

1989 e as consequências: as representações da ausência no cinema pós-muro

1989 and consequences: the representations of absence in the post-Mauer German films

Claudia S. Dornbusch¹

Abstract: It might sound odd to work with the theme of absence, a theme which has occupied the minds of anthropologists, artists, and semioticians for a long time. So we present a brief conceptualization of absence and a short panorama of German movie after 1989, to show how film and literature have developed similarly in the same period. The main goal of this analysis is to detect structures of absence in German films after the German reunification. To illustrate the representation of absence, we propose an analysis of film stills. We rely mainly on the theories and concepts of Lehmann/Weibel, of the German philosopher Bernhard Waldenfels, as well as those of Gilles Deleuze and Michel Chion.

Key-words: German film after 1989; absence; emptiness.

Resumo: Parece estranho à primeira vista tratarmos do tema da ausência, tão caro à antropologia, à semiótica e às artes. Para tanto, procederemos inicialmente a uma breve conceituação do termo, para depois passarmos a um curto panorama da produção cinematográfica dos últimos 20 anos na Alemanha, que geralmente acompanha tendências semelhantes na literatura. Verificaremos em que medida podem ser detectados elementos de ausência no cinema pós-muro na Alemanha. Em seguida, procederemos a uma análise de planos fílmicos de três filmes nos quais se evidencia a questão da ausência. Para este trabalho, utilizaremos como base teórica considerações de Lehmann/Weibel, Bernhard Waldenfels, Gilles Deleuze e Michel Chion.

Palavras-chave: Cinema alemão após 1989; ausência; vazio.

¹ Professora de literatura alemã da USP, São Paulo, Brasil. Email: claudia.dornbusch@gmail.com. O presente artigo é parte de pesquisa financiada pela FAPESP, Processo 09/54388-4, atrelada a projeto conjunto com o Prof. Dr. Rolf Renner, da Universidade de Freiburg.

Zusammenfassung: Es erscheint auf den ersten Blick kurios, das Thema der Abwesenheit zu behandeln, ein Thema, das der Semiotik, der Anthropologie und der Kunst schon lange vertraut ist. Hierzu gehen wir eingangs kurz auf eine Begriffseingrenzung ein, um dann ein zusammenfassendes Panorama der Filmproduktion der letzten 20 Jahre in Deutschland zu kommentieren, die größtenteils die Entwicklungen in der literarischen Produktion desselben Zeitraums begleitet. Im folgenden wird untersucht, inwiefern Strukturen der Abwesenheit im Postwendefilm in Deutschland festzustellen sind. Anschließend werden Filmeinstellungen von drei Filmen untersucht, in denen sich die Repräsentation von Abwesenheit verdeutlicht. Als theoretische Grundlage dienen uns Ausführungen von Lehmann/Weibel, Bernhard Waldenfels, Gilles Deleuze und Michel Chion.

Stichwörter: Deutscher Film nach 1989; Abwesenheit, Leere.

Após a queda do Muro de Berlim e da Reunificação Alemã, algumas tendências podem ser detectadas por serem recorrentes nas representações artísticas, seja na literatura, no cinema ou nas artes plásticas no contexto alemão ao longo dos últimos 20 anos. Fato é que a partir da queda do Muro, são constantes personagens com problemas de comunicação, emudecidos, isolados, a caminho de algum lugar, em busca de identidades perdidas, em busca dos pais, personagens que escrevem bilhetes ou cartas que não chegam a seus destinos, que nunca são lidos ou mesmo enviados, personagens acompanhados de trilhas sonoras com letras que, em construções subjuntivas, falam nostalgicamente de um lugar que poderia ser, mas não é, ou que foi e nunca mais será, personagens em trânsito. São, em sua maioria, personagens isolados de si mesmos, que buscam reencontrar a si mesmos, o seu país, ou alguma coisa que nem eles mesmos sabem o que é. Essa busca que os acompanha é marcada naturalmente pela falta de algo, o que faz com que se sintam seres vazios. Justamente esse vazio pode ser inicialmente representado de forma física, mas posteriormente escalará para uma ausência de cunho filosófico. Vejamos, a seguir, algumas considerações a respeito, no contexto do cinema.

1. Vazio e ausência

Vazio e ausência são termos que dependerão muito do contexto em que serão ancorados: antropológico (*homo absconditus*), filosófico (o nada, *nirvana*), semiótico-

mediático (representação, som *versus* ausência de som), entre outros. Fato é que a ausência será sempre definida pelo seu contraponto cultural, que é a percepção concreta e física palpável, a presença.

As artes plásticas há muito se ocupam da questão do espaço vazio, assim como a semiótica e a antropologia, mas também a física e a matemática (medição de vazios). A questão que se coloca, aqui, é como representar esse vazio nas artes, especialmente no cinema e na literatura. Trata-se, na verdade, de questões de representação.

Ulrike LEHMANN e Peter WEIBEL editaram uma publicação seminal em que analisam e definem a estética da ausência nas artes plásticas do século XX, a partir de obras de arte europeias e americanas. Para LEHMANN, “tematizar a ausência artisticamente significa representá-la por meio de determinados recursos artístico-estéticos. Portanto, uma estética da ausência pressupõe a presença de uma expressão estética” (LEHMANN 1994: 42). Esta pode ser categorizada, ainda segundo Lehmann, da seguinte maneira, ilustrada com exemplos: 1) o museu imaginário: imagens reproduzidas [figura 1];



Figura 1- Anne Berning

2) a imagem que sumiu da parede [figura 2];



Figura 2 – Hans Hollein

Dornbusch, C. – 1989 e as consequências

3) a imagem arquivada [figura 3];



Figura 3 – Thomas Huber

4) a imagem escondida [figura 4];



Figura 4- Rémy Zaugg

5) a imagem autorreferencial e a imagem vazia [figura 5];

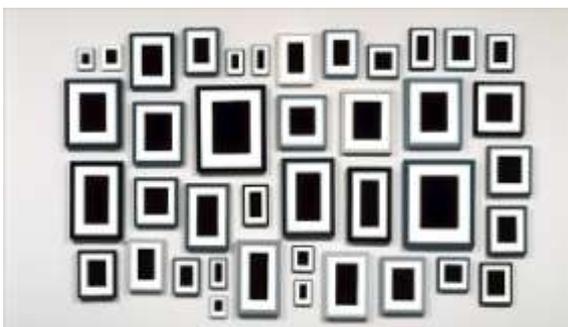


Figura 5 – McCollum

Dornbusch, C. – 1989 e as consequências

6) a imagem “imaterial” [figura 6];



Figura 6 – James Turrel

7) a imagem que se dissolve e a imagem destruída [figura 7];



Figura 7 – Kippenberger

8) o espaço vazio [figura 8].



