidos enquanto ela vagueia pela cidade, seu objetivo pessoal ou a razão de sua busca permanecem obscuros. Não há “problemas claros” ou “objetivos específicos” para Deniz. O espectador precisa ele mesmo descobrir o que ela procura, como, por exemplo, uma vida feliz ou amor verdadeiro. Esses “objetivos” não são comunicados apenas por diálogos, mas também (e talvez ainda mais) pela construção estilística do filme.

Ao analisar uma cena situada no início do filme vou tentar mostrar essa construção estilística específica. Nesta cena, Deniz se encontra com seu namorado Jan em um café. Jan reclama que ela está atrasada e que ele teve que esperar no café por mais de uma hora. A cena continua com uma conversa cotidiana sobre o que ela está vestindo. Então, o assunto da conversa repentinamente muda. Jan fala sobre o sério assunto de largar a universidade. Ele não vê futuro nos seus estudos e não aguenta seus colegas focados em suas carreiras. Deniz não consegue compreender os planos de Jan e o acusa de sempre desistir rápido demais em situações difíceis. Depois, o assunto da conversa repentinamente muda outra vez. Agora o foco do diálogo está na discussão do relacionamento deles. Deniz está com ciúmes, pois teria visto Jan com outra mulher. Ela o culpa por ficar olhando para outras mulheres que considera atraentes. A reação de Jan é então machucar Deniz ao afirmar que ela faria qualquer coisa para conseguir



50

avançar em sua carreira de atriz. Deniz se irrita e vai embora. Torna-se então claro que eles vão finalizar seu relacionamento e que Deniz vai terminar com Jan.

Quais dispositivos estilísticos excepcionais podem ser encontrados nesta cena? Primeiramente, o trabalho de câmera e a edição são marcantes. Por um lado eles aderem a convenções clássicas ao estabelecerem tempo e espaço logo no início da cena. O espectador não tem dificuldade em reconhecer onde e quando o diálogo ocorre. Por outro lado, a filmagem clássica – a filmagem em contracampo – é violada duas vezes nesta cena. Em vez do uso do contracampo, uma filmagem em *travelling* é usada, girando em torno dos personagens, pela primeira vez nas costas de Jan e a segunda vez nas costas de Deniz. Em ambas as vezes, o *travelling* aparece quando Jan insiste em parar de falar sobre o assunto, servindo, portanto como uma espécie de cesura ou interrupção do diálogo. O primeiro *travelling* termina com a conversa sobre os planos de Jan em largar seus estudos, o segundo oferece apenas um breve momento de relaxamento antes que a briga sobre seu relacionamento continue. Embora a motivação para o *travelling* possa ser explicada por uma atenta observação da relação entre o dispositivo estilístico usado e o conteúdo do diálogo, o padrão estilístico estabelecido da tomada – abandonando o contracampo – é marcante, como frequentemente ocorre nos trabalhos de Thomas Arslan.

Outro desvio de padrões bem conhecidos de edição pode ser identificado nesta cena. Deniz e Jan conversam sobre a garçonete que trabalha no café. Deniz pergunta a Jan se ele acha a garçonete atraente, mas a edição nega ao espectador a oportunidade de observar a pessoa a quem se referem, por mais que seja necessário para que possamos formar uma opinião sobre a sua aparência. Portanto, uma importante informação relacionada ao conteúdo do diálogo é suprimida. O espectador, no entanto, espera obter o máximo de informação possível para compreender o diálogo ou para julgar se a discussão sobre a beleza das garotas é justificado.

Ademais, o estilo de atuação também chama a atenção. Em vez de uma atuação fortemente emocional, os personagens parecem relativamente frios. O estilo de atuação apresenta apenas sinais rudimentares do estado emocional dos personagens. Seus rostos praticamente não se movem e não revelam muito sobre suas vidas internas. Deniz e Jan conversam sem expressão vocal durante a maior parte do diálogo. A entonação de voz não reflete seus sentimentos internos e o ritmo da fala parece irritado ou inquieto. A apresentação dos sérios assuntos discutidos na conversa não se encaixa com as expectativas do espectador sobre como tal diálogo emotivo deveria acontecer. Caso fosse construído de uma maneira clássica, o movimento emocional dos personagens seria espelhado no estilo de atuação, reforçando as emoções que os personagens vivenciam.

Portanto, o uso de dispositivos cinemáticos de Arslan frequentemente contradiz as convenções estabelecidas do cinema e subverte as expectativas do público. Entre outras consequências, isso facilita e estimula uma nova espécie de percepção no espectador e é parte de uma forma específica de abordar o



realismo na Escola de Berlim. Ao se referir aos filmes da Escola de Berlim, Marco Abel escreve: “No entanto, é justamente essa abstração estética da realidade empírica que oferece aos espectadores um encontro intensificado com sua própria realidade social, na medida em que são confrontados com a necessidade de repensar a própria relação entre o que e como enxergam. Para colocar de outra forma, o (esperado) efeito dessa intensificação estética do ato de ver está em trazer uma suspensão momentânea de nossa tendência habitual de ler as imagens através do enquadramento do realismo representativo. Ao reforçar a imagem como imagem, a Escola de Berlim efetivamente transforma a realidade, compelindo os espectadores a se engajarem com aquilo que é aparentemente familiar como algo não familiar, ao mesmo tempo em que não nos alienam daquilo que vemos” (ABEL, 2008). Na cena descrita acima, Arslan demonstra uma conversa cotidiana que lida com problemas cotidianos de uma forma não familiar. Tal como outros cineastas da Escola de Berlim, ele oferece uma observação muito próxima e ao mesmo tempo distanciada da situação, parcialmente realizada a partir de estruturas estilísticas não convencionais. Como resultado, o espectador está menos envolvido na ação e mantido a certa distância. Isso oferece uma nova forma de ver e obriga o espectador a tirar suas próprias conclusões a respeito dos acontecimentos revelados no filme. A atenção é direcionada para um significado mais profundo por trás da situação apresentada no filme e por trás das palavras ditas no diálogo. Por exemplo, deveria ficar claro que o que está sendo demonstrado na cena não é apenas a relação entre Deniz e Jan, mas também a questão de se morar junto, a habilidade de se engajar em relacionamentos, solidão, alienação ou a busca por felicidade de Deniz ou de toda nossa sociedade.

Portanto, o espectador poderia identificar que os filmes da Escola de Berlim não são meras histórias entediantes sobre pessoas entediantes. Em vez disso, eles querem oferecer um *insight* mais profundo sobre uma atitude dominante frente à vida e à condição de nossa sociedade capitalista, sem com isso fornecer soluções simples aos conflitos e problemas. Georg Seeßlen afirma: “Os filmes da ‘Escola de Berlim’ tentam retratar o capitalismo como um espaço vivo e uma geração de seres humanos que não se encaixa e não vive de acordo” (2007).

No fim, a abordagem do realismo de Arslan e de outros cineastas da Escola de Berlim é caracterizada por uma estilização e por uma forma particular de alienação, ao que, do meu ponto de vista, tem o potencial de conscientizar sobre problemas sociais prevalentes. Knörer resume essa atitude frente ao realismo: “O conceito estético por trás da maioria dos filmes da ‘Escola de Berlim’ poderia ser resumido como sendo uma intenção realista em evitar as armadilhas do naturalismo. É um realismo que evita toda forma de efeitos manipuladores, desde narrativas orientadas por enredos até o frequente uso de música para o som. É uma ideia de realismo que poderia, em algum grau – mais visivelmente nos primeiros filmes de Arslan – andar de mãos dadas com a desfamiliarização encontrada no ceticismo de Bresson quanto às técnicas de atuação” (2009).

A referência de Knörer às reflexões de Bresson sobre atuação no contexto do trabalho de Arslan também podem ser encontradas em *Der schöne Tag*. Embora



52

algumas das críticas afirmem que esse estilo peculiar de atuação de Serpil Turhan no papel de Deniz, tal como descrito acima, resulte de sua falta de habilidades cênicas (cf. FIZEL, 2001), eu não acredito que esse seja o caso. Do meu ponto de vista, seu estilo de atuação se baseia nas reflexões de Bresson sobre o ator como um assim chamado “modelo”, que não deveria atuar, mas simplesmente ser ele mesmo (cf. BRESSON, 1999). Por essa razão, Bresson preferia trabalhar com atores não profissionais, tal como Arslan faz em sua trilogia migrante, semelhante a outros cineastas da Escola de Berlim como, por exemplo, Valeska Grisebach ou Henner Winckler.

A admiração de Arslan por Bresson não é apenas reconhecível no estilo de atuação, mas também no estilo visual e na construção narrativa de muitos de seus filmes. Uma cena no início de *Dealer*, por exemplo, parece ser uma espécie de homenagem ao filme *O batedor de carteiras* de Bresson (1959). Nesta cena, Can e seus amigos traficantes estão vendendo drogas. A sequência é fortemente evocativa da famosa cena na Gare de Lyon em *O batedor de carteiras* na qual Michel e seus colegas roubam as carteiras dos passageiros na estação de trem. Em ambos os filmes, os criminosos trabalham em equipe e se ajudam para serem bem-sucedidos em suas atividades criminosas. Além disso, o uso de foco nas mãos é marcante em ambas as cenas. Em *Dealer*, drogas e dinheiro passam de mãos em mãos, tal como as carteiras roubadas em *O batedor de carteiras*, seguido por fluidos movimentos de câmera, interrompidos apenas por breves pausas e *close-ups* nas mãos. Em *Dealer*, Arslan introduz ainda uma maneira de enquadrar a história através de uma narração em *voice-over* do protagonista, também uma marca no filme de Bresson.

Mas não é apenas Bresson que serve como ponto de referência, outros cineastas-autores são citados nos filmes de Arslan. Em *Der schöne Tag*, por exemplo, Deniz trabalha num estúdio de dublagem e dubla o filme de Eric Rohmer *Conto de verão* (*Conte d'été*, 1996). O próprio Arslan ressalta essas alusões a autores-cineastas em uma entrevista sobre *Der schöne Tag*: “Dentro do filme há referências mais ou menos explícitas a filmes que são importantes para mim. O filme que Deniz renarra a partir do seu ponto de vista subjetivo na cena do *casting* é *À nos amours*, de Maurice Pialat. Os trabalhos de Eustache, Pialat, Rohmer, Kiarostami (para mencionar apenas alguns) não param de me acompanhar e de me interessar” (SEIDEL, 2001).

Com todas essas referências ao cinema francês e a cineastas franceses de alguma forma relacionados à Nouvelle Vague, não é surpreendente que críticos franceses tenham cunhado o termo Nouvelle Vague alemã para os filmes da Escola de Berlim. A *Cahiers du Cinéma* publicou um longo artigo sobre esta “Nova Onda” no cinema alemão, e alguns dos filmes da Escola de Berlim chegaram inclusive a serem distribuídos na França, como *Excursão escolar* (*Klassenfahrt*, Henner Winckler, 2002), *Marselha* (Angela Schanelec, 2004) ou *Milchwald* (Christoph Hochhäusler, 2003) (cf. SUCHSLAND, 2005). Eles receberam enorme aclamação da crítica francesa, o que é particularmente notável já que os filmes da Escola de Berlim têm sido os primeiros filmes alemães a receberem atenção na

França em um bom tempo. *Falscher Bekenner* (2005) de Christoph Hochhäusler's e *Schläfer* (2005) de Benjamin Heisenberg, por exemplo, estrearam na França no Festival de Cannes na seção Un Certain Regard (cf. SUCHSLAND, 2005).

Não obstante, devemos lembrar que o termo Escola de Berlim, bem como Nouvelle Vague alemã, são invenções de críticos de cinema e que os cineastas frequentemente se recusam a serem classificados por este rótulo. Eles enfatizam a sua originalidade individual e reivindicam que seria melhor compreender a Escola de Berlim mais como uma informal rede de amigos cineastas do que como um movimento com contornos nítidos. Por exemplo, em uma entrevista na ocasião da estreia mundial de seu filme *Der Räuber* (2010), Benjamin Heisenberg disse: "A Escola de Berlim como termo nunca foi particularmente inspirador para mim, pois eu não acho que somos uma escola. Somos apenas cineastas que se encontraram em Berlim, mas com origens em diferentes academias. A Escola de Berlim, do meu ponto de vista, é um conglomerado de cineastas que se conhecem" (OßWALD, 2010). Dito isso, não há dúvida de que a percepção desses cineastas como grupo facilitou na hora de atrair a atenção para os seus trabalhos na Alemanha, para além do sucesso de algumas de suas produções *mainstream* comercialmente bem-sucedidas e indicadas ao Oscar. Além disso, sem dúvida parece óbvio que há alguns filmes e diretores alemães contemporâneos que compartilham um terreno comum e algumas semelhanças, ainda que não exista nada como um "manifesto". Essas semelhanças, como eu tentei demonstrar através dos trabalhos de Thomas Arslan, podem ser a forma pela qual os filmes da Escola de Berlim lidam com a realidade e a sua forma específica de rigor formal. Embora raramente se encontre críticas explícitas ou declarações políticas em seus filmes, é significativo que tentem retratar os problemas da sociedade contemporânea. A acusação sobre a solidão e o vazio na sociedade capitalista moderna é uma constante ressonância em seus filmes.

No entanto, talvez seja precipitado se referir a esses cineastas como uma genuína "Nova Onda". Dennis Lim escreve: "Críticos franceses têm chamado a Escola de Berlim de 'Nouvelle Vague alemã', uma contrapartida alemã à demagógica Nouvelle Vague francesa. O Sr. Petzold prefere pensar a revolução em termos mais modestos – e mais concretos. 'Com a Nouvelle Vague havia o objetivo de destruir o que veio antes', ele disse. 'no nosso caso, apenas pensamos que precisávamos reinventar algo'" (LIM, 2009). Mas o que eles reinventaram? Eles reinventaram a maneira de focar no cinema como arte, no cineasta como autor e não ter medo de correr riscos ao criarem filmes que não se encaixem no sistema comercial da indústria cinematográfica, voltada para o sucesso de bilheteria e número de espectadores.

Referências bibliográficas:

ABEL, Marco. Intensifying Life: The Cinema of the "Berlin School". 2008. Disponível em: <http://www.cineaste.com/articles/the-berlin-school.htm>.

BAUTE, Michael; Knörer, Ekkehard; PANTENBURG, Volker, et al. *Berliner Schule – Eine Collage*



53

UMA NOUVELLE VAGUE ALEMÃ?
OS FILMES DE THOMAS ARSLAN NO CONTEXTO DA ESCOLA DE BERLIM
THOMAS SCHICK



54

Disponível em: <http://www.filmzentrale.com/essays/berlinerschuleek1.htm>.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin, 1985.

BRESSON, Robert. Notes on the Cinematographer. In *Star Texts. Image and Performance in Film and Television*. BUTLER, Jeremy G. (Ed.). Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 1991 [1975]. p.80-87

DEHN, Moritz. Die Türken vom Dienst. *Freitag*, 16 mar 1999. Disponível em: <http://www.freitag.de/kultur/9913-tuerken-dienst>.

FIZEL, Thomas. Derridada und Lacan. Arslans "Der schöne Tag". 18 jan. 2001.

GANSERA, Rainer. Glücks-Pickpocket. Thomas Arslans traumhafter Film "Der schöne Tag". *Süddeutsche Zeitung* 3/4 nov. 2001.

HALLE, Randall. *German Film after Germany*. Toward a Transnational Aesthetic. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2008.

HOLZ, Gudrun. 1999. Kein Zugang zum Glück. *Die Tageszeitung*, 22 mar. 1999.

KNÖRER, Ekkehard. Longshots: Luminous Days. Notes on the New German Cinema. *Vertigo* vol. 4, no. 3, 2009. Disponível em: <http://www.vertigomagazine.co.uk/showarticle.php?sel=cur&size=1&id=772>.

JAMES, Nick. German Cinema: All Together Now. *Sight & Sound*, vol. 16, no. 12, dez. 2006, p.26–31.

LIM, Dennis. A German Wave, Focused on Today. *The New York Times*, 6 mai. 2009. Disponível em: http://www.nytimes.com/2009/05/10/movies/10lim.html?pagewanted=2&_r=1.

MÖLLER, Olaf and Jason Wood. Vanishing Point. *Sight & Sound*, vol. 17, no. 10, out. 2007, p.40–42.

OBWALD, Dieter. Eine wahre Geschichte. Bankraub als Sport. 2007. Disponível em: <http://www.news.de/medien/855044606/bankraub-als-sport/1/>.

SEEBLEN, Georg. Die Anti-Erzählmaschine. 14 set. 2007. Disponível em: <http://www.freitag.de/2007/37/07371301.php>.

SEIDEL, Gabriela. Interview mit Thomas Arslan. 2001. Disponível em: <http://www.peripherfilm.de/derschoenetag/dst2.htm#Interview>.

SUCHSLAND, Rüdiger. Langsames Leben, schöne Tage. Annäherungen andie "Berliner Schule". *Film-dienst*, no. 13, jun. 2005, p.6–9. Disponível em: <http://film-dienst.kiminfo.de/artikel.php?nr=151062&dest=frei&pos=artikel>.

WORTHMANN, Merten. Mit Vorsicht genießen. *Die Zeit*, 27 set. 2001. Disponível em: http://www.zeit.de/2001/40/200140_langs._leben.xml?page=all.

*Texto publicado originalmente pela revista Acta Universitatis Sapientiae, em 2010.
Traduzido por Paulo Scarpa.*





O cinema de identificação me irrita: Entrevista com Christian Petzold

56

Marco Abel

O CINEMA DE IDENTIFICAÇÃO ME IRRITA: ENTREVISTA COM CHRISTIAN PETZOLD
MARCO ABEL

Ultimamente, o cinema alemão parece estar indo de vento em popa. Ele merecidamente angariou uma série de prêmios em festivais internacionais, incluindo quatro indicações ao Oscar de melhor filme em língua estrangeira – e duas estatuetas – desde a virada do milênio. Talvez o mundo tenha finalmente reacendido seu interesse pelo cinema alemão, que foi essencialmente ignorado desde o fim da Nouvelle Vague alemã do início da década de 1980. No entanto, filmes como os dois vencedores do Oscar, *Lugar nenhum na África* (*Nirgendwo in Afrika*, de Caroline Link, 2001) e *A vida dos outros* (*Das Leben der Anderen*, de Florian Henckel von Donnersmarck, 2006), bem como os indicados ao Oscar, *A queda! As últimas horas de Hitler* (*Der Untergang*, de Oliver Hirschbiegel, 2004) e *Uma mulher contra Hitler* (*Sophie Scholl*, de Marc Rothemund, 2004), são um pouco mais do que filmes comerciais razoavelmente bem feitos que tendem a agradar as concepções preexistentes da cultura alemã. Não é mera coincidência o fato de que todos os quatro filmes tratem, de uma maneira ou de outra, dos “grandes temas” do passado alemão: os anos de Hitler e as atividades sinistras da polícia secreta da Alemanha Oriental. O público americano em especial parece adorar esses filmes alemães, que, de alguma forma, perpetuam o estereótipo de que a cultura alemã pode ser essencialmente reduzida a seus legados totalitários do século XX.

Porém, sob o radar desses “legados”, celebrados nacional e internacionalmente, existe um movimento de cinema completamente diferente; na Alemanha, ele é conhecido como a Escola de Berlim e constitui uma parte significativa daquilo que a *Cahiers du Cinéma* chamou de Nouvelle Vague alemã. Mais recentemente, diretores como Christoph Hochhäusler, Benjamin Heisenberg, Valeska Grisebach, Ulrich Köhler ou Henner Winckler fizeram uma série de filmes que atraíram a atenção da crítica na Alemanha, na França e na Inglaterra¹. É possível dizer que a estética e a atitude de seus filmes (considerados com frequência a segunda geração da Escola de Berlim) em relação a seu tema – qual seja, a representação da Alemanha pós-muro em um nível mais micropolítico do que macropolítico – se aproximam bastante daquelas adotadas por seus “irmãos mais velhos”

1. Para mais informações sobre a Escola de Berlim, ver meu ensaio, “The State of Things: More Images for a Post-Wall Reality – 56° Festival de Cinema de Berlim”, *Senses of Cinema*, 39, abr.-jun. 2006. Disponível em: <http://www.sensesofcinema.com/contents/festivals/06/39/berlin2006.html>.



da primeira geração da Escola de Berlim: Angela Schanelec, Thomas Arslan e Christian Petzold, cujos primeiros longas-metragens foram feitos entre o início e meados da década de 1990². Desse grupo de diretores da Escola de Berlim, Christian Petzold talvez seja o que mais recebe atenção na Alemanha, e isso é razoavelmente justificável pelo fato de até o momento ele ter feito mais longas-metragens do que qualquer um de seus pares (oito). Além disso, *A segurança interna* (*Die innere Sicherheit*, 2000) é até agora o único filme que pode ser considerado um sucesso modesto de bilheteria, tendo atraído cerca de 120 mil espectadores na Alemanha³. E seus filmes têm recebido, com certa regularidade, algumas das mais prestigiadas premiações alemãs⁴.

