

**Memória da barbárie e política do melodrama
em *Phoenix*, de Christian Petzold**

*Memory of Barbarism and Politics of Melodrama
in Christian Petzold's Phoenix*

David Ken Gomes TERAO¹

Resumo

Em *Phoenix*, Christian Petzold confronta, a partir de uma narrativa da Alemanha pós-guerra, as convenções do *Holocaust film* em sua forma mais melodramática, ao mesmo tempo em que propõe uma leitura crítica do gênero melodrama, tal como anteriormente realizado por Rainer Werner Fassbinder outros cineastas do Novo Cinema Alemão. A problematização desse tipo de representação é incorporada pelos personagens do filme nas diferentes posturas adotadas por eles diante das tragédias do Holocausto, seja pela necessidade de narrar a própria vivência, seja pelos fins econômicos que se deseja explorar a partir do sofrimento das vítimas. Nesse sentido, Petzold vai na contramão dos *Heritage films* e suas representações espetacularizadas da história, preferindo uma leitura crítica do melodrama que adere ao pensamento materialista histórico.

Palavras-chave: Cinema alemão. Melodrama. Holocausto.

Abstract

In *Phoenix*, Christian Petzold confronts, from a postwar Germany narrative, the *Holocaust film* conventions in their most melodramatic form, while proposing a critical reading of the melodrama genre, as previously done by Rainer Werner Fassbinder and other filmmakers of the New German Cinema. The problematization of this kind of representation is incorporated by the characters of the film in the different positions adopted by them in view of the Holocaust tragedies, either by the need to narrate their own experience, or by the economic purposes that one wishes to explore from the suffering of the victims. In this sense, Petzold goes against *Heritage films* and their spectacularized representations of history, preferring a critical reading of melodrama that adheres to historical materialist thinking.

Keywords: German cinema. Melodrama. Holocaust.

¹ Mestre em Multimeios pela Universidade Federal de Campinas. E-mail: davidterao@gmail.com

Introdução

Phoenix (Christian Petzold, 2014), filme ambientado na Berlim de 1945, narra a história de Nelly, uma mulher judia sobrevivente do holocausto que, após ser resgatada à beira da morte de um campo de concentração e ser submetida a uma cirurgia de reconstrução facial sai em busca do marido Johnny (Ronald Zehrfeld). Ao encontrá-lo, trabalhando como garçom em uma boate, ela não é reconhecida por ele, mas ele percebe nela uma semelhança com sua esposa supostamente morta. Nisso, Johnny propõe a Nelly que se passe por sua mulher para que, comovendo a sociedade alemã que se recupera da derrota na guerra a partir da narrativa de uma sobrevivente retornada dos campos, ambos tenham acesso ao seu dinheiro.

Em uma cena no início do filme, a protagonista Nelly Lenz (Nina Hoss) está deitada no leito de uma clínica enquanto se recupera dos ferimentos quase fatais que sofreu em um campo de concentração. Ela escuta o relato de sua amiga, também judia, Lene Winter (Nina Kunzendorf) sobre o assassinato de todos os membros de sua família e da fortuna que herdou. Nesse momento em que Nelly (e o espectador) tem conhecimento de tal barbárie, vê-se pregada à parede do quarto a pintura *Angelus Novus* de Paul Klee (Figura 1), referida por Benjamin (1987) em suas teses “Sobre o conceito da história”.

Figura 1: a pintura *Angelus Novus*, de Paul Klee no canto sobre a cama, em *Phoenix*.



Fonte: Trecho retirado do filme – Direção: Christian Petzold – Direção de fotografia: Hans Fromm

Para Benjamin, o olhar atônito do anjo representado apreende o passado não como uma cadeia de acontecimentos, mas como uma catástrofe única, um acúmulo de ruínas. De maneira semelhante, o historiador educado pelo materialismo histórico deveria pensar fora da lógica de causalidade dos fatos, própria da visão burguesa do

historicismo, que obedeceria a uma ideia positivista de progresso, inscrevendo os acontecimentos do passado em um tempo homogêneo e vazio. Não é à toa que revisito aqui o autor judeu materialista para abordar a narrativa de *Phoenix*, uma vez que neste filme Christian Petzold realiza uma tarefa mencionado pelo filósofo: a de, ciente da barbárie implicada tanto na cultura quanto em sua transmissão, escovar a história a contrapelo.