Figura 8 – Gregor Schneider

A nós interessa particularmente a última categoria, a saber: o espaço vazio, uma vez que poderemos aplicá-la às imagens cinematográficas, associando-as à concepção de vazio de Deleuze e Chion e à concepção de presença-ausência de Waldenfels, que elucidaremos adiante.

Peter WEIBEL, falando da “era da ausência”, relembra termos que surgiram a partir da transição da experiência natural para a experiência midiática, tais como fim do tempo real, colapso do espaço, agonia do real, dromologia, cronocracia, imaterialidade,

simulação e virtualidade.² Ele segue mostrando que à estética da máquina segue-se uma estética do desaparecimento e a uma era da ausência, segue-se uma estética da ausência. “Especialmente o cinema, a arte da imagem movida pela máquina, ilustra esse fato. Já que as imagens projetadas precisam desaparecer 24 vezes por segundo para dar lugar às imagens seguintes, produzindo a ilusão de movimento. O cinema é a primeira ‘estética do desaparecimento’” (LEHMANN/WEIBEL 1994:10).³ Como estávamos acostumados a uma estética do “surgimento” à época da fotografia, uma época do “fazer ver”, repentinamente confrontamo-nos com o desaparecimento dos objetos, o que aclara a presença desses objetos, posto que estão prestes a desaparecer. Weibel relata que desde meados do século XIX, escritores e pintores da era pré-moderna já vinham moldando os primeiros traços e personagens da ausência, desenvolvendo esboços de uma estética do vazio e do nada:

Em sua novela “A obra-prima desconhecida” (inspirada na narrativa “O Barão B” de E.T.A. Hoffmann), Balzac apresenta a pintura como apoteose do vazio e do nada. Quando o pintor Frenhofer apresenta a dois alunos sua obra-mestra, o retrato Catherine Lescault, no qual trabalhou anos a fio, eles dizem não ver “nada”. “Onde está a arte?” pergunta Frenhofer, “perdeu-se, desapareceu”. (WEIBEL in LEHMANN; WEIBEL 1994: 11)⁴

Na virada do século XIX para o XX, a pintura encontrou alguns recursos técnicos, tais como apresentar partes sem cor em telas com profusão de cores, p. ex. André Derain, *Les Arbres* (1906) [Figura 9], Paul Cézanne, *Sousbois Provençal* (1900-1906) [Figura10]. Weibel comenta, ademais, que morte, solidão e dificuldade de existência desencadeiam uma retórica da ausência, que as imagens das pinturas tentam tornar presente, lembrando que a metafísica da ausência já tem início no Romantismo alemão. Segundo ele, as pinturas de Caspar David Friedrich, que retratam túmulos, andarilhos, monges à beira do mar e horizontes sem fim são encenações da ausência.

² Weibel cita Baudrillard, que ironicamente pergunta se depois da arte da sobrevivência não teremos uma arte do desaparecimento...

³ Weibel cita aqui Paul Virilio, *Krieg und Kino*, 1986.

⁴ “In seiner Novelle “Das unbekannte Meisterwerk” (der Erzählung “Der Baron B” E.T.A. Hoffmanns nachempfunden) präsentiert Balzac die Malerei als Apoteheose der Leere und des Nichts. Als der Maler Frenhofer zwei Schülern sein vollendetes Meisterwerk, das Porträt “Catherine Lescault”, an dem er jahrelang gearbeitet hat, zeigt, sehen diese “nichts”. “Wo ist die Kunst?”, fragt Frenhofer, “verloren, verschwunden”. (Tradução minha.)

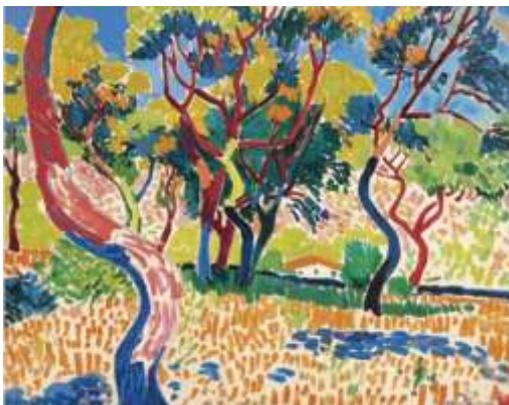


Figura 9 – André Derain

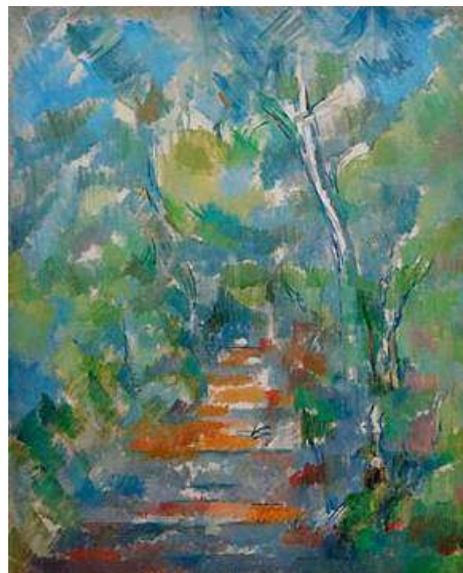


Figura 10 – Paul Cézanne

Weibel conduz a discussão, então, para o cerne do termo; o conceito de *absum*. Lembra que a estética da ausência, da moldura vazia, da imaterialidade tem sua origem no século XIX e também na figuração, até hoje determinando os conceitos artísticos. A arte dos anos 60 e 70 é marcada pela desmaterialização do objeto de arte e outras estratégias de desmanche da materialização. Em resumo: a modernidade começa com a ausência, e isso em duplo sentido: por um lado, a ausência de objetos que desaparecem ou são retirados de cena; por outro, *absum* não significa apenas distanciamento espacial, distância, mas também precariedade, falta, falha, perda e defeito. Há que se somar a essa ausência espacial ainda uma dimensão psíquica e uma dimensão semiótica, já que *absum* entende-se também como a incompatibilidade entre dois elementos, entre duas realidades.