No entanto, com exceção da crítica alemã especializada, de um grupo de cineastas franceses e daqueles que acompanham festivais de cinema ao redor do mundo, quase ninguém ouviu falar de Petzold, sem dúvida o diretor alemão mais importante da era pós-muro⁵. Apesar do fato de ao longo dos últimos 20 anos o cinema alemão em geral ter batalhado para ser reconhecido, a relativa obscuridade de Petzold tem a ver com a enorme dificuldade de acesso a seus filmes fora da Alemanha. Dos seus oito filmes apenas três foram lançados nos cinemas, a chamada "Trilogia *Geister*": *A segurança interna*, *Gespenster* e seu último filme *Yella*. Os outros cinco filmes – *Pilotinnen* (1994), *Cuba Libre* (1996), *Die Beischlafdiebin* (1998), *Toter Mann* (2001) e *Wolfsburg* (2003) – foram todos feitos para a TV alemã e exibidos apenas em festivais de cinema; eles não estão disponíveis em VHS ou DVD e não devem ser lançados comercialmente por causa de questões de direitos autorais. Até hoje, portanto, os 14 anos de carreira como diretor renderam apenas três acertados lançamentos comerciais, e um deles, a versão legendada do elogiado *Die innere Sicherheit*, não é fácil de encontrar nas lojas. Apesar dessa situação problemática, que é agravada pelo fato de que, mesmo na Alemanha, seus filmes não são necessariamente arrasa-quarteirões – *Gespenster* atraiu apenas 40 mil espectadores –, Petzold, na Alemanha e na França, é considerado o padrinho⁶ da Escola de Berlim⁷. E ele continua não se

2. Ver, por exemplo, a edição de dezembro de 2006 de *Sight & Sound*, que tem uma seção especial sobre o cinema alemão e sobre vários diretores da Escola de Berlim.

3. Informação disponível em: <http://insidekino.com/DJahr/D2001B.htm>.

4. Na Alemanha, *Toter Mann* (2001) e *Wolfsburg* (2003) ganharam o prêmio Adolf Grimme; *Gespenster* (2005) e *Yella* (2007) foram indicados para o Urso de Ouro no Festival de Cinema de Berlim; e *A segurança interna* ganhou o prêmio de melhor filme alemão. *Yella* foi indicado para quatro prêmios (conhecidos como "Lolas"), os de melhor filme, melhor diretor, melhor atriz (Nina Hoss) e melhor fotografia (Hans Fromm) – Nina Hoss ganhou.

5. Isso pode estar em processo de mudança, já que *Yella* vai ser lançado em breve nos EUA; recentemente o filme também recebeu atenção da crítica no Reino Unido (ver especialmente *Sight & Sound* 17, p.10, out. 2007, que apresenta não um, não dois, mas três textos sobre Petzold – uma crítica do filme feita por Demetrios Matheou, uma introdução crítica à obra de Petzold escrita por Olaf Möller e uma entrevista com o diretor feita por Jason Wood).

6. "Godfather". Poderia ser traduzido como "chefão", mas creio que aqui o sentido é de "defensor", "patrono" ou "protetor" (N.T.).

7. Deve-se salientar, entretanto, que milhões de telespectadores assistem aos filmes de Petzold. Atualmente, isso é muito típico na cultura cinematográfica alemã. Muitos de seus



58

intimidando com o tamanho de seu público. Mr. Petzold está agora preparando seu nono filme, *Jerichow*; segundo ele, trata-se de uma espécie de *remake* de *O destino bate à sua porta* (Tay Garnett, 1946). As filmagens estão programadas para começar no início de 2008.

O fato de Petzold assumir uma posição crucial na avaliação crítica do cinema alemão contemporâneo tem a ver, creio, com o fato de que ele faz filmes sobre pessoas que, em geral, habitam espaços intermediários – reais e oníricos –; com efeito, espaços fantasmáticos que constituem, para ele, o verdadeiro coração da Alemanha pós-muro. Em certo sentido, Petzold, nascido em 1960 e casado com a cineasta Aysun Bademsoy, não faz filmes sobre estrangeiros ou pessoas marginalizadas; ao contrário, ele está interessado em investigar as paisagens fronteiriças imanentes que compõem o coração da Alemanha capitalista atual. Mais precisamente, 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. Esses desejos quase nunca são realizados, precisamente por causa das circunstâncias sociopolíticas às quais os filmes de Petzold lançam um olhar atento, paciente, clinicamente preciso. Em outras palavras, o cinema de Petzold é sobre a possibilidade e a necessidade de mobilidade na Alemanha pós-muro. Essa questão tem sido central na esfera pública do país desde meados da década de 1990, e isso é evidenciado pelo fato de que dois dos últimos três presidentes alemães explicitamente exortaram os cidadãos alemães a se tornarem mais versáteis, a fim de melhorar a competitividade do país numa ordem mundial que se transformou e é dominada pela economia neoliberal pós-guerra fria de mercado financeiro de capitais⁸. Em suma, como sugere a entrevista a seguir, o cinema de Petzold é de grande interesse, precisamente porque coloca a Alemanha pós-muro no nível de seus próprios termos sociopolíticos⁹.

Como se desenvolveu seu interesse por cinema?

Eu cresci em Hilden, uma cidade pequena que não tinha nenhuma sala de cinema, numa época em que a Alemanha Ocidental tinha apenas dois ou três canais de TV. Então, houve pouquíssimos filmes e imagens em minha infância. No final da década de 1970, quando ainda estava no colégio, comecei a ir a cidades vizinhas maiores para assistir a filmes. Meus pais tinham me dado *Hitchcock*, de Truffaut (1967), um livro de entrevistas com Hitchcock feitas por Truffaut. Fiquei fascinado pelo livro. Então, mesmo sem ter visto os filmes de Hitchcock, já sabia muito sobre eles. Mas lembro também de dois ou três filmes que vi na

filmes alternativos são vistos apenas quando são exibidos na TV, que acaba sendo um dos principais patrocinadores desses filmes.

8. Os presidentes alemães Roman Herzog, em 1997, e Horst Köhler, em 2005, defenderam a necessidade de os alemães se tornarem mais versáteis.

9. Fiz a entrevista em alemão. Ela aconteceu em Berlim, em agosto de 2006, e as partes sobre Yella foram por telefone, em outubro de 2007. Agradeço a Alex Jenkins por transcrever a gravação original da parte de Berlim. A tradução da transcrição em alemão foi feita por mim.



TV. Depois houve a retrospectiva Hitchcock na Cinemathek, dentro do Museu Wallraf-Richartz – que é hoje o Museu Ludwig –, em Colônia, a maior cidade da região onde cresci. Acho que assisti a 41 filmes de Hitchcock! Tinha 17 anos. Vi ainda uma retrospectiva dos filmes de Fritz Lang. Comecei também a frequentar um pequeno cineclubes em Solingen ou em Wuppertal, que era dirigido por um homossexual que adorava exhibir *Tabu*, de F.W. Murnau (1931). Tom Tykwer, que também cresceu na região, me disse que conheceu o cara também, ele frequentou o mesmo cineclubes; ele lembra de ter visto *Tabu* lá. Então foi assim que tudo começou.

Quando era adolescente, não tinha uma narrativa para o lugar onde morava. Esses subúrbios – esses subúrbios alemães, que são bem diferentes dos subúrbios americanos – não possuem uma narrativa. A Alemanha não teve seu neorealismo, nem tivemos aquele Michelangelo Antonioni do começo, cujos filmes falavam sobre como um país se constrói, se desintegra e cai nas garras de um individualismo crescente. Acho que, por uma necessidade de tais narrativas, que também não encontrei na literatura alemã, comecei a me interessar por cinema, pois as encontrei aí. Mais tarde, descobri os filmes de Wim Wenders e Rainer Werner Fassbinder, nos quais encontrei algo que me permitiu ver e explicar meu mundo de uma maneira adequada.

No entanto, inicialmente, você decidiu estudar literatura alemã, em vez de cinema, na universidade. Só depois de concluir um mestrado sobre Rolf Dieter Brinkmann, você se inscreveu na DFFB [Academia de Cinema e Televisão de Berlim; do alemão, Deutsche Film-und Fernsehakademie Berlin] para estudar cinema¹⁰. Por que você, finalmente, decidiu mudar de literatura para cinema?

Quando me mudei para Berlim para estudar literatura, já sabia que acabaria me voltando para o cinema. Mas a literatura tinha a capacidade de tornar o mundo complexo para mim, e eu gostava muito disso. Ela me apresentava o mundo de uma maneira que me fazia gostar de contemplá-lo. Também achava que não era possível fazer bons filmes sem conhecer algo da vida. Até hoje defendo que nenhuma escola de cinema deveria admitir estudantes que não tenham, pelo menos, 26 anos de idade. A maioria dos estudantes de cinema é simplesmente muito jovem. Dá pra perceber isso, porque a maioria dos filmes continua a ser sobre adolescentes em conflito com os pais – que é um tema chato, se for desenvolvido a partir da perspectiva de um jovem cineasta. Nicholas Ray já contou essas histórias de uma forma muito melhor do que os jovens diretores da atualidade. Então, quando me mudei para Berlim, eu sabia que era muito jovem para fazer filmes. Entretanto, fiz alguns curtas-metragens (como *Mission* (1987), *Weiber* (1989), e *Süden* (1990)), usando meu dinheiro, mas não são bons,

10. Brinkmann, romancista e poeta, foi um dos *enfant terribles* da cena literária alemã nas décadas de 1960 e 1970. Ele morreu em um acidente de carro em Londres, em 1975. A DFFB é uma das principais escolas de cinema da Alemanha e, certamente, a mais intelectualizada.



algo simplesmente falta a eles. Talvez humildade. Esses filmes são rascunhos; são pequenos, arrogantes. Não gosto nem um pouco deles. Assim, em vez de *fazer filmes*, simplesmente ia ao cinema o tempo todo. Também frequentava aulas como ouvinte na Academia de Cinema e, simultaneamente, estudava literatura. Trabalhei quatro ou cinco anos no teatro antes de solicitar uma vaga na DFFB, no final da década de 1980, quando tinha 27 anos de idade.

60

E quando você começou a estudar seriamente cinema na DFFB?

Foi um choque! Pensei que, como tinha estudado literatura – e já tinha escrito bastante, contos e tal –, pensei que seria muito fácil fazer cinema narrativo. Pensei que iria escrever um roteiro, selecionar alguns atores, organizar a produção e dirigir o filme. Mas, no primeiro ano de academia, descobri que não conseguiria fazer isso. Éramos três grupos com seis alunos cada, mas mesmo com apenas seis membros éramos um grupo bastante complexo. No meu grupo, tinha pessoas como Jan Ralske e Christian Frosch, com quem ainda mantenho contato¹¹. Nós assistíamos a um monte de filmes e incessantemente os discutíamos; era tanta discussão que minha cabeça girava. Para mim, era um estado permanente de crise. Já havia experimentado um estado semelhante, no colegial, quando escutei a nova música, no fim da década de 1970, Punk, New Wave, Talking Heads, etc. Com essa música, tudo ficou confuso. E vivenciei exatamente essa confusão na DFFB. Claro que conhecia Robert Bresson, os filmes de François Truffaut, etc., mas, no momento em que tentei fazer filmes, eles não me ajudaram em nada! Era simplesmente incapaz de fazer um filme. Por mais de dois anos, não fiz filme algum. Apenas assistia e pensava no que via. Realmente passei por uma crise séria – uma crise que afetou todo o grupo. Depois, acabamos usando essa situação de crise como tema.

Harun Farocki e Hartmut Bitomsky já eram seus professores nessa época?

Sim. Mas eles não me ajudaram a sair dessa crise: eles *eram* a crise! Não, foi ótimo. Foram fundamentais para nosso desenvolvimento. Simplesmente sentávamos lá e assistíamos a filmes; fomos bombardeados com uma profusão de imagens, e eu não conseguia pegar numa câmera. O mito padrão do jovem cineasta que diz: “Peguei a câmera e comecei a filmar o que estava em minha frente”, essa ideia romântica não se apresentou a mim. Mas, claro, isso tinha a ver com minha biografia: tinha feito pós-graduação, era um intelectual, portanto qualquer forma de inocência teria significado que eu estava mentindo para mim mesmo. Não tive escolha, meus filmes eram reflexões sobre o cinema. Depois que fui assistente de Bitomsky e Farocki em algumas de suas produções [nos documentários *Die UFA* (1992) e *Ein Tag im Leben der Endverbraucher* (1993), respectivamente], gradualmente comecei a entender; e quando me permitiram

11. Ralske, nascido no Texas em 1959, já trabalhou em vários filmes alemães como engenheiro de som e dirigiu também o filme *Não é uma canção de amor* (1997) e um documentário para a TV. Frosch, nascido na Áustria em 1966, dirigiu até o momento três longas-metragens e um filme experimental.

para trabalhar com eles na ilha de edição, foi quando comecei realmente a entender alguma coisa.

Não podemos dizer que seus professores faziam cinema narrativo, porém o seu cinema pode ser qualificado de narrativo. Você, em algum momento, se sentiu inclinado a seguir Farocki e Bitomsky na tradição da vanguarda ou do documentário?

Apenas brevemente. Durante minha crise fiz dois curtas, que eram mais ou menos “filmes-ensaio”. Mas logo percebi que não era o caminho a seguir. Nesse tipo de cinema, a ilha de edição é como uma escrivadinha; trata-se essencialmente de coleta de material, no qual você trabalhará mais tarde, em solidão. A solidão de Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub, Farocki e Bitomsky – que, em muitos aspectos, é autoimposta –, esse não era o ambiente de trabalho que eu desejava. Não consigo trabalhar assim. Fiz isso por cinco anos como estudante de letras; não comecei a fazer filmes para emular essa experiência. Porém, é preciso dizer que tanto Farocki quanto Bitomsky amam cinema narrativo. Se você assistir atentamente a seus filmes, verá que eles realmente desejam fazer cinema narrativo, embora, talvez, tratem simultaneamente da impossibilidade ou da crise da narrativa. Mas não queria seguir o caminho deles. Ainda assim, aprendi mais sobre a arte da narrativa com eles do que com os chamados “contadores de histórias”, que não se questionam. Aprendi mais sobre cinema americano assistindo aos filmes de Godard do que assistindo aos filmes americanos.

Já que recebeu treinamento formal na DFFB, imagino que teve de fazer cursos de teoria cinematográfica?

Sim, um pouco. Mas como já tinha estudado teoria cinematográfica quando ainda trabalhava com literatura, tinha jurado que nunca mais iria estudar isso de novo! Não tenho a teoria cinematográfica em alta conta. Não digo isso para ser revisionista quanto a minha biografia intelectual. Mas as teorias de Christian Metz, Pier Paolo Pasolini ou de qualquer outro que tenhamos estudado simplesmente não me pegaram. Sempre achei que Roland Barthes estava certo quando argumentou que um filme, uma imagem, não é um signo. Mas, claro, estudamos teoria cinematográfica na academia, mas não dá para simplesmente dizer: “Agora, vou pegar a câmera e sair filmando”. De qualquer forma, no processo de edição, você *tem* que se tornar teórico. Como diretor, você sempre tem que se explicar. Há os atores para os quais você tem que explicar coisas. Você pode fazer isso à maneira militar, não permitir objeções, simplesmente seguir uma gramática específica. Mas não é assim que trabalho. Preciso de mais explicações, tanto de minha parte quanto dos outros; tenho de coletivizar este processo. Por essa razão apenas, me interessei pela teoria cinematográfica, mas não porque acreditava que os grandes teóricos melhorariam minhas habilidades de fazer cinema. Contudo, eles me fizeram progredir em outras áreas. Os livros de Gilles Deleuze sobre cinema são brilhantes como filosofia, mas não me ajudam a fazer cinema. E não espero isso deles.



61



Volker Schlöndorff argumenta¹² que a crise do cinema alemão na década de 1990 – ele se refere principalmente às comédias *yuppies*, que Eric Rentschler, um estudioso de cinema de Harvard, denominou “cinema de consenso¹³” – estava relacionada com a resistência geral dos diretores alemães à teoria. Na opinião dele, o problema continua a ser o fato de que, nas universidades alemãs de cinema, se ensina pouca teoria.

62

Não tenho certeza disso. Não acho que vamos melhorar o cinema na Alemanha oferecendo mais aulas de teoria cinematográfica. Precisávamos de professores que pudessem *pensar* o cinema, em vez de dividi-lo em categorias puras, passíveis de serem ensinadas. Esta abordagem teve início – e dominou o ensino de cinema – na década de 1980, e *autorenkino* é um pouco responsável por isso. Eles contribuíram para certa classificação – arte aqui, *mainstream* lá, estrelas *versus* desconhecidos etc. Aqueles que contribuíram para a divisão do cinema nesses termos foram a morte do cinema. E o cinema que Schlöndorff representa foi parte desse processo; o foco passou a ser a adaptação da grande literatura alemã. Hitchcock disse que não se pode filmar um grande romance, apenas romances ruins. Concordo com isso, pois cinema não é literatura. Mas no final da década de 1970, de repente, todos começaram a fazer filmes baseados em romances de Uwe Johnson ou Thomas Mann, um cinema inacreditavelmente chato e pobre¹⁴. Assim, no final da década de 1980, tínhamos dois tipos de cinema: o cinema desprezível de adaptação literária e um cinema escapista, inculto, que *queria* ser o oposto desse cinema literário. E, surpreendentemente, alguém como Dominik Graf, por cuja tentativa de fazer filmes de gênero inteligentes tenho o maior respeito, encontrou-se em extrema solidão¹⁵.

Seus filmes têm muitos elementos de gênero que você tira de histórias de crime e mistério, até mesmo de melodramas. Graf, que é um defensor inflexível do cinema de gênero, lamenta publicamente, com grande regularidade, a aparente incapacidade que os diretores alemães têm de fazer bons filmes do gênero¹⁶. Não sei o que ele pensa de seus filmes, mas

12. SCHLÖNDORFF, Volker. "Schluss mit der Anpasserei!". *Die Zeit*, 22 mai. de 2003. Disponível em: http://www.zeit.de/2003/22/CannesSchl_9andorff.

13. RENTSCHLER, Eric. "From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus", *Cinema and Nation*. HJORT, Mette; MACKENZIE, Scott (eds.). Nova York: Routledge, 2000. p.260-277.

14. Mann, é claro, é um dos gigantes da literatura alemã, e Johnson, autor do livro que muitos consideram um dos maiores romances do pós-guerra, *Anniversaries: From the Life of Gesine Cresspahl*, foi um dos escritores mais importantes da Alemanha da década de 1960 e 1970.

15. Graf produziu, sem dúvida, alguns dos melhores filmes da televisão alemã nos últimos 25 anos, mas também fez cinema, como *Die Sieger* (1994), *Der Felsen* (2002) e *Der rote Kakadu* (2006).

16. O documento mais intrigante da divergência (amigável) entre Petzold e Graf sobre essa questão é uma troca de *e-mails* de 30 páginas entre eles e Christoph Hochhäusler. Essa troca ocorreu pois Graf não pôde participar de um debate público sobre esse novo movimento cinematográfico alemão. No outono de 2006, o DFFB tinha convidado a maior parte dos diretores ligados à Escola de Berlim; Graf foi convidado a participar por ser

é claro que sua maneira de lidar com o gênero difere fundamentalmente da dele.

Sinto que tenho grande afinidade com Dominik, embora nós certamente trabalheemos e pensemos de forma diferente. Acho que não faz muito sentido exigir, como ele o faz, um cinema de gênero na Alemanha, porque cinema de gênero requer que *gêneros* existam; não se pode produzi-los ou trazê-los de volta artificialmente, como um retroevento. A comédia alemã da década de 1980 e início de 1990 era cinema de gênero, e, talvez, naquela época, alguém devesse ter dado uma resposta. Talvez devêssemos ter lidado com a questão do gênero quando ela se apresentou a nós. Claro, a televisão absorveu o cinema de gênero, razão pela qual não se pode resgatá-lo como um retroevento. Os sinais de gênero são como ecos. Graf adora diretores ingleses como Mike Figgis e Nicolas Roeg – que foram para a América por amor a Hollywood, onde se faz cinema de gênero, para dar continuidade a essa tradição. Graf gosta de diretores que querem reviver e redescobrir as convenções de gênero. Graf faz um trabalho de Sísifo, ele continua a fazer um filme aqui, outro ali, para nos lembrar de quão maravilhosas as ruas pareciam no cinema, de quão fantásticas as noites eram e de quão impressionantes as mulheres se afiguravam. Sou fascinado por esse trabalho, no qual ele investe uma energia enorme, é uma coisa quase suicida, porque cada um de seus filmes vai além de fronteiras bem estabelecidas. Tenho a sensação de que faço filmes no cemitério do cinema de gênero, a partir dos restos que ainda estão lá, disponíveis.

Recentemente, parece estar havendo um renascimento do cinema alemão. Talvez seja cedo demais para chamar esta de uma nova era de ouro do cinema alemão, mas os sinais – estou pensando aqui também na chamada Escola de Berlim – apontam para um renascimento do cinema na Alemanha.

Com efeito, o cinema alemão tornou-se muito mais interessante nos últimos tempos. Tornou-se realmente um cinema muito rico – mas cinema, enquanto tal, não existe mais. Existem filmes, mas não há público para eles. Temos que encarar isso sem ilusões; e também não é possível mudar isso. Não dá para inventar uma infraestrutura de cinema com filmes, já que essa infraestrutura é determinada pela televisão, que controla todas as coisas, pelo menos na Alemanha. Os grandes trustes e monopólios homogeneizaram tudo; como consequência, fazem-se filmes em nichos. Mas se ficar muito obcecado por esse fato, você vai enlouquecer. *Gespenster* teve cerca de 40 mil espectadores; não é algo encorajador. Mas teria sido muita presunção acreditar que conseguiríamos mais espectadores com esse filme. É assim que as coisas são.

abertamente crítico da estética cinematográfica associada ao – e promovida pelo – rótulo "Escola de Berlim". A revista de cinema alemã *Revolver*, que é editada por, entre outros, Christoph Hochhäusler, publicou essa troca de e-mails em sua 16ª edição (2007); a segunda parte da troca pode ser acessada *on-line* em <http://www.revolver-film.de/>, clicando no link "Mailwechsel 'Berliner Schule'" na 16ª edição.



