

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Alexandre Martins Soares

A IMAGEM DA MULHER NO CINEMA DA ALEMANHA ORIENTAL



Belo Horizonte
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Alexandre Martins Soares

A IMAGEM DA MULHER NO CINEMA DA ALEMANHA ORIENTAL

Belo Horizonte
2017

ALEXANDRE MARTINS SOARES

A IMAGEM DA MULHER NO CINEMA DA ALEMANHA ORIENTAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Cinema

Orientador: Prof. Dr. Luiz Nazario

BELO HORIZONTE

Escola de Belas Artes da UFMG

2017

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Soares, Alexandre Martins, 1968-
A imagem da mulher no cinema da Alemanha oriental [manuscrito] /
Alexandre Martins Soares. – 2017.
401 f. : il.

Orientador: Luiz Nazario.

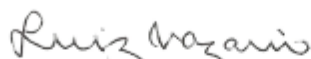
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

1. Mulheres no cinema – Teses. 2. Cinema feminista – Teses. 3.
Crítica cinematográfica – Alemanha (Oriental) – Teses. 4. Cinema –
Alemanha – Teses. I. Nazario, Luiz, -1957 II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

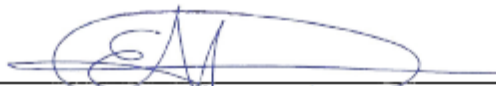
CDD 791.430943

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese do aluno **ALEXANDRE MARTINS SOARES** Número de Registro **2013710075**

Título: **“A mulher no cinema da DEFA. 1946 a 1989”**



Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazário – Orientador – EBA/UFMG



Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen – Titular – LETRAS/UFMG



Prof. Dr. Charles Antonio de Paula Bicalho – Titular – UEMG



Prof. Dr. Marcelo La Carretta Enrique López da Cunha Pereira – Titular – PUC



Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 03 de julho de 2017.

Agradeço aos meus familiares; ao orientador, Prof. Dr. Luiz Nazario, pelas nossas conversas e debates, dos temas especializados aos assuntos mais variados, que proporcionaram valiosos *insights*; à Profa. Dra. Ana Lúcia Andrade e ao Prof. Dr. Elcio Cornelsen pelas valiosas recomendações e sugestões. Agradeço também à CAPES pela bolsa concedida para o desenvolvimento desta pesquisa.

“No momento presente existiam apenas esse ruído imóvel, o céu, a folhagem hesitante das árvores, aquele vidro que coava a luz rósea, destacando-se na fachada negra. Já não existia nem mesmo a própria Françoise; ninguém existia em parte alguma. [...] já renunciara há muito a esse sentimento de nostalgia pelas coisas perdidas. Nada era real, além de sua própria vida. [...] ‘Uma vida muito ordenada’. – Compreendi, a certa altura, que é preciso escolher – comentou Françoise” (Simone de Beauvoir, *A convidada*, p. 11, 14 *passim*).

“Permaneciam [...] socialistas na alma..., mas não suportavam mais que lhes mentissem e enganassem” (O pai em *Adeus, camaradas! O império soviético 1975-1991 do apogeu ao colapso*).

“Mas no fim dizer-se socialista não prova grande coisa. O socialismo é um conceito aceitável numa sociedade livre..., mas os eventos do século 20 me deixaram de pé atrás quanto à sinceridade dos valores humanistas dessa doutrina” (A filha em *Adeus, camaradas! O império soviético 1975-1991 do apogeu ao colapso*).

RESUMO

Após a queda do Muro de Berlim, os filmes da *Deutsche Film AG* (DEFA), a empresa cinematográfica estatal da então República Democrática Alemã (RDA), ou Alemanha Oriental, passaram a ser redescobertos por pesquisadores ocidentais. Verificou-se a existência dos chamados *Frauenfilme*, ou filmes sobre mulheres, também no Leste alemão, o que já compunha uma tradição filmica reconhecida na produção do Cinema Novo da então República Federal da Alemanha (RFA) ou Alemanha Ocidental. Após a Reunificação alemã, a DEFA encerrou suas atividades e deixou como legado mais de quarenta anos de produção de filmes longas-metragens ficcionais, curtas-metragens, de animações e documentários ainda pouco pesquisados no exterior, e praticamente desconhecidos no Brasil. Em meio à sua produção audiovisual sectária de propaganda socialista, submetida à política cultural do Partido Socialista Unificado da Alemanha ou Partido da Unidade Socialista da Alemanha (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* – SED), podem ser encontrados filmes de qualidade técnica e artística. Alguns desses, principalmente os *Frauenfilme*, são ambíguos, pois buscaram legitimar o regime do SED ao mesmo tempo em que a ele fizeram crítica velada. Estudiosos apontam para a DEFA como parte de uma importante tradição não só do cinema alemão e do extinto bloco soviético, como também da história cinematográfica mundial. Pretendemos mostrar na presente tese, que uma vertente central de filmes narrativos ficcionais da extinta empresa estatal alemã-oriental é articulada por histórias da individualidade feminina.

Palavras-chave: República Democrática Alemã; DEFA; *Frauenfilme*.

ABSTRACT

After the fall of the Berlin Wall, the films of *Deutsche Film AG* (DEFA), the State film company of the former German Democratic Republic (GDR), or East Germany, began to be rediscovered by Western researchers. It was verified the existence of the so-called *Frauenfilme*, or movies about women, also in the East, what was already a film tradition recognized in the production of the New Cinema of the then Federal Republic of Germany (FRG), or West Germany. After German reunification, DEFA disbanded and left behind more than forty years of movie-making feature films, short films, animations and documentaries still poorly researched abroad and virtually unknown in Brazil. Among their sectarian socialist propaganda in audiovisual production, subjected to cultural policy of the Socialist Unity Party of Germany (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*-SED), technical and artistic high quality films can be found. Some of these films, especially *Frauenfilme*, are ambiguous, as it sought to legitimize the SED regime at the same time that made veiled criticism to him. Scholars point to the DEFA as part of an important tradition of not only German cinema and the former Soviet bloc, as well as the world cinematographic History. We intend to show in this thesis (*The Image of the Woman in the Cinema of East Germany*), that an important part of the former East German State company feacture fiction films is articulated by stories of feminine individuality.

Keywords: German Democratic Republic; DEFA; *Frauenfilme*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

IMAGEM 1 -	Tela de abertura de <i>Die Mörder sind unter uns</i> com o logotipo modernista da DEFA	219
IMAGEM 2 -	O filme de escombros <i>Die Mörder...</i> (<i>Os assassinos estão entre nós</i> , Alemanha, 1946)	219
IMAGEM 3 -	O casal da nova Alemanha diante de uma ‘simbólica paisagem de morte’	219
IMAGEM 4 -	O ‘formalismo’ estético da DEFA em uma ‘moldura para a mulher’	219
IMAGEM 5 -	A mulher como modelo de virtude	219
IMAGEM 6 -	<i>Die Buntkarierten</i> (Alemanha, 1949)	219
IMAGEM 7 -	Brigitte Krause em <i>Die Buntkarierten</i> (<i>O quadriculado colorido</i> , 1949)	219
IMAGEM 8 -	Lutz a caminho de Berlim em <i>Sonnensucher</i> (<i>Perseguidores do sol</i> , RDA, 1958)	219
IMAGEM 9 -	Lutz e uma dramaturgia do silêncio	220
IMAGEM 10 -	A mulher nas minas de urânio	220
IMAGEM 11 -	Ele ordena que ela se vista, ela alega sentir calor	220
IMAGEM 12 -	Uso da câmera subjetiva e uma sexualidade embotada do observador	220
IMAGEM 13 -	Uma pirâmide patriarcal totalitária	220
IMAGEM 14 -	Reminiscências expressionistas em objetos a externar intenções malignas	220
IMAGEM 15 -	Plano detalhe de Lutz e um cinema que se aproxima do realismo psicológico	220
IMAGEM 16 -	Lutz e Sergej. “A heroína da DEFA raramente é recompensada...	220
IMAGEM 17 -	... ficando ‘para sempre’ ao lado do homem bom”. Lutz e a simbologia do sol	221
IMAGEM 18 -	Cerveja num dia chuvoso em Halle, em <i>Der geteilte Himmel</i> (<i>O céu partido</i> , RDA, 1964)	221
IMAGEM 19 -	Momentos de reclusão do casal em uma “torre de marfim” num mundo complicado	221
IMAGEM 20 -	O aproximar-se da mulher por enquadramentos intimistas	221
IMAGEM 21 -	... expressando a subjetividade, as sensações e percepções femininas	221
IMAGEM 22 -	Uma individualidade inserida num dos mais dramáticos eventos da Guerra Fria	221
IMAGEM 23 -	Metáforas visuais para a divisão da Alemanha	221
IMAGEM 24 -	A metáfora do “céu partido”	221
IMAGEM 25 -	Rita cai sobre os trilhos, metáfora para dois países que seguem caminhos paralelos	222
IMAGEM 26 -	Radical tomada em câmera alta da cidade de Halle, na então RDA	222
IMAGEM 27 -	Reincidências de metáforas visuais para o Muro de Berlim que radicaliza a divisão	222
IMAGEM 28 -	O Muro, um tema tabu, indiciado na metáfora do “céu partido” pela sombria passarela	222
IMAGEM 29 -	O aconchegante quarto-ático na vila dos Herrfurths	222
IMAGEM 30 -	... com a grande vista panorâmica de Halle	222
IMAGEM 31 -	Imaginando estar em um bote à deriva	222