É neste ponto que se insere o espaço de nossos personagens no cinema alemão (e também na literatura recente), especialmente nos filmes da *Escola de Berlim*. Perdidos entre dois espaços: um em que estão no presente e outro em que ainda não chegaram; ou ainda: um interno e outro o do mundo externo, ambos aparentemente incompatíveis. Curioso notar que a tendência dos anos 60 e 70, apontada por Weibel, volta com

intensidade redobrada nas primeiras décadas do século XXI, portanto 30 anos depois, uma geração – tanto na literatura, quanto no cinema e nas artes plásticas, ao menos no contexto alemão.

Seguindo no esteio da produção de imagens, comentemos brevemente as ideias do antropólogo Dietmar KAMPER (1999), para quem o que domina a produção hodierna de imagens é a ausência dos corpos. Uma vez que substituímos o corpo em si por imagens reproduzidas inúmeras vezes, acabamos por esquecer a forma original daquele corpo e nos lembramos apenas do reflexo dele. Ou seja, vivenciamos o fenômeno do desaparecimento dos corpos, da estética da ausência, título de um de seus livros-chave.

Outro teórico que trata da questão da ausência é Hans BELTING, na área da semiótica. Belting trabalha no âmbito da antropologia da imagem: se observarmos a produção de imagens ao longo da história, veremos que “as imagens nos levarão à grande ausência, que é a morte. A contradição entre presença e ausência que ainda hoje verificamos nas imagens tem a sua origem na experiência da morte dos outros. Temos as imagens diante de nós, assim como temos os mortos diante de nós, que no entanto não estão aqui.” (Cf. BELTING 2001: 143, tradução minha). Portanto, nota-se que a questão da ausência é abordada a partir dessas disciplinas próximas e se avizinha também da matéria que nos interessa especialmente.

Se associarmos esse estado de coisas a um viés filosófico e para tanto utilizarmos algumas considerações de Bernhard Waldenfels a respeito, teremos uma ponte com o cinema, para assim ilustrarmos o entre-lugar em que circulam os nossos personagens. Cabe então destacarmos o elemento a partir do qual analisaremos o fenômeno da ausência: o espaço. Perguntamos, então, quais as características desse espaço, emudecido e esvaziado. Diz WALDENFELS:

Só quem não está aqui de corpo inteiro pode estar ao mesmo tempo lá. Mas como aquilo que existe aqui pode estar lá? Uma primeira possibilidade de tornar algo ausente presente, consiste em superar a ausência através de uma **presença substituta**. A solução semiótica que entra em campo aqui pode ser encontrada já em Agostinho. Em seu tratado sobre o tempo, ele tenta fazer frente ao rebaixamento de passado e futuro a um **não-mais** e a um **ainda-não**, evitando a queda no Nada, na medida em que busca refúgio nos signos substitutos. Enquanto rastros pósteros unem passado e futuro no presente, presente este definido como **praesens de praeteritis, praesens de presentibus e praesens de futuris** (Conf. XI, 20, 26). A temporalidade dos fenômenos

só pode ser salva quando se admite uma presença corpórea e se considera que toda proximidade já está impregnada de distância. (Cf. WALDENFELS 1997: 197)⁵

Evidencia-se aí este entre-lugar, inserido entre passado, presente e futuro, mas vivenciado no presente, gerando um estado de concomitância, em uma espécie de inadequação, de incomunicação, que incomoda. No entanto, ao mesmo tempo em que incomoda, não há como dele fugir, já que vivemos no presente e nele estamos fisicamente, mas nutrimos um forte anseio por um mundo alternativo, de maior adequação. Para superarmos este impasse, podemos recorrer a soluções semióticas, como nos mostra Waldenfels, a partir do momento em que admitimos que, em mente, estamos ausentes, mas “de corpo presente”. Então, teremos de preencher esta ausência psicológica, este distanciamento mental, com alguma presença física substituta, reconhecendo-lhe a capacidade de unir passado, presente e futuro. É um espaço metaforizado, por assim dizer, em que se substitui um “termo” pelo outro; um espaço de sobreposições, se assim quisermos.

Assim, esse espaço cabe ser definido como espaço definidor de minha disposição mais íntima, ou seja, o espaço da natureza ou do entorno externo apresentado na tela configura elemento importante para a disposição psíquica dos personagens, uma vez que, à semelhança das pinturas românticas, representa ou uma espécie de espelho ou uma alternativa espacial para os protagonistas

No intuito de superação das barreiras espaço-temporais, substitutas ou físicas, a necessidade de deslocamento torna-se imperativa. Se, porém, a distância entre os espaços é apenas psicológica, o deslocamento físico adquire novo significado. Segue

WALDENFELS:

⁵ „Nur wer nicht ganz und gar hier ist, kann zugleich dort sein. Wie aber ist das, was hier ist, dort? Eine erste Möglichkeit, Abwesendes anwesend sein zu lassen, besteht darin, die Abwesenheit durch eine **stellvertretende Anwesenheit** zu überwinden. Die semiotische Lösung, die hier ins Spiel kommt, begegnet uns bei Augustinus. In seiner Zeitabhandlung versucht er der Herabminderung von Vergangenheit und Zukunft zu einem **Nicht-mehr** und **Noch-nicht** entgegenzuwirken und den Absturz ins Nichts aufzufangen, indem er zu Ersatzzeichen seine Zuflucht nimmt. Während nachträgliche Spuren Vergangenes und Zukünftiges in eine dreifache Gegenwart, die als **praesens de praeteritis**, **praesens de praesentibus** und **praesens de futuris** bestimmt wird (Conf. XI, 20, 26). Die Zeitlichkeit der Phänomene ist nur zu retten, wenn man eine leibhaftige Abwesenheit zugesteht und berücksichtigt, dass jede Nähe bereits von Ferne unterhöhlt ist.“ (Tradução minha.)