63



64

Certamente, teria sido uma ilusão esperar que *Gespenster* um filme esteticamente menor, fosse atrair um público maior. Suponho que você tenha ficado ainda mais surpreso com *Die innere Sicherheit*, que conseguiu atrair mais de 100 mil espectadores.

Cerca de 200 mil. Conseguimos ganhar algum dinheiro! Ele foi beneficiado pelo fato de que naquele momento a Alemanha testemunhava outro debate sobre a RAF¹⁷.

Seu filme de formatura, *Pilotinnen*, começa em Paris, com uma imagem das mãos da protagonista. Enquanto a vemos, ela diz: “Em algum momento um lugar nos pertencerá”. Então você corta para uma autoestrada na qual a personagem dirige e escolhe para a cena uma peça minimalista executada por um piano. Esta é a sua primeira cena em um filme narrativo. Duas perguntas: a decisão de iniciar esse filme em Paris foi um gesto consciente, um aceno para a *Nouvelle Vague*, o *cinéma des auteurs*? E, olhando para trás, faz sentido dizer que já nessa cena encontramos uma espécie de paradigma de seus filmes? A paisagem com um automóvel, o ambiente industrial, as cores azul-acinzentada e azul-esverdeada, a música ao piano que é sempre extremamente minimalista etc. Christoph Hochhäusler chama essa estética de “lirismo tecnológico”¹⁸.

Sim, é isso. Mas Paris tem menos a ver com a *Nouvelle Vague* do que com o fato de que a protagonista é uma vendedora de cosméticos. Em cada frasco de cosmético estão os nomes de Paris, Milão ou Londres, portanto o filme tinha de começar em uma dessas cidades. Bom, me interesse por espaços de transição. O capitalismo moderno os criou. E o cinema, como o carro e o rádio do carro, sempre existiu para criar um mito para esses espaços: a solidão quando se está dirigindo, os *road movies*, todas essas coisas derivam disso. E na década de 1950 esses espaços de transição foram representados de uma forma hedonista, como nos filmes de Nicholas Ray: adolescentes dirigindo, assistindo a filmes em *drive-ins*, fazendo sexo em carros etc. E eu pensei, quando comecei o filme, agora esse mito está em processo de dissolução: as pessoas já não pegam mais a estrada para se encontrar, mas porque não conseguem encontrar uma saída, porque não há mais cidades. É por isso que o filme começa em Paris, porque o nome dessa cidade está no frasco de perfume, o que sugere que Paris é ainda uma cidade,

17. Na época do lançamento do filme, houve um debate público virulento a respeito do passado do ministro do exterior Joschka Fischer, que, nas décadas de 1960 e 1970, pertenceu à oposição extraparlamentar. Por volta da virada do milênio, quando era um político respeitado, foram publicadas fotos em que ele aparecia participando de atos de violência. Fischer, como outros políticos governistas de esquerda, tinha contato (na maior parte das vezes, um contato inócuo) com as esferas maiores da Fração do Exército Vermelho, a organização guerrilheira de esquerda que aterrorizou o estado da Alemanha Ocidental durante as décadas de 1970 e 1980.

18. ABEL, Marco. "Tender Speaking: An Interview with Christoph Hochhäusler." *Senses of Cinema* 42, jan.-mar.2007. Disponível em: <http://www.sensesofcinema.com/contents/07/42/christoph-hochhausler.html>.

que é para onde quero ir. A mulher que fica dirigindo pela rede de autoestradas deseja uma cidade real – Paris é uma cidade real –, e o homem que está com ela no carro é francês, apesar de nunca o vermos. Essa era a situação inicial. E o caminho até lá, que implica um processo de criminalização, sempre me interessou: não no sentido de que as pessoas têm metralhadoras, mas que as coisas cotidianas que nos cercam podem adquirir uma energia criminosas.



65

É interessante que você tenha escolhido fazer um primeiro filme tanto sobre a rivalidade, a amizade e a solidariedade femininas quanto sobre os primeiros efeitos da globalização na Alemanha reunificada.

Escrevi a história junto com Harun Farocki. Mas a explicação mais simples para a escolha do assunto é que as mulheres são estranhas para mim. Ao me concentrar em uma personagem feminina, evito ficar muito biográfico. Se focasse homens dirigindo em autoestradas, inevitavelmente isso teria algo a ver comigo (a busca de si etc.). Quando se conta uma história sobre mulheres, o perigo é, claro, desejá-las, o narrador pode desejar seus próprios personagens, mas estou ciente de que não sou 100% neutro. No entanto, a escolha dos protagonistas me permitiu assumir uma distância maior da narrativa. Fui capaz de ver, a uma distância maior, os mecanismos de dependência e exploração que prevalecem: os homens ainda possuem as empresas, enquanto as mulheres têm que trabalhar. As mulheres querem ser livres, portanto não há filhos: elas imediatamente se livram deles, se eles não funcionam. Se os personagens tivessem muito de mim eles não conseguiria filmar tudo isso com o distanciamento maior que desejava. O “cinema de identificação” me irrita, então fiz um filme que não era sobre identificação, ou, de qualquer modo, um filme em que o grau de identificação é menor do que o habitual. Queria ver o mundo, não apenas o sujeito (por meio do qual, no tradicional “cinema de identificação” somos convidados a ver o mundo).

Essa estratégia parece fazer parte de todos os seus filmes: a maioria de seus protagonistas são mulheres, e até mesmo em filmes como *Cuba Libre* e *Toter Mann* os homens estão, na melhor das hipóteses, em posições iguais às das personagens femininas. A esse respeito os seus filmes quase parecem evocar os cinemas de Pedro Almodóvar ou Douglas Sirk, ou seja, melodramas – filmes em que as mulheres têm grandes papéis.

Exatamente. Esses diretores, bem como Hitchcock, são também um pouco como pais.

Em seus primeiros filmes, muitos dos personagens parecem compartilhar o desejo de sair da Alemanha. Você compartilha deste sonho sem nunca ter percebido isso?

É verdade, embora a direção desse sonho tenha se invertido em meus filmes mais recentes. Acho que, de uma forma ou de outra, as melhores narrativas são as de viagem. Em última análise, tais narrativas apenas simulam a viagem de pessoas ao estrangeiro. No fim, são todas versões da *Odisséia* de Homero: na maior parte



66

das vezes, são sobre o retorno para casa. Então, quando meus personagens falam sobre algumas ilhas, Bora Bora [em *Die Beischlafdiebin*] ou qualquer outro lugar, trata-se na verdade da busca por um lugar na vida. A questão não é nem mesmo conhecer o que é estrangeiro ou cruzar uma fronteira; a questão é voltar para casa, encontrar um lar. Esse é o meu tema. E Bora Bora representa apenas uma espécie de casa metafísica. Mas, eventualmente, parei de tomar esse caminho: *Die innere Sicherheit* é sobre a Alemanha, e daí em diante todos os meus filmes são sobre a Alemanha e não sobre como escapar dela.

Desde meados da década de 1990, tem acontecido um debate sobre essa questão; diz-se que os alemães são imóveis, que o país está paralisado (psicologicamente, bem como material e culturalmente), que precisamos mudar. É pouco provável que seja coincidência o fato de que dois dos últimos três presidentes alemães – Roman Herzog (1994 - 1999) ou Horst Köhler (2004 - 2010), respectivamente – fizeram discursos bem divulgados e controversos em que explicitamente exortavam os cidadãos a abraçar ideias neoliberais de mobilidade. Diante desse contexto, é interessante observar que você faz filmes sobre mobilidade – transformação e mudança – no momento em que essa mobilidade está *ausente* da realidade social da Alemanha.

Toda a tolice neoliberal começou na década de 1980. Sua vitalidade política sempre foi a de destruir todas as instituições sociais estabelecidas, apesar de a reunificação, em 1990, ter disfarçado momentaneamente essa tendência. A pólis, o espaço público, o bem comum, termos sensuais como “Estado enxuto” – todos esses termos eram apenas sinônimos do desejo fundamental dos neoliberais de destruir a sociedade política. Como nos EUA. E, nesse contexto, a conversa começou a girar em torno da questão da flexibilidade; foi aí que surgiu um discurso que se voltou contra as pessoas que não podiam se deslocar, que queriam um lar permanente. Naquela época, eu lia romances de Georges Simenon, que são todos sobre indivíduos que querem ser modernos, mas que não conseguem, pois Simenon, como Anton Tchekhov antes dele, acredita que as pessoas não estão preparadas para a vida moderna, elas sempre carregam restos arcaicos de outra vida. São essas pessoas que estão sendo expulsas das sociedades ou forçadas a se deslocar, mas não sabem nem para onde ir, para onde tudo isso vai levar. Elas conseqüentemente acabam em espaços de transição, zonas de trânsito, onde o nada se avulta e o retorno ao que existia no passado se torna impossível. Esses são os espaços que me interessam.

Normalmente, filmes que lidam com a mobilidade tem um determinado estilo, cortes rápidos, tomadas curtas, muita ação e vários clichês que de alguma forma representam a mobilidade ou o movimento. Seus filmes, no entanto, tratam da “mobilidade” de maneira fundamentalmente diferente, pois, estilisticamente falando, eles são bastante estáticos. Considerando que seus filmes são efetivamente sobre a mobilidade, você se vê resistindo conscientemente à vontade de “representar” a mobilidade? Você se vê

colocando o conceito de “representação” em risco?

Exatamente! Quando você sai de um avião, de repente acontece uma movimentação intensa de empresários e turistas, que sacam seus telefones celulares e correm enlouquecidos para pegar um táxi; eles batem as portas como se quisessem dizer: “Podemos nos deslocar”. Mas, no fim, se você olhar mais de perto, perceberá que todos os aeroportos são parecidos, que todos os aeroportos têm uma loja Burberry, uma loja Rolex, uma loja Bulgari, e todo mundo carrega uma garrafa de água de dois litros, todo mundo usa ternos ou roupas casuais e dorme em algum canto encostando a cabeça na sua bagagem de mão. Assim, por um lado, há uma grande “mitologização” da mobilidade, e os cortes rápidos e os carros na publicidade contribuem para isso; por outro lado, quanto mais a mobilidade é representada em filmes ou é exigida pela publicidade, menos ela de fato existe. Nada se move! Esse movimento imóvel, essa mobilidade imóvel, creio, é uma coisa, um lugar, um lugar estranho, que surge atualmente como condição fundamental para a vida: uma nova forma de solidão do viajante. E essa nova solidão ainda não foi pesquisada. É por isso que esses filmes de estrada em que algum personagem quer ver o mar mais uma vez ou que mostram pessoas com deficiência, pouco antes de morrer, me dão nos nervos. Isso é coisa do século XVIII ou, pior, do século XIX!

Estou interessado nas imobilidades móveis, as chamadas zonas de trânsito, esses não lugares: é aí que a modernidade está acontecendo. E eles se expandem de uma forma metastática. Hoje encontrei um amigo que me disse que os filmes de terror mais recentes, com suas cenas de tortura e seus personagens mercenários, se passam na Europa Oriental, nos países da CEI¹⁹. A razão disso é que o mapa capitalista tornou-se tão vasto que tudo foi homogeneizado. Restam apenas alguns lugares, um fora, onde ainda podemos imaginar o horror, mas é esse fora onde o horror ocorre que o capitalismo está invadindo, em três anos tudo vai estar acabado, a mão de obra barata, os impostos baixos, as baixas taxas de emprego já estão essencialmente destruindo tudo. É por isso que o horror não vem mais de países da Ásia ou da África, ele vem do Cazaquistão, da Geórgia, da Ucrânia etc. É fascinante. Acho que isso tem a ver com o fato de que os filmes atuais não são mais feitos por estúdios, mas, sim, por gigantescas corporações globais de capital aberto. E eles sabem que fazem o capital desterritorializar o mundo inteiro, que forcem o mundo a se tornar cada vez mais flexível, mas sabem também que o levam à paralisia. É por isso que eles têm de forçar tanto a marginalização, mas em breve as margens não existirão mais. Não tenho tanto interesse pelas margens – Bora-Bora, etc. –, me interesse pelo centro, pelo que acontece lá.

A sensação de movimento que seus filmes estabelecem libera funções no nível do afeto. O movimento resulta de algo sensível, algo intensivo em vez de extensivo. Ao insistir pacientemente em uma imagem, você

19. A Comunidade dos Estados Independentes engloba 11 ex-repúblicas soviéticas.





68

retrata a mudança em um nível tátil, afetivo. Sua câmera não está interessada em olhar *para além* do que está acontecendo. Não é uma questão de representar uma viagem de carro até o oceano, que quase sempre acaba evocando uma transcendência, uma mobilidade utópica para além do aqui e agora. Em vez disso, sua câmera tenta pertencer ao evento, nos dar o evento e forçá-lo até seu limite, o limite do que é visível; ela, portanto, tenta efetuar o momento de transformação de dentro, imanentemente, e não de fora, que seria provocado por um objeto-causa claramente delineável. São esses momentos produzidos imanentemente que constituem para mim, em princípio, o oposto da versão neoliberal da mobilidade. Você disse certa vez que ainda estamos longe de fazer filmes políticos. Mas não poderíamos dizer que seus filmes são políticos justamente porque suas imagens põem em questão um dos aspectos mais importantes do capitalismo: o da mobilidade?

Sim, concordo absolutamente. Uma vez tive uma longa conversa com Christoph Hochhäusler sobre a questão do cinema político²⁰. Nós dois tínhamos lido o livro de Peter Nau sobre a questão do cinema político. Nau diz explicitamente que os filmes devem ser políticos. No nosso caso, as circunstâncias da produção cinematográfica são, claro, capitalistas, e é por isso que o cinema reflete suas próprias condições de produção. Todo grande cineasta, seja Truffaut, Godard ou Fassbinder, fez filmes sobre a arte de fazer filmes. Ou seja, eles colocaram suas condições de produção – e se colocaram – no centro do palco. Para mim, são filmes políticos. Esse tipo de política está em meus filmes também, contudo, na maior parte das vezes, o que é político em meus filmes só me ocorre após o fato.

Seus filmes não são construídos a partir de uma tese.

Exatamente. Algo acontece na narração, algo emerge de sua complexidade. Depois que o filme é feito, percebo às vezes que há um pensamento inconcluso; mesmo que seja percebido no filme, ele não estava lá no início. Há sempre uma série de textos filosóficos que me acompanham no processo de filmagem, mas são mais coisas que leio para os atores, como a música que coloco para eles, que deixa uma marca no processo de filmagem. Às vezes, tudo isso se torna uma teia perfeita, outras vezes não tem nenhuma relação com a versão final do filme.

Seus filmes são caracterizados por certo ascetismo estético ou rigidez. Alguém te influenciou?

Quando tinha 18 anos assisti a *Halloween – A noite do terror* (1978), de John Carpenter. Foi um grande evento cinematográfico para mim, deixou uma marca em mim até hoje. É um filme com imagens mentais, subjetivas, e objetivas também; sua alternância cria a sensação de horror. Você nunca sabe se o que está na tela é objetivo ou subjetivo. Às vezes, o personagem, que parece ter o ponto de vista da câmera, aparece, de repente, na frente da câmera, ele se

20. NAU, Peter. Zur Kritik des politischen Film. Ostfildern: Reiseverlag Dumont, 1982.



torna objeto, deixando de ser sujeito. Isso vem *como* um choque, que é sempre renovado. Acho que isso realmente me formou. Hitchcock também faz isso com frequência, de forma que você nunca tem certeza da identidade do agente do olhar: é Hitchcock, um narrador ou o personagem? Edward Hopper, em suas últimas pinturas, parou de pintar personagens à margem e passou a pintar as próprias margens, como olhar. Acho até que, no final de sua carreira, Hopper pintou como Yazujiro Ozu dirigiu filmes.

Sempre discuto com meu diretor de fotografia, Hans Fromm, quando ensaiamos uma cena com os atores por um longo período de tempo, como podemos realizar uma determinada cena cinematograficamente. Como se pode filmá-la? De quem é o ponto de vista aqui? E o que vem antes, o que vem depois? Sempre tento criar uma conexão entre a imagem mental e a objetiva. Isso pode ser a fonte da minha estética. Às vezes minhas imagens são parte de uma psicologia espacial, um ritmo espacial, ao passo que em outros momentos elas aparecem como se fossem um retrato. Isto é, às vezes é o espaço que está se apresentando como um retrato com pessoas, às vezes são as próprias imagens que compõem o retrato clássico. Essa composição do enquadramento muda, dependendo de como os personagens se sentem. Ou seja, às vezes eles são derrotados pelo ambiente, às vezes o ambiente existe somente por causa deles.

Você acabou de mencionar Hopper. Há outros fora do meio cinematográfico que o influenciaram conceitualmente? Por exemplo, em *Die Beischlafdiebin* há um cartaz de *Betty*, de Gerhard Richter (1988), na parede. Além disso, uma série de cenas parece uma reencenação das pinturas de paisagens marítimas do artista alemão, como *Iceberg in Mist* (1982) ou a série *Seastuck* (1968-1969). Estou pensando aqui, por exemplo, em várias cenas de *Cuba Libre*, *Die Beischlafdiebin* ou *Wolfsburg*. Em geral, parece que as imagens têm os tons azul-acinzentados de Richter, bem como seu uso particular de “foco” (que muitas vezes é um pouco “fora de foco”).

Sim, Richter foi um pintor muito importante para mim. Ele ainda é! Gosto do fato de que suas pinturas simultaneamente se dirigem para e se afastam do observador. Isso está relacionado com a questão do subjetivo *versus* objetivo que acabamos de discutir. Atores americanos são superiores a todos os outros no mundo, porque eles *atuam*, isto é, eles se colocam ao lado de si mesmos enquanto, ao mesmo tempo, permanecem idênticos a si mesmos. Veja Robert Duvall em *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). Ele interpreta um soldado sujo, e vemos nele o prazer de atuar, mas ao mesmo tempo ele é esse personagem, ele se identifica com ele. Gosto muito desse processo simultâneo de identificação e afastamento, trata-se de uma atuação brechtiana à maneira americana. Tento conseguir isso de meus atores: quero que eles se entreguem totalmente aos personagens que interpretam e simultaneamente se afastem deles.



Você escreveu certa vez que não estaria interessado em fazer filmes sobre o passado alemão, porque cinema, para você, é sobre o presente. Citou Truffaut ao falar sobre o problema do céu em filmes históricos; para ele, o céu em uma imagem sempre aponta para o presente...

Isso foi em um ensaio que escrevi sobre Romero²¹.

70

Em certo sentido, é possível ler *Betty* (e muitas das pinturas de Richter) fazendo-se referência ao anjo da história de Walter Benjamin: não há nada a não ser o presente, porém o olhar do anjo, em sua atualidade radical, nos direciona para a história, para a questão do passado.

Sim, o que quero fazer com meus filmes tem muito a ver com isso. *A filosofia da história* de Benjamin foi um texto importante para mim na época em que estudei literatura²².

Mais cedo você mencionou Deleuze, seus livros sobre cinema. Você conhece também seu livro sobre o pintor anglo-irlandês Francis Bacon?

Não.

Deleuze argumenta que, para Bacon, no que diz respeito à prática pictórica, a tela é inicialmente cheia de imagens, e é por isso que a primeira tarefa do pintor é remover todos os clichês pictóricos dessa tela aparentemente vazia²³. Quando você começa um novo filme há essa questão? Você também enfrenta o problema de que a superfície em que o filme é projetado, a tela, é *a priori* cheia de imagens em movimento? Estou pensando, por exemplo, sobre sua abordagem com relação às locações, como em *Gespenster*, no qual, no início, a câmera quase rasteja pelo chão de alguma floresta não especificada – uma floresta que o espectador não identifica facilmente, como o famoso Tierpark, em Berlim. O filme não dá de imediato o “sentido” da imagem aos espectadores que conhecem Berlim só de filmes e imagens de TV. O filme não revela de saída que estamos em Berlim, mostrando, digamos, uma imagem da torre de TV ou quaisquer imagens-clichê de Berlim. É quase como se você tivesse removido da tela nossas ideias obsoletas de Berlim para encontrar, ou inventar, novas possibilidades de tornar esse espaço visível.

Sim, exatamente. Adoraria trabalhar em um estúdio. Trabalhar em um estúdio seria interessante para mim, pois você pode ir lá às 9h da manhã e voltar para casa às 5h da tarde, todos os dias; ou seja, gostaria de trabalhar de uma forma mais

21. PETZOLD, Christian. "Nie mehr Himmel, nie mehr Tag", *Die Zeit*, 1º set. 2005. p.45.

22. BENJAMIN, Walter. "Theses on the Philosophy of History". *Illuminations: Essays and Reflections*. ARENDT, Hannah (Ed.). Nova York: Schocken, 1969. p.253-264.

23. DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Minneapolis: University of Minnesota, 2003.



industrial. Também acho que o cinema não deveria estar em museus. Portanto, não acho que deva ser semelhante ao cinema do século XIX; ao contrário, o cinema, de alguma forma, tem que ser em série. Adoraria trabalhar em série. É por isso que acho que as imagens que estão sendo produzidos atualmente nos EUA, suas séries de TV, são os laboratórios mais interessantes. O que a HBO faz é fantástico. Mas isso não é televisão. Quero dizer, as pessoas compram ou alugam as séries em DVD e, essencialmente, assistem a elas como se fossem cinema. É uma nova maneira de assistir a filmes que está se aproximando. Você se reúne com outros, e juntos escapam para outro mundo: é uma substituição do cinema. Ficaria interessado em trabalhar em série no próprio cinema; ou seja, me interessaria por um estúdio, porém o estúdio em si seria menos interessante para mim. Não me interessa enfrentar salas vazias, que depois teria de preencher. Ao contrário, preciso encontrar um ponto em uma sala, que é o presente, a partir do qual olharei para fora, e preciso encontrar um segundo ponto que relacionarei com o primeiro. Tenho de descobrir segmentos, fragmentos, que narram o espaço próximo de uma maneira mais ampla do que pareceria se eu simplesmente o filmasse em plano geral, que mostra tudo de uma só vez.

Todos os seus filmes ocorrem no espaço real, que é enfatizado pela forma como você fotografa esses espaços. Podemos realmente sentir o realismo de seus espaços, e isso parece ser um efeito direto do olhar insistente de sua câmera. André Bazin certa vez descreveu positivamente o “verdadeiro realismo” fazendo referência ao que identificou como o princípio operacional cinematográfico de Erich von Stroheim: “Olhe com precisão para o mundo [e] continue olhando²⁴”. Esse processo contínuo, esse olhar incessante, tem algo a ver com a duração, com a resistência, com a singularidade e com a intensidade; dessa forma, a câmera torna sensível a singularidade de um espaço que, conseqüentemente, não pode ser substituído por outro espaço.

Exatamente. Você tem de observar o espaço mais banal até que ele olhe de volta, até que ele se torna misterioso. Isso dá trabalho: você tem que selecionar partes e manipular o espaço; cada luz é uma manipulação do espaço. Na Alemanha, há lojas de móveis que aprenderam isso por conta do sucesso da IKEA. Os móveis IKEA são feios. Mas aparecem lindamente fotografados no catálogo: há sempre um sol nascente, há sempre uma luz diagonal do sol, uma luz à maneira de Hopper que brilha através da sala. Essa luz nos diz que essa sala, o dia, está apenas começando: tudo ainda está por vir, tudo é de graça. Mas uma vez que você tenha móveis IKEA em casa, tudo está acabado, é aí que a longa noite começa! Todo arranjo de luz é uma maneira de colocar algo em primeiro plano e de deixar outras coisas na escuridão. Assim tornamos o espaço colorido. Não se trata apenas de representar o espaço preexistente na linha da estética realista tradicional. Mas mesmo que isso não seja realismo representacional, tudo

24. BAZIN, André. "The Evolution of the Language of Cinema". *What is Cinema?*, vol.1. Berkeley: University of California, 2005. p.27.





Yella (Yella) ©Goethe-Institut



74

o que você faz com a sala tem que vir de dentro da própria sala, imanentemente, se preferir. Há tantas pessoas que de repente olham fixamente para alguma coisa e, portanto, *veem* alguma coisa – esse olhar significa duração, e temos de insistir nisso. Você tem de olhar fixamente até encontrar um segundo ponto de vista, aí as coisas começam a se tornar misteriosas e complexas. O cinema ruim só nos mostra coisas que requerem decodificação: um objeto significa riqueza, outro, velhice, outro, juventude etc. Mas encontrar a juventude *na* velhice ou a morte *na* manhã, como as imagens comerciais da IKEA, me interessa.

O que você está dizendo é que quando se olha insistentemente para um objeto, ele de repente se metamorfoseia aos seus olhos. Isso mais uma vez nos leva de volta à questão da transformação ou movimento imanente, que não está sendo gerado por algum tipo de operação de decodificação ou força extensiva, mas...

Isso é o que você disse no início, sobre o cinema de mobilidade, com seus cortes rápidos etc.: ele não precisa mais de espaço, pois parece trabalhar quase exclusivamente com o tempo.

Em seus filmes, as famílias assumem um papel importante. Você frequentemente fala sobre seu interesse por espaços intermediários. E as famílias em seus filmes muitas vezes se encontram em tais espaços e assumem uma qualidade fantasmagórica: a vendedora tenta forjar uma casa em *Pilotinnen*, os dois protagonistas de *Cuba Libre* fracassam na tentativa de viver juntos, Petra deseja voltar para casa de sua família e viver com sua irmã em *Die Beischlafdiebin*, os ex-terroristas fogem com sua filha adolescente em *Die innere Sicherheit*, a união de uma família é destruída violentamente em *Toter Mann*, o acidente de carro em *Wolfsburg*, que destrói uma família e momentaneamente parece possibilitar a criação de uma nova, as crianças órfãs (e pais, se preferir) em *Gesperster*, e mais recentemente a ruína da vida familiar como resultado de circunstâncias econômicas devastadoras pós-reunificação em *Yella*. De onde vem seu interesse por esse assunto?

Os professores de minha geração eram esquerdistas cujas consciências foram moldadas pelos acontecimentos de 1968. Naquela época, a família era vista como a menor célula do Estado, das estruturas fascistas, isto é, como a maior merda que se possa imaginar, local onde a disciplina e o treinamento eram postos em prática. Nesse contexto, o ensaio de Deleuze sobre as sociedades de controle me impressionou bastante quando comecei a dirigir filmes em meados dos anos 90, pouco antes de sua morte²⁵. Ele argumenta que as instituições extrafamiliares que surgiram em toda parte – aquelas comunidades hedonistas, as famílias fragmentadas, as comunas e as situações em que um apartamento era dividido –, que surgiram para se opor diretamente à neurose tradicional pai-mãe-filho,

25. DELEUZE, Gilles "Postscript on Control Societies". *Negotiations* 1972-1990. Nova York: Columbia University, 1995: p.177-182. Deleuze morreu em 1995.



75

essas novas formas, que eram e são percebidas como libertárias, incorporam, na verdade, a moderna sociedade de controle, isto é, são formas modernas de opressão que exercem sua força sobre as pessoas. Fiquei impressionado com essa visão e, posteriormente, comecei a analisar o que aconteceu com a família tradicional. Essa família, na verdade, não existe mais. Ela está sendo subsidiada pelo Estado: os casais agora recebem dinheiro para produzir filhos. O desejo de ter filhos não vem mais de desejos imanentes às relações dos casais; a reprodução da sociedade não funciona mais, e é por isso que me interessei pela família. Isso é bem claro em *Die innere Sicherheit*. Mas mesmo em *Toter Mann* vemos um resto dessa família, e meu novo filme, *Yella*, é também sobre esse tema.

Também em *Die Beischlafdiebin* encontramos uma ruptura no seio da família: as duas irmãs mentem constantemente uma para outra. E os homens – que mal aparecem, mas sobre os quais falam –, os homens, que se envolvem nos esquemas criminosos de Petra, estão desesperadamente à procura de algo, de algo que não têm em casa, mas que – acreditam – deveriam ter. O filme sugere um deserto sociopsíquico, um tédio – que poderia muito bem ser apenas uma sugestão produzida pela mídia, um sentimento instilado pela propaganda, que diz às pessoas como suas vidas *devem ser* –, que é característico da vida na era pós-muro.

Gosto quando as pessoas desempenham alguma coisa, quando acreditam que têm que desempenhar o papel de pai ou de filha, mas depois perdem o controle da encenação. Esses são os melhores momentos.

Um dos momentos mais fascinantes de *Die innere Sicherheit* é que, para a filha Jean (Julia Hummer), a ideia de uma família normal é algo quase utópica, algo positivo, algo de que ela não participa na vida real. É uma inversão completa do que a geração de seus pais acreditava, apesar de seus pais terroristas terem decidido experimentar a vida com uma criança.

O que gostei nesse filme foi que a família terrorista no filme é uma família-modelo. Eles negociam com seu filho, de uma maneira totalmente aberta, os problemas e os conflitos. Entretanto, há também disciplina e rigor, e as pessoas que Jean encontra fora da família são, em sua maioria, abandonados, filhos de pais divorciados, órfãos etc. que estão perdidos e já destruídos antes mesmo de terem uma chance de começar. É como se as pessoas que acabaram nos espaços de trânsito do terrorismo internacional, como os imigrantes, quisessem manter algo que não existe mais.

O seu filme mais recente, *Yella*, também incorpora a noção de “família”, embora mais no nível do subtexto do filme: a relação carinhosa e amorosa da personagem com seu pai, a ausência de qualquer vestígio de uma mãe, sua ruptura conjugal. Na Alemanha, e por muito mais tempo, claro, nos EUA, a instituição familiar foi vítima do imperativo capitalista de mobilidade, individualidade e vício de trabalho; por outro lado, há



76

o discurso sobre os valores da família, que atualmente, a meu ver, está passando por um renascimento na Alemanha.

De fato. Esse é o tipo de contradição que encontramos em Yella. Ela se livra de tudo, ela se torna magra, ágil. Ela não tem lastro. Carrega pouca coisa consigo e vive em hotéis, em zonas de trânsito. Por outro lado, é atormentada por fantasmas que a estão perseguindo – fantasmas que não só vêm de fora, mas que estão também *dentro* dela e querem imobilizá-la, mantê-la em terra firme. E o comunismo – “um fantasma assombra a Europa...” –, tudo isso tem um pouco a ver com questões familiares. Nina Hoss, que interpreta Yella, entendeu isso logo, *fisicamente*. Ela não sabia explicar, mas entendeu fisicamente quais eram as perturbações de Yella.

Recentemente encontrei o que considero o primeiro ensaio crítico em inglês sobre um de seus filmes em um volume contendo interpretações psicanalíticas de filmes europeus contemporâneos²⁶. Parece que seu filme mais recente, *Yella*, pode também ser de grande interesse para a crítica psicanalítica de cinema, por conta da importância que é dada ao sonho. Qual é sua relação com o pensamento psicanalítico?

Ao fazer *Yella*, reli uma série de textos-chave. Na época em que era estudante, fiz uma série de cursos na Universidade Livre de Berlim sobre a filosofia da religião, e, nesse contexto, examinei também a relação entre Freud e Marx, que realmente me interessou quando estava escrevendo *Yella*. Desde o início, a premissa do filme era a noção de trabalho onírico, pois o filme é sobre uma mulher que elabora seus sonhos, e é por isso que revisitei parte da literatura que havia lido quando era estudante, incluindo dois de meus textos favoritos, “O mal-estar da civilização” (1930), de Freud, e o ensaio de Marx, “O 18 de brumário de Luis Bonaparte²⁷”. Tenho certeza de que teríamos vencido algumas revoluções se Marx e Freud tivessem se conhecido!

Atualmente, a maioria dos críticos que discute seu trabalho fala sobre uma “Trilogia *Geister*”, que abrange *Die innere Sicherheit*, *Gespenster* e agora *Yella*. Desde o início você quis fazer uma trilogia?

Originalmente, não. Mas, durante a pré-produção de *Die innere Sicherheit* o conceito de “fantasmas” se fez muito presente em minhas conversas com Harun. Trabalhamos quase um ano inteiro no filme, e durante esse período discutimos diversas vezes a ideia de pessoas que perderam o bonde da história. A esquerda

26. Ralf Zwiebel, “Reparation and the Empathic Other: Christian Petzold's Wolfsburg”. *Projected Shadows: Psychoanalytic Reflections on the Representation of Loss in European Cinema*. SABBADINI, Andrea (Ed.). Nova York: Routledge, 2007.

27. Parece que uma das frases mais famosas de Marx, escrita nesse ensaio, foi fundamental para Petzold enquanto dirigia o filme: “Os homens fazem sua própria história, mas não o fazem por iniciativa própria, nem sob circunstâncias escolhidas, mas sob circunstâncias já existentes, dadas e transmitidas do passado (<http://www.openlibrary.org/details/eighteenthbrumai017766mbp>, p.15, tradução modificada).



também perdeu o bonde da história. Nas autobiografias dos comunistas alemães na década de 1930, por exemplo, descobrimos que eles não se sentiam mais necessários: o nacional-socialismo havia chegado ao poder, o stalinismo não era uma alternativa, então eles acabavam numa terra de ninguém. Por exemplo, em 1935, Georg K. Glaser, funileiro e autor da autobiografia *Geheimnis und Gewalt*²⁸, se mudou para Paris, onde inicialmente se escondeu e acabou vivendo o resto de sua vida. Ele inventou o conceito de “silêncio da história”. De repente, percebe, como se estivesse num veleiro no oceano, que não há mais vento: a atmosfera fantasmagórica em que ninguém precisa mais de você, em que não há mais motivação. Com base nessas questões conceituais, comecei a pensar que, no fundo, o cinema sempre conta histórias sobre fantasmas: histórias de pessoas que foram abandonadas pelo amor, que não servem mais para o trabalho, que não são mais úteis. Por conta dessas reflexões acabamos indo de *Die innere Sicherheit* – que diz respeito à esquerda política e ao terrorismo –, passando pelas meninas em *Gesperster* – que não têm biografia, nem genealogia, e para quem o processo generalizado de trabalho não tem qualquer utilidade –, até chegar a *Yella*, que é um filme sobre uma mulher que existe em uma zona sombria entre a vida e a morte.

Já notamos que você não se interessa por fazer filmes sobre o passado (alemão). Mas me parece que se poderia dizer que você faz filmes sobre as *consequências* do passado que perduram no presente, como é evidenciado pela “Trilogia *Geister*”, mas também por *Cuba Libre*, *Toter Mann* ou *Wolfsburg*. Como em *Yella* o subtexto óbvio é a reunificação alemã, me pergunto qual o peso desse evento na concepção do filme?

Inicialmente, não consegui criar qualquer imagem que desse conta da reunificação. Jean-Luc Godard, certa vez, deu uma palestra na DFFB e disse que se fosse fazer um filme sobre a reunificação da Alemanha, seria um filme sobre a solidão da Alemanha. Ele faria Erich Honecker, penúltimo presidente do Conselho de Estado da República Democrática Alemã, dirigir um carro pelas estradas [*autobahns*] da Alemanha Ocidental. Isso é tão solitário! Mas, no início, não tinha ideais sobre o tema. Só comecei a pensar nisso quando fui filmar na Alemanha Oriental²⁹, quando descobri que as locações mitológicas de tantas lendas alemãs – as paisagens fluviais etc. – eram como lugares abandonados pelas mulheres que viveram lá. Todas as mulheres se foram: esse foi o primeiro momento em que pensei, isto é movimento, isto é uma imagem, e posso fazer um filme sobre isso! Então assisti a *Gardênia azul* (1953), de Fritz Lang; sempre tive curiosidade sobre essas mulheres que, na década de 1930 nos EUA, viviam juntas em grandes ambientes urbanos, trabalhando como telefonistas ou em lojas de departamento, mulheres que têm 19, 20 anos de idade, que vieram todas do interior, do Arizona,

28. O título significa “Segredo e violência”.

29. *Toter Mann*, por exemplo, ocorre parcialmente na antiga Alemanha Oriental. O protagonista é mostrado atravessando o rio Elbe de oeste para leste, na direção inversa de *Yella*, que atravessa o mesmo rio no mais recente esforço da Petzold. Curiosamente, a mesma atriz, Nina Hoss, desempenha ambas as protagonistas femininas.



78

Texas, Montana, que agora se sentam em bares e se tornam protagonistas de histórias de gângsteres, que estão lá para encontrar milionários. Pensei: Para onde foram todas as garotas da antiga Alemanha Oriental? Quais sonhos elas tinham? Que tipo de caçadoras de fortuna elas eram? Depois li muito sobre as mulheres irlandesas. Assistindo aos filmes de John Ford, você percebe que as mulheres sempre parecem conduzir as diligências. Claro que os filmes focam os homens, eles lutam, atiram, gritam, mas as mulheres são os verdadeiros agentes do movimento. A gente sempre tem a sensação de que são as mulheres que vão embora, porque não há mais lugar para elas, não há mais nenhum homem rico, ninguém para tomar conta delas. E esse foi o ponto de partida de *Yella*: o tema da reunificação como uma história sobre uma mulher que quer ficar rica.

Você acabou de se referir aos *westerns* de John Ford. Qual é o papel da noção de gênero em *Yella*? Alguns dos conceitos do filme vêm do filme *B cult de terror* de Herk Harvey, *Carnival of Souls* (1962), e do conto de Ambrose Bierce, que já entrou em muitas antologias, “An Occurrence at Owl Creek Bridge” (1890). Mas também tem elementos de histórias japonesas de fantasmas e horror. O que, na sua opinião, o elemento de “irrealidade”, que você parece tirar dessas fontes, acrescenta a *Yella*, elemento que o filme não teria se mantivesse exclusivamente no nível da realidade “normal”?

A infusão do irreal no real é, naturalmente, também parte crucial da tradição cultural alemã. Por exemplo, algumas semanas atrás, meus filhos e eu assistimos a *Nosferatu* (1922) e *Phantom* (1922) de F.W. Murnau. Dá realmente para sentir como o romantismo negro alemão do século XIX de repente aparece nos roteiros da década de 1920. Que tais coisas aconteceram sempre tem alguma relação com o fato de que parte da vida comunitária, parte do social, foi destruída. Tudo está sendo privatizado; as pessoas não são mais levadas em conta; elas foram largadas por aí, cambaleantes. Isso já foi usado com tema por E.T.A. Hoffmann e Hugo von Hofmannsthal³⁰: uma classe social está em vias de se extinguir, e, como fantasmas, revivem suas vidas mais uma vez. Isso me interessou, porque isso é tão alemão, tão próximo a mim, só tive acesso a essa ideia por meio da literatura. Em termos de cinema, comecei a me identificar com essa questão somente assistindo a filmes americanos – *Carnival of Souls*, *O sexto sentido* (M. Night Shyamalan, 1999) –, que conseguem lidar com isso de maneira mais natural, porque são exatamente os gêneros que o cinema alemão não tem. O cinema americano lida com as mitologias americanas de uma forma que aprecio: em vez de zombar delas, eles continuam a trabalhar com elas. A partir do período fascista, quando os nazistas se apropriaram da mitologia alemã, o cinema alemão parou de trabalhar com mitologias. É por isso que nesse aspecto o cinema americano é como um lar para mim.

30. E.T.A. Hoffmann foi escritor, compositor e pintor na era do romantismo alemão. Hugo von Hofmannsthal foi um dramaturgo austríaco e compositor que viveu na Alemanha do *fin de siècle*.



Uma vez li uma entrevista com, creio, o diretor japonês Takashi Shimizu, que refilmou um de seus filmes de terror, *O grito* (2002), para adequá-lo ao mercado americano. Segundo ele, a diferença entre essas duas versões da mesma história era que, para o público japonês, não é necessário explicar o aspecto sobrenatural da história, porque na cultura japonesa fantasmas são um componente da vida cotidiana, ao passo que, para o público americano, é necessário dar mais explicações “realistas”, precisamente porque o sobrenatural não é parte de sua cultura diária.

Há alguma verdade nisso. Acho que tem a ver com o fato de que nos EUA os cristãos dominaram as mitologias. Na Alemanha, como no Japão, fantasmas significam fantasmas, florestas negras, natureza inabitável, *Rübezahl* [um espírito lendário das montanhas de Sudeten]. O país está repleto dessas histórias, o Japão também. Acho que o cinema americano refez filmes como *O chamado* (Gore Verbinski, 2002; versão original, *O chamado*, Hideo Nakata, 1998) e *Água negra* (Walter Salles, 2005; versão original, *Água negra*, Hideo Nakata, 2002), porque o cinema americano de terror, que costumava ser extraordinário, foi completamente destruído por essas paródias terríveis e irônicas de filmes de horror. Isso foi consequência do sistema de classificação: se você pode rir de monstros, até crianças de 14 anos podem ir ver o filme. Os filmes japoneses são muito mais difíceis de derrubar. Mas, por meio de *remakes*, como *O chamado*, o cinema americano reencontrou as mitologias sérias e pesadas que não são cristãs! Acho isso muito interessante enquanto história social do cinema dos EUA. Mas isso também tem algo a ver com o capitalismo – com o fato de que as pessoas não entendem mais algo essencial: suas casas perderam repentinamente o valor, não há mais segurança, elas estão sendo forçadas a uma independência aterrorizante. É aí, claro, que as histórias começam de novo; o fato de estarmos presenciando agora o ressurgimento de filmes sobre a guerra civil e o século XIX – Jesse James, etc. – tem muito a ver com isso.

Para mim *Yella* é um dos maiores filmes sobre o capitalismo em geral e o capitalismo financeiro em particular. O que torna esse filme tão incrível é que ele considera com seriedade o funcionamento desse sistema econômico³¹. O filme mostra, para mim, de forma convincente, como essa última fase do capitalismo é muito mais “leve” do que as anteriores, que ainda foram caracterizadas pelo trabalho “pesado”. *Yella* entendeu isso, enquanto seu marido não, e é por isso, presumivelmente, que sua empresa vai à falência. Ele ainda lamenta que não haja mais a fase “tradicional”, a do início do capitalismo (e, num último esforço para ter sua esposa de volta, chega a prometer-lhe que se tornará aquilo que ele pensa que ela quer que ele seja: um trabalhador manual comum), enquanto *Yella* entende imediatamente que o ambiente do capital de risco funciona no

31. Para um desenvolvimento mais completo desse argumento, ver "Imaging Germany: The (Political) Cinema of Christian Petzold". In *The Collapse of the Conventional: German Film and its Politics at the Turn of the Century*. FISHER, Jaimey; PRAGER, Brad (eds.).



80

nível das imagens, dos gestos, dos boatos, das superfícies, das atitudes, dos jogos etc. Como esse filme é muito preciso na busca por imagens “adequadas” do capitalismo do século XXI, me pergunto como você enfrentou a questão da produção de imagens do capitalismo de risco?