IMAGEM 32 -	Solidariedade feminina. Uma colega do instituto apresenta a Rita uma grave questão	222
IMAGEM 33 -	Corajosamente, Rita Seidel defende a vulnerável moça perante uma comissão	223
IMAGEM 34 -	Discretos ‘prazeres visuais’ no cinema alemão-oriental dos anos de 1960	223
IMAGEM 35 -	Rital Seidel (Renate Blume) como uma jovem pensadora – intuição e vaidade feminina em <i>Der geteilte Himmel</i>	223
IMAGEM 36 -	Monika Woytowicz é Gundela Thieß em <i>Die Abenteuer des Werner Holt</i> (<i>As aventuras de Werner Holt</i> , RDA, 1965)	223
IMAGEM 37 -	<i>Zeit der Störche</i> (<i>Tempo das cegonhas</i> , RDA, 1970)	366
IMAGEM 38 -	Winfried Glatzeder em <i>Zeit der Störche</i>	366
IMAGEM 39 -	Heidemarie Wenzel em <i>Zeit der Störche</i>	366
IMAGEM 40 -	Discretos ‘prazeres visuais’ no filme alemão-oriental	366
IMAGEM 41 -	Tela de abertura de <i>Der Dritte</i> (<i>O terceiro</i> , RDA, 1972)	366
IMAGEM 42 -	Margit e Lucie. As “filhas do Muro”	366
IMAGEM 43 -	Mulheres na vanguarda da revolução técnico-científica	366
IMAGEM 44 -	A cena incômoda ao socialismo alemão-oriental	366
IMAGEM 45 -	Margit e ‘o segundo’	367
IMAGEM 46 -	A mulher em <i>Der Dritte</i> . “Eu quero que você me ame”	367
IMAGEM 47 -	No diaconato	367
IMAGEM 48 -	A jovem e o mar	367
IMAGEM 49 -	Margit e uma das filhas. A intimidade do universo feminino	367
IMAGEM 50 -	A mulher relacionada a um moderno socialismo alemão-oriental	367
IMAGEM 51 -	Angelica Domröse em <i>A lenda de Paul e Paula</i> (<i>Die Legende von Paul und Paula</i> , 1973)	367
IMAGEM 52 -	Implosão. O velho e o novo em <i>A lenda de Paul e Paula</i> (<i>Die Legende...</i> , RDA, 1973)	367
IMAGEM 53 -	<i>Die Schlüssel</i> (<i>As chaves</i> , RDA, 1974)	368
IMAGEM 54 -	<i>Für die Liebe noch zu mager?</i> (<i>Para o amor ainda muito magra?</i> , RDA, 1974)	368
IMAGEM 55 -	Manfred Krug e Jutta Hoffman em <i>Das Versteck</i> (<i>O esconderijo</i> , RDA, 1978)	368
IMAGEM 56 -	Cenas de rua e o dia-a-dia da RDA em <i>Solo Sunny</i> (RDA, 1980)	368
IMAGEM 57 -	Sunny excursiona pelo interior da RDA, como cantora de uma banda	368
IMAGEM 58 -	A casualidade discreta do nu feminino nos filmes da DEFA	368
IMAGEM 59 -	A complexa relação de Sunny e Ralph. Vestígios de traumas persistentes?	368
IMAGEM 60 -	A RDA como um ‘jardim emparedado’ perdido no tempo	368
IMAGEM 61 -	Cenas de pátio interno que as autoridades socialistas prefeririam não mostrar	369
IMAGEM 62 -	Imagens iconográficas e propagandísticas de um presente dinâmico	369
IMAGEM 63 -	O roteiro visual de Alfred Hirschmeier...	369
IMAGEM 64 -	... e a ambientação de Sunny em Prenzlauer Berg, Berlim Oriental	369

IMAGEM 65 -	A reflexiva e apática Sunny, indícios da estagnação da década derradeira da RDA?	369
IMAGEM 66 -	Sunny ao espelho, uma das imagens tornadas iconográficas da DEFA	369
IMAGEM 67 -	Outras imagens iconográficas de Renate Krößner, na produção cultural de um país	369
IMAGEM 68 -	... onde se negava a formação de um sistema de ‘astros e estrelas’	369
IMAGEM 69 -	Uma vaidosa brigada feminina de fábrica. A metalinguagem em <i>Alle meine Mädchen</i>	370
IMAGEM 70 -	O cineasta da DEFA tão interessado em temas femininos. Um <i>voyeur</i> por excelência?	370
IMAGEM 71 -	Uma volta aos filmes socialistas rodados em uma fábrica. Agora, tornados...	370
IMAGEM 72 -	... surpreendentes e até mesmo potencialmente desafiadores	370
IMAGEM 73 -	O aspirante a cineasta dos estúdios de <i>Babelsberg</i> em um <i>ménage</i> com a brigada feminina	370
IMAGEM 74 -	Seria o ‘paraíso socialista’ sobre a Terra? Vista em câmara subjetiva	370
IMAGEM 75 -	Sugestões “entre elas”. A expressão máxima dos ‘prazeres visuais’ e do <i>voyeurismo</i>	370
IMAGEM 76 -	... no cinema alemão-oriental ocorre em um filme dirigido por uma mulher!	370
IMAGEM 77 -	Mesmo em um filme de ideal coletivista, há uma mulher deslocada	371
IMAGEM 78 -	Iris Gusner evidencia o amor do cineasta da DEFA pelas heroínas ou anti-heroínas	371
IMAGEM 79 -	Os filmes de viagem e os anseios de uma geração presa atrás da Cortina de Ferro	371
IMAGEM 80 -	Violência contra a mulher. Do humanismo a um internacionalismo fracassado?	371
IMAGEM 81 -	<i>Unser Kurzes Leben</i> (Nossa vida curta, RDA, 1981)	371
IMAGEM 82 -	O anjo como o melhor “ouvinte” de uma jovem arquiteta	371
IMAGEM 83 -	Estudadas visualidades barrocas, românticas...	371
IMAGEM 84 -	... e até expressionistas como contraponto à monotonia cinza do mundo socialista	371
IMAGEM 85 -	Amstras do roteiro visual de Alfred Hirschmeier	372
IMAGEM 86 -	Franziska Linkerhand no velho centro histórico	372
IMAGEM 87 -	Franziska vê Trojanovicz (Gottfried Richter) na rua. Ele é um leitor compulsivo	372
IMAGEM 88 -	Afirmção visual da situação insular do casal e monótonos blocos do plano habitacional	372
IMAGEM 89 -	Maja e Carola nos bares da noite de Berlim Oriental	372
IMAGEM 90 -	Desafio aos modelos femininos da RDA vindos de uma mulher cineasta da DEFA	372
IMAGEM 91 -	Elisabeth ao espelho. A câmara deixa-se demorar no universo feminino à sombra do pai	372
IMAGEM 92 -	A querida filha do ‘camarada’ Haug. Planos cinematográficos fechados destacam...	372
IMAGEM 93 -	... a individualidade feminina. Na escola, privilégios “em nome do pai”	373

IMAGEM 94 -	Solidão feminina e sentimento de isolamento social na sociedade socialista	373
IMAGEM 95 -	Reinserção no coletivo. Em Berlim Oriental, Elisabeth reunida à FDJ	373
IMAGEM 96 -	“No socialismo o sol brilha sempre! Estou cega diante de tanta luz”!	373
IMAGEM 97 -	De volta a Karl-Marx-Stadt. Cena icônica do cinzento Leste socialista	373
IMAGEM 98 -	Katrin Saß em um dos mais melancólicos filmes da DEFA	373
IMAGEM 99 -	Uma rebelde à sombra do pai em <i>Die Alleinseglerin (A velejadora solitária, RDA, 1987)</i>	373
IMAGEM 100 -	Christina Powileit é a velejadora solitária. Insegura, mas ainda a mulher forte	373
IMAGEM 101 -	Mãe e filha. Em <i>Ich liebe dich...</i> , Amina Gusner é uma moça em busca do pai	374
IMAGEM 102 -	Nos tempos derradeiros da RDA, o casamento de um jovem casal	374
IMAGEM 103 -	Ele lê o <i>Kama Sutra</i> , ela simula com um boneco e uma boneca	374
IMAGEM 104 -	Em cenas do dia-a-dia, o “triunfo do ordinário” no cinema alemão-oriental	374
IMAGEM 105 -	A jovem mãe que cuida sozinha das crianças...	374
IMAGEM 106 -	... e o “amor em fuga”, elementos dramáticos recorrentes em filmes da DEFA	374