O movimento que se desenrola em um espaço-tempo e que se realiza sob a forma dupla de aproximação e distanciamento, subdivide-se em ritmos de movimento. Se partirmos de um movimento no espaço que consiste unicamente no fato de que algo estará onde agora ainda não está e de que esteve onde agora não está mais, então a distância será medida a partir do tempo necessário para superá-la. A distância e a alteridade, definidas a partir de medidas espaciais, dependem funcionalmente da velocidade do movimento. Uma vez que a velocidade, por sua vez, depende das possibilidades técnicas de deslocamento, entramos aí no âmbito de uma técnica da alteridade. (Cf. WALDENFELS 1997:103)⁶

Os aspectos de deslocamento acima citados poderão ser ilustrados a partir de elementos semióticos, substitutos da ausência física – segundo WALDENFELS –, o que no âmbito cinematográfico adquire especial destaque. As situações de trânsito, de „momentos-escada“⁷, envolvem tanto questões de tempo quanto de espaço, que a partir da utilização de imagem e som, criam o que Deleuze chamou de imagem-tempo e imagem-movimento.

Falando a respeito da imagem-tempo, Gilles DELEUZE mostra-nos como a sensação de vazio aparece no cinema, a partir de: a) espaços sem a presença de pessoas e sem movimento, destacando apenas objetos em cena; b) ausência de sons; c) personagens virados de costas para o espectador, além da duração dos planos, dos silêncios e da câmera estática (apud ADACHI-RAHE 2005: 101-102). Em todo caso, o vazio será sempre um sinal de ausência, sendo a ela subordinado.

Merece destaque também Michel CHION, que cunhou o conceito do corpo sem voz e da voz sem corpo, caracterizando personagens emudecidos e o calar no cinema (apud ADACHI-RAHE 2005). Esse emudecimento, seja ele físico ou psíquico, via de regra, produz uma falta de comunicação, que constrói ausência a partir de um vazio

⁶ „Die Bewegung, die sich in einem Zeit-Raum abspielt und sich in der Doppelform von Annäherung und Entfernung vollzieht, gliedert sich in Bewegungsrhythmen. Gehen wir von einer Bewegung im Raum aus, die lediglich darin besteht, dass etwas dort sein wird, wo es noch nicht ist, und dass es dort war, wo es nicht mehr ist, bemisst sich die Ferne nach der Zeit, die zu ihrer Überwindung erforderlich ist. Ferne und Fremdheit, die sich von räumlichen Entfernungen her bestimmen, sind funktional abhängig von der Geschwindigkeit der Bewegung. Da die Geschwindigkeit ihrerseits von den technischen Möglichkeiten der Fortbewegung abhängt, geraten wir auf die Bahnen einer Technik des Fremden.“ (Tradução minha)

⁷ Utilizo-me aqui de um termo caro a François Truffaut, que concebe os “momentos-escada” como aqueles momentos passados em escadarias, soleiras de porta, vãos, corredores, locais de passagem, já que vêm associados a chegadas e partidas e perfazem uma parte central e determinante da vida. Notadamente muitos de seus filmes destacam “cenas de escada”.

acústico. Estes, por sua vez, andam juntos com o indizível e o inenarrável, que retornam ao acima mencionado *ab negativo, absconditus*.

Sendo assim, quanto mais o homem se isola e busca a sua identidade, mais estamos próximos de analisar o sujeito a partir de sua representação no espaço, a partir justamente dos espaços em que esse mesmo sujeito se encontra ausente e em que deixou os seus resquícios ou em que almeja chegar, de um entre-lugar.

À guisa de ilustração e reforçando a ideia de ausência, podemos citar o artista alemão Tim Eitel, em cujas telas observa-se o isolamento do indivíduo, em protestos inócuos e silenciosos ou sem destinatário, ou tendo a parede como destinatário. Os espaços transmitem a impressão de claustrofobia. Uma negatividade domina o espaço em que algo está ausente. [figuras 11 e 12]



Figura 11

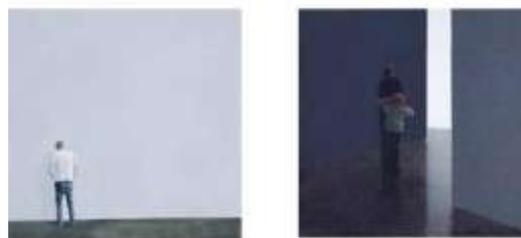


Figura 12

Vejamos, inicialmente, o que acontece no cinema alemão ao longo dos últimos 20 anos, para então detectarmos algumas tendências e especificarmos o que entendemos por espaços de ausência e em que medida verificamos esse fenômeno nos filmes analisados.

2. O cinema alemão pós-muro

No cinema alemão dos últimos 20 anos, podem ser detectadas algumas tendências, apesar da multiplicidade de estilos. Geralmente, verifica-se que essas tendências

acompanham aquelas verificadas na literatura. Sabe-se que literatura e cinema há tempos andam muito próximos, desde Griffith e Dickens; não é diferente no contexto alemão pós-muro. São inúmeros os filmes inspirados em textos literários. Sendo assim, podemos fazer um breve levantamento do cinema, acompanhando as tendências temáticas da literatura.