O tratamento crítico que Petzold dá a uma história do pós-guerra na Alemanha vai na contramão de uma tendência dominante no cinema alemão do novo milênio: os chamados *Heritage films*, dentre os quais destacam-se obras como *A queda! As últimas horas de Hitler* (Oliver Hirschbiegel, 2004) e narravam momentos definitivos da história alemã, sobretudo os eventos tumultuosos do Século XX, se mostraram uma tendência dominante no cinema alemão do novo milênio. Cook, Koepnick e Prager (2013) observam, no entanto, que Petzold, tal como outros realizadores contemporâneos a ele, adota uma estética que confronta o espectador, de modo a fazê-lo reavaliar sua relação com os eventos representados, em vez de fazê-lo tomar uma posição através dos rótulos de uma intervenção política pré-determinada, cooptada por ideologias de progresso.

O cinema de Petzold é marcado pelo uso de formas populares de narração, em especial convenções de gêneros cinematográficos estabelecidos em uma tradição do cinema clássico. O diretor realiza filmes a partir do que Fisher (2013) refere como uma “arqueologia fantasmagórica dos gêneros”. A partir dessa abordagem arqueológica, Petzold trabalha a partir da influência de autores que realizaram obras no *mainstream* do cinema tendo como eixo principal os gêneros cinematográficos, escavando elementos remanescentes dessas obras e recontextualizando-os, de modo que eles iluminem a colisão do presente com um passado que recua².

Pensando nesse trabalho arqueológico com os gêneros de Petzold, *Phoenix* será abordado enquanto melodrama, uma vez que em sua narrativa predominam elementos que o definem enquanto gênero de integração, na definição de Schatz (1981), tais como foco no casal/coletivo em vez de no indivíduo, conflito internalizado e emocional, e resolução a partir de uma aceitação e um pertencimento a uma comunidade. Ainda,

² A partir de tal observação, Fisher alinha o pensamento de Petzold com o de Benjamin em Sobre o conceito de história quando o filósofo comenta sobre a permanência do passado enquanto imagem efêmera no presente: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1996, p. 224)

encontra-se na estrutura da trama do filme a ordem de acontecimentos que tem seu clímax no reconhecimento moral e de identidade característicos do melodrama: “uma longa escalada do patético, escandido pelas fortes cenas de perseguição, seguida de uma brusca queda da tensão e da pacificação dada pelo reconhecimento” (THOMASSEAU, 2005, p. 37).

O presente artigo discutirá *Phoenix* no que se refere à representação do passado histórico da Alemanha e das diferentes abordagens políticas que rodeiam o gênero melodrama. Para isso, a discussão partirá inicialmente de uma revisitação às apropriações de suas convenções pelos cineastas do Novo Cinema Alemão, em especial Rainer Werner Fassbinder. A discussão terá continuidade a partir do viés melodramático aplicado em alguns dos chamados *Holocaust films* e os problemas éticos implicados neles. Por fim serão feitas algumas reflexões sobre o lugar que a obra de Petzold se encontra em relação ao filme histórico e a sua opção política de não espetacularizar o passado.

O melodrama e os fantasmas da Alemanha

Anton Kaes (1992), em *From Hitler to Heimat: The return of History as film*, investiga como alguns filmes de realizadores do Novo Cinema Alemão, se propuseram a produzir novas imagens sobre o país e sua memória, em contraste aos tipos de produção que estavam convencionadas no cinema da Alemanha do pós-guerra. Diante do legado desse cinema demagógico e propagandista, havia um receio instintivo em abordar a história alemã a partir desse meio. Esses cineastas buscaram influências estéticas diversas que os afastassem da estética nazista, recorrendo a referências vastas, do cinema americano ao expressionismo dos anos 1920, ao mesmo tempo em que adotavam perspectivas políticas diferentes daquelas convencionadas pela apropriação norte-americana de temas da Alemanha na Segunda Guerra, pela alternativa no cinema antifascista da DEFA soviética, pelos filmes alemães sobre nazismo dos nostálgicos *heimat films* dos anos 1950 e pela onda de filmes sobre Hitler nos anos 1970.