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
<i>1.1</i>	<i>Estrutura da tese.....</i>	<i>26</i>
2	A DEFA NA HISTÓRIA ALEMÃ	28
2.1	Das ruínas às novas utopias.....	28
2.2	<i>Trümmerfilme</i> e <i>Antifaschistische Filme</i>.....	31
2.3	A DEFA após a fundação da República Democrática Alemã (RDA)	39
2.3.1	Do <i>Geist und Macht</i> à distopia	39
2.3.2	<i>Gegenwartsfilme</i> , <i>Alltagsfilme</i> , <i>Frauenfilme</i> e <i>Jugendfilme</i>	52
2.4	A DEFA entre Leste e Oeste e o seu legado	54
3	TEORIA FEMINISTA E O IMAGINÁRIO DA MULHER.....	57
3.1	Teoria Feminista e Marxismo.....	57
3.2	Referenciais da individualidade feminina na literatura soviética...	62
3.3	Feminismo e existencialismo.....	68
3.4	Dos “prazeres visuais”	72
3.5	Problemas da teoria feminista quando aplicada aos cinemas nacionais.....	73
3.6	A mulher no cinema da República de Weimar.....	77
3.7	A mulher no cinema soviético dos anos de 1920.....	82
3.8	A política do SED para as mulheres.....	88
3.9	“Bom dia, linda!” – A vida íntima na RDA	96
4	“TODAS AS MINHAS MENINAS”. A VERTENTE DOS FILMES COM MULHERES PROTAGONISTAS DA DEFA.....	125
4.1	A mulher nas ruínas – 1946 a 1949.....	126

4.1.1	<i>Os assassinos estão entre nós (Die Mörder sind unter uns, Alemanha, 1946)</i>	131
4.2	Sacrificadas heroínas – 1950 a 1959.....	138
4.2.1	<i>Sonnensucher (Perseguidores do sol, RDA, 1958/ 1972)</i>	147
4.3	“As filhas do Muro” – 1960 a 1969.....	181
4.3.1	<i>Der geteilte Himmel (O céu partido, RDA, 1964)</i>	192
4.4	Mães, cientistas e balconistas – 1970 a 1979.....	224
4.4.1	<i>Der Dritte (O terceiro, RDA, 1972)</i>	250
4.5	Nos ‘jardins perdidos’ – 1980 a 1989.....	277
4.5.1	<i>Solo Sunny (RDA, 1980)</i>	308
4.5.2	<i>Unser Kurzes Leben (Nossa vida curta, RDA, 1981)</i>	322
4.5.3	<i>Erscheinen Pflicht (Dever de comparecer, RDA, 1984)</i>	345
5	CONCLUSÃO	375
	REFERÊNCIAS	386
	FILMOGRAFIA DA DEFA ESTUDADA COMO FONTE PRIMÁRIA DE PESQUISA	396
	FILMOGRAFIA COMPLEMENTAR.....	399
	ANEXO A - A memória de mulheres e meninas da DEFA em DVD	401

1 INTRODUÇÃO

A descoberta da existência, importância estética e ideológica do gênero dramático dos *Frauenfilme* – filmes sobre mulheres – no cinema alemão-oriental, fez com que esta tese seja centrada no que se pode chamar de histórias da individualidade feminina. Nos *Frauenfilme*, tanto os que foram feitos na Alemanha Ocidental quanto na Alemanha Oriental, os dramas íntimos da vida de uma mulher indiciam problemas na sociedade. Isso compõe o que seria a estruturação clássica dos *Frauenfilme* alemães como gênero. Dessa forma, eles também são relacionados ao gênero dos *Gegenwartsfilme* – filmes que tratam do tempo presente –, bem como aos chamados *Alltagsfilme* – filmes sobre o dia-a-dia – centrados em uma mulher.

O cinema da República Democrática Alemã (RDA), a Alemanha Oriental do antigo Leste socialista, praticamente se confunde com o nome da *Deutsche Film- Aktiengesellschaft* (DEFA). Esta foi a primeira empresa cinematográfica a entrar em atividade na Alemanha após a rendição do país na Segunda Guerra Mundial. A DEFA foi fundada em 1946 na Zona de Ocupação Soviética e, na década seguinte, passou a ser a companhia cinematográfica estatal da então nascente Alemanha Oriental. Com mais de quarenta anos de produção, a DEFA teve uma sobrevivência de dois anos após a reunificação alemã, ocorrida em 1990. Portanto, sua história é mais abrangente do que a própria existência da RDA.

A estrutura organizacional da DEFA se dividia em estúdios de produções específicas, entre filmes narrativos ficcionais, animação, documentários, cinejornais e dublagens de películas estrangeiras. Havia também, repartições como o *Gruppe Camera DDR*, que realizava os *Filmische Auslandspropaganda* ou filmes para a propaganda no exterior. Constituía parte importante do sistema de organizações, instituições e meios de comunicação para informações sobre a Alemanha Oriental vinculadas ao seu *Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten*, o Ministério dos Assuntos Estrangeiros.

Após o fim da RDA e o fechamento de seus consulados em todo o mundo, acervos de filmes mantidos para empréstimos a instituições foram descartados. Em Belo Horizonte, o então chefe do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema (FTC) da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Prof. Dr. Luiz Nazario, aceitou receber doação de um lote de cerca de 180 filmes alemães-orientais. Em 1998, quando, então, o autor da presente tese era aluno de graduação da EBA-UFGM, e monitor sob a orientação dos

professores Dr. Luiz Nazario e Rafael Conde, catalogou o lote da DEFA composto de películas em formatos 16 mm e algumas poucas em 35 mm.

Foi surpreendente descobrir, em meio a maioria de filmes documentários de propaganda da ditadura socialista, uma destacada e sensível dramaturgia da mulher em alguns filmes do referido lote, dos que foram realizados pelo estúdio de filmes narrativos ficcionais da DEFA. Essa pequena amostra verificada na ocasião, composta de filmes com protagonistas femininas, é comparável à melhor tradição dos *Frauenfilme* que Reiner Werner Fassbinder e outros diretores e diretoras realizaram na capitalista República Federal da Alemanha (RFA) ou Alemanha Ocidental.

Devemos considerar que não havia uma tradição feminista na república socialista, como havia na república federal onde uma cineasta como Helke Sander lançou, ao lado de Claudia Aleman, a revista *Frauen und Film – Mulheres e cinema*. Sander também dirigiu filmes feministas como *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers* (*A reduzida personalidade universal*, RFA, 1978), no qual, nas palavras de Laura Cánepa, “interpreta uma fotógrafa obrigada a se dividir entre a vida profissional e a maternidade”. Ainda na Alemanha Ocidental, Margarethe von Trotta é outra das mulheres diretoras que buscavam “os reflexos da realidade social e política do país sobre a vida de pessoas comuns (em particular das mulheres)”.¹ Julia Knight também se refere ao nome de von Trotta como “parte de um vibrante cinema de mulheres que emergiu como parte do Novo Cinema alemão”, que se relaciona ao feminismo. Knight argumenta que embora relativamente poucas cineastas tenham participado ativamente dos movimentos feministas, elas despertaram uma nova consciência de um novo cinema de mulheres representando “autênticas experiências de mulheres”.²

Temas do dia-a-dia e da mulher que se desdobra entre a profissão e os cuidados das crianças são recorrentes nos *Frauenfilme* da alemã-oriental DEFA. Porém, estes últimos constituem uma tradição muito específica do Leste, possuidores de características próprias que foram confirmadas, mais tarde, a partir da incipiente literatura estrangeira sobre o tema. Existem sutilezas ao se tratar de percepções subjetivas, portanto o contexto do ponto de vista de

¹ CÁNEPA, 2009, pp. 322-323 *passim*.