Se observarmos as publicações recentes sobre o tema (Cf. WEHDEKING, BABLER, CAMBI, entre outros), verificamos que todos são unânimes em dizer que a profusão de tendências é tão ampla, que fica difícil encontrar eixos temático-formais claramente definidos. Não obstante, o que se pode afirmar com certeza é que, a partir da abertura de fronteiras, deu-se uma mescla maior de experiências, aumentou a circulação de tradições e discursos, o que acabou por se amalgamar em experiências novas e diversificadas. Apesar da profusão de tendências, destacam-se no universo temático certos núcleos concêntricos, tanto para o cinema quanto para a literatura, a saber:

- a) perlaboração do passado (*Vergangenheitsbewältigung, Verarbeitung*), abarcando tanto questões políticas e suas motivações quanto a abordagem do terrorismo dos anos 70; temas associados ao nazismo e ao holocausto. Muitas vezes, o tema é abordado a partir de uma busca individual perscrutando o passado do pai ou dos pais de um personagem ou o destino de um personagem. Como exemplos recentes, podemos citar os filmes *Die innere Sicherheit* (2000), de Christian PETZOLD, e *Der Baader-Meinhof-Komplex* (2008), de Uli EDEL;

- b) como desdobramento do núcleo a), poderíamos citar a própria história da reunificação, especificando questões também da ex-RDA, o que acabou popularizando uma vertente conhecida como a *Ostalgie*, misto de nostalgia e *Osten* ou leste, saudosismo do que não existe mais, no entanto elaborado com farto material documental, mesmo com vertente humorística; atrelado a ele teremos os chamados filmes ou romances “da virada”, que muitos críticos julgam ainda não terem sido escritos. Exemplos dessa vertente seriam filmes como *Go, Trabi, go* (1990), *Sonnenallee* (1999), *Goodbye, Lenin!* (2003);

- c) cinema turco-alemão, do qual Fatih AKIN é o diretor mais conhecido (*Contra a Parede; Do Outro Lado; Soul Kitchen*). Incluem-se aí os diretores Feridun ZAIMOGLU, escritor e roteirista (*Kanak Attack* – 2000), Kutlug ATAMAN – *Lola und Bilidikid* (1999) e Denis MOSCHITTO – *Kebab Connection* (roteiro com Fatih Akin). Também faz parte desse grupo Thomas ARSLAN, diretor que integra o grupo da Escola de Berlim, que será comentada a seguir. São abordadas questões culturais, interculturais, minorias e subculturas, entrecortadas muitas vezes pela a tradição do road-movie, como é o caso de Fatih Akin;
- d) filmes de temática social-urbana, tematizando a juventude desempregada na Alemanha reunificada, ou prestes a se tornar adulta, ou circulando no universo *yuppie*, jovens trabalhando como consultores ou publicitários. Geralmente falam das dificuldades pessoais desses personagens, que encontram dificuldades de comunicação. Exemplos seriam *Das Leben ist eine Baustelle* (1996), de Wolfgang BECKER; *Nachtgestalten* (1998), de Andreas DRESEN e *23* (1998) de Hans-Christian SCHMID, que aborda os hackers dos anos 80, associando-os aos jovens confrontados com as novas tecnologias;
- e) filmes com temática próxima daquela do item d), no entanto com foco especial em questões existenciais, tais como a busca do pai, ou do resgate da figura do pai, tema este que, aliás, retoma claramente a chamada literatura dos pais [*Väterliteratur*] do fim dos anos 70 e início dos anos 80 do século XX. No cinema, aparece em filmes como *Don't come knocking* [*Estrela solitária*], de Wim WENDERS ou *Do outro lado*, de Fatih AKIN.
- f) Outro eixo gira também em torno de narrativas jovens, essencialmente urbanas, ágeis, transitando em ambientes pop, repletos de marcas de grife, sarcásticas, mas que no fundo apresentam um substrato melancólico diante da profusão de marcas e de alegrias aparentes. Exemplos são *Rossini* (1996), de Helmut DIETL, e *Workaholic* (1996), de Sharon von WIETERSHEIM. É o caso da obra *Crazy*, de Benjamin LEBERT (também em versão cinematográfica). Em sua maioria, os

personagens circulam em grandes cidades, mormente Berlim e, no fundo, perderam a capacidade de se comunicar.

- g) Vejo ainda outro eixo temático, a versão feminina, já que há um grande número de escritoras na literatura recente, cujas obras também serviram de base para filmes. O fenômeno até recebeu um epíteto sarcástico: **Fräuleinwunder**, algo como **O boom feminino** ou, literalmente, **O milagre das senhoritas**. Fazem parte deste segmento escritoras como Judith HERMANN (de quem falaremos adiante, em adaptação para o cinema), Sibylle BERG, Katja LANGE-MÜLLER, entre outras. O viés subjetivo, de ausência de comunicação, é tônica central nessas obras, assim como nos filmes que seguem na mesma linha, como o filme *Nichts als Gespenster*, de Martin GYPKENS, inspirado em contos de Judith Hermann, das antologias *Sommerhaus*, *später* e *Nichts als Gespenster*. Acompanha o tom melancólico dos personagens tanto na literatura quanto no cinema uma tendência ao chamado *Ergründungskino*,⁸ espécie de cinema filosófico-existencial, o que aparece, por exemplo, no filme *Wer bin ich?*, da diretora Doris DÖRRIE, baseado em texto dela própria.
- h) destaque especial no universo cinematográfico alemão merece a chamada “Escola de Berlim” [*Berliner Schule*], sempre caracterizada como uma “escola” que foge do engajamento político, voltando-se mais para questões subjetivas e perspectivas individualizadas. Fazem parte deste grupo diretores como Angela SCHANELEC (*Plätze in Städten*, 1998, *Nachmittag*, 2007), Thomas ARSLAN (*Der schöne Tag*, 2001 e *Im Schatten*, 2010) e Christian PETZOLD (*Die innere Sicherheit*, 2000). Surge agora uma segunda geração deste movimento, a *Neue Berliner Schule*, com os diretores Valeska GRISEBACH (*Mein Stern*, 2001 e *Sehnsucht*, 2006), Ulrich KÖHLER (*Montag kommen die Fenster*, 2006) e Henner

⁸ Conforme palestra proferida no Instituto Goethe de São Paulo em novembro de 2009 pelo dramaturgo, cineasta, escritor, editor e professor da Escola de Cinema e Televisão de Potsdam-Babelsberg, Torsten Schulz, que também faz parte de um *board* de seleção de filmes em que são escolhidas as produções que serão exibidas na Alemanha. Sendo assim, Schulz tem uma ampla visão de todos os filmes produzidos na Alemanha, tendo autoridade suficiente para detectar uma forte tendência que lhe chamou a atenção: o *Ergründungskino*.

WINCKLER (*Klassenfahrt*, 2002 e *Lucy*, 2006), todos com filmes na Berlinale de 2006. Todos tratam de assuntos que falam de família, novas formas de família, ausência de comunicação, anseio por algo que não se sabe ao certo o que é. Marca destes filmes é a quase ausência de diálogos, assim como a câmera muitas vezes estática e os conflitos oriundos da banalidade cotidiana. Os franceses chamam ao movimento de *nouvelle vague alemã*, entusiastas que são desta vertente cinematográfica.