Dentre o grupo de filmes analisados por Kaes está *O Casamento de Maria Braun* (1979), de Fassbinder. Nesse filme, analisa o autor, as matrizes melodramáticas de inspiração sirkiana já presentes no trabalho do diretor encontram um problema enfrentado pelo povo alemão: a dificuldade de encarar seu próprio passado histórico no

pós-guerra, mascarando-a com a narrativa de um “milagre econômico”, da reconstrução do país.

Flinn (2003) lembra que na década de 1970 predominava uma visão comum na crítica do país na qual o melodrama era visto ora como um produto norte-americano colocado à força em terreno alemão, ora como a memória de um cinema populista patrocinado pelo nazismo. Contrário a essa noção pejorativa, Fassbinder, tal como suas colegas Helma Sanders-Brahms e Margarete von Trotta, viu o melodrama como uma forma de ideal de lidar com eventos do passado. Tal como nos filmes de Douglas Sirk, sobre as contradições da sociedade norte-americana, que serviram de modelo para o jovem realizador alemão, as narrativas da vida privada pautadas pelo excesso eram meios favoráveis para que produzir uma crítica à realidade política do estado das coisas de uma Alemanha que encontrava dificuldade de encarar seu passado.

Analisando *O Casamento de Maria Braun* (1979), Kaes observa que Fassbinder preferiu trabalhar a partir das “micropolíticas do desejo”, em vez de abordar a política e economia de grande escala diretamente. O filme mostra como a alienação política de suas personagens molda sua época ao mesmo tempo em que esta as molda, preocupando-se mais em questionar como os pensamentos, sentimentos e ações contemporâneos ao diretor refletiam construções sociais de um passado histórico do que em reproduzir imagens do período com fidelidade.

Fisher (2017) analisa em *Phoenix* uma influência direta de *O Casamento de Maria Braun*, influência essa assumida pelo próprio Petzold, observando a presença de um conflito melodramático entre desejos individuais e normas sociais:

Tanto em *Maria Braun* quanto em *Phoenix*, os desejos conjugais um tanto fora de moda de um indivíduo estão em desacordo com um contexto social em metamorfose, e essa lacuna e o conflito resultante se registram como as lutas emocionais familiares do melodrama. Em ambos os casos, a tensão é entre uma imagem ideal do ego e do casamento em circunstâncias sócio-históricas drasticamente transformadas, a saber, a recuperação econômica (e a exploração interpessoal) de Maria e o Holocausto (e traição pessoal) para Nelly (FISHER, 2017).

Além disso, para Fisher, a relação entre Nelly e Lene evocaria a amizade entre Maria e Betti no filme de Fassbinder, no sentido de que ambas demonstram respostas divergentes em relação aos dilemas do pós-guerra, bem como a frustração em relação à possibilidade de solidariedade no presente cenário político. Fisher observa, no entanto,

que se Fassbinder buscou desmontar o melodrama em *Maria Braun*, o trabalho de Petzold foi reconstruir o gênero e seus efeitos a partir do contraste entre a frieza de Johnny e o drama de Nelly, bem como do uso estratégico da música no filme.

Figura 2: Maria e Betti procuram seus maridos em *O Casamento de Maria Braun*.



Fonte: Trecho retirado do filme – Direção: Rainer Werner Fassbinder –
Direção de fotografia: Michael Ballhaus

A relação de Petzold com o cinema de Fassbinder vai para além da afinidade temática entre *Phoenix* e *Maria Braun*, trazendo na própria forma fílmica uma auto-consciência dos clichês do melodrama, de modo que eles são constantemente tornados evidentes, em vez de disfarçados por um registro naturalista. No contexto do cinema moderno, Fassbinder mesclou um trabalho de atores inspirado por Brecht e Artaud a tramas melodramáticas, trazendo o estranhamento para o centro de sua encenação e expondo o esqueleto teatral e cinematográfico por trás das cenas que compunham seus filmes. Petzold, por sua vez, introduz em uma estética que reproduz “o grau zero do estilo cinematográfico” (BURCH, 2015, p. 36), a partir dos princípios da decupagem clássica, uma negação da dimensão moral e da livre expressão de gestos e emoções características do melodrama, ao mesmo tempo em que narra um universo em que os personagens tentam desesperadamente romper a incomunicabilidade vigente entre eles a partir do excesso que pauta o gênero.