² Tradução livre do original em inglês: “The work of Margarethe von Trotta is also part of a vibrant women’s cinema that emerged as part of the New German Cinema”. [...] “authentic experiences of women”. In: Feminism, pp. 19-20. In: KNIGHT, New German Cinema, *online*.

individualidades, em um modo de produção estatal de uma sociedade coletivista e ditatorial. Ainda assim, cineastas da DEFA conseguiram expressar um universo feminino com suas contradições. Um filme alemão-oriental como *Solo Sunny* (RDA, 1980), dirigido por Konrad Wolf, por exemplo, evidencia questões existenciais femininas no extinto país socialista, e que não são percebidas em documentários idealizados como *Sorge um Mutter und Kind* (*Cuidados com a mãe e a criança*, RDA, 1986) –, dirigido por Regina Thielermann.

Outro documentário de destaque é *Eternamente jovem Berlim* (*Die Junge Alte Stadt Berlin*, 1984/86), de autoria desconhecida.³ Contando com inserção de imagens de arquivo, expõe a melhoria da vida em Berlim Oriental reconstruída das ruínas da guerra, mostrando como a capital da RDA se tornou “a vitrine do socialismo”. No entanto, a visão de mundo também idealizada nele exposta é confrontável, desta vez com o relato de Frederick Taylor, historiador do Muro de Berlim, que lembrou sobre a existência de ruínas materiais, morais e sociais ocultas por trás das “áreas vitrines” mostradas pela propaganda do governo alemão-oriental. Nos filmes verificados do lote DEFA-*Camera DDR*, aliás, a própria existência do Muro, fonte de profundo constrangimento para o mundo socialista, é omitida.

Não pretendemos discorrer sobre a natureza do cinema narrativo ficcional e do documentário, mas chamamos a atenção para o conceito, proposto por Luiz Nazario, de “a História como ficção no cinema narrativo e a ficção como História no cinema documentário”.⁴ Se em documentários da DEFA, e em muitos de seus filmes ficcionais tratando de fatos históricos, a realidade é idealizada, são em filmes narrativos ficcionais realistas, articulados em torno de mulheres e refletindo sobre o seu tempo presente, que os indícios dos problemas da vida no dia-a-dia da república socialista são externados.

Dos filmes narrativos ficcionais da DEFA, sob a guarda do acervo da EBA-UFMG, a maioria é composta de *Frauenfilme*. Isso foi suficiente para levar à hipótese inicial de que o gênero havia sido importante na produção do cinema alemão-oriental. Com exceção de *Lotte in Weimar* (*Lotte em Weimar*, RDA, 1975), filme de ambientação histórica dirigido por Egon Günther, adaptado do romance de Thomas Mann (1939), os outros são o que os alemães chamam de *Gegenwartsfilme* e *Alltagsfilme* passados no tempo presente da então Alemanha Oriental.

³ O título foi adaptado pela DEFA-*Camera DDR* para a versão em português.

⁴ NAZARIO, Luiz. In: SEMINÁRIO PPGARTES – TRAJETÓRIA E NOVOS RUMOS, 1., 2014, Belo Horizonte. *A História como ficção no cinema narrativo e a ficção como História no cinema documentário*. [inédito].

Conforme Andrea Rinke, o conceito ocidental de *Frauenfilme* – filmes de mulheres – com sentido de conscientização feminista em filmes feitos por mulheres não se aplica à DEFA, para a qual devemos considerar o conceito de ‘filmes sobre mulheres’ feitos em quase sua totalidade por homens. Segundo Joshua Feinstein, algumas das raras mulheres na direção de filmes narrativos ficcionais na DEFA despontaram somente a partir dos anos de 1970 e 1980. Os *Frauenfilme* alemães-orientais são *Gegenwartsfilme* ou *Alltagsfilme* articulados em torno de uma mulher.⁵

Além do já referido *Solo Sunny*, dentre o lote analisado inicialmente, constam também títulos como *Suse, liebe Suse* (*Suse, amada Suse*, RDA, 1975) –, dirigido por Horst Seemann e *Hostess* (*Hostess*, RDA, 1976), dirigido por Rolf Römer. Eles possibilitaram uma primeira aproximação ao tema que foi publicado no capítulo “Produção estatal de filmes na ex-RDA” do *Catálogo Filмотeca Mineira* organizado por Luiz Nazario. O documentário *Eternamente jovem Berlim* (*Die Junge Alte Stadt Berlin*, 1984/86) foi telecinado e disponibilizado para pesquisa em um DVD, cujo título é *Cinema e propaganda. Filmes da ex-República Democrática Alemã*. Ele teve curadoria de Soraia Nunes Nogueira, sob coordenação de Luiz Nazario, dentro do projeto *Catálogo Filмотeca Mineira*.⁶

Após a Queda do Muro de Berlim, a 9 de novembro de 1989, e a consequente reunificação alemã no ano seguinte, pesquisadores ocidentais começaram a ter mais acesso aos arquivos da DEFA, revelando uma tradição cinematográfica esquecida em meio a uma totalidade subestimada como mera propaganda socialista. Ao longo da década de 1990 e a primeira do novo milênio, a parceria entre uma fundação, a DEFA-*Stiftung*, que possui direitos sobre o legado da empresa, o distribuidor de filmes *Progress Filmverleih* e a empresa *start-up* ‘Icestorm’, dedicada a filmes para entretenimentos caseiros privados, possibilitou a criação de uma infraestrutura tornando acessível a memória do cinema alemão-oriental.⁷

Para o resgate de parte do imaginário da DEFA, ao longo das duas décadas que se seguiram à Reunificação, não apenas lançou-se mão da tecnologia dos novos suportes mediáticos, do VHS ao DVD, como também se aproveitou do *marketing* proporcionado pelo fenômeno da *Ostalgie*. Denominado pelo neologismo alemão que junta as palavras *Ost* – Leste e *Nostalgie* – nostalgia,

⁵ RINKE, 2010, pp. 183-184; FEINSTEIN, 2002, p. 134.

⁶ Cf. NAZARIO (Org.), 2004, p. 62.

⁷ HEIDUSCHKE, 2013, p. 33.

trata-se da nostalgia seletiva e idealizada da antiga vida na Alemanha Oriental, alimentada por sucessos do cinema da Alemanha reunificada e globalizada, como *Sonnenallee* (Alemanha, 1999), dirigido por Leander Haußmann e *Adeus, Lenin! (Good Bye, Lenin!)* (Alemanha, 2003), dirigido por Wolfgang Becker.

Na primeira década do novo milênio, muitos filmes da extinta empresa alemã-oriental já estavam disponíveis nos Estados Unidos em formato VHS e, a seguir, em DVD. Acadêmicos da *University of Massachusetts Amherst* fundaram a *DEFA Film Library*, importante centro de pesquisa sobre a DEFA. Publicações sobre o cinema alemão-oriental passaram a formar um considerável *corpus* teórico.⁸ Pesquisadores nos Estados Unidos e na Europa chamaram a atenção para um vasto campo de estudos na História do cinema mundial ainda desconhecido do grande público no Ocidente. Seán Allan e John Sandford, por exemplo, alertaram para o fato de que a DEFA foi praticamente ignorada fora da RDA, embora a empresa tenha produzido um número considerável de excelentes filmes.⁹ O cinema alemão-oriental, que foi realizado por sua empresa estatal DEFA, é subestimado se comparado ao já amplo *corpus* teórico formado nos estudos do cinema da então Alemanha Ocidental ou se comparado à produção de outros países do antigo bloco socialista europeu, como do cinema tcheco, polonês e, claro, do consagrado cinema soviético.

Os cineastas e roteiristas da Alemanha Oriental tiveram que articular seus filmes de forma ambígua, devido aos controles a que estavam sujeitos em um Estado que conduzia uma rígida política cultural submissa a um partido. Fazendo uso de sua sensibilidade e da linguagem audiovisual, alguns realizadores da DEFA apontavam para problemas pessoais e sociais escamoteados pelas fantasias delirantes da historiografia oficial do país.

Desde os chamados *Trümmerfilme* – filmes de escombros – da segunda metade dos anos de 1940, a DEFA apresentava destacadas personagens femininas. É o caso de Susanne Wallner (Hildegard Knef) em *Os assassinos estão entre nós (Die Mörder sind unter uns)*, (Alemanha, 1946), a mulher esperança diante do atormentado homem alemão em crise, derrotado e culpado. Ela possibilita a ele remissão para um futuro antifascista. Segundo Anke Pinkert, nos anos de 1950 despontam as mães silenciosas, as “filhas de Stalin” e “a moça que não ri”. Para Pinkert,

⁸ Cf. DEFA Film Library at the University of Massachusetts Amherst. Cinema of East Germany. Available from: <<http://www.umass.edu/defa/>>. Accessed on: 12 May 2009.