Para começar, havia o filme de Harun Farocki, *Nicht ohne Risiko* (2004). Durante três dias, ele filmou, como um etnógrafo, uma negociação de capital de risco. A premissa de Harun foi a percepção de que nós nem temos ainda novas imagens do capitalismo. Claro, temos essas zonas de embarque em aeroportos, onde vemos pessoas modernas com *laptops*, lendo revistas de moda, usando Rolex e roupas Burberry. Tudo isso é apenas superfície, não temos imagens de como essa nova forma de capitalismo *opera*. Temos livros sobre o assunto, mas não encontramos essas imagens em filmes. No cinema, a imagem do capitalismo ainda está sendo produzida, como Charles Chaplin fez em *Tempos modernos* (1936). Por Harun ter abordado a questão de forma etnográfica, em vez de assumir *a priori* uma perspectiva denunciatória, o filme conseguiu, pela primeira vez, tornar visíveis as pessoas modernas e flexíveis que estão envolvidas nessas operações: vislumbramos seu desejo de vitória (Naomi Klein fala um pouco sobre isso em *Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism* [2007]), é daí que vem a insolência e a pose dos novos “garotos de Chicago”. Em *Yella*, toda a parte da negociação vem do filme de Harun: nada foi inventado, tudo é baseado em negociações reais, incluindo o vocabulário.

Acho que só se pode fazer um filme sobre alguém que é, ao mesmo tempo, jovem e velho, leve e pesado, alguém que quer mergulhar no capitalismo moderno, mas que também sonha em ter uma casa, alguém que quer se deslocar, mas que também quer ter raízes. E é provavelmente por conta dessa confusão interna que *Yella* foi tão bem-sucedido. Acho que seu sucesso tem a ver com o fato de que o público entende esse conflito quando o vê no filme. Na Alemanha, a ideologia neoliberal tem sido papagueada nos últimos dez, 15 anos: conversas intermináveis sobre o estado enxuto, a necessidade de os cidadãos se tornarem independentes e a necessidade de se livrarem da crença de que questões como saúde, educação ou prisão são responsabilidade do Estado. Parece que a única incumbência do Estado atualmente é ser o executivo, cuja única função parece ser a de regulamentar os territórios em favor do capitalismo. Assim, temos simultaneamente, por um lado, uma linguagem sexy e elegante e, por outro, um empobrecimento incrível, a destruição do trabalho assalariado e a perda total de segurança, o que leva a uma regionalização extraordinária de pessoas. Além disso, na Alemanha, agora estamos testemunhando um retorno assustador do racismo: a agora “inútil” classe trabalhadora espanca mendigos que buscam albergues noturnos, estrangeiros, gays etc. É como notamos as contradições do sistema, que são precisamente as contradições de *Yella*.

Antes, você falou brevemente sobre o desempenho de Nina Hoss, pelo qual ela recebeu o prêmio de melhor atriz no Festival de Berlim, em 2007. Para concluir essa entrevista, você poderia falar sobre como foi o



trabalho com os atores, especialmente com Nina Hoss e Devid Striesow, que interpreta o investidor de risco, Phillip – em outras palavras, como você elaborou e desenvolveu os papéis? Por exemplo, como instruiu Ms. Hoss para interpretar Yella (um papel que é muito ambíguo em termos de quem ela “é”, tanto um fantasma como uma pessoa real, e não sabemos em que momento ela é um ou outro)?

Nina me lembrou uma semana atrás de uma história interessante. Assim como Jean Renoir, realizo “ensaios italianos.” Ou seja, inicialmente, apenas lemos o texto, friamente: peço que os atores simplesmente leiam o texto, falem e pensem sobre ele, mas que não o interpretem imediatamente. Portanto, nos dois primeiros dias, ensaiei sem os atores principais, isto é, ensaiei com todos os outros – aqueles que participam das negociações, o que interpreta o pai de Yella etc. –, deixei de fora Nina Hoss, Devid Striesow e Hinnerk Schönemann (que interpreta Ben, futuro ex-marido de Yella). Queria que, a princípio, os chamados personagens coadjuvantes não fossem só coadjuvantes. Queria que eles, como personagens, adquirissem certa “riqueza” própria, especialmente porque tive medo de que eles – “os capitalistas”, se preferir – parecessem ridículos. Só então comecei a trabalhar com os três atores principais. Durante três dias, essencialmente, falamos apenas sobre capitalismo de risco. Depois disso, fomos a Wittenberge (na ex-Alemanha Oriental, de onde Yella sai para se aventurar em Hanover, cidade-sede da Expo 2000, na antiga Alemanha Ocidental) e circulamos por lá. Passeamos por lugares com paisagens incrivelmente belas, que, no entanto, também são formadas por muitas ruínas de indústrias. Mentalizamos nossas conversas sobre capitalismo de risco, como no filme de Harun. Os atores chegaram a visitar seus auditores fiscais, para observar suas poses. Foi assim. Os atores tiveram a impressão da bela paisagem – com a qual se fica com a sensação de que um filme do século XIX deve ser feito – e adquiriram uma agudeza de espírito necessária para assumir empresas tão rapidamente quanto vendê-las, visando o lucro. Em outras palavras, não trabalhamos muito a atuação no sentido tradicional. Somente mais tarde, com Nina e Devid, estudamos o modo de andar, de olhar e como um deveria passar pelo outros, como um pessoa pegava na outra. Mas, principalmente, nosso trabalho oscilou entre dois extremos, o de estar em uma paisagem mítica e o de estar imerso nas negociações de capital de risco.

Você já sabe quantas pessoas viram o filme na Alemanha, onde a crítica foi extremamente positiva (alguns críticos, como Georg Seeßlen, chegaram a chamá-lo de “obra-prima”)?³²

Parei de ligar para o distribuidor após as primeiras duas semanas. É muito embaraçoso. Mas o filme começou a ser exibido com 30 cópias, e acho que está desfrutando de um bom sucesso. Acho que acabará atingindo a marca de 100 mil espectadores; para um filme como esse, na Alemanha, é realmente um bom número.

32. “Die Anti-Erzählmaschine”, *Freitag* 37. Disponível em: <http://freitag.de/2007/37/07371301.php>.



Se o filme atingir esse número, se tornará a segunda maior bilheteria da Escola de Berlim depois *Die innere Sicherheit*. Até o momento, foi visto por pouco mais de 70 mil espectadores.

Texto publicado originalmente pela revista Cineaste, em 2008.

Traduzido por Tiago Jonas.

82

O CINEMA DE IDENTIFICAÇÃO ME IRRITA: ENTREVISTA COM CHRISTIAN PETZOLD
MARCO ABEL



A segurança interna (Die innere Sicherheit) ©Goethe-Institut



83

O CINEMA DE IDENTIFICAÇÃO ME IRRITA: ENTREVISTA COM CHRISTIAN PETZOLD
MARCO ABEL



A segurança interna (Die innere Sicherheit) ©Goethe-Institut



Hochhäusler, Petzold, Graf: troca

84

HOCHHÄUSLER, PETZOLD, GRAF: TROCA

Christoph Hochhäusler, Christian Petzold e Dominik Graf se conheceram pessoalmente no verão 2008. No entanto, eles já vinham se correspondendo desde 2006, por e-mail, sobre assuntos diversos do cinema alemão, entre eles a Escola de Berlim. Dessa troca nasceu o projeto Dreileben, em que cada diretor dirigiu um filme passado no mesmo universo. Você pode acompanhar abaixo parte da troca de e-mails entre eles, publicada na edição número 17 da revista Revolver, de 2007. A segunda parte foi publicada no site da revista.

“O cinema costumava ser um parque de diversões e agora é uma igreja.”

A troca de e-mail, parte 1

15 de agosto, 2006 / 10h30

Caro Christian,

(...) Compreendo muito bem o desejo e a necessidade de fugir completamente do discurso atrofiado no cinema. Juntos, claro – na medida do que é possível fazer junto. A falta precisamente desta conversa compartilhada sobre a nossa profissão, da qual precisamos tanto quanto do ar para respirar, é o motivo pelo qual escrevo meus artigos sobre cinema.

São monólogos. Faz-se cinema de forma limitada para o horário nobre da TV, para a perversidade do que Kracauer chamou de o mundo do colarinho branco (= hoje, o mundo dos desempregados do canal RTL2). Sim, recordo-me da ineficaz perseguição policial em frente à Academia de Artes naquela época. No entanto, um dia devemos discutir a qualidade acadêmica do cinema. Talvez um dia isso seja importante para a vida, porque no fim, se as coisas continuarem como estão, haverá mais pessoas na Alemanha fazendo faculdade de cinema do que vivendo vidas cujos dramas e alegrias valham a pena serem transformados em filme. De qualquer modo, não temos mais escritores como Charles Willeford. (...) E por Willeford quero dizer poder narrativo, melancolia e experimentação com o gênero e a vida. Estamos todos buscando refúgio, intimidade e calor. E você está certo; para alguém como eu, o gênero irradia oportunidades de um pertencimento cordialmente aconchegante. Depois dos meus próprios filmes, gostaria de ter



uma filmografia como a de Anthony Mann, ou seja: de filmar como se disparasse uma arma, uma média de três faroestes por ano, para que um ou outro saia com qualidade e atinja seu objetivo. Meu problema com a Escola de Berlim ou como quer que se chame, é que, depois dos primeiros resultados extraordinários, de praças, cidades e bangalôs e tal, fiquei, de certa forma, decepcionado. Porque senti que depois disso, em vez de expandir as possibilidades narrativas, existia mais o risco de um estreitamento de visão através de uma proclamação de estilo e de uma entronização alemã generalizada (“Agora somos alguém! As pessoas nos assistem!”), não? A trivial citação de Cocteau sobre estilo, de que não se deve querer tê-lo, e sim ser algo inevitável, ainda é o meu Alfa e Omega, pois torna-se uma ameaçadora verdade se não se continua a desenvolver. De certa forma, testemunhei isso com os filmes de autor, que morreram em suas próprias meias aquecidas ou em suas próprias formas narrativas; Fassbinder maliciosamente, porém de maneira correta, contou à revista *Spiegel*, logo antes do Nirvana, que seus colegas “passaram a filmar as suas críticas”. É claro que não sou capaz de definir essa ameaça de inatividade temática e formal melhor do que RWF. E não seria este o grande perigo que muitos filmes e diretores correm ao desejarem fazer parte da Escola de Berlim? Para exagerar: Estaria este grupo se transformando no “Clube da *Revolver*”? Haverá em breve um certificado da Escola de Berlim?

(...) Cordialmente, Dominik.

15 de agosto, 2006 / 2h55

Caro Dominik,

Eu ficaria feliz em fazer parte disso. (...) Mesmo apenas pelo fato de a “Escola de Berlim” ser essencialmente uma invenção de observadores, mas que possui internamente todos os tipos de contracorrentes sem nenhum interesse em estabelecer características / défices, eu adoraria fazer parte de uma discussão controversa – até mesmo como um instrumento de autoconhecimento. Acho que a “Escola de Berlim” é uma feliz coincidência de espíritos afins, uma vaga conexão entre pessoas que pensam mais ou menos da mesma forma, mas que não afirmam ter encontrado uma receita e, certamente, tampouco, um “Caminho Iluminado”. Os próximos filmes mostrarão o que este grupo se tornará. Filmes que, provavelmente, nunca serão como os nossos filmes atuais.

Christoph

16 de agosto, 2006 / 7h40

Caro Christoph,

1. Referência à revista *Revolver*, um dos berços da Escola de Berlim.



86

Sim, isso é verdade; a ideia de uma “receita” tende a ganhar força pela generalidade dos filmes. (Não um “Caminho Iluminado”, porque não acredito que ninguém tenha a intenção de alegar que “este seja o caminho e não nenhum outro”.) Acho que o ponto é uma visão “comum” sobre a natureza humana. Como a mais profunda e desesperançosa das figuras. Para criar uma imagem da vida? Esses filmes, que se reúnem sob o novo movimento, têm algo em comum: narrações cronológicas; narrações pictóricas, calmas; narrações “externas” no sentido do “resgate da realidade física” de Kracauer... numa distante relação a Antonioni. Isso significa que, nestes filmes, as correntes de emoções e as associações encontram-se subterrâneas. Um contraste com a MTV, o que é completamente compreensível após o terrorismo de imagens dos anos 1990. Mas, o mais notável para mim, e o que considero que valha a pena discutir, é a desconfiança perante a comunicação, a linguagem, que parece comum aos filmes. Há muito pouco humor nas relações entre os personagens. E é aqui onde realmente a maior alienação dos filmes acontece, entre os principais personagens e seus respectivos ambientes, não é? E já que – nesta apresentação da insignificância verbal e comunicativa dos personagens e do seu isolamento – na maioria das vezes tenho a sensação de artificialidade, de obstinação, de um desamparo organizado na forma com que as pessoas são retratadas. Sempre penso na bela frase que Truffaut escreveu sobre um filme de Ingmar Bergmann: O Ingmar Bergmann realmente acredita que a vida seja tão ruim quanto a retrata em seus filmes? Só estou dizendo como base para discussão.

Até breve! Dominik

16 de agosto, 2006 / 18h8

Caro Dominik,

A citação de Fassbinder é imbatível, e ele estava absolutamente correto; agora Oskar Roehler deve representar o papel que os críticos impuseram a ele. O que é óbvio para mim sobre a “Escola de Berlim”, mas nem sempre porque os filmes não são essencialmente congruentes, é a presença da melancolia da nova burguesia. Depois de 1968 uma nova burguesia surgiu aqui, acadêmicos, verde, Itália, Fischer serve pão branco da fazenda com azeite extravirgem e sal grosso para os jornalistas da revista *Spiegel*. E essa burguesia transparece nos filmes como uma derrota. Eles estudaram, têm casa em Kassel, e são capazes de colocar azulejos portugueses artesanalmente, mas não são capazes de dominar a vida e o amor. Investigar uma derrota ou uma fraqueza ou um desânimo é um tema, é uma tarefa. (...) Isso é algo familiar para cineastas; é de onde eles vêm. E isso é alguma coisa. Narrar o que se conhece, o que já se viu, e já se experimentou. O cinema costumava ser um parque de diversões e agora é uma igreja. Uma capela. Não é verdade? Por que eu não consegui uma trilha sonora para os meus filmes recentes? Não é uma reação um tanto estúpida, já que há música disponível por todo lado para ser tomada? (...)

Agora tenho que continuar trabalhando no meu roteiro. Três filmes de Anthony Mann por ano, isso teria sido fantástico, mas eu mesmo escrevo, depois vou atrás do dinheiro, e isso leva 18 meses no total, quando tem que ser rápido. Mas é assim com filmes subsidiados. (...)

Eu era feliz quando era capaz de fazer três filmes em 25 meses, sendo dois para televisão. Saía de casa de manhã, às vezes levava as crianças para a creche, depois ia ao trabalho e voltava à noite. (...)

Saudações cordiais, Christian

17 de agosto, 2006 / 2h35

Caro Dominik,

Caro Christian, o que me interessa no cinema é a sedução do prestar atenção. Os momentos mais alegres da minha vida cinematográfica sempre foram o estado amoral do simples assistir, da concentração, de estar comigo mesmo. Como Wittgenstein certa vez maldisse, um banho para a alma. O olhar da câmera transforma o mundo familiar em um lugar alienígena que é visto com clareza como nunca antes experimentado, pela primeira vez sem envolvimento. A câmera não escolhe lados; pessoas e coisas são tratadas de forma igual, o ser humano é visto como um animal, uma casa, uma nuvem: apesar do desejo de compreender, de ler, sabe-se que mesmo assim permanecerá alienado e, portanto, em si mesmo. Acredito que a questão da apropriação seja central nos nossos filmes. Sem qualquer tipo de organização ou programação, queremos filmar pessoas que não queiram se despir delas mesmas, bajular, se venderem, ou serem controladas. E que não fazem autopropaganda ou propaganda dos filmes nos quais atuam. Essa resistência é o erotismo, a dignidade e a liberdade dos filmes. No melhor dos casos. Isso geralmente transforma figuras com características em figuras que não passam de um latente nevoeiro, uma embaçada sobreposição de possibilidades. Vejo um aspecto realista nisso: o ser humano, como superfície opaca, é uma experiência diária. Não temos como saber o que o outro está pensando. Mas é claro que isso traz um problema. E é precisamente onde entra a narração: o narrador interpreta o que é ambíguo. Ele inventa uma nova perspectiva sobre as coisas. Aqui o sonho de uma percepção pura entra em conflito. A narrativa “contamina” o filme, o utilizando e hierarquizando. Esse conflito, experiência *versus* experiência, é uma linha que percorre todos os nossos filmes e que também traz consequências, por exemplo, para os diálogos, que raramente são mais do que mero som. O que é dito, a forma como é falado, é, geralmente, secundário. Entendo que isso não seja suficiente para vocês. Também não é o suficiente para mim. Mas eu acho que é aqui que nos encontramos. As consequências são bastante discrepantes. (...) Como Christian uma vez colocou, ele gostaria de fazer filmes como as pinturas de Giorgio Morandi – sem anseios por contraste ou descobertas a cada novo filme, com um número limitado de objetos. Não sei se ele ainda pensa assim. Eu pessoalmente almejo grandes saltos, desenvolvimento, mudanças; anseio por





88

grande plenitude, por personagens mais barrocos. Por maior corporeidade. John Ford! Também sei que Valeska [Grisebach], Elke [Hauck] e Benjamin [Heisenberg] queriam se tornar mais narrativos ou, ao menos, sentiam, em parte, que não haviam chegado perto do que buscavam emocionalmente através dos meios utilizados. Ao mesmo tempo, me arrepio quando você pede “vitalidade”; os alemães como os melhores italianos, olhos piscando, pernas saltitantes, diálogos estalados. Afogamo-nos em vida falsa e forçada superficialidade. Muito seria alcançado se os filmes da “Escola de Berlim” conseguissem atingir algo como uma expansão de possibilidades narrativas, como você escreve. Para começar. Não vejo nenhuma “Associação da *Revolver*”; uma grande variedade de pessoas tem oportunidade de falar na revista. (...) Não tem? E depois consideram que muitos de nós da “segunda geração” fizemos apenas um ou dois filmes até agora. Como foi com os seus dois primeiros filmes? O que diz o segundo filme? Ele (junto com o primeiro) traça um caminho para o futuro? E este caminho deve ser seguido? (...)

Christoph

50 minutos depois

Adendo. Dominik, sim: falta humor. E também vida vivida. Personagens que tenham um corpo, uma língua e um pau. E, até onde eu sei, também há uma falta de reações rápidas e impensadas. O gênero me interessa porque as expectativas desempenham um papel diferente, o público se inclina mais para a curva desde o início, mas a barriga está realmente garantida, como você muitas vezes diz: só por que se dá armas às pessoas? (...) Acho que é muito difícil fazer com que um gângster sintam-se em casa na Alemanha. Acho que você fez algumas coisas boas, mas barriga? Eu ainda não vi. (...)

Christoph

“De certa forma o filme de autor é a incapacidade de se fazer alguma coisa além do seu próprio projeto.”
A troca de e-mail, parte 2

Caro Dominik, caro Christian,

Logo depois de completar meu primeiro filme, li uma entrevista com Dominik na qual ele dizia que os jovens cineastas alemães estavam criando um tipo de cinema que ele denominava como “filmes de Branca de Neve”, com pessoas sem vida esperando atrás de um vidro, aos quais ele não conseguia mais assistir. Aquilo me machucou na época, porque eu havia acabado de fazer tal filme e a “Branca Neve” havia sido, de fato, uma inspiração explícita (na sequência em que Sylvia deita-se na cama como se estivesse morta enquanto o telefone toca), e machucou ser jogado num grupo que, aparentemente, escolheu a falta de vida



pelo simples fato de ser moldável: figuras de cera. Não é fácil negar a acusação no caso de *Caminho do bosque* [Milchwald, 2003], principalmente porque eu havia planejado fazer um filme muito mais vibrante e sensual (...). Mas já haviam concebido e escrito a respeito da zona morta antes, sobre a justaposição: Polônia, a vida sem planejamento; Alemanha, a espera paralisada até que tudo esteja “pronto” e chegue a salvação – mas ela não chega. É claro que o meu interesse era mais voltado às categorias metafísicas, não literalmente a Alemanha e a Polônia, mas essa dicotomia, no entanto, era claramente parte de uma realidade vivida. Apenas a casa e seus inquilinos reais – era uma história muito mais assustadora do que a que contamos. E em contraste havia as experiências da Polônia, que eram muito mais corpóreas, vibrantes, e místicas do que a minha vida na Alemanha. (Essa perspectiva é definitivamente muito alemã...) (...)

O que estou tentando dizer é que a tradição alemã da vida difícil, do anseio pela forma final e por uma estabilidade que a vida não oferece é expressada aqui e talvez seja transmitida pelos nossos filmes e materiais. Todos nós experimentamos essa devoção para com o que está morto, fetichismo infraestrutural. Que vai além da melancolia da nova burguesia... (...)

Além de existirem muitas linhas de tradição na cultura alemã, eu também tenho uma grande gama de interesses, e seria terrível se todos os meus filmes fossem feitos com a mesma madeira, sempre carvalho! *Falscher Bekenner* [2005], por exemplo, é bastante diferente, e meu próximo filme também busca contrastes. Então também divido a sua preocupação, Dominik, mas, ao mesmo tempo, devo dizer que nem sempre é possível escolher o filme que se faz. Cinema de autor também é particularmente não livre; ao contrário, predeterminações podem ser um pré-requisito para cada “visão.” Se você pudesse fazer TUDO, não acho que poderia escolher esse caminho (que também é um asceticismo, pelo menos financeiro). Parece paradoxal, mas, de certa forma, o filme de autor é a incapacidade de se fazer alguma coisa além do seu próprio projeto. E depois do filme você percebe que aquilo que é seu tem partes coletivas maiores do que você imaginava.