Denomino esse mal-estar político que perturba a presença dos corpos em cena de desconfiança. Para além de uma mera suspeição que causa desentendimento entre as personagens ou dá início a uma investigação aos moldes dos suspenses policiais, a desconfiança manifesta-se como uma impossibilidade de crer que haja qualquer gesto, por menor que seja, que não carregue uma intenção de exploração econômica ou que as palavras ditas com emoção possam conter alguma verdade em vez de refletirem um

desejo de manipulação inescrupulosa. A ironia crítica no melodrama, antes presente em Sirk e Fassbinder, agora se materializa no cinema de Petzold como uma apropriação do gênero que, consciente do uso à exaustão de suas convenções, prefere perturbar o aparente naturalismo de sua forma pela contenção das emoções como princípio do gesto atoral.

Assim, para buscar outras formas de representação dos eventos traumáticos da Alemanha, Petzold, ao mesmo tempo em que se inscreve em uma linhagem de melodrama autorreflexivo, toma uma postura semelhante aos realizadores do Novo Cinema Alemão, que, à época trabalharam a partir de formas narrativas e visuais autorreflexivas, recusando reciclar as mesmas imagens do Terceiro Reich.

Além do comentário ao melodrama em si, o que Petzold realiza em *Phoenix* é uma crítica a um tipo de filme específico, ao qual os realizadores da década de 1970 responderam ativamente: o *Holocaust film*.

Problemas de representação no *Holocaust film*

A personagem Lene trabalha na Agência Judaica documentando as mortes de seu povo no Holocausto. Ao longo do filme, mostra-se comprometida com a causa sionista e demonstra profunda angústia em relação à presente situação dos judeus sobreviventes, que além de se verem sem perspectivas de futuro após a barbárie que viveram, acabam se adequando à realidade pós-nazismo por meio de um perdão irresponsável àqueles que contribuíram para sua perseguição. A personagem incorpora a impossibilidade de fazer as pazes com o passado.

Esse desejo de narrar as atrocidades do Holocausto se relaciona com o ímpeto político que motivou a realização dos chamados *Holocaust films*. Buscando chegar a uma definição para esse tipo de filme, Judith E. Doneson (2002) inclui toda obra que descreve o passo-a-passo do processo histórico de perseguição e genocídio dos judeus:

Um filme, portanto, que captura elementos das primeiras perseguições dos judeus na Alemanha pode ser chamado de Holocaust Film. Da mesma forma, um filme que se refere ao período em que o nazismo e o anti-semitismo se tornaram cada vez piores é um Holocaust Film. E na interpretação mais ampla, um filme influenciado pelo Holocausto também é chamado de Holocaust Film (DONESON, 2002, pp. 6-7).

Se por um lado, reconhece-se que a representação do Holocausto no cinema seguiu uma responsabilidade pela memória do povo judeu e pela necessidade de contar para o mundo, tal como desejado por Lene, é necessário lembrar também que essa narrativa foi frequentemente apropriada para o espetáculo, que é o fundamento da apropriação de Johnny da história de uma sobrevivente dos campos de concentração para chegar ao lucro. Essa postura, baseada na exploração do sofrimento, é exemplar daquilo que Aaron Kerner (2011) observa naquilo que denomina “filmes melodramáticos de Holocausto”.

A base do argumento de Kerner é o estudo de Linda Williams (1991) do melodrama como um dos “gêneros do corpo espetacular”, juntamente com a pornografia e o horror, no sentido que nesses tipos de filme, o público mimetiza o que vê projetado na tela a partir de uma resposta física, que no caso do melodrama seriam as lágrimas. Williams observa que quem incorpora essas sensações nos filmes são as mulheres em cena, cujas reações em cena compartilham um êxtase convulsivo, com o corpo “fora de si”.