3. Os espaços cinematográficos, esvaziados

Buscaremos aqui analisar cenas de filmes em que o espaço se mostre crucial para demonstrar a questão da ausência. Isto se dará a partir de excertos dos filmes *Nachmittag*, de Angela SCHANELEC (2007), representante da Escola de Berlim; *Halbe Treppe*, de Andreas DRESEN (2002), agraciado em 2003 com o prêmio de melhor filme por parte dos críticos alemães de cinema, além do Urso de Prata em 2002, e *Nichts als Gespenster*, de Martin GYPKENS (2006), um filme inspirado nos contos de Judith Hermann. Teremos, portanto, três exemplos diferentes em que a ausência se manifesta em narrativas cinematográficas a partir dos espaços apresentados na tela.

O cinema de Angela Schanelec normalmente é associado à escola de Berlim, alcunha que ela própria rejeita. No entanto, pelo estilo de filmar e pelos temas abordados, é inegável a sua proximidade dessa escola, que se ocupa de temas pessoais, individuais, voltado a um cinema mais experimental e “silencioso”. A diretora destaca-se pelo uso idiossincrático do som e da entrada e saída dos atores em cena, assim como pelos longos planos silenciosos e pela câmera estática. É frequente vermos apenas um dos atores nos diálogos, o que traz o foco para a palavra e o som. Vemos também o cenário antes da entrada do personagem, ainda vazio, ou depois da saída do personagem, provocando certa inquietação visual, sublinhando os espaços vazios e reforçando a ideia dos rastros deixados pelo personagem. O filme *Nachmittag* [Tarde], de Angela SCHANELEC (2007), inspira-se livremente nos personagens principais de *A gaiivota*, de Tchecov. O espaço desde o início é extremamente reduzido, já que

Schanelec optou por conduzir a narrativa toda em torno de uma casa à beira de um lago na região de Potsdam, no verão.



Figura 13



Figura 15



Figura 14

Como vemos nas imagens [Figuras 13 , 14 e 15], um mesmo lugar aparece ora vazio, ora com um personagem mudo. O local esvaziado, com o rastro do personagem, acaba ganhando outro significado metafórico a partir de seu esvaziamento, que acompanha a diminuição da comunicação entre os personagens. Além disso, vemos uma moldura de porta e duas colunas, ou seja, um enquadramento do enquadramento, portanto, imagem da imagem, no que poderíamos chamar de construção em abismo, terminando no vazio. Outro exemplo da cena esvaziada acontece no espaço coletivo da cozinha [Figuras 16, 17 e 18]



Figura 16



Figura 17



Figura 18

Ao centro, uma mesa sobre a qual vemos uma tigela repleta de cerejas colhidas no jardim. Aos poucos, mãos passam na frente da câmera estática, retirando pratos, objetos, ouvimos vozes em off, conversando, limpando a mesa, tirando sacos de lixo, arrumando a casa. Restam alguns poucos objetos na mesa e as cerejas e três gérberas cor de laranja no vaso à esquerda, que sabemos ter sido um presente de boas-vindas do filho para a mãe atriz. Portanto, trata-se de um rastro eloquente na cena, que vai sendo esvaziada, até que, por alguns instantes, vemos no fundo um vulto de criança e logo depois a mãe, sem voz e apenas com o tronco, sem a cabeça, na frente das cerejas, muda. Logo em seguida, ela irá pendurar duas cerejas na borda do vaso com as gérberas, para então sair de cena.

Eis uma clara ilustração da importância do extra-campo, aquilo que está fora do nosso campo visual, mas é essencial para o desenrolar da narrativa fílmica. Não vemos tampouco o rosto da protagonista, que está fora do enquadramento, portanto um corpo sem voz, fazendo parte do cenário, o que caracteriza a ausência sonora, segundo Deleuze, citando Chion. O esvaziamento paulatino da cena ilustra o que lemos em Waldenfels a respeito da transição entre espaços internos e externos, entre presente, passado e futuro. O único movimento, a mão que leva as cerejas até as gérberas. Estabelece-se aí o elo de ligação com o filho, sendo as cerejas, os signos substitutos. De resto, permanecem o silêncio e a imagem esvaziada. A cereja acaba funcionando como metáfora visual da comunicação inexistente.

Nos filmes de Schanelec, na verdade, não acontece muita coisa, apenas a insistência da câmera em mostrar uma espécie de fotografia filmada, em espaços de incomunicação. O espaço do entorno adquire importância crucial, uma vez que acaba refletindo o lado psicológico dos personagens. São ruas, vidros, paisagens inóspitas, incomuns no frame visual do espectador, que se colocam entre o personagem e a

câmera.⁹ A câmera imóvel parece insistir naquela paisagem, provocando o fator de estranhamento pela ausência de um dos interlocutores. Ausência aqui de fato entende-se como ausência física, mas é também falta de comunicação e incompatibilidade de realidades.

Vejam os filmes *Halbe Treppe* – algo como “meio da escada” -, de Andreas DRESEN, um dos grandes talentos da nova geração de cineastas. Dresen trabalha com uma câmera mais “nervosa” que Schanelec, como se fosse um dos personagens, próximo da ilusão de reportagem em alguns momentos. Somos apresentados a 4 personagens centrais, dois casais, sendo que um dos homens trabalha em um canal de rádio cujo nome é Radio 24, sempre no ar. O outro personagem masculino tem uma lanchonete em que trabalha até tarde. Essa lanchonete fica exatamente no meio de uma escadaria e se chama “No meio da escada”, título do filme. A certa altura, instala-se na frente do estabelecimento um músico de rua para pedir uns trocados aos passantes. Dia após dia, no entanto, aparece mais um músico e, no fim do filme, o grupo se completa com a banda 17 Hippies que, de fato, existe. O filme se passa na região fronteira entre a Alemanha e a Polônia, explicitamente um espaço de transição. O título, por si só, é emblemático da situação existencial e psicológica dos personagens. Podemos, também, associá-lo aos “momentos-escada” nos filmes de Truffaut, onde geralmente aparecem vãos de escada, soleiras de porta, lugares de passagem e transição.