⁹ ALLAN ; SANDFORD, 2010.

tensões psicológicas de mulheres assombradas por traumas passados, mostradas em filmes da Alemanha Oriental, anteciparam em quase duas décadas os *Frauenfilme* do Novo Cinema da Alemanha Ocidental.¹⁰ Os anos de 1960 foram uma época de transição entre a utopia presente nos *Gegenwartsfilme* a uma certa resignação dos *Alltagsfilme*. Nas duas últimas décadas de existência da RDA, de acordo com Rinke, as mulheres modelos de virtude começam a dar lugar às ‘deslocadas’ ou ‘desajustadas’, afirmando os ‘nichos privados’ na sociedade socialista.¹¹

Os estudos de Pinkert, Rinke e outras autoras, e autores, lançam luzes sobre a importância dos *Frauenfilme* da DEFA, confirmando a nossa hipótese inicial, o que veio a fundamentar a relevância do estudo proposto. É justificado, assim, o ‘espanto original’ que teve o autor da presente tese, quando, então, ainda nos tempos da graduação em Belas Artes, se viu, pela primeira vez, diante de algumas dessas protagonistas femininas, expostas em sua individualidade e subjetividade, em filmes realizados numa sociedade militarizada e ditatorial.

Para esta tese, nos norteamos por uma metodologia que relaciona Cinema e História, do conceito e campo aberto por Marc Ferro.¹² Fazemos, no entanto, uma ressalva, reafirmando as palavras de Luiz Nazario sobre o campo de estudos ainda recente. “Sendo uma área nova no Brasil, embora disseminada na França desde os anos de 1970 por Marc Ferro, [...] sua metodologia não se encontra ainda bem estabelecida entre nós, confundida com estudos de *linguagem*, de *filosofia*, de *estética*, de *literatura comparada*” [grifos nossos].¹³ Lançamos mão, ocasionalmente, dessas últimas quatro áreas.

Dos estudos de *linguagem cinematográfica* verificamos, por exemplo, alguns recursos que cineastas da DEFA utilizaram para externar a subjetividade feminina; do ponto de vista da *estética*, chamamos a atenção para as relações de forma e conteúdo dos filmes alemães-orientais, com suas visualidades que possuem referências na história cinematográfica alemã e mundial, a leste e a oeste, o que alimentou os debates sobre ‘formalismo’ na política cultural da RDA. Trata-se de uma velha questão, nos países socialistas do bloco soviético, limitadora da

¹⁰ PINKERT, 2008, p. 15, pp. 83-144.

¹¹ RINKE, From Models to Misfits: Women in DEFA Films of the 1970s and 1980s. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 183-203.

¹² FERRO, 1992.

¹³ NAZARIO, 2016, Editorial. In: *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12.

criatividade pelas instâncias de controles burocráticos da área cultural, com a qual os artistas mais inovadores frequentemente se viam às voltas.

De uma perspectiva da *filosofia*, abordamos as não harmônicas relações entre marxismo e feminismo, assim como expomos um pouco do feminismo existencialista de Simone de Beauvoir, sendo este mais apropriado para uma aproximação aos dramas femininos individualizados em filmes da DEFA. Talvez alguns sintam falta de não termos citado Engels, Marx e Lenin diretamente. Porém, foi suficiente para os nossos objetivos, nos fundamentarmos em estudos mais pontuais sobre o tema, como, por exemplo, os de Andrea Nye, em *Uma comunidade de homens: O marxismo e as mulheres*. Ainda das fontes sobre a relação entre marxismo e feminismo, abordamos August Bebel, por uma edição de língua inglesa, em *Woman under Socialism – A mulher sob o socialismo*,¹⁴ obra que serviu de base para a *Frauenpolitik* – política para as mulheres – do *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED) ou Partido da Unidade Socialista da Alemanha. Citamos ainda, a soviética Alexandra Kolontay, uma das pioneiras do marxismo feminista, em *A nova mulher e a moral sexual*.

Em nossa metodologia, apenas tangenciamos a psicanálise, por ser um campo especializado situado além dos domínios de estudos do autor da presente tese. Fazemos, no entanto, uma abordagem sociológica um pouco mais extensa sobre a vida íntima e privada na RDA, pelos estudos de Josie McLellan, em *Love in the Time of Communism. Intimacy and Sexuality in the GDR*, bem como por estudos de autoras alemãs sobre a *Frauenpolitik* do SED, como Stefanie Treutler, Inga Schirrmann e Stefanie Tödt.

A Literatura de ficção realista foi importante para a abordagem dos filmes que nos propusemos a estudar. Muitos deles são adaptações de obras como, por exemplo, *Der geteilte Himmel* (1963) – *O céu partido* –, de Christa Wolf; *Franziska Linkerhand* (1974), de Brigitte Reimann; *Erscheinen Pflicht* (1981) – *Dever de comparecer* –, de Gerhard Holtz-Baumert; e *Die Alleinseglerin* (1982) – *A velejadora solitária* –, de Christine Wolter. Outros romances de ficção realista, baseados em fatos históricos, também complementam a nossa abordagem de Cinema e História. Isso se dá por uma questão aparentemente simples, mas complexa: como abordar a narrativa sobre pessoas vivendo seu dia-a-dia na RDA, no contexto histórico do país, como parte do então mundo soviético?

¹⁴ O título original em alemão é *Die Frau und der Sozialismus* (1883) – *A mulher e o socialismo*.

Para entendermos a contextualização realista, lançamos mão de fontes históricas ocidentais, como a essencial publicação *Muro de Berlim. Um mundo dividido 1961-1989*, do historiador inglês Frederick Taylor, que possui credibilidade editorial e acadêmica. Taylor é um especialista em questões alemãs-orientais, no contexto da Guerra Fria, narrando também como os eventos cruciais afetavam a vida de pessoas comuns. Dentre os historiadores da tradição ocidental, podemos até confrontar visões diferentes, como as do liberal Taylor ao marxista Eric Hobsbawm, em *Era dos Extremos. O breve século XX. 1914 – 1991*. Já por seu título, percebemos que ele dá por concluído um tempo histórico com o colapso do império soviético. Abordamos também, a visão do próprio Marc Ferro, em *A reviravolta da História. A queda do Muro de Berlim e o fim do comunismo*. Encontramos outra valorosa obra de referência, desta vez em formato audiovisual. Trata-se do documentário *Adeus, camaradas! O império soviético 1975-1991 do apogeu ao colapso*, filmado em doze países europeus, compondo uma minissérie com mais de cinco horas de duração. Seu diretor é o russo Andrei Nekrasov, que foi assistente de Andrei Tarkóvski em *O sacrifício* (*Offret*, Suécia / Grã-Bretanha / França, 1986).

De um ponto de vista mais geral e pessoal de autores situados no próprio mundo soviético, há a impactante obra *Perestroika. Novas ideias para o meu país e o mundo*, de Mikhail Gorbachev, quando, então, ele era o Secretário Geral do Partido Comunista da União Soviética. Gorbachev aborda problemas estruturais e políticos do mundo socialista. Com a *perestroika* – reestruturação –, ele também buscou propagar a *glasnost* – transparência – iniciando um processo que foi temido na Alemanha Oriental, e que fugiria ao controle do Kremlin e dos governos seus aliados do Leste europeu, culminando no colapso do sistema socialista do bloco soviético. Verificamos também, *As fitas da glasnost. Memórias de Khruchchev*, transcrições lançadas em livro que foram liberadas para publicação já nos tempos derradeiros da União Soviética. Estas duas últimas obras citadas são, no entanto, reflexões de dois Secretários Gerais do PC soviético, de forma franca, mas ainda um tanto contida. Já os relatos de historiadores oficiais que viviam no mundo socialista possuem credibilidade comprometida, pelo notório motivo de terem escrito de forma controlada e até integrada à narrativa de regimes ditatoriais.

Assim, retomemos a questão anteriormente levantada. Justificamos a importância de nos aproximarmos da realidade alemã-oriental, e também da antiga União Soviética, comparativamente, pela chamada Literatura de dissidência. Das obras que as compõem, seus autores sofreram em maior ou menor grau, as consequências por se manterem compromissados com a verdade. O que podia ocasionar a proibição de publicação da obra ou, para o autor, o

impedimento de exercer a profissão, a prisão, a internação em clínicas psiquiátricas, o banimento, o exílio e até mesmo a morte nos casos mais extremos. Vale lembrar que na Literatura de dissidência socialista, repleta de passagens irônicas, podemos encontrar senso de humor, o que parece faltar ao aparato de estado e aos autores mais partidários da versão oficial, rigidamente ideológica e burocratizada no mundo socialista.

Encontramos em Rudolf Bahro, o fundamento para a nossa percepção metodológica de que a Literatura de dissidência pode substituir as fontes historiográficas oficiais socialistas carentes de credibilidade. Bahro, filósofo e economista alemão-oriental, foi, ele mesmo, tornado um dissidente ao abordar, de forma corajosamente franca, os problemas do ‘socialismo realmente existente’. Ele esteve detido em prisões da Stasi e faleceu anos depois, sob circunstâncias ainda mal esclarecidas.