A partir do exemplo do filme *A escolha de Sofia* (1981), de Alan J. Pakula, Kerner analisa a problemática de usar o gênero melodramático para representar o Holocausto. Kerner retoma, a partir de Williams, que uma das principais características do melodrama é se beneficiar do sofrimento de mulheres, uma vez que são filmes que tem como público

mulheres em seu status tradicional sob o patriarcado - como esposas, mães, amantes abandonados, ou em seu status tradicional de histeria corporal ou excesso, como no caso freqüente da mulher "aflicida" com uma doença mortal ou debilitante. (WILLIAMS, 1991, p. 4)

O autor observa que essas são todas condições presentes na personagem Sofia e que o que a diferencia do tratamento das mulheres no melodrama é que o seu sofrimento é consequência da experiência traumática em um campo de concentração, tal trauma a levando a conclusão inescapável do suicídio. Nisso, o que é dado a ver ao longo de todo o filme é o sofrimento de uma mulher masoquista, mas cuja apresentação da história dá abertura a uma culpabilização a ela pelo seu apetite sexual que a leva ao adultério e pela escolha que leva a morte de uma de suas crianças. Dessa forma, “enquanto a forma melodramática se baseia fortemente no espetáculo de mulheres atormentadas, o filme de

Holocausto revela não apenas o tormento, mas o corpo torturado” (KERNER, 2011, p.130).

Figura 3: a imagem do corpo torturado da protagonista em A escolha de Sofia.



Fonte: Trecho retirado do filme – Direção: Alan J. Pakula –
Direção de fotografia: Néstor Almendros

Esse exibicionismo do sofrimento para fins de comoção do espectador é a base do plano de Johnny, que mobiliza Nelly para atuar no papel de uma mulher supostamente morta, mas que, o que ele desconhece, é uma atuação de si mesma. A protagonista de Phoenix se sujeita então ao arquétipo de mulher sofredora apresentada em filmes como o de Pakula, visando assim alcançar o amor de seu marido, papel que subverterá no final do filme. Lene, por sua vez, encontra destino semelhante ao de Sofia e se suicida, por não conseguir lidar com a realidade política presente, ao mesmo tempo em que é assombrada pela lembrança de tantos mortos. Enquanto uma mulher encontra o destino trágico convencionado do melodrama, a outra caminha de encontro a ele, atravessando suas convenções narrativas no jogo apresentado por Johnny.

No processo de transformar Nelly, em sua esposa supostamente falecida, sem se dar conta de que se trata da mesma, Johnny pede em uma cena que ela tinja o cabelo e faça uma maquiagem semelhante àquela utilizada nas apresentações do casal. Perturbada pelo pedido e pela ideia de tamanha estilização em uma vítima do Holocausto, Nelly retruca “Isso não vai funcionar. Não posso chegar de um campo assim”, no que Johnny responde “Eles querem a Nelly, não uma maltrapilha”. Ela então diz que se ela vai se apresentar como retornada de um campo de concentração, ela vai precisar de uma história para contar. Ela relata, entre a angústia e o riso nervoso, um momento onde estava nua próxima às roupas de recém-chegados ao campo, enquanto era rodeada por oficiais que as revistavam atrás de dinheiro ou jóias escondidas. Johnny

a interrompe perguntando de onde ela tirou essa história. Derrotada pelos traumas vividos e pela descrença de seu ex-marido, ela mente “eu li”.

Figuras 4 e 5: a descrença a respeito do trauma em *Phoenix*.