Christoph

Caro Dominik, caro Christian,

Falando em termos gerais, o que eu mais sinto falta no cinema alemão, em todos os campos e talvez até mesmo entre os novos filmes, é a compreensão da natureza humana, diretores capazes, através da topografia das ações, visões e gestos, de criar um personagem que fale a sua própria língua (e tenha sua própria forma de se portar) e que seja, por um lado, crível, mas que também surpreenda pelo seu abismo, individualidade, e sagacidade. (...) Quantos personagens de filmes alemães são conhecidos pelos seus nomes? (No caso de filmes que não levam o mesmo nome que seus personagens.) Quase nenhum.



De uma forma ou de outra, este é o horizonte em direção ao qual quero cavalgar. Fazer um filme como *A mocidade de Lincoln* [*Young Mr. Lincoln*, 1939]...

Christoph

Caro Christoph, caro Christian,

Entendo muito bem os anseios e as dificuldades acerca das decisões da profissão no *e-mail* de ontem do Christoph. Ele expressou de forma muito aberta. Porque na Alemanha você é predestinado de uma forma e não de outra, e porque depois é preciso escolher um caminho e não outros... E pelo fato do cinema de autor "forçar" precisamente uma certa falta de liberdade.

Em anos recentes, os circuitos de *marketing* dos filmes tem se tornado cada vez mais separados; de um lado, televisão e filmes comerciais, o *mainstream* em geral (que de certa maneira não pode ser mais separado detalhadamente, acredito eu) e, do outro lado, separado quase que cirurgicamente, a cultura dos festivais, que também oferece suas pequenas chances comerciais aos filmes, como, por exemplo, acordos de distribuição, premiações, etc.

Mas dificilmente qualquer filme interessante é igualmente utilizado pelos dois setores (...). A distinta separação entre "arte" e "comércio" leva a uma total separação entre "experiência" e "filme narrativo" (*irque!* Essa foi sempre uma expressão tão medonha, "filme narrativo"...). E para sobreviver hoje em dia, o diretor deve decidir muito cedo entre uma das duas opções. Essa categorização começa muito cedo. (...)

Dominik

Caro Dominik, caro Christoph,

A ideia de que a Alemanha é uma zona morta e tudo mais é luz e afirmação, não está distante, apenas a uma viagem de Goethe – mas, isso não é verdade de forma alguma, precisamente para os filmes da Escola de Berlim. Começarei comigo mesmo. *A segurança interna* [*Die Innere Sicherheit*, 2000]. É sobre paranoia e claustrofobia, fazendo referência de tudo ao indivíduo, o mundo como sinal e signo. O túnel dos perseguidos. Como no filme *Transit* [1991] do romance de Anna Seghers – é Marselha, o porto, França, e o mar – mas há muito tempo nada está mais aberto por lá. Foi assim que vimos e filmamos Portugal. As pessoas querem partir. Eles estão partindo. E têm que esperar. Eles não veem mais o pôr do sol e não gostam de azeite de oliva português. Apenas a filha mantém seus olhos e sentidos atentos. Ela não "lê" ou decodifica; ela vê e anseia. Isso continua na Alemanha. Há uma fronteira, um rio de fronteira, uma bandeira, um antigo escritório alfandegário. É um pouco mais frio, mas está tudo lá. Não tem nada de diferente.



Vocês já estão todos mortos – no DFFB (Academia de filme e televisão da Alemanha, Berlim) os filmes dos estudantes de cinema geralmente tinham algo como: jovens sangrando até morrer em frente a uma câmera na mão e uma menina gritando: Socorro! Então as cortinas se fechavam e as luzes se apagavam. Nós aqui na rua, na vida; e vocês nas suas salas de estar, com declarações conjuntas de imposto de renda, etc. Mas às vezes havia razões bastante profanas para isso: falta de dinheiro para pagar atores. Só era possível contar com estudantes de artes cênicas, jovens de verdade, os pais de alguém, ou pessoas mais velhas. Não era possível conseguir atores com equanimidade, que tinham um rosto, uma história. Então os pais dos seus amigos ou o zelador do prédio atuavam. O que o Christian quis dizer ao falar de Branca de Neve tem a ver com isso.

Wim Wenders escreveu uma vez numa edição da revista *Filmkritik* que *Rote Sonne* [1970] de Rudolf Thome era um filme que não tinha vergonha de conquistar seu lugar na Alemanha.

O cinema *mainstream* alemão tem essa vergonha, então todos correm para adaptar-se ao modelo americano: uma trilha sonora porcaria; atores que, ao alcançar o trilho da câmera e o *travelling*, fazem expressão de estrela, pois sabem que agora estão em *close*; toda a estética Panavision; planos de grua tirados da internet; apartamentos, ruas, e cidades indistinguíveis como a área de embarque de um aeroporto internacional qualquer.

Extrair uma história das locações. No filme *Dealer* [1999] de Thomas Arslan não há barris em chamas, nem cabanas onde as pessoas vegetam. Há o verão e um parque, e é Berlim de verdade. Assim como *Rote Sonne* também lida com o cinema americano, *Dealer* também o faz. Mas acontece na Alemanha, sem a menor vergonha.

Cordialmente, Christian.

Caro Christoph, caro Christian,

Uma resposta a Thomas Arslan – o cinema não pode ser apenas esse cinema pseudoestrela alemão. Não é tão simples que possa-se dizer, faremos isso desta maneira, e quem assim não o fizer estará automaticamente do outro lado, onde estão todos os filmes idiotas. Essas são as velhas, duras fronteiras entre o *mainstream* intencional (é claro que pela minha própria experiência sei o que isso quer dizer, quais tendências nos aprisionam ou, de forma desajeitada, quais tentamos evitar) e os filmes que odeiam isso, e não se deixam impor por uma trilha porcaria ou uma expressão de um ator em *close* para o *travelling*. (É melhor usar somente o *zoom*, assim ninguém sabe o quanto de *close* você está dando.) Por outro lado, os atores nos filmes Branca de Neve às vezes conseguem imprimir expressões bastante “significativas.” Sejam os amigos dos seus pais ou os pais dos seus amigos ou atores conhecidos, e mesmo que estejam em ambientes cem por cento autênticos – quase sempre vejo o mesmo subtexto nas expressões:



92

“Atenção! Estou representando uma emoção com significado, porque estou atuando num filme com significado!” E nenhum diretor consegue retirar esse subtexto das suas expressões.

Também gostaria de comentar sobre esses lugares autênticos: sendo honesto, acredito que seja necessário muito talento para estar consciente dos efeitos das locações, como é o caso de *Marselha* [*Marseille*, 2004], por exemplo. Penso que parte disso também se dê por conta de uma habilidade cinematográfica virtuosa e de uma precisão de efeito; não apenas por uma louvável mentalidade de querer algo diferente. Então, Christian, todos os que você está classificando e repreendendo como servos do *mainstream* podem, simplesmente, em parte, não terem talento o suficiente para desenvolverem um senso para locações nesta etapa da preparação. Então eles passeiam suas gruas descontroladamente por toda a parte – dando uma de Leni Riefenstahl, de certa forma, por não terem outra opção. Mas quem sabe eles não possam dominar outros detalhes bem. (...)

Saudações! Dominik

Caro Dominik, caro Christoph

(...) condições de produção. Nos últimos anos eu tenho editado num tipo de centro de mídia onde muitas pessoas das mais variadas áreas também editam. Tem uma cafeteria e um jardim e horário de almoço fixo quando as pessoas se juntam e discutem. O que eu gosto é que você aprende como e sob quais condições outros trabalham. Você troca pensamentos. Aprende que algumas pessoas tem que filmar um episódio da série de detetive Tatort em 22 dias. Ou menos. Como é possível? E não me venha agora com *A curva do destino* [*Detour*, 1945] de Edgar G. Ulmer e seus 16 dias de *set* de filmagem não utilizados e os atores que ainda tinham alguns dias em seus contratos. Isso era coisa de estúdio, e isso não existe mais.

A fenda entre o filme de festival / filme folclórico / adaptação da literatura e o chamado *mainstream* se inscreve muito bem nisso. Você vive dentro desta lista: o que os atores trazem consigo, a câmera (*head shot/head shot/two shot*), e você mesmo. Qual trabalho teriam os poucos editores, produtores, para extraírem desta gramática e destas condições de produção um filme que veja as locações, as cidades e a arquitetura, que fale do que se vê sem pressa, que é coletivo e não o esforço de apenas um indivíduo.

E depois há os atores e os filmes que se prendem ao roteiro como idosos a um corrimão. E os outros que se prendem fora de cena e que fazem essas expressões com subtexto que o Dominik comentou. (...)

Afetuosamente, Christian

Zürcher e Wackerbarth: novíssima geração



93

ZÜRCHER E WACKERBARTH: NOVÍSSIMA GERAÇÃO

Em fevereiro desse ano, dois filmes de jovens diretores alemães estrearam na seção Fórum do Festival de Berlim, mantendo a tradição que o festival tem em abrir suas portas a novos talentos do cinema no país. *A gatinha esquisita*, de Ramon Zürcher, e *Meia sombra*, de Nicolas Wackerbarth, são dois filmes de estreia e foram logo vistos como parte do movimento Escola de Berlim. Mas o que significa esse movimento para os cineastas que chegam agora? Ainda é possível “entrar” nessa Escola?

Enviamos cinco perguntas aos dois diretores e as respostas você pode conferir abaixo.

Ramon Zürcher, diretor de *A gatinha esquisita*

Alguns dos diretores que fazem parte do movimento conhecido como Escola de Berlim estudaram na Academia de Cinema e TV de Berlim, como você. Como vê o papel da academia nesta nova onda?

Quando comecei meus estudos na Academia de Cinema e TV de Berlim (DFFB), o início do período coincidiu com as comemorações do 40º aniversário da DFFB. Dentre os eventos comemorativos aconteceu uma mostra na qual foi exibida uma seleção de filmes da Escola de Berlim. Na Suíça alemã, onde morei antes de entrar para a DFFB, esses filmes não tinham visibilidade alguma, nem nas salas de exibição e tampouco nos debates sobre cinema. Então, bem no começo da faculdade eu descobri um cinema alemão de cuja existência eu nem tinha ideia. Fiquei muito entusiasmado e surpreso com alguns filmes. A primeira impressão normalmente é a que fica mesmo. E minhas primeiras impressões vivas e concretas no início da faculdade estiveram estreitamente ligadas à descoberta dessa arte cinematográfica alternativa alemã.

Então a academia que eu passei a conhecer sempre se voltou mais para o cinema autoral. Sob direção de Hartmut Bitomsky e dos professores Marin Martschewski e Sophie Maintignieux foi cultivado um diálogo intenso com as técnicas cinematográficas, como por exemplo linguagem visual econômica, formas alternativas de narrativa além das clássicas, entre outros. Apesar disso, havia obviamente alunos que estudavam histórias clássicas e linguagens visuais convencionais. Era tudo variado e sem dogmas. Um campo experimental no qual



se pôde adquirir uma familiaridade com as técnicas do cinema.

Em uma parede no interior da academia havia um dizer pregando que a produção cinematográfica deveria ser tão pessoal quanto escrever um diário. Eu sempre achei esse dizer óbvio, eu gostava dele. E eu achava também que esse dizer tinha muito a ver com a Escola de Berlim, que sempre favoreceu estilos pessoais, sensíveis (mas antissentimentais) e, ainda assim, variados.

94

Qual o papel que a revista *Revolver* teve neste movimento?

A revista *Revolver* é um instrumento, um laboratório de linguagens, no qual cineastas dos mais diversos segmentos discutem a produção cinematográfica. Os editores são vinculados à Escola de Berlim e escolhem cineastas que despertam seu interesse. O que eu mais gosto é que as entrevistas são muito concretas. Não se fala sobre filmes apenas na teoria, mas também partindo de uma perspectiva prática, descrevendo-se experiências.

Você foi influenciado por alguns dos nomes da “primeira fase” da Escola de Berlim, como Angela Schanelec, Christian Petzold ou Christoph Hochhäusler? Por favor, nos conte um pouco mais que filmes e diretores, em geral, influenciaram seu primeiro filme.

Ainda me lembro do início da faculdade, quando vi o filme *Plätze in Städten*, de Angela Schanelec, no cinema Arsenal durante a mostra da qual falei. Para mim, assistir a esse filme foi uma experiência muito especial. O retrato fragmentado de uma garota no formato de um filme coletivo mal ajambrado, no qual o espaço cinematográfico não se presta à construção de uma história, e sim à paráfrase plástica dessa personagem e de seu meio, me pareceu muito tocante – ele aguçou e despertou minha percepção. Todas aquelas interrogações e lacunas deixadas pelo filme me fascinaram bastante.

É óbvio que eu já havia tido experiências semelhantes com outros filmes. É esse o tipo de filme que eu mais gosto. Mas no cinema em língua alemã é uma experiência que eu até então não vivenciara de maneira tão marcante quanto em *Plätze in Städten*. Descobrir os filmes de Angela Schanelec acabou virando um capítulo muito relevante na minha socialização cinematográfica.

De maneira geral, não posso falar muito sobre influências. Eu assisto aos filmes. Alguns deixam uma influência mais forte que outros. São exatamente as experiências mais fascinantes que inevitavelmente deixarão marcas na nossa produção. Amo os filmes de Robert Bresson. Acho os filmes de Lucrecia Martel emocionantes. Assistir a *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, da Chantal Akerman, foi para mim uma experiência muito viva.

Como *A gatinha esquisita* foi recebido pelo meio cinematográfico alemão?

A *première* mundial de *A gatinha invisível* foi na seção Fórum, na Berlinale de 2013. O filme foi recebido muito positivamente tanto pela imprensa alemã

quanto pela internacional (sobretudo pela americana e francesa). Os cineastas também fizeram, em sua maioria, declarações positivas sobre o filme.

Em janeiro de 2013, o filme estará nos cinemas alemães. Já estou ansiosíssimo.

Para encerrar, a pergunta que deveria ter sido a primeira: Você se considera membro da Escola de Berlim?

Para mim, o movimento da Escola de Berlim define-se como um agrupamento de cineastas que se destacaram nos anos 1990 através de uma certa linguagem cinematográfica e uma certa assinatura pessoal, que com seus filmes se distinguiam do cinema “convencional”, oferecendo uma alternativa a ele. Atualmente os filmes dos cineastas (e de todos seus sucessores) desse movimento são tão distintos que praticamente não tem sentido falar de uma Escola de Berlim. Além disso, esse termo serve mais para dar visibilidade ao filme, pois uma etiqueta, um “movimento” faz o filme atrair mais atenção.

A gatinha esquisita tem uma proximidade com a Escola de Berlim tanto no que diz respeito ao conteúdo quanto à forma. Portanto, entendo que o filme tenha sido recebido com comparações entre ele e os filmes da Escola de Berlim. Porém, eu na qualidade de autor não me descreveria como um membro da Escola de Berlim. Como cineasta, acho mais agradável ser percebido de maneira independente de um movimento ou catálogo de critérios formais. Tenho medo de que a afiliação a um movimento possa me restringir no desenvolvimento de um material, pois nesse caso eu teria que observar o catálogo de técnicas de estilo e conteúdos. Sinto-me melhor, mais livre quando estou independente.

Nicolas Wackerbarth, diretor de *Meia sombra*

Alguns dos diretores que fazem parte do movimento conhecido como Escola de Berlim estudaram na Academia de Cinema e TV de Berlim, como você. Como vê o papel da academia nesta nova onda?

A DFFB tem a estrutura de uma academia e há muito tempo vem pretendendo formar cineastas autorais. Thomas Arslan e Christian Petzold estudaram juntos na DFFB, Angela Schanelec trabalhou antes de seu primeiro filme como assistente de Arslan. Reinhold Vorschneider, que fez a fotografia de muitos filmes da Escola de Berlim, também era da DFFB. Com ele eu fiz meu curta *Halbe Stunden*, que estreou em Cannes, e agora *Meia sombra*. Felizmente a DFFB é uma escola de cinema relativamente pequena, na qual temos que nos ajudar mutuamente se quisermos concretizar um filme.

O politizado ano de 1968 marcou fortemente a escola. Hartmut Bitomsky era um dos cineastas que na época foram expulsos de seus cursos na DFFB. Assim como Harun Farocki, que voltou nos anos 1980 para a escola como professor e agora está escrevendo com Petzold para seus filmes. Na minha época, Bitomsky voltou também como diretor da academia. Então, nos grupos da DFFB acabou havendo um diálogo com essa história descontinuada do cinema autoral alemão.



95



96

Qual o papel que a revista *Revolver* teve neste movimento?

Christoph Hochhäusler e Benjamin Heisenberg fundaram em 1998 a revista *Revolver* na Escola Superior de Cinema de Munique, junto com uns colegas, com o objetivo de perceber um cinema, realizar discussões e despertar as reflexões das quais eles sentiam falta na faculdade. Comecei a participar quando muitos dos envolvidos na *Revolver* vieram para Berlim. Nós organizamos o primeiro debate “Revolver Live!” em um teatro caindo aos pedaços. Era uma época em que havia muitas posições fortes no cinema autoral alemão que estavam despertando muita curiosidade em Berlim. Os debates atraem até hoje pessoas que se admiram e que brigam com paixão por causa dos filmes. Os encontros dão à luz textos, que levam a filmes, como o projeto *Dreileben*, de Hochhäusler, Petzold e Dominik Graf. Tudo começou com uma troca de e-mails publicada na *Revolver*.

Você foi influenciado por alguns dos nomes da “primeira fase” da Escola de Berlim, como Angela Schanelec, Christian Petzold ou Christoph Hochhäusler? Por favor, nos conte um pouco mais que filmes e diretores, em geral, influenciaram seu primeiro filme.

Christian Petzold mal tinha exibido a versão editada, até então inédita, de *Die innere Sicherheit* na DFFB e já ficou claro para mim e para todos os presentes que aquilo era algo especial. O mesmo com *Plätze in Städten* de Schanelec: finalmente os filmes alemães estavam refletindo sobre o que é um olhar. Pessoalmente sou um grande fã de *Queen of Diamonds*, de Nina Menkes.

Como *Meia sombra* foi recebido pelo meio cinematográfico alemão?

O filme se polarizou na Berlinale, provocando desdém e hinos de louvor. As diferentes maneiras como o filme e Merle [a personagem principal do filme] foram “lidos” não foi casualidade. O filme optou conscientemente por deixar muitas interpretações possíveis em aberto. Em suas primeiras exhibições o filme atraiu muita atenção nacionalmente. Nada mal para uma estreia, muito mais em se tratando de um circuito de cinemas menor.

Para encerrar, a pergunta que deveria ter sido a primeira: Você se considera membro da Escola de Berlim?

Esse termo na verdade vem dos críticos de cinema e categoriza os trabalhos de vários diretores em um grupo estético comum. Eu diria que *Meia sombra* é algo pós-Escola de Berlim (risos). Se os primeiros filmes da Escola de Berlim viam a vida acontecendo, aqui a protagonista observa a si mesma e também como sua vida deveria ser. As imagens viraram gestos de uma autoestilização. Merle não se deixa levar, pois ela não tem tempo. Ela é atormentada pela pressão das expectativas sociais. Ela é toda senhora de si e tem que se esforçar em cada quadro para sustentar uma visão externa de si própria.





★ DIRETORES ★



Angela Schanelec



99

ANGELA SCHANELEC



Nasceu em Aalen, Alemanha, em 1962. Estudou dramaturgia na Faculdade de Música e Artes Cênicas de Frankfurt e direção na Academia Alemã de Cinema e TV, em Berlim. Em 1993, estreou na direção de longas com *Ich bin den Sommer über in Berlin geblieben*, selecionado para a mostra Fórum do Festival de Berlim. Voltou à mesma seção do festival outras vezes, com filmes como *Plätze in Städten* (1998) e *Orly* (2009). Participou da mostra Um Certo Olhar, do Festival de Cannes, com *Marselha* (2003).

Filmografia:

2009 *Orly*

2007 *Nachmittag*

2004 *Marselha (Marseille)*

2001 *Mein langsames Leben*

1998 *Plätze in Städten*

1995 *Das Glück meiner Schwester*

1993 *Ich bin den Sommer über in Berlin geblieben*



Christian Petzold

100

CHRISTIAN PETZOLD



Nasceu em Hilden, Alemanha, em 1960. Mudou-se para Berlim em 1981, onde estudou letras e literatura antes de entrar para a Academia de Cinema e TV de Berlim. Estreou em longas em 2000, com *A segurança interna*, sucesso na Alemanha e em festivais ao redor do mundo. Com *Jerichow* (2008), participou da competição do Festival de Veneza. Já esteve três vezes na competição do Festival de Berlim, com *Gespenter* (2005); *Yella* (2007), que rendeu a Nina Hoss o prêmio de melhor atriz; e *Barbara* (2012), Urso de Prata de melhor direção.