No entanto, existe *uma* fonte por meio da qual a URSS de hoje coloca a nu e revela ao mundo seu próprio caráter de sociedade autoritária. Esta fonte é sua literatura, que nem sempre necessita expressar de modo claro e aberto a própria visão da realidade; às vezes, mediante a simples descrição naturalista, pode transmitir um conteúdo maior de verdade do que aquele que consegue esconder todos os informes congressuais de partido. [...]. Na literatura soviética, assim como na antiga tradição russa, os critérios morais prevalecem sobre os estéticos, porque os escritores (e, hoje, também os diretores de cinema) representam a única voz da consciência pública do país.¹⁵

Posto isto, da literatura soviética, lançamos mão de *Os filhos da Rua Arbat* (1987), de Anatoli Ribakov, e *Propaganda Monumental* (2004), este da literatura russa de após a era soviética, escrito com um olhar retroativo por Vladímir Voinóvitch, que foi um dissidente soviético. Ambas as obras levam a um preciso conhecimento dos mecanismos stalinistas, persistentes mesmo após a morte de Stalin, bem como a uma imersão em subjetividades femininas no mundo soviético, pelo microcosmo do dia-a-dia das personagens. Da literatura tcheca, foram proveitosos os *insights* proporcionados em *A insustentável leveza do ser* (1984), de Milan Kundera. Da antiga Alemanha Oriental, especificamente, são valiosos os relatos de meninas e mulheres reunidos em *Guten Morgen, du Schöne* (1977) – *Bom dia, linda* – de Maxie Wander. Embora mediados, reescritos para o formato literário, elas descrevem com sensibilidade e até com certa ousadia, as suas expectativas, ansiedades e esperanças sobre temas diversos, sobretudo da vida íntima, na realidade daqueles dias em seu país.

¹⁵ BAHRO, 1980, p. 219.

Também dos relatos sobre mulheres vivendo seu dia-a-dia na RDA, complementamos com a pesquisa, já com olhar historicamente distanciado, da australiana Anna Funder. Trata-se de *Stasilândia. Como funcionava a polícia secreta alemã* (2008), escrito no gênero de jornalismo literário. Por seu título, podemos antever que Funder se concentrou em experiências bem mais extremas do que as presentes nos relatos de Wander.

Da literatura científica, específica sobre o cinema da DEFA, além das já citadas Anke Pinkert e Andrea Rinke, relacionamos aqui, outras autoras de língua inglesa, como Jane Freeland e Lisa Elkins-Jarrett, que também se dedicam ao tema da mulher da DEFA. Dos autores de língua inglesa, temos, por exemplo, Sebastian Heiduschke, em uma obra introdutória sobre o cinema alemão-oriental, e Feinstein, que aponta para um “triunfo do ordinário” e um “triunfo das protagonistas femininas” no cinema alemão-oriental. Destacamos também, duas autoras de língua alemã, Kathrin Puhl e Katrin Sell, que tratam da representação feminina nos *Gegenwartsfilme* da DEFA.

Uma vasta e essencial obra de referência é *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg 1946-92 – A segunda vida de Babelsberg, a cidade do cinema 1946-92* –, também escrita com uma visão historicamente distanciada. Suas autoras e autores pertenceram aos quadros da DEFA ou a outras instâncias culturais da RDA. Cada qual foi responsável por um capítulo referente a épocas específicas. Destacamos aqui, os nomes de Ralf Schenk, também editor da obra e colaborador do *Filmmuseum Potsdam*; Klaus Wischnewski, que foi diretor artístico do estúdio de filmes narrativos ficcionais da DEFA, de 1958 a 1966; Erika Richter, diretora artística no mesmo estúdio, de 1975 a 1991, *et. al.* Ainda do material de referência em língua alemã, foi de grande contribuição para a análise do filme *Erscheinen Pflicht* (*Dever de comparecer*, RDA, 1984), a orientação do estudo dirigido *Die DDR im (DEFA-) Film – A RDA no filme da DEFA* –, por Petra Anders *et al.*, como parte de um projeto escolar para a juventude na atual Alemanha reunificada, que, como o nome já expõe, convida à reflexão sobre o passado pelos filmes da DEFA que trataram de seu tempo presente.

Antes de passarmos ao próximo tópico, esclarecemos aqui, dois conceitos fundamentais. Quando, na presente tese, falamos sobre *socialismo*, estamos nos referindo ao ‘socialismo realmente existente’, do conceito de Rudolf Bahro, que se relaciona ao que ele chama de ‘burocratismo’, aplicado ao regime do SED alemão-oriental e a outros países do bloco soviético. É Bahro quem afirma:

O burocrata, enquanto funcionário da planificação, deve certamente estar sujeito às leis econômicas; o desenvolvimento produtivo, porém, não representa para ele nem um objetivo autônomo, como no capitalismo, nem um objetivo social, mas tão somente um meio para estabilizar a situação burocrática.¹⁶

Da mesma forma, quando na presente tese nos referirmos à *burocracia*, não estamos nos referindo a um corpo de funcionários públicos produtivos, responsáveis e zelosos, essenciais para o bom funcionamento de uma sociedade, mas a uma burocracia, em um contexto específico, cujo fim maior era manter o próprio poder. No caso alemão-oriental, verificamos seus indícios, por exemplo, nas instâncias de controle sobre a DEFA, do *Kulturministeriums der DDR* – o Ministério da Cultura da RDA – ao partido, que se sobrepunham umas às outras.

Na presente tese, nos concentramos na representação feminina em filmes narrativos ficcionais realistas da DEFA que tratam do seu tempo presente, ou seja, nos atemos aos *Gegenwartsfilme*, *Alltagsfilme* e aos típicos *Frauenfilme*. Abordamos também, alguns *Jugendfilme* – filmes sobre juventude – com protagonistas femininas. Seleccionamos, inicialmente, cinco títulos para uma análise em profundidade, cada um como representativo de uma década, cobrindo dos tempos da Zona de Ocupação Soviética aos meses que precederam a Queda do Muro de Berlim. Para os anos de 1980, incluímos mais dois títulos, visto que as principais autoras de língua inglesa e alemã, que também se dedicam ao tema, o fizeram de forma mais concentrada na produção de até o início da referida década, com exceção de Rinke, que também avança por filmes mais tardios. Assim, para a análise, temos sete títulos no total.

Para compor um panorama imagético de cada década, abordamos mais dezesseis filmes como fontes primárias de pesquisa, vinte e dois por fontes secundárias e fazemos menção a outros, de passagem, verificados tanto por fontes primárias quanto por fontes secundárias. No total, reunimos mais de cinquenta títulos da DEFA na presente tese, dos analisados em profundidade aos apenas mencionados. Incluímos também, oportunamente, alguns filmes do cinema internacional como filmografia comparada ou que causaram impacto na história do cinema alemão-oriental.

Chamamos a atenção para um detalhe sobre a apresentação dos anos dos filmes. Por vezes, alguns títulos da DEFA são apresentados seguidos de mais de um ano, que, normalmente,

¹⁶ BAHRO, 1980, p. 213.

adotamos para o ano da *première*. Tomemos, por exemplo, *Sonnensucher* (*Perseguidores do sol*, RDA, 1958/1972). Significa que ele estava pronto para a *première* em 1958, mas sua exibição pública foi proibida pelas autoridades comunistas, só vindo a ser liberada em 1972. Em alguns casos, encontramos a indicação de títulos seguidos de três anos, como, por exemplo, *Karla* (RDA, 1965/1966/1990). Os dois primeiros anos se referem aos de sua produção e o último se refere a quando, finalmente, o filme teve sua exibição pública liberada. *Karla*, aliás, foi um dos filmes banidos no evento que ficou conhecido como o *Kahlschlag* – a ‘erradicação’ –, o qual abordaremos em momento oportuno.

Quanto aos títulos dos filmes, adotamos o seguinte critério: sempre que existir uma versão oficial em português para o título do filme estrangeiro, optamos por apresentá-la seguida do título original entre parênteses. Caso contrário, apresentamos primeiro o título original seguido de sua tradução livre para o português, entre parênteses. Todos os títulos estão em itálico.