Fonte: Trecho retirado do filme – Direção: Christian Petzold –
Direção de fotografia: Hans Fromm

Para Márcio Seligmann-Silva (2008), o ato testemunhal de sobreviventes de catástrofes históricas como o Holocausto seria uma atividade elementar, uma necessidade de estabelecer alteridade após terem vivenciado violência extrema, possibilitando assim um renascimento das vítimas. Ao falar das dificuldades que alguns encontram ao narrar as atrocidades que viveram, dada a impossibilidade de se distanciarem de eventos tão contaminantes, Seligmann-Silva levanta uma problemática enfrentada por muitos que desejam testemunhar o que viveram: tirar aqueles fatos de um lugar embalsamado na memória e trazê-lo para o fluxo de outros acontecimentos da vida, de forma que eles ganhem uma nova dimensão e assim os sobreviventes possam ir da sobre-vida à vida, enfrentando ainda por cima certo estranhamento daqueles que escutam seu relato. Tal estranhamento diretamente vinculado à ideia de uma irrealidade dos fatos vividos, uma inverossimilhança de tais experiências.

A verossimilhança, e por consequência a não-verossimilhança, é um tema que conduz toda a trama de *Phoenix*. Ao contar uma cena terrível de seu cotidiano, onde sofria abusos dos guardas e se via nua e exposta a todo tipo de violência, Nelly recebe seu relato como um mero boato. Nelly enfrenta, ao mesmo tempo, o não-reconhecimento de sua identidade e do desejo pelo homem com quem se relacionou por

anos, e o medo de não ter sua narrativa reconhecida, ou mesmo não conseguir retomar sua vida de onde parou antes de ser presa. Por outro lado, Johnny busca construir, através da presença dessa mulher que encontrou, uma história comovente que possa se apropriar da narrativa da barbárie, não pelo relato verdadeiro de acontecimentos sórdidos do regime nazista, mas pela estilização e por constantes ensaios de gestos e palavras que levariam as pessoas a se emocionar com o retorno de Nelly.

Em *Phoenix*, então, o *pathos* melodramático é alternado entre esses dois polos – a busca pelo amor e pelo reconhecimento e o desejo de fazer os outros crerem na narrativa de sofrimento apenas pela emoção, sem precisar questioná-la – até ser anulado. O “desejo de expressar tudo”, observado por Brooks (1996) como elemento essencial do melodrama, é aqui impedido, tornando o cotidiano de Nelly e Johnny uma câmara de eco onde as possibilidades de reconhecimento se confundem entre a farsa e a realidade e os usos políticos do melodrama são questionados. Opõem-se então a lógica problemática do filme melodramático de Holocausto, implicada nas intenções de Johnny de explorar o sofrimento da narrativa da sobrevivente e o desejo de narrar essa história a partir de meios outros que o da espetacularização desses eventos, característico do melodrama crítico alemão, que encontra eco em Nelly e em sua adesão ao melodramático como meio de confrontar a exploração de sua história.

Na contramão do espetáculo da história

Robert Burgoyne (2009) aponta a experiência ambígua do espectador dos filmes históricos: ao mesmo tempo em que o ato de “testemunhar novamente” diante do filme parece trazer uma sólida reivindicação do passado, o filme histórico desperta a consciência crítica do espectador, lembrando-o que ele não viu nada daquilo. Para ele, o ato de reencenar eventos históricos do passado, pode produzir resultados tanto convencionais como radicais: de um lado o entretenimento de massa e a criação de mitos e do outro a desmistificação das histórias que organizam a memória cultural do passado. Johnny então, em sua atitude de encenador, que deseja construir visualmente em Nelly a narrativa mais comovente para o retorno de uma judia sobrevivente do Holocausto, pode ser relacionado a esse tipo de “criação de mitos”, observada por Burgoyne, de modo que a narrativa construída por ele é direcionada a seu favor.

Pensando no fato histórico do Holocausto abordado em *Phoenix* tem-se como exemplo *A Lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993), o qual não apenas gerou enorme controvérsia pelo retrato espetacularizado dos horrores vividos pelos judeus em tom de melodrama, mas também se tornou ele próprio um evento histórico. Como lembra Robert Blackson (2007), o set de filmagem do filme, que reproduziu o ambiente de um campo de concentração, tornou-se um local de peregrinação de turistas, tal popularidade revelando-se um testemunho não apenas da força do filme, mas principalmente do efeito que as representações de eventos traumáticos exercem sob o público.