Filmografia selecionada:

2012 *Barbara*

2011 *Dreileben:*
Algo melhor do que a morte
(*Dreileben:*
***Etwas Besseres als den Tod*)**

2008 *Jerichow*

2007 *Yella*

2005 *Gespenter*

2003 *Wolfsburg*

2000 *A segurança interna*
(*Die innere Sicherheit*)

Christoph Hochhäusler



101

CHRISTOPH HOCHHÄUSLER



Nasceu em Munique, em 1972. Estudou arquitetura na Escola Técnica de Berlim e direção na Escola de Cinema e TV de Munique. É um dos fundadores da revista de cinema *Revolver*. Com *Caminho do bosque*, seu primeiro longa, foi selecionado para participar da mostra Fórum do Festival de Berlim. Participou da mostra Um Certo Olhar, de Cannes, com seu filme *A cidade abaixo* (2010). Em 2011, foi um dos diretores envolvidos no projeto *Dreileben*, dirigindo o episódio *Um minuto no escuro*.

Filmografia selecionada:

2011 *Dreileben: Um minuto no escuro*
(*Dreileben: Eine Minute Dunkel*)

2010 *A cidade abaixo*
(*Unter dir die Stadt*)

2009 Deutschland 09 - 13 kurze Filme zur Lage der Nation (filme em episódios)

2005 Falscher Bekenner

2003 *Caminho do bosque (Milchwald)*

1998 Fieber (curta)



Dominik Graf

102

DOMINIK GRAF

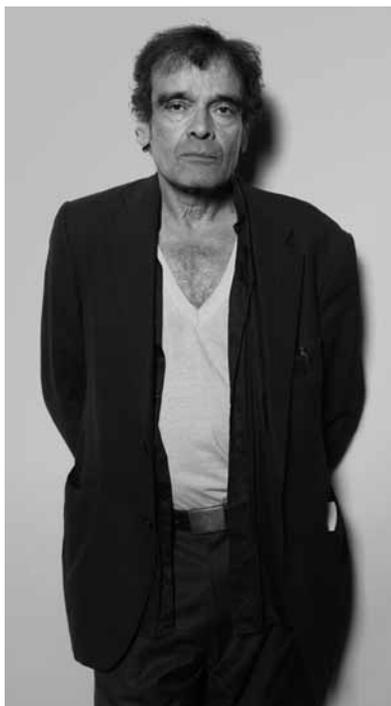


Nasceu em Munique, em 1952. Estudou cinema na Universidade de TV e Cinema de Munique. Estreou na direção de longas em 1978, com *Der kostbare Gast*, vencedor do prêmio de melhor diretor jovem no Bavarian Film Awards. Desde então, fez mais de 50 trabalhos para o cinema e a televisão. Participou da competição oficial do Festival de Berlim com *Der Felsen* (2002). Ainda que tenha participado do projeto *Dreileben* como diretor, não faz parte da Escola de Berlim, tendo começado sua carreira mais de 20 anos antes do surgimento do movimento.

Filmografia:

- | | |
|---|-------------------------------------|
| 2012 Lawinen der Erinnerung | 1990 Spieler |
| 2011 <i>Dreileben: Não me siga</i>
(<i>Dreileben: Komm mir nicht nach</i>) | 1989 Tiger, Löwe, Panther |
| 2009 Deutschland 09 - 13 kurze Filme zur Lage der Nation (filme em episódios) | 1988 Die Katze |
| 2006 Um amor além do muro (Der rote Kakadu) | 1985 Drei gegen drei |
| 2002 Der Felsen | 1982 Neonstadt (filme em episódios) |
| 2000 München - Geheimnisse einer Stadt | 1982 Das zweite Gesicht |
| 1994 Die Sieger | 1978 Der kostbare Gast |
| | 1975 Carlas Briefe (curta) |

Harun Farocki



103

HARUN FAROCKI

Nasceu em Nový Jicín, República Checa, em 1944. Estudou na Academia de Cinema e TV da Alemanha, em Berlim, entre 1966 e 1968. Durante dez anos foi editor da revista de cinema *Filmkritik*. Trabalha principalmente com documentários e instalações. Ganhou três vezes o prêmio da Associação de Críticos da Alemanha por melhor curta com *Nicht löschares Feuer* (1969) e melhor documentário por *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989) e *Viver na RFA* (1990). Com *Erkennen und verfolgen* (2003), ganhou uma menção especial do Festival de Toronto. É uma das principais influências da Escola de Berlim e colaborador constante dos filmes de Christian Petzold.

Filmografia selecionada:

2009 Zum Vergleich

2004 Nicht ohne Risiko

2003 Erkennen und verfolgen

2003 Gefängnisbilder

1998 Worte und Spiele

1997 Stilleben

1992 Videograma de uma revolução
(Videogramme einer Revolution,
codireção: Andrei Ujica)

1990 Viver na RFA (Leben - BRD)

1989 Bilder der Welt und Inschrift des
Krieges

1984 Das doppelte Gesicht: Peter Lorre

1981 Etwas wird sichtbar

1978 Zwischen zwei Kriegen



Henner Winckler

104

HENNER WINCKLER



Nasceu em Hünfeld, Alemanha, em 1969. Estudou comunicação visual e cinema na HfG Offenbach e na HfbK de Hamburgo. Desde 2004, é professor de cinema na HFF Potsdam-Babelsberg, em Berlim, onde atua como diretor e roteirista. Estreou na direção de longas com *Excursão escolar* (2001), selecionado para a seção Fórum do Festival de Berlim.

Filmografia:

2006 Lucy

2002 *Excursão escolar (Klassenfahrt)*

1998 Tip Top (curta)

1995 Lust (curta)

1993 Pool (curta)

Jan Krüger



Nasceu em Aachen, Alemanha, em 1973. Estudou física, ciências sociais e pedagogia na RWTH Aachen e, posteriormente, na Academia de Artes e Mídia de Colônia. Estreou na direção com o curta-metragem *Freunde* (2001), pelo qual ganhou o Leão de Prata na categoria no Festival de Veneza. Com *Unterwegs* (2004), participou da competição do Festival de Roterdã.



105

JAN KRÜGER

Filmografia selecionada:

2013 Welcome to the Candy House
(curta)

2011 À procura (*Auf der Suche*)

2009 Rückenwind

2007 Hotel Paradijs (curta)

2006 Tango apasionado (curta)

2004 Unterwegs

2001 Freunde (curta)



Maren Ade

106

MAREN ADE



Nasceu em Karlsruhe, Alemanha, em 1976. Estudou produção e direção na Universidade de Cinema e TV de Munique. Seu primeiro longa, *Der Wald vor lauter Bäumen* (2003), ganhou o prêmio especial do júri no Sundance Film Festival. Todos os outros participou da competição do Festival de Berlim, na qual ganhou o grande prêmio do júri e o troféu de melhor atriz. É ainda produtora, por trás de filmes como *A doença do sono* (2011), de Ulrich Köhler, e *Tabu* (2012), de Miguel Gomes.

Filmografia:

2009 *Todos os outros (Alle Anderen)*

2003 *Der Wald vor lauter Bäumen*

2001 *Vegas* (curta)

2000 *Ebene 9* (curta)

Nicolas Wackerbarth



Nasceu em Munique, em 1973. Estudou dramaturgia na Academia de Teatro da Bavária. Entre 1996 e 2000, foi membro do grupo de teatro Städtische Bühnen, de Colônia. Depois disso, entrou para a Academia de Cinema e TV de Berlim, onde estudou direção. É coeditor da revista de cinema *Revolver*. Sua estreia na direção de longas se deu com *Meia sombra* (2013), selecionado para a seção Fórum do Festival de Berlim, após dirigir curtas e um telefilme.



107

NICOLAS WACKERBARTH

Filmografia selecionada:

2013 *Meia sombra (Halbschatten)*

2007 Halbe Stunden (curta)

2004 Anfänger! (curta)

2004 Lovesick (curta)



Ramon Zürcher

108

RAMON ZÜRCHER



Nasceu em Aarberg, Suíça, em 1982. Formou-se na Universidade de Arte de Bern, na Suíça, com especialização em vídeo, além de graduar-se em direção pela Academia de Cinema e Televisão de Berlim. Estreou como diretor no curta *Passanten*, em 2010. Seu primeiro longa-metragem, *A gatinha esquisita* (2013), foi exibido na seção Fórum do Festival de Berlim.

Filmografia:

2013 *A gatinha esquisita*
(*Das merkwürdige Kätzchen*)

2010 *Passanten* (curta)

Thomas Arslan



Nasceu em Braunschweig, Alemanha, em 1962. Estudou línguas, literatura e história em Munique, e cinema em Berlim. Estreou em longas com *Geschwister – Kardesler* (1997). Seu filme seguinte, *Dealer* (1999), foi exibido no Festival de Berlim, no qual ganhou os prêmios da crítica e do júri ecumênico da mostra Fórum. Com *Gold* (2013), participou da competição oficial do festival. Desde 2007, é professor de narrativa na Universidade de Artes de Berlim.



109

THOMAS ARSLAN

Filmografia selecionada:

2013 *Gold*

2010 *Nas sombras (Im Schatten)*

2007 *Férias (Ferien)*

2006 *Aus der Ferne*

2001 *Der schöne Tag*

1999 *Dealer*

1997 *Geschwister - Kardesler*

1992 *Im Sommer - Die sichtbare Welt*
(curta)

1991 *Am Rand* (curta)

1990 *19 Portraits* (curta)



Ulrich Köhler

110

ULRICH KÖHLER



Nasceu em Marburg, Alemanha, em 1969. Graduiu-se em comunicação visual pela Escola de Belas Artes de Hamburgo. Depois de dirigir cinco curtas-metragens, estreou em longas com *Bangalô*, selecionado para a mostra Panorama do Festival de Berlim. Com *A doença do sono* (2011), ganhou o Urso de Prata de melhor diretor no mesmo festival.

Filmografia:

**2011 *A doença do sono*
(*Schlafkrankheit*)**

2006 Montag kommen die Fenster

2002 *Bangalô* (*Bungalow*)

1998 Rakete (curta)

1998 Palü (curta)

1997 Maria Tokyo (curta)

1996 Epoxy (curta)

1993 Feldstraße (curta)

Valeska Grisebach



Nasceu em Brema, Alemanha, em 1968. Estudou alemão e filosofia em escolas de Berlim, Munique e Viena. Estudou direção na Academia Vienense de Cinema, onde teve como professores nomes como Peter Patzak e Michael Haneke. Seu filme de formatura, *Mein Stern* (2001) recebeu o prêmio FIPRESCI no Festival de Toronto e o prêmio de melhor filme da competição internacional no Festival de Turim. *Saudade* (2006), seu segunda longa, participou da competição oficial do Festival de Berlim.

Filmografia selecionada:

2006 *Saudade (Sehnsucht)*

2001 *Mein Stern*



VALESKA GRISEBACH





★ FILMES ★





À procura

Auf der Suche, Alemanha/França, 2011, 89 min

114

À PROCURA
AUF DER SUCHE, ALEMANHA/FRANÇA, 2011, 89 MIN



À procura (Auf der Suche) © Salzgeber

Valerie não tem conseguido entrar em contato com seu filho Simon, médico alemão vivendo há algum tempo em Marselha, na França. Preocupada, ela decide ir até a cidade onde ele mora e pede ajuda a Jens, ex-namorado de seu filho, para que possa dar-lhe apoio em sua missão naquele território desconhecido. Chegando lá, eles encontram um apartamento abandonado. Cada pista que Valerie e Jens seguem dão em nada. Como alguém desaparece sem deixar vestígios? Como alguém que se pensava conhecer tão bem de repente se torna um desconhecido? E quem é Simon realmente?

Direção e roteiro: Jan Krüger
Empresa produtora: Schramm Film Koerner & Weber **Produção:** Florian Koerner von Gustorf e Michael Weber **Direção de fotografia:** Bernadette Paaßen **Montagem:** Natali Barrey **Direção de arte:** Reinhild Blaschke **Figurino:** Anna Scholich **Trilha sonora:** Birger Clausen **Elenco:** Corinna Harfouch, Nico Rogner, Valérie Leroy, Mehdi Dehbi, Mireille Perrier e outros

Exibição: Rio de Janeiro e São Paulo

Bangalô

Bungalow, Alemanha, 2002, 84 min



115

Bangalô (Bungalow) ©Goethe-Institut



BANGALÔ
BUNGALOW, ALEMANHA, 2002, 84 MIN

Paul tem 19 anos e está cansado do tédio da vida de cidade pequena. Sua decisão de servir o exército só piorou as coisas. Não que ele esteja orgulhoso de seu compromisso com o país, pois sua única motivação para entrar para se alistar foi ofender sua família de esquerda. Um dia, ele decide fugir do serviço militar e vai para o bangalô onde seus pais moram, que está vazio enquanto eles viajam de férias. Ao chegar, Paul fica surpreso ao descobrir que Max, seu irmão mais velho, e sua namorada, Lene, também estão lá, planejando desfrutar de alguns agradáveis dias juntos.

Direção: Ulrich Köhler **Roteiro:** Ulrich Köhler e Henrike Goetz
Empresa produtora: Peter Stockhaus Filmproduktion GmbH
Produção: Peter Stockhaus e Tobias Büchner **Direção de fotografia:** Patrick Orth **Montagem:** Gergana Vogt **Direção de arte:** Silke Fischer
Figurino: Birgit Kilian **Elenco:** Lennie Burmeister, Devid Striesow, Trine Dyrholm, Nicole Gläser, Jörg Malchow e outros

Exibição: São Paulo e Brasília



Caminho do bosque

Milchwald, Alemanha, 2003, 90 min

116

CAMINHO DO BOSQUE
MILCHWALD, ALEMANHA, 2003, 90 MIN



Caminho do bosque (Milchwald)
©Fieberfilm

Sylvia, madrastra de Lea e Konstantin, vai buscá-los na escola e decide fazer compras com eles do outro lado da fronteira com a Polônia. Até que uma discussão feroz irrompe e ela, num impulso, para o carro no meio do nada, joga as crianças para fora e vai embora furiosa. Quando ela volta, poucos minutos depois, não há mais sinal dos dois. Depois de uma rápida busca, Sylvia decide voltar para casa, culpada. Enquanto isso, Lea e Konstantin são encontrados por Kuba, um entregador, que promete ajudá-los. Mas a essa altura as crianças têm dificuldade em acreditar na palavra de um adulto.

Direção: Christoph Hochhäusler
Roteiro: Christoph Hochhäusler e Benjamin Heisenberg
Empresa produtora: fieber.film
Produção: Clarens Grollmann e Mario Stefan
Direção de fotografia: Ali Gözkaya
Montagem: Gisela Zick
Direção de arte: Maximilian Lange
Figurino: Birgit Kilian
Trilha sonora: Benedikt Schiefer
Elenco: Judith Engel, Sophie Charlotte Conrad, Leonard Bruckmann, Horst-Günter Marx, Mirosław Baka e outros

Exibição: São Paulo e Brasília

A cidade abaixo

Unter dir die Stadt, Alemanha, 2010, 110 min



117

A CIDADE ABAIXO
UNTER DIR DIE STADT, ALEMANHA, 2010, 110 MIN

A cidade abaixo (Unter dir die Stadt)
©Goethe-Institut



Um homem e uma mulher se conhecem em uma exposição e compartilham um momento fugaz de atração. Dias depois, um segundo encontro casual os leva a um café inocente e os dois estranhos – ambos casados – se deixam levar pelo fascínio inexplicável que sentem um pelo outro. Svenja é curiosa e aceita ir a um hotel com Roland, mas ela não consuma o affair. Alto executivo no banco onde o marido de Svenja trabalha, Roland está acostumado a conseguir aquilo que quer e decide interferir na transferência do marido dela para a Indonésia. Sem saber das maquinações de Roland, Svenja agora já não resiste.

Direção: Christoph Hochhäusler
Roteiro: Ulrich Peltzer e Christoph Hochhäusler
Empresa produtora: Heimatfilm GmbH + Co. KG
Produção: Bettina Brokemper
Direção de fotografia: Bernhard Keller
Montagem: Stephan Stabenow
Direção de arte: Tim Pannen
Figurino: Birgitt Kilian
Trilha sonora: Benedikt Schiefer
Elenco: Nicolette Krebitz, Robert Hunger-Bühler, Mark Waschke, Corinna Kirchhoff, Van - Lam Vissay e outros

Exibição: Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo e Brasília



A doença do sono

Schlafkrankheit, Alemanha/França/Holanda, 2011, 91 min

118

A DOENÇA DO SONO
SCHLAFKRANKHEIT, ALEMANHA/FRANÇA/HOLANDA, 2011, 91 MIN



A doença do sono (Schlafkrankheit)
©Goethe-Institut

Ebbo e Vera passaram a maior parte dos últimos 20 anos em diferentes países da África. Ebbo é gerente em um programa de tratamento de doença do sono. Vera sente-se cada vez mais perdida em uma comunidade de expatriados em Yaoundé, capital de Camarões. Ela não consegue aguentar a separação de sua filha, que foi estudar em um internato na Alemanha. Ebbo precisa então desistir de sua vida na África, ou acabará perdendo sua esposa. Anos depois, Alex, jovem de origem congoleza, viaja a Camarões. Em vez de encontrar novas perspectivas, acaba encontrando Ebbo, um homem perdido e destrutivo.

Direção e roteiro: Ulrich Köhler
Empresa produtora: Komplizen Film GmbH
Produção: Janine Jackowski e Maren Ade
Direção de fotografia: Patrick Orth
Montagem: Katharina Wartena e Eva Könnemann
Direção de arte: Jochen Dehn
Figurino: Birgitt Kilian
Elenco: Pierre Bokma, Jean-Christophe Folly, Jenny Schily, Hippolyte Girardot, Sava Lolov e outros

Exibição: Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo, Brasília e São Luís

Dreileben: Algo melhor do que a morte

Dreileben: Etwas Besseres als den Tod, Alemanha, 2011, 88 min



Dreileben: Algo melhor do que a morte
(Dreileben: Etwas Besseres als den Tod)
©Goethe-Institut



119

Um grande hospital nos arredores de uma pequena cidade no meio da floresta da Turíngia. É aqui que Johannes realiza seu serviço militar alternativo. O médico-chefe, diretor geral do lugar e amigo da família, foi quem o recrutou. Johannes conhece Ana. Na noite do primeiro beijo entre os dois, um criminoso sexual escapa do hospital. Sua fuga e a busca frenética da polícia acompanham a história de Johannes e Ana – uma história de amor sem futuro e que transcende fronteiras. Primeira parte da trilogia Dreileben.

Direção e roteiro: Christian Petzold

Empresa produtora: Schramm Film

Koerner & Weber

Produção: Florian Koerner von Gustorf e Michael

Weber

Direção de fotografia: Hans

Fromm

Montagem: Bettina

Böhler

Direção de arte: K. D.

Gruber

Figurino: Anette Guther

Trilha sonora: Stefan Will

Elenco: Jacob Matschenz, Luna Mijovic,

Vijessna Ferkic, Rainer Bock,

Konstantin Frolov e outros

Exibição: Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo,
Brasília e São Luís

DREILEBEN: ALGO MELHOR DO QUE A MORTE
DREILEBEN: ETWAS BESSERES ALS DEN TOD, ALEMANHA, 2011, 88 MIN



Dreileben: Não me siga

Dreileben: Komm mir nicht nach, Alemanha, 2011, 88 min

120

DREILEBEN: NÃO ME SIGA
DREILEBEN: KOMM MIR NICHT NACH, ALEMANHA, 2011, 88 MIN



Dreileben: Não me siga (Dreileben:
Komm mir nicht nach) ©Goethe-Institut

Em algum lugar na floresta da Turíngia - uma região mítica cheia de lendas e superstições - vaga um criminoso sexual. Johanna, psicóloga da polícia, é enviada para a região. Ela fica hospedada na casa de sua amiga Vera e seu marido Bruno, que vivem na Turíngia há algum tempo. Velhas histórias e antigos sentimentos ressurgem. É quando as duas mulheres chegam à conclusão de que, dez anos antes, em Munique, as duas tiveram um caso com o mesmo homem, ao mesmo tempo, sem nunca terem se conhecido. Segunda parte da trilogia Dreileben.

Direção: Dominik Graf **Roteiro:** Markus Busch e Dominik Graf
Empr. produtora: BurkertBareiss Produktion **Produção:** Gloria Burkert, Andreas Bareiß e Sven Burgemeister
Direção de fotografia: Michael Wiesweg **Montagem:** Claudia Wolscht **Direção de arte:** Claus-Jürgen Pfeiffer **Figurino:** Barbara Grupp **Elenco:** Jeanette Hain, Susanne Wolff, Mišel Matičević, Malou Hain, Lisa Kreuzer e outros

Exibição: Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo, Brasília e São Luís

Dreileben: Um minuto no escuro

Dreileben: Eine Minute Dunkel, Alemanha, 2011, 90 min



Dreileben: Um minuto no escuro
(Dreileben: Eine Minute Dunkel)
©Goethe-Institut



121

Frank Molesch, um homem condenado por homicídio e crimes sexuais, se aproveita de uma oportunidade para fugir do hospital em que está internado. Ele se esconde em uma floresta na região da Turíngia. Mas o isolamento do mundo e o fato de que está sendo caçado pela polícia causam-lhe mudanças e ele começa a ter cada vez mais medo. A polícia usa tudo o que tem a seu alcance para tentar encontrá-lo, mas é um detetive em licença médica que fica mais próxima da verdade. Última parte da trilogia Dreileben.