Temos no filme de Dresen uma história de traição, confiança, abandono, amor. O filme começa com uma alegre cena de confraternização entre os casais na residência de um deles, com uma projeção de slides de férias recentes. Há uma sequência de imagens semelhantes a postais-clichê, com o por do sol vermelho-alaranjado, camelos, praias e assemelhados, com uma granulação que lembra imagens mais antigas ou velhos filmes familiares em super-8 das férias [Figuras 19, 20, 21]

⁹ Cf. crítica de Ekkehard KNÖRER em www.jump-cut.de (10/10/2010).

Dornbusch, C. – 1989 e as consequências



Figura 19



Figura 22



Figura 20



Figura 23



Figura 21

Eis que, como num descuido, aparece um slide diferente, apresentando um poste de luz, entrecortando o plano ao meio, preconizando uma divisão [Figura 22], aqui metaforizada visualmente pela repartição do espaço alaranjado com o corte escuro. Logo em seguida, com resolução ainda maior, mostrando a sacada do apartamento alugado nas férias, vemos não paisagens paradisíacas, mas almofadas amontoadas e poltronas em um espaço reduzidíssimo, como que ali colocados para uma faxina [Figura 23] As esquadrias da porta de correr, que abre para a sacada, ainda procedem a uma subdivisão geométrica do enquadramento proposto como que por acaso, o que faz com que as almofadas desordenadas se acumulem do lado direito apenas, criando uma desordem inclusive nas linhas do revestimento. Do lado esquerdo, ainda se vê o lado ensolarado, iluminando a balaustrada da sacada. Essa desordem acaba preconizando o destino dos personagens, cujas vidas sofrerão uma reviravolta em breve, reorganizando a constelação dos personagens de cada lado.

A divisão da imagem coaduna-se, inclusive, com a divisão expressa no título, *Halbe Treppe*, meio da escada, metade da sacada, meio da vida, entre-lugar. A ausência de pessoas nessas imagens reforça a ausência mencionada por Deleuze. Dresen mostra

aquí o enquadramento do enquadramento, representado pela moldura da esquadria da porta dentro do enquadramento escolhido para o filme, numa espécie de construção em abismo, que reflete a dinâmica e a dramaturgia do filme. Associado a este elemento estético temos ainda o nome da lanchonete, um entre-lugar, um lugar de transição, entre o presente e o que está por vir. É um “não-mais” da situação estável, porém ameaçada, e o “ainda-não” da crise vindoura.

Passemos agora ao filme de Martin GYPKENS, *Nichts als Gespenster*, de 2007. Trata-se de um filme em cinco episódios, baseados em narrativas da escritora Judith Hermann. O título traduzido seria algo como „Apenas fantasmas“, ou „Nada além de fantasmas“ ou ainda „Só fantasmas“. As narrativas de Judith Hermann, que inspiraram o filme, refletem uma das tendências da literatura alemã recente, marcadas pela melancolia, pela falta de comunicação e pelo minimalismo, no caso de Hermann inspirado no escritor americano Raymond Carver, segundo afirmação da própria autora:

Raymond Carver disse, certa vez, que em uma boa narrativa o importante é sempre o momento antes de alguém ir embora, de uma porta bater, de uma frase ser dita, e quando nos damos conta, a narrativa já terminou. Em todas as narrativas, que eu gostei muito de ler [...], era justamente isso que interessava. Ha sempre um momento mágico em que por um breve instante se é absolvido de sua própria realidade e em que se sente algo difícil de ser nomeado, mas que nos acompanha ainda por um bom tempo. (Cf. WEHDEKING 2007: 175)¹⁰

Assim como nos contos, os episódios do filme passam-se em vários lugares do mundo, na Islândia, nos Estados Unidos, na Itália, entre outros, havendo o destaque dos meios de transporte (aviões, trens, carros, barcos) nessas situações limiars. Além disso, as ambientações possuem diversidade térmica e sensorial, o que sinaliza um resfriamento ou aquecimento também emocional dos personagens. Mais uma vez, locais de

¹⁰„Raymond Carver hat einmal gesagt, in einer guten Erzählung geht es immer um den Moment, bevor jemand geht, bevor eine Tür zuschlägt, bevor ein Satz gesagt wird, und dann ist sie auch schon zu Ende. In allen Erzählungen, die ich sehr gern gelesen habe [...], ging es immer genau darum. Es gab immer einen magischen Moment, in dem man für kurze Zeit aus seiner eigenen Realität erlöst ist und irgend etwas empfindet, was man schwer benennen kann, aber was einen noch lange begleitet.“ (KOSPACH, Juli, apud WEHDEKING S. 175: “Ich bin anders als meine Figuren. Ein Gespräch mit der Autorin Judith Hermann über ihr zweites Buch “Nichts als Gespenster”. In: *Berliner Zeitung*, 31.3.2003, S.11.) (Tradução minha.)

passagem, de trânsito, inconstantes, emblemáticas da situação dos personagens nesses entre-lugares, em situações de “não mais”, mas “ainda-não” chegadas a um destino definido.

Queremos aqui destacar um plano que nos parece emblemático de toda a atmosfera de desamparo dos episódios, que é a imagem em que vemos o casal Ellen e Felix numa paisagem de *canyons* nos Estados Unidos [figura 24], de pé em uma plataforma com vista panorâmica, com duas tabuletas informativas sobre a vista, uma à esquerda do lado de Ellen, e outra à direita do lado de Felix.



Figura 24

Ellen tem uma máquina fotográfica pendurada no pescoço e que aponta para o chão. Felix tem as mãos no bolso e olha a paisagem imponente. Não há diálogos. Os olhos dos personagens estão voltados para o panorama, mas as tabuletas informativas apontam em direção oposta, voltadas para cima. Não vemos detalhes do rosto dos protagonistas, que são vistos um pouco de lado. Na verdade, eles desaparecem diante da natureza, que parece mais eloquente que eles. Eles acabam sendo parte integrante da natureza, uma vez que não interagem com ela, nem comentam nada a respeito. O espaço do entorno é explicado, mas não é lido. Não há diálogo, apenas ausência de sons. Ellen e Felix estão na zona de transição, neste entre-lugar entre a imagem e o texto, numa plataforma privilegiada de visão, mas que não aproveitam. As linhas que se desenham neste plano apontam em direções opostas, parecendo estabilizar a imagem e o tempo. Nada acontece, não há movimentos, mas a imagem perturba. As linhas traçadas pela direção

dos olhares e das informações criam a dinâmica do plano. O silêncio acaba protagonizando a cena, inserindo os personagens na paisagem.