A respeito do ato de reencenar eventos históricos, Vanessa Agnew (2004) vê nessa prática o trabalho de *Vergangenheitsbewältigung*, termo alemão designado para os meios com os quais se buscam “chegar a um acordo com o passado”, permitindo que seus participantes escolham seu próprio passado em relação a um presente em conflito, permitindo um engajamento com o passado de maneira paradoxalmente a-histórica. Essa estratégia é precisamente aquela adotada nos *heritage films* para apresentar uma possibilidade de experienciar eventos definitivos na história da Alemanha, incluída a própria barbárie nazista, dando a leitura de que se tratam de momentos históricos superados. A abordagem de Petzold ao realizar um filme histórico se distancia, no entanto, do sensacionalismo dessa tendência, preferindo em sua narrativa dramática se aproximar da crítica materialista que investiga os processos históricos que formaram o pensamento da contemporaneidade.

O universo narrativo de *Phoenix* traz a temática principal utilizada para a crítica de Petzold da contemporaneidade neoliberal da Alemanha em seus outros filmes: o caráter econômico das relações. Tendo a própria natureza do melodrama como objeto de vários de seus filmes, o diretor investiga os diferentes usos do excesso dentro de um tempo histórico, e em *Phoenix* mostra como o apagamento da história ou a criação de mitologias derivadas de seus acontecimentos é uma estratégia política de extrema eficiência estética e emocional.

O que pauta *Phoenix* então, não é o desejo de reproduzir com a maior fidelidade possível os eventos do pós-guerra ou do Holocausto, e sim investigar quais crenças políticas da época se perpetuaram ao longo dos tempos até se consolidarem na cultura alemã contemporânea e quais escolhas estéticas e políticas foram empreendidas para lidar com o trauma, a culpa e o ressentimento deixados por um regime fascista e por um

genocídio étnico. Reproduzindo a lógica materialista de Fassbinder, Petzold busca compreender como as atitudes dos personagens foram moldados e moldaram a história e a representação midiática de grupos nunca reconciliados com um passado de barbárie.

Perto do final do filme, Nelly toma consciência de que o homem que era seu marido a traiu para os nazistas e se divorciou dela. O último pedido de Johnny para que a encenação seja perfeita é que Nelly deixe ele raspar seu braço para que ela diga que arrancou o número tatuado no seu braço no campo de concentração, ao que ela se recusa. Nisso, Nelly "retorna" a Berlim em um trem, seguindo o plano de Johnny, e, após reencontrar os amigos dele e o próprio, vai com eles todos até um restaurante. Após discursos emocionados sobre os tempos antes da guerra e a reunião do casal, Nelly pede para que Johnny toque uma canção ao piano para que ela cante junto, como nos velhos tempos, diante do grupo. Durante a execução da canção, ele percebe a familiaridade de sua voz e então vê o número tatuado no braço dela, interrompendo imediatamente a canção, atônito.

Figuras 6 a 9: A revelação final em *Phoenix*.





Fonte: Trecho retirado do filme - Direção: Christian Petzold - Direção de fotografia: Hans Fromm

Se Johnny tenta durante todo o filme explorar Nelly a partir de uma narrativa comovente e falsa da sobrevivente recuperada e sem ressentimentos, ao final ela mostra-se a autoconsciência do clichê a partir de um dado visual óbvio (a tatuagem) e um dado sonoro convencional (a canção) e logo em seguida desvanece, um espectro vermelho de um melodrama flamejante que some da vista de todos. No final, vence o melodrama crítico da autorreflexividade que, no entanto, revela-se melancólico, uma vez encarnado em um corpo que conta a história dos vencidos.

Conclusão

Como se adotasse o olhar do anjo da história referido por Benjamin, Petzold recusa uma noção maniqueísta da história ao tratar das atrocidades cometidas pelo nazismo não pela onipresença de suásticas, uniformes e oficiais vilanizados, mas pela responsabilização daqueles que, sendo coniventes com a barbárie, foram também agentes sociais dela. Além disso, escolhe, dentro de um melodrama sobre uma vítima do Holocausto, uma abordagem contrária à do filme melodramático de Holocausto criticado por Kerner, uma vez que não explora o corpo torturado de Nelly, protegendo seu rosto desfigurado no início do filme e só revelando a marca da violência vivida nos campos de concentração no final do filme, contrariando as expectativas daqueles que gostariam de tirar proveito dessa história de sofrimento, servindo em vez disso como uma reapropriação de uma identidade até então perdida.