Recordemos que a maioria dos filmes narrativos ficcionais da DEFA, do seu tempo presente e centrados na mulher, foi dirigida por homens. Então, dentre os títulos verificados, incluímos também, como contraponto, alguns que tiveram direção feminina. Destes, nos concentramos em filmes da obra da cineasta alemã-oriental Iris Gusner, como, por exemplo, o curiosíssimo *Alle meine Mädchen* (*Todas as minhas meninas*, RDA, 1980). Se na DEFA, nomes femininos raramente aparecem nos créditos de direção de filmes narrativos ficcionais, elas se fazem um pouco mais presentes como roteiristas ou tiveram suas obras literárias e argumentos adaptados para o cinema.

No entanto, mesmo como roteiristas, elas ainda eram poucas.¹⁷ Dentre elas, encontramos nomes como Berta Waterstradt, em *Die Buntkarierten* (*O quadriculado colorido*, Alemanha, 1949); Helga Schütz, em *Lots Weib* (*A esposa de Lot*, RDA, 1965) e *Die Schlüssel* (*As chaves*, RDA, 1974); Christa Kozik, em *Sieben Sommersprossen* (*Sete sardas*, RDA, 1978) e *Grüne Hochzeit* (*Recém-casados*, RDA, 1989); Gabriele Kotte, em *Alle meine Mädchen* (*Todas as minhas meninas*, RDA, 1980); Regine Kühn, em *Zeit der Störche* (*Tempo das cegonhas*, RDA, 1971) e *Unser Kurzes Leben* (*Nossa vida curta*, RDA, 1981); Helga Schubert, em *Die Beunruhigung* (*A apreensão*, RDA, 1982); Inge Wüste-Heym, em *Und nächstes Jahr am Balaton* (*E o próximo ano em Balaton*, RDA, 1980); Christa Müller, em *Der Traum vom Elch* (*O sonho do Alce*, RDA,

¹⁷ Cf. FEINSTEIN, 2002, p. 134.

1986) e Regine Sylvester, em *Die Alleinseglerin (A velejadora solitária, RDA, 1987)*. Observamos também, nomes femininos na direção de arte da DEFA, com destaque para Erika Richter.¹⁸

Uma preocupação que tivemos nos textos, é que os filmes “conversassem” entre si. Desta forma, num esforço mnemônico, enquanto tratamos de um filme, podemos evocar outros, seja do passado, seu contemporâneo ou que já apontam para tendências futuras. Para o acesso aos filmes como fontes primárias de pesquisa, contamos com os lançamentos de vários títulos em formato DVD pela parceria da DEFA-Stiftung com a *Progress Filmverleih* e a *Icestorm*, inclusive em novas edições comemorativas dos 70 anos da DEFA.

Pretendemos mostrar que os filmes realistas e do seu tempo presente, centrados em protagonistas femininas, compõem uma das vertentes produtivas centrais na DEFA. Os *Frauenfilme* alemães-orientais constituem uma tradição fílmica com características próprias, que diferem da consagrada produção do que conhecemos como cinema feminista da então Alemanha Ocidental. Diferem também, dos chamados filmes de mulheres de outras produções da Europa Ocidental e do cinema norte-americano independente.

Partimos da pergunta proposta por Rinke: como um grupo masculino de cineastas da DEFA se tornou tão interessado em papéis femininos, e nas relações entre homens e mulheres, em um Estado no qual as autoridades passaram a considerar, de forma precipitada, que a igualdade entre os sexos já teria sido alcançada em todas as áreas da sociedade?¹⁹ Para Rinke e Feinstein, as heroínas e anti-heroínas da DEFA eram *usadas* para expressar a necessidade geral de mudanças na sociedade, constituindo uma forma de reivindicação mais aceitável, menos subversiva, do que se a contestação partisse de um ‘forte camarada’ homem comunista. Pretendemos apontar também, para outras possibilidades a compor esta questão.

Com um olhar retrospectivo, Wolfgang Kohlhaase, veterano cineasta e roteirista da DEFA, afirmou que, hoje em dia, as pessoas podem usar os filmes da empresa alemã-oriental para saber o que foi a RDA. Ele mesmo questiona: uma época? Uma nota de rodapé na História? Apenas um mal-entendido?²⁰ E se para Rudolf Bahro, os escritores e também os diretores de cinema

¹⁸ Cf. SCHENK *et al.*, 1994, pp. 358-521.

¹⁹ RINKE, 2010, p. 184.

²⁰ Kohlhaase, Wolfgang. DEFA: A Personal View. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 117-130.

representavam a única voz da consciência pública na antiga União Soviética, o mesmo podemos dizer sobre a antiga Alemanha Oriental. Devemos ter em mente que, assim como Bahro, os cineastas da DEFA, mesmo aqueles criticamente engajados, não eram anticomunistas. Posto isto, pretendemos externar ambiguidades em seus filmes, que parecem afirmar e contestar o regime alemão-oriental.

Existem outros aspectos a serem observados nos filmes estudados. A mulher tornada objeto de contemplação, dos conceitos de *gaze* – contemplação – relacionado ao ‘prazer visual’, ambos da tradição de Laura Mulvey, dentro da teoria feminista do cinema, ocorrem no cinema alemão-oriental de forma também característica, ou seja, muito peculiar em seu modo de representação. Argumentamos que o *voyeurismo*, criticado por feministas ocidentais no chamado ‘cinema dominante’ capitalista, é proporcionado também pelo cinema socialista da DEFA. Mas a exibição do corpo da mulher, em situações potencialmente eróticas, ocorre de forma breve, discreta e casual, com raras exceções de atitude exibicionista de suas protagonistas.

Pretendemos proporcionar uma introdução ao conhecimento de parte de uma cinematografia ainda praticamente desconhecida no Brasil. Que a presente tese possa ser o ponto de partida para uma contínua produção teórica, como também, para futuros trabalhos artísticos, em uma produção prática, tendo-se como referencial as mulheres da DEFA. Elas são convidativas às reflexões em processos criativos relacionados a temas que permanecem atuais, como desejos, anseios e sensação de deslocamento em um mundo que pareça estranho. A atualidade e a universalidade de temas tratados pela DEFA são reafirmadas por Erika Richter, quando, refletindo retrospectivamente, ela escreveu sobre os filmes de Iris Gusner, por exemplo.²¹ E conforme verificamos por Sebastian Heiduschke, a DEFA se torna uma tradição *cult* a inspirar artistas, de forma atemporal, em expressões por variados *media*, livres de fronteiras e ideologias confinadoras.²²

1.1 Estrutura da tese

No capítulo 2, A DEFA NA HISTÓRIA ALEMÃ, delineamos um breve histórico da DEFA, a partir dos tempos dos *Trümmerfilme*, se desdobrando nos *Antifaschistische Filme* – filmes

²¹ Cf. RICHTER, 2016b.

²² Cf. HEIDUSCHKE, 2013, p. 6. Ver também A Cultural Legacy: DEFA's Afterlife. In: HEIDUSCHKE, 2013, pp. 31-40.

antifascistas. Chamamos a atenção para a característica classificatória dos gêneros cinematográficos pelos alemães. Expomos conceitos dos *Gegenwartsfilme*, *Alltagsfilme* e *Frauenfilme*, assim como da relação nem sempre harmônica dos artistas e intelectuais com o poder político na Alemanha Oriental. Apresentamos a DEFA como uma tradição cinematográfica entre Leste e Oeste, e o seu lugar na História alemã após a Reunificação.

No capítulo 3, TEORIA FEMINISTA E O IMAGINÁRIO DA MULHER, discutimos relações entre marxismo e feminismo; destacamos a individualidade feminina na literatura soviética e apresentamos, brevemente, o feminismo existencialista de Simone de Beauvoir. Abordamos a tradição crítica aberta por Laura Mulvey e expomos problemas da Teoria Feminista do Cinema, quando aplicadas aos cinemas nacionais. Como um contraponto e contextualização para introduzirmos o imaginário feminino da DEFA, verificamos a representação da mulher no cinema da República de Weimar e no cinema soviético dos anos de 1920. Finalizamos o capítulo, descrevendo a política do SED para as mulheres e como a chamada *Frauenpolitik* se desdobrou em uma *Familienpolitik* – política para a família. A seguir, abordamos questões sociais e da vida privada no dia-a-dia da RDA.

No capítulo 4, “TODAS AS MINHAS MENINAS”. A VERTENTE DOS FILMES COM MULHERES PROTAGONISTAS DA DEFA, apresentamos um panorama histórico e imagético dos filmes da DEFA, com destaque para personagens femininas. Dividimos os principais filmes por décadas, expondo suas características, cobrindo dos tempos da Zona de Ocupação Soviética aos meses que antecederam a Queda do Muro de Berlim. Ao fim de uma abordagem geral de cada década, analisamos um filme em profundidade. Conforme expomos anteriormente, dos anos de 1980 analisamos três filmes. Assim, destacamos *Os assassinos estão entre nós* (*Die Mörder sind unter uns*, Alemanha, 1946) como representativo de 1946 a 1949, e por ser o filme fundador do que viria a ser o cinema alemão-oriental; *Sonnensucher* (*Perseguidores do sol*, RDA, 1958/1972) para os anos de 1950; *Der geteilte Himmel* (*O céu partido*, RDA, 1964) para os anos de 1960; *Der Dritte* (*O terceiro*, RDA, 1972) para os anos de 1970; *Solo Sunny* (RDA, 1980), *Unser Kurzes Leben* (*Nossa vida curta*, RDA, 1981) e *Erscheinen Pflicht* (*Dever de comparecer*, RDA, 1984) para os anos de 1980.