Direção: Christoph Hochhäusler
Roteiro: Christoph Hochhäusler e Peer Klehmet
Empresa produtora: Heimatfilm GmbH & Co.
Produção: Bettina Brokemper
Direção de fotografia: Reinhold Vorschneider
Montagem: Stefan Stabenow
Direção de arte e figurino: Renate Schmaderer
Elenco: Stefan Kurt, Eberhard Kirchberg, Imogen Kogge, Holger Doellmann, Timo Jacobs e outros

Exibição: Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo, Brasília e São Luís

DREILEBEN: UM MINUTO NO ESCURO
DREILEBEN: EINE MINUTE DUNKEL, ALEMANHA, 2011, 90 MIN



Excursão escolar

Klassenfahrt, Alemanha, 2002, 86 min

122

EXCURSÃO ESCOLAR
KLASSENFAHRT, ALEMANHA, 2002, 86 MIN



Excursão escolar (Klassenfahrt)
©Goethe-Institut

Um retrato dos mistérios da puberdade e dos encantos do primeiro amor. Um grupo de cerca de 20 adolescentes de Berlim está fazendo um passeio obrigatório patrocinado pela escola: uma viagem de ônibus para a costa báltica da Polônia. Cigarros e bebidas correm solto, assim como brincadeiras em geral. A história é focada na popular Isa e no solitário Ronny, que, muito lentamente, começa a se aproximar da menina. Diferente da versão da adolescência criada pelo cinema de Hollywood, Ronny, Isa e seus colegas são ao mesmo tempo estranhamente divertidos e dolorosamente sinceros.

Direção: Henner Winckler **Roteiro:** Henner Winckler e Stefan Kriekhaus
Empresa produtora: Schramm Film Koerner & Weber **Produção:** Florian Koerner von Gustorf e Michael Weber **Direção de fotografia:** Janne Busse **Montagem:** Bettina Böhler **Direção de arte:** Marcel Schörken **Trilha sonora:** Cem Oral
Elenco: Steven Sperling, Sophie Kempe, Maxi Warwel, Jakob Panzek, Bartek Blaszczyk e outros

Exibição: Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo e Brasília

Férias

Ferien, Alemanha, 2007, 91 min

F[érias (Ferien) ©Goethe-Institut



É verão em uma casa de campo remota no meio de uma floresta. Os habitantes deste refúgio, vivendo longe do resto do mundo, são Anna, seu marido Robert e seu filho Max. Laura, filha do primeiro casamento de Anna, chega de Berlim com seu marido Paul e seus filhos para passar as férias. As coisas começam bem, com uma série de agradáveis caminhadas, mergulhos no lago e refeições em família no jardim. O clima positivo é interrompido quando a mãe de Anna fica gravemente doente e passa a precisar de cuidados. Em pouco tempo, os problemas entre Laura e Paul começam a se tornar evidentes.

Exibição: Salvador, São Paulo e Brasília



123

FÉRIAS
FERIEN, ALEMANHA, 2007, 91 MIN

Direção, roteiro e produção: Thomas Arslan **Empr. produtora:** Pickpocket Filmproduktion **Direção de fotografia:** Michael Wiesweg **Montagem:** Bettina Blickwede **Direção de arte:** Gabriella Ausonio **Figurino:** Birgitt Kilian e Claudia Gonschorek **Elenco:** Angela Winkler, Karoline Eichhorn, Uwe Bohm, Anja Schneider, Gudrun Ritter e outros



A gatinha esquisita

Das merkwürdige Kätzchen, Alemanha, 2013, 72 min

124

A GATINHA ESQUISITA
DAS MERKWÜRDIGE KÄTZCHEN, ALEMANHA, 2013, 72 MIN



A gatinha esquisita (Das merkwürdige Kätzchen) ©Goethe-Institut

Poderia ser um sitcom americano, não fosse tudo tão surreal. Em um apartamento em Berlim, uma família se reúne para uma tarde de rituais prosaicos: uma conversa em torno da mesa de jantar, o conserto de uma máquina de lavar ou pequenos reparos, como pregar um botão que foi deliberadamente arrancado. Em uma cadeia de ações e reações cuidadosamente encenada, os mais simples gestos familiares ganham aos poucos contornos absurdos, em que até animais e objetos desempenham novos papéis. Uma espirituosa fábula sobre os encantos que a rotina pode reservar.

Exibição: Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo, Brasília e São Luís

Direção e roteiro: Ramon Zürcher

Empresa produtora: Deutsche Film e Fernsehakademie Berlin

Produção: Silvan Zürcher e Johanna Bergel **Direção de fotografia:** Alexander Haßker

Montagem: Ramon Zürcher **Direção de arte:** Matthias Werner e Sabine Kassebaum

Figurino: Dorothee Bach **Trilha sonora:** Thee More Shallows **Elenco:** Jenny Schily, Anjorka Strechel, Mia Kasalo, Luk Pfaff, Matthias Dittmer e outros

Marselha

Marseille, Alemanha, 2004, 95 min



125

MARSELHA
MARSELLE, ALEMANHA, 2004, 95 MIN

Marselha (Marseille)
© Deutsche Kinemathek



Sophie, uma jovem fotógrafa alemã, troca seu apartamento com um estudante de Marselha, na França. É fevereiro e Marselha parece uma cidade difícil. Sophie mergulha na cidade, sozinha, e tira fotografias. Em uma oficina mecânica, pede ao jovem Pierre que lhe consiga um carro. Dois dias depois, eles se reencontram e passam a noite em um bar, encantados pelos mistérios um do outro. Quando Sophie retorna a Berlim, é imediatamente tomada por sua vida anterior: seu amor por Ivan, marido de sua melhor amiga, ainda domina. Até que ela decide viajar para Marselha pela segunda vez.

Direção e roteiro: Angela Schanelec
Empresa produtora: Schramm Film Koerner & Weber **Produção:** Florian Koerner von Gustorf e Michael Weber **Direção de fotografia:** Reinhold Vorschneider **Montagem:** Bettina Böhler **Direção de arte:** Felicity Good e Ulrika Anderson **Figurino:** Anette Guther **Elenco:** Maren Eggert, Alexis Loret, Marie-Lou Sellem, Devid Striesow, Louis Schanelec e outros

Exibição: Rio de Janeiro e São Paulo



Meia sombra

Halbschatten, Alemanha/França, 2013, 80 min

126

MEIA SOMBRA
HALBSCHATTEN, ALEMANHA/FRANÇA, 2013, 80 MIN



Meia sombra (Halbschatten)
©Rendezvous-Pictures

Em um dia nublado de verão, Merle chega à casa de campo de Romuald, seu namorado, no sul da França. De jaqueta e malas na mão, ela encontra as portas trancadas. Ele a convidou para visitá-lo, mas parece que decidiu viajar para algum outro lugar. Mas a casa não está vazia: logo Merle percebe que tem que chegar a um acordo com os filhos de Romuald. Ela vai ajudar na comemoração do aniversário de 13 anos da jovem Emma e lidar com os abusos de Felix, o filho adolescente que vê a sua presença como uma provocação. Logo, no entanto, quase não se sente mais a falta de Romuald.

Exibição: Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo e Brasília

Direção e roteiro: Nicolas Wackerbarth **Empresa produtora:** unafilm e Les Films d'Antoine **Produção:** Titus Kreyenberg e Antoine Simkine **Direção de fotografia:** Reinhold Vorschneider **Montagem:** Janina Herhoffer **Direção de arte:** Beatrice Schultz **Figurino:** Manfred Schneider **Trilha sonora:** Olivier Mellano **Elenco:** Anne Ratte-Polle, Leonard Proxauf, Emma Bading, Maren Kroymann, Nathalie Richard e outros



Nas sombras

Im Schatten, Alemanha, 2010, 85 min

Nas sombras (Im Schatten)
©Match Factory



127

NAS SOMBRAS
IM SCHATTEN, ALEMANHA, 2010, 85 MIN

Trojan é um ladrão que acaba de sair da cadeia, depois de cumprir pena por alguns anos por assalto à mão armada. Ele volta imediatamente para a o crime ao conseguir uma arma, e sai em busca de novas oportunidades de golpes e roubos. Ele também vai atrás do mandante do crime que o colocou atrás das grades, exigindo sua parte do dinheiro. Ao lado de sua ex-namorada Nora e de Nico, um ladrão veterano, Trojan começa a planejar um arriscado assalto a um carro blindado. Ele só não sabe que um policial está em seu encalço.

Direção e roteiro: Thomas Arslan

Empresa produtora: Schramm Film Koerner & Weber

Produção: Florian Koerner von Gustorf e Michael Weber

Direção de fotografia: Reinhold Vorschneider

Montagem: Bettina Blickwede

Direção de arte: Reinhild Blaschke

Figurino: Anette Guther

Trilha sonora: Geir Jenssen

Elenco: Mišel Matičević, Karoline Eichhorn, Uwe Bohm, Rainer Bock, David Scheller e outros

Exibição: Rio de Janeiro e São Paulo



Orly

Orly, Alemanha/França, 2009, 84 min

128

ORLY
ORLY, ALEMANHA/FRANÇA, 2009, 84 MIN



Orly (Orly) © Films Boutique

Aeroporto de Orly, Paris, últimos dias de inverno. Prestes a voltar para sua casa e seu marido, uma jovem se apaixona por um estranho. Uma mãe e seu filho viajam para o funeral de seu ex-marido, o pai do menino. Um jovem casal em sua primeira viagem ao exterior se perde um do outro. Uma mulher finalmente toma coragem de ler a carta que seu marido escreveu antes de se separar. Todos esperam por seus aviões. Completamente absorvido em seus destinos imediatos, eles caminham pelo local, sem saber que uma iminente ameaça externa ronda o aeroporto.

Exibição: Salvador

Direção e roteiro: Angela Schanelec **Empresa produtora:** Ringel Filmproduktion e Nachmittagfilm **Produção:** Gian-Piero Ringel e Angela Schanelec **Direção de fotografia:** Reinhold Vorschneider **Montagem:** Mathilde Bonnefoy **Elenco:** Natacha Régnier, Bruno Todeschini, Mireille Perrier, Emile Berling, Jirka Zett e outros

Ouro

Gold, Alemanha, 2013, 113 min



129

OURO
GOLD, ALEMANHA, 2013, 113 MIN

Ouro (Gold) © Match Factory



Canadá, verão de 1898. Emily Meyer se junta a um grupo de imigrantes alemães para fazer a longa viagem até as recém-descobertas minas de ouro. Cheios de confiança, os sete caçadores de ouro partem do terminal ferroviário de Ashcroft sem ideia das dificuldades que os esperam. Sua jornada os leva a se embrenharem cada vez mais pelo deserto inóspito do país. Mapas já não são mais confiáveis e seus cavalos não suportam tamanha caminhada. Impulsionados por seus sonhos e esperanças de uma vida melhor, Emily e seus companheiros marcham pelo deserto em direção a um objetivo que parece cada vez mais distante.

Exibição: Rio de Janeiro

Direção e roteiro: Thomas Arslan
Empresa produtora: Schramm Film Koerner & Weber
Produção: Florian Koerner von Gustorf e Michael Weber
Direção de fotografia: Patrick Orth
Montagem: Bettina Böhler
Direção de arte: Reinhild Blaschke
Figurino: Anette Guther
Trilha sonora: Dylan Carlson
Elenco: Nina Hoss, Marko Mandic, Lars Rudolph, Uwe Bohm, Peter Kurth e outros



Saudade

Sehnsucht, Alemanha, 2006, 88 min

130

SAUDADE
SEHNSUCHT, ALEMANHA, 2006, 88 MIN



Saudade (Sehnsucht) ©Goethe-Institut

Um homem e uma mulher vivem em uma vila não muito longe de Berlim. O casal é inseparável; ele se amam desde que eram crianças. Ambos estão agora em seus 30 e poucos anos: ele é soldador e membro auxiliar da brigada de incêndio; ela trabalha algumas horas por semana como faxineira e canta em um coro. Um dia, o homem sai em viagem de negócios e, depois de uma noite de bebedeira, acorda no apartamento de outra mulher. Esta ligação não muda seu amor por sua esposa, mas, por mais que tente, ele não consegue encontrar o caminho de volta à sua antiga vida.

Exibição: Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo e Brasília

Direção e roteiro: Valeska Grisebach **Empresa produtora:** Peter Rommel Productions
Produção: Peter Rommel **Direção de fotografia:** Bernhard Keller
Montagem: Bettina Böhler, Valeska Grisebach e Natalie Barrey
Direção de arte: Beatrice Schultz
Figurino: Birte Meesmann **Elenco:** Andreas Müller, Ilka Welz, Anett Dornbusch, Erika Lemke, Markus Werner e outros

A segurança interna

Die innere Sicherheit, Alemanha, 2000, 108 min



131

A SEGURANÇA INTERNA
DIE INNERE SICHERHEIT, ALEMANHA, 2000, 108 MIN

A segurança interna (Die innere
Sicherheit) ©Goethe-Institut



Clara e Hans, um casal de ex-terroristas, vivem na clandestinidade com Jeanne, sua filha adolescente, durante anos. Em algum lugar de Portugal, eles conseguem estabelecer identidades semioficiais, até que um momento de desatenção faz tudo desmoronar e eles precisam fugir novamente. É quando acabam chegando à Alemanha. Lá, sua filha reencontra Heinrichs, um surfista por quem se apaixonara em Portugal. Enquanto isso, os pais, ao roubarem um banco, são capturados tentando fugir. Um misto de filme político e o retrato de uma adolescente virando adulta.

Direção: Christian Petzold **Roteiro:** Christian Petzold e Harun Farocki
Empresa produtora: Schramm Film Koerner & Weber **Produção:** Florian Koerner von Gustorf e Michael Weber **Direção de fotografia:** Hans Fromm **Montagem:** Bettina Böhler **Direção de arte:** Kade Gruber **Figurino:** Anette Guther **Trilha sonora:** Stefan Will **Elenco:** Julia Hummer, Barbara Auer, Richey Müller, Bilge Bingül, Rogério Jacques e outros

Exibição: Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo e Brasília



Todos os outros

Alle Anderen, Alemanha, 2009, 119 min

132

TODOS OS OUTROS
ALLE ANDEREN, ALEMANHA, 2009, 119 MIN



Todos os outros (Alle Anderen)
©Goethe-Institut

Gitti e Chris são um estranho casal que passa um feriado junto, isolados no campo. Um retrato íntimo de duas pessoas da maneira como só pode ser quando estão sozinhas: seus rituais secretos, seus disparates, seus sonhos não realizados e suas pequenas lutas de poder. Um evento aparentemente sem importância – um encontro com outro casal – serve para desestabilizar o relacionamento deles. Não só o outro casal é mais bem-sucedido, como os dois também conseguem esconder os convencionais perfis de gênero sob uma fachada de modernidade. Melhor atriz (Minichmayr) e grande prêmio do júri no Festival de Berlim.

Direção e roteiro: Maren Ade
Empresa produtora: Komplizen Film GmbH **Produção:** Janine Jackowski, Dirk Engelhardt e Maren Ade **Direção de fotografia:** Bernhard Keller **Montagem:** Heike Parplies **Direção de arte:** Silke Fischer, Volko Kamensky e Jochen Dehn **Figurino:** Gitti Fuchs **Elenco:** Birgit Minichmayr, Lars Eidinger, Hans-Jochen Wagner, Nicole Marischka, Mira Partecke e outros

Exibição: Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo, Brasília e São Luís

Viver na RFA

Leben - BRD, Alemanha Ocidental, 1990, 83 min



133

Viver na RFA (Leben - BRD)
©Harun Farocki



VIVER NA RFA
LEBEN - BRD, ALEMANHA OCIDENTAL, 1990, 83 MIN

Um documentário de gênero sobre a Alemanha em 1990 em que as pessoas reais assumem os papéis de si mesmas, o filme explora a ideia de que nada é feito no país sem cuidadosa preparação. Seja em uma aula de como se portar no parto ou numa base de treinamento militar, em todo lugar se vê o esforço incessante de estar preparado para uma emergência de "realidade". Um retrato de uma sociedade em que parir, morrer, chorar, matar e cuidar de necessitados são atos ensinados e aprendidos em instituições estatais ou privadas. Melhor documentário de 1990 pela Associação de Críticos da Alemanha.

Direção e produção: Harun Farocki **Empresa produtora:** Harun Farocki Filmproduktion **Direção de fotografia:** Ingo Kratisch **Montagem:** Rosa Mercedes e Irina Hoppe

Exibição: Rio de Janeiro e São Paulo



Yella

Yella, Alemanha, 2007, 89 min

134

YELLA
YELLA, ALEMANHA, 2007, 89 MIN



Yella (Yella) © Goethe-Institut

Yella deixa sua pequena cidade no leste da Alemanha por um trabalho promissor e uma nova vida do outro lado do rio Elba. Em Hanôver, ela conhece Philipp, jovem executivo de uma empresa de capital, que lhe dá emprego como sua assistente. Embora não tenha conhecimento do mundo do capital de risco, ela logo descobre que tem um talento especial para lidar com empresários sem escrúpulos. As negociações se tornam um jogo emocionante. Parece que Yella finalmente vai conseguir tudo o que sempre quis. Mas vozes estranhas a afligem: são verdades de seu passado voltando para assombrá-la. Melhor atriz no Festival de Berlim 2007.

Direção e roteiro: Christian Petzold

Empresa produtora: Schramm Film Koerner & Weber

Produção: Florian Koerner von Gustorf e Michael Weber

Direção de fotografia: Hans Fromm

Montagem: Bettina Böhler

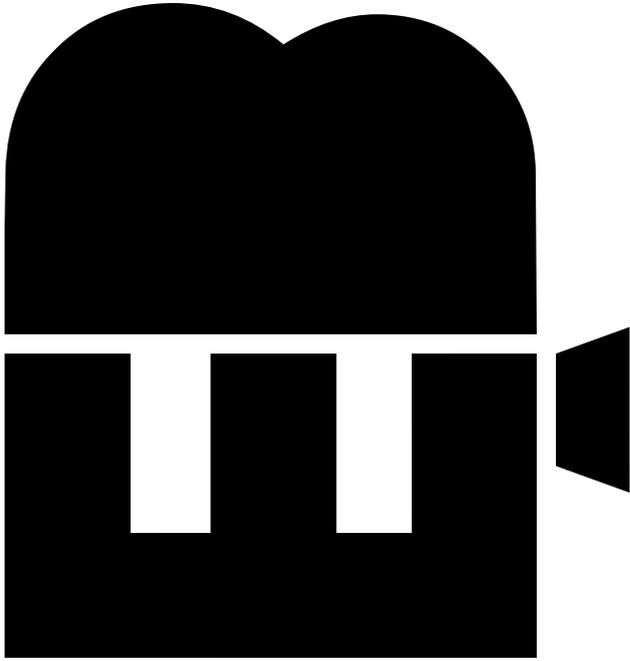
Direção de arte: Kade Gruber

Figurino: Anette Guther e Lotte Sawatzki

Trilha sonora: Stefan Will

Elenco: Nina Hoss, Devid Striesow, Hinnerk Schönemann, Christian Redl, Burghart Klaußner e outros

Exibição: Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo e Brasília



CRÉDITOS



137

patrocínio
BANCO DO BRASIL

realização
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

copatrocínio
GOETHE-INSTITUT
TEMPORADA ALEMANHA + BRASIL
2013-2014

parceria
FESTIVAL DO RIO

parceria Salvador
CINE FUTURO

parceria São Luís
FESTIVAL LUME DE CINEMA

produção
JURUBEBA PRODUÇÕES

idealização
GOETHE-INSTITUT RIO DE JANEIRO
ALFONS HUG
ARNDT ROSKENS
SANDRA LYRA

curadoria
GEORG SEESSLEN

coordenação geral
ALESSANDRA CASTAÑEDA

coordenação executiva
ALESSANDRA CASTAÑEDA

coordenação de produção
PAULA FURTADO

produção
BEATRIZ KNIPFER
NATALIA MENDONÇA

produção local SP
RENATA DA COSTA

produção local RJ
NATHÁLIA ATAYDE

produção local DF
DANIELA MARINHO

assistente de produção
DANIEL CASTRO

monitoria SP
PAOLA RIBEIRO

monitoria RJ
MARIANA SARAMAGO

coordenação de atividades especiais
TATIANA LEITE

convidados internacionais SP
HENNER WINCKLER
NICOLAS WACKERBARTH

convidados internacionais RJ
GEORG SEESSLEN
NICOLAS WACKERBARTH
RAMON ZÜRCHER
THOMAS ARSLAN



138

convidada internacional Salvador
ANGELA SCHANELEC

coordenação editorial
JOÃO CÂNDIDO ZACHARIAS

projeto gráfico e site
DANIEL REAL
RICARDO PREMA

programação site
LUCAS MARTINS

revisão de textos
RACHEL ADES

tradução de textos
FABIANA COMPARATO
GABRIEL PEREZ
PAULO SCARPA
TIAGO JONAS
MARTINA SAYER

vinheta
EVA RANDOLPH

assessoria de imprensa SP
THIAGO STIVALETTI

assessoria de imprensa RJ
CLAUDIA OLIVEIRA

registro videográfico SP
IVO DURAN

registro fotográfico RJ
LUIZ GULHERME GUERREIRO

revisão de cópias
CRISTINA MENDONÇA FLORES
MNEMOSINE SERVIÇOS
AUDIOVISUAIS
PAMELLA CABRAL

legendagem eletrônica
4 ESTAÇÕES

transporte nacional de cópias
AIRTIME

seguro de cópias
AHC SEGUROS

impressão gráfica
GRÁFICA EDITORA STAMPPA

apoio
MAM

agradecimentos
DFFB - LAURE TINETTE E HELLA
SCHMIDT
DEUTSCHE KINEMATHEK - ANJA
GÖBEL
SILVAN ZÜRCHER

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-63497-07-9



9 788563 497079

Produção



Copatrocinio



Parceria



Realização



Ministério da
Cultura