Consciente do caráter econômico do melodrama, Petzold atualiza a leitura crítica promovida tanto ao gênero por Sirk e Fassbinder, quanto ao tratamento da história da Alemanha promovido pelos autores do Novo Cinema Alemão, deslocando a narrativa do Holocausto ao mesmo tempo da apropriação comercial norte-americana quanto da abordagem historicamente positivista dos *heritage films* alemães, que revisitam os fantasmas do país apenas para deixá-los de lado.

Se esses cinemas, tornados alvo de crítica na figura de Johnny, buscam uma relativa redenção pelo reconhecimento convencionado pelo melodrama ou pelo engajamento emocional que visa um acordo com o passado a partir da mitificação do mesmo, o que *Petzold* propõe em Phoenix é o olhar desconfiado para tais narrativas, alinhado ao que o materialista histórico enxerga no passado: não uma sequência homogênea de fatos que ficaram para trás, mas um acúmulo de ruínas que invade o presente com sua barbárie, seus mortos e seu assombro.

Referências

AGNEW, Vanessa. **Introduction:** what is reenactment? In *Criticism* 46, no.3, 2004. pp. 327-339

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da história.** In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo, SP: Brasiliense, 1987. pp. 222-232

BLACKSON, Robert. **Once more... with feeling:** reenactment in contemporary art and culture In *Art Journal*; Spring 2007; 66, 1. pp. 28-40

BROOKS, Peter. **The Melodramatic imagination:** Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess. New Haven: Yale University Press, 1995.

BURCH, Noel. **A práxis do cinema.** São Paulo, SP: Perspectiva, 2015.

BURGOYNE, Robert. **Introduction:** re-enactment and imagination in the historical film. In *Leidschrift. Verleden in beeld. Geschiedenis en mythe in film* 24-3, 2009. pp. 7-18

COOK, Roger F.; KOEPNICK, Lutz; PRAGER, Brad. **Introduction:** the berlin school under observation. In COOK, Roger F.; KOEPNICK, Lutz; KOPP, Kristin; PRAGER, Brad. (Eds). *berlin school glossary. an abc of the new wave in German Cinema.* Bristol/UK: Intellect, 2013. pp. 1-26

DONESON, Judith E. **The holocaust in american film.** Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2002.

FISHER, Jaimey. **Christian Petzold**. University of Illinois Press Language, 2013

FISHER, Jaimey. **Petzold's phoenix, Fassbinder's maria braun, and the melodramatic archaeology of the rubble past**. In *Senses of Cinema*, September 2017, Issue 84, 2017.

FLINN, Caryl. **The new german cinema: Music, History and the Matter of Style**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004.

GUIMARÃES, Pedro; GOMES TERAPO, David Ken. **A desconfiança como elemento de reflexividade no cinema de Christian Petzold**. *E-COMPÓS (BRASÍLIA)*, v. 22, 2019. pp. 13-33

KAES, Anton. **From Hitler to heimat: the return of history as film**. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 1992

RAPOLD, Nicolas. **Interview: Christian Petzold**, 2015.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood genre: formulas, filmmaking and the studio system**. New York: Random House, 1981.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas**. In *Psicologia clínica*, vol. 20, n.1, 2008. pp. 65-82

THOMASSEAU Jean-Marie. **O melodrama (1984)**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILLIAMS, Linda. **Film bodies: gender, genre and excess**. In *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4 (Summer 1991). University of California Press, 1991. pp. 2-13

Filmografia

A escolha de Sofia (Sophie's Choice, Alan J. Pakula, 1982)

O casamento de Maria Braun (Die Ehe der Maria Braun, Rainer Werner Fassbinder, 1979)

Phoenix (Christian Petzold, 2014)