Corroborando e intensificando o que acabamos de demonstrar, podemos mencionar ainda outro plano. Ellen e Felix estão em uma lanchonete americana, portanto, estrangeira para ambos [figura 25]



Figura 25

Após receberem uma longa explicação da garçonete em inglês, fazem o pedido e comem em silêncio. Vemos os personagens, mas o silêncio é ensurdecedor. O plano, algo distante dos personagens, assemelha-se a planos de filmes de Wim Wenders ou a quadros de Edward Hopper, com personagens solitários, ausência de falas ou de sons, falta de diálogo, emudecimento. O que supre a falta de diálogo são signos substitutos, como vemos em Waldenfels, marcados nesse plano específico pelos letreiros externos em néon.

Em todos os exemplos citados, manifesta-se a sensação de inadequação a partir de espaços em conflito com outros – como no caso do filme de Dresen, a partir da metaforização visual da sacada contrastando com slides de férias felizes –, espaços pluralizados, mas indefinidos – como no caso do filme de Schanelec – ou ainda espaços da natureza que evidenciam um emudecimento. O indivíduo acaba se vendo enclausurado nestes espaços, por mais abertos que sejam, uma vez que o seu tempo

interior destoa daquele que se manifesta aos olhos. Cria-se uma espécie de desamparo nos protagonistas.¹¹

Como procuramos demonstrar, parece existir uma recorrência imagética em vários deles ao longo dos últimos 20 anos, representando uma espécie de vazio existencial, uma espera, ou uma *Sehnsucht*, entendida como um anseio por algo que não se sabe ao certo o que é, mas sabe-se que é necessário como ponto de ancoragem e como algo que irá definir ou ajudar a definir a identidade. Todos os planos aqui analisados evidenciam personagens que parecem estar em um limbo, em suspensão, nos *momentos-escada* prestes a conduzi-los a outro lugar.

Fato é que os espaços assim construídos tornam evidente que o aqui-e-agora em que os personagens se encontram não se coaduna com o espaço das experiências vividas, conforme explica Waldenfels, causando uma sensação de inadequação e deslocamento, portanto, de alteridade de si próprio.

Tanto no cinema dos primeiros anos após a queda do Muro de Berlim quanto nas produções posteriores, confirma-se a ênfase no elemento subjetivo que caracteriza o *Ergründungskino*. A ausência como elemento demarcador dessa sensação de inadequação, representada pelos diversos vazios acústicos e visuais do cinema, acaba por concretizar uma tendência que se estende por todas as formas de arte do incipiente século XXI.

Nesse sentido, podemos afirmar que com a queda da barreira do muro criaram-se novas barreiras, estas, porém, individualizadas num mundo intercultural, veloz e midiático, em que os personagens acabam se perdendo num emaranhado de ofertas que, pelo excesso, acabam desembocando num emudecimento perplexo. E, como sempre, a arte preconiza as tendências de uma época, muito antes que elas sejam perceptíveis.

¹¹ Poderíamos aqui fazer uma associação com o conceito de *desamparo* em Freud para caracterizar essa ausência. No entanto, não é o objetivo deste trabalho e o escopo não permitiria uma tal expansão.

Referências bibliográficas

- ADACHI-RAHE, Kayo. *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*. Münster: Nodus Publikationen. Film und Medien in der Diskussion – Band 13. 2005.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.
- BABLER, Moritz. *Der deutsche Pop-Roman. Die deutschen Archivisten*. München: Beck, 2002.
- BELTING, Hans. *Bildanthropologie*. München: Fink, 2001.
- BAITELLO, Norval et al. (Org.) *Os meios da comunicação*. SP, Annablume, 2005.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin, 1985.
- CAMBI, Fabrizio (Hrsg.) *Gedächtnis und Identität – Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo. Cinema II*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. Revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- HAKE, Sabine. *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*. Hamburg: Rowohlt, 2004.
- KAMPER, Dietmar. *Ästhetik der Abwesenheit*. München: Fink, 1999.
- KHOULOKI, Rayd. *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin 2007.
- KOEBNER, Thomas, Meder, Thomas (Hrsg.). *Bildtheorie und Film. Edition text+kritik*, München: Richard Boorberg, 2006.
- KNÖRER, Ekkehard; crítica em www.jump-cut.de, (10/10/2010)
- LEFEBVRE, Henri. *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. Trad. de Óscar Barahona y Uxo Doyhamboure. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- LEHMANN, Ulrike; Weibel, Peter. (Hrsg.) *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*. Klinkhardt & Biermann, 1994.
- MATZKER, Reiner: *Das Medium der Phänomenalität. Wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Aspekte der Medientheorie und Filmgeschichte*. München 1993.
- PAECH, Joachim. *Literatur und Film*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1997. ISBN 3-476-12235-2
- WALDENFELS, Bernhard. *Topographie des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.
- WEHDEKING, Volker. *Generationenwechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Erich Schmidt, 2007.
- XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, 1991.

Fontes da Imagens

http://images.artnet.com/images_US/magazine/news/artmarketwatch/artmarketwatch8-6-10-1.jpg (01/03/2011)

www.anneberning.de/index.php?en_artbooks (01/03/2011)

www.db-artmag.com/archiv/2006/e/2/1/419.html (01/03/2011)

Referências dos Filmes

Halbe Treppe. Direção: Andreas Dresen. [Não há roteiro pré-estabelecido] Alemanha, 2001/2002.

Nachmittag. Direção e roteiro: Angela Schanelec. Alemanha, 2007.

Nichts als Gespenster. Direção e roteiro: Martin Gypkens. Alemanha, 2006/7.

Recebido em 21/10/2011
Aprovado em 15/04/2011