2 A DEFA NA HISTÓRIA ALEMÃ

2.1 Das ruínas às novas utopias

A Alemanha nazista se rendeu em 7 de maio de 1945 e os combates cessaram no primeiro minuto do dia 9. A Segunda Guerra Mundial chegava ao fim na Europa. A Alemanha estava em ruínas e seu território foi dividido em quatro zonas de ocupação entre as potências aliadas vencedoras: Estados Unidos, União Soviética, Inglaterra e França. O mesmo ocorreu em Berlim, a arruinada capital do “*Reich*” derrotado, que foi dividida em quatro setores. A cidade, aliás, ficou dentro da *Sowjetische Besatzungszone* (SBZ) – a Zona de Ocupação Soviética. Isso gerou a curiosa situação dos setores norte-americano, inglês e francês, na parte ocidental de Berlim, formarem uma “ilha” capitalista dentro do território comunista.²³

Na capital alemã, já em 17 de maio de 1945, teatros e museus foram abertos e exposições realizadas, ainda que em instalações precárias. A 26 de maio, ocorria o primeiro concerto da Filarmônica de Berlim no pós-guerra. Naquele primeiro ano desde o fim do conflito na Europa, cerca de 12 mil berlinenses morreram por causa das difíceis condições da existência, sobretudo devido ao frio do inverno, passado em habitações semidestruídas, com carência de fornecimento de carvão, e a doenças associadas à subnutrição. Apesar de tudo, seguiu-se, nas palavras de Frederick Taylor, um “florescimento cultural. [...] desde 1933 [os alemães] tinham a possibilidade de fazer, dizer e escrever o que queriam. [...] aqueles ficaram conhecidos como os ‘anos dourados famintos’ ”.²⁴

Na Zona de Ocupação Soviética, havia peculiaridades da situação, originárias de medidas próprias da organização da economia centralizada socialista que os soviéticos começaram a impor. A *Sowjetische Militäradministration in Deutschland* (SMAD) – a Administração Militar Soviética na Alemanha –, fazendo uso de seus severos costumes, convocou imediatamente “milhares de berlinenses em grupos de trabalho e, logo, as ruas começaram a ser limpas. Os bondes elétricos voltaram a circular. O primeiro trecho do metrô foi reaberto a 15 de maio”.²⁵ Ainda conforme Taylor, os soviéticos também passaram a publicar um diário, o *Tägliche*

²³ Cf. TAYLOR, 2009; ENCICLOPÉDIA Delta de História Geral, 1969, p. 1308.

²⁴ TAYLOR, 2009, p. 65, 66, 79; FEINSTEIN, 2002, pp. 22-23.

²⁵ TAYLOR, 2009, p. 65-66.

Rundschau – *Panorama Diário*. Suas páginas traziam basicamente propaganda comunista, tornando o jornal conhecido como *Klägliche Rundschau* ou “Panorama Ridículo”.²⁶

Joshua Feinstein chama a atenção para uma afinidade entre os alemães e os soviéticos: a grande reverência pelas artes. O que contribuiu para o florescimento cultural e para que fosse formada uma frente antifascista entre soviéticos e alemães na *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands* – Aliança Cultural para a Renovação Democrática da Alemanha –, a qual teve Johannes Becher, que voltava do exílio na União Soviética, como uma de suas figuras de destaque. O poeta expressionista viria a ser, mais tarde, ministro da Cultura da República Democrática Alemã (RDA), exercendo o cargo de 1954 a 1958, ano de sua morte.²⁷

A 17 de maio de 1946, pouco mais de um ano após a rendição, ocorreu a cerimônia inaugural de fundação da primeira companhia cinematográfica na Alemanha do pós-guerra: a *Deutsche Film Aktiengesellschaft* (DEFA), licenciada pela Administração Militar Soviética na Alemanha. Na ocasião, o Coronel Tulpanov, do Exército Vermelho, declarou que a DEFA teria um importante papel a cumprir quanto à “remoção de todos os vestígios da ideologia do fascismo e do militarismo de mentes do povo alemão, servindo para reeducar, especialmente os jovens, para um verdadeiro entendimento da democracia e do humanismo”.²⁸

O local escolhido para suas instalações foi o dos antigos estúdios da *Universum-Film-Aktiengesellschaft* (UFA) em Babelsberg, um subúrbio de Potsdam nas proximidades de Berlim. A 13 de agosto de 1946, a DEFA foi oficialmente registrada como uma companhia de sociedade acionária, com parte das ações em poder da SMAD, e outra em poder de comunistas alemães, apesar de ser curiosa, observa Sebastian Heiduschke, essa opção organizacional no contexto de um sistema onde não havia um mercado de ações.²⁹

²⁶ TAYLOR, 2009, p. 66.

²⁷ FEINSTEIN, 2002, p. 23; GRANT, 1997, pp. 193-194. Becher escreveria também, a letra de *Auferstanden aus Ruinen – Erguendo-se das ruínas* –, o hino nacional da República Democrática Alemã.

²⁸ Tradução livre do original em inglês: [...] removing all vestiges of fascism and militarist ideology from the mind of the German people and of reeducation especially the young to a true understanding of democracy and humanism. In: PINKERT, 2008, p. 20. Anke Pinkert e Seán Allan mencionam a data de 13 de maio de 1946, que seria a da formalização de acordos entre alemães e soviéticos. Cf. ALLAN, 2010, p. 3. MÜCKENBERGER, p. 11, 14. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 8-49; HEIDUSCHKE, 2013, p. 10, mencionam a data de 17 de maio de 1946 para a cerimônia de licenciamento da DEFA, quando então, de fato, o Coronel Tulpanov fez o seu discurso.

²⁹ TAYLOR, 2009, p. 222; FEINSTEIN, 2002, p. 20; HEIDUSCHKE, 2013, p. 10.

Walter Ulbricht, líder comunista alemão, havia retornado do exílio em Moscou com seu grupo político alguns dias antes da rendição alemã. E pouco antes da fundação da DEFA, Ulbricht conduziu a fusão do *Sozialdemokratische Partei Deutschlands* (SPD), o Partido Social-Democrata da Alemanha, com o *Kommunistische Partei Deutschlands* (KPD), o Partido Comunista da Alemanha, no *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED) ou Partido da Unidade Socialista da Alemanha. Isso ocorreu conforme determinação de Stalin. Na prática, significou a submissão dos social-democratas aos comunistas. Para tal, Ulbricht havia dito ao seu círculo íntimo: “Deve parecer democrático, mas precisamos ter tudo nas mãos”.³⁰ Essa frase evidencia a essência da outra utopia totalitária em formação, o que se estendeu aos dilemas vivenciados por literatos e artistas no Leste, dentre eles cineastas da DEFA, alternando-se épocas de maior liberdade criativa, concedendo-se a possibilidade de “autocensura”, e violentas restrições oficiais.³¹ Posto isto, podemos refletir sobre o que os soviéticos e seus parceiros comunistas alemães entendiam por democracia e humanismo.

Na militarizada Zona de Ocupação Soviética, essas forças desenvolviam uma política cultural sob Stalin e os homens do temido NKVD, predecessor do KGB.³² O processo de sua formação parecia ocorrer com tolerância à livre criação artística e expressão de opiniões, desde que antifascista. Na prática, isso era uma tática dos soviéticos, explica Feinstein, para fazer da intelectualidade alemã seus partidários na nascente Guerra Fria. Aqueles artistas e intelectuais alemães que haviam sido perseguidos pelo nazismo agora se juntavam numa “transformadora frente democrática. [...] Como professores, artistas deveriam educar o povo alemão e instigar neles o amor pelos mais elevados valores”. Mesmo assim, ainda conforme Feinstein, a reverência dos soviéticos pela herança clássica alemã não era de todo insincera.³³

Em harmonia com seus camaradas soviéticos, Ulbricht expôs a alguns funcionários do SED, numa assembleia em Brandemburgo, ainda em 1945, a linha cultural a ser adotada. Deveria se iniciar mencionando a literatura alemã, com Heine, Goethe, Schiller e outros, para só então se introduzir Marx e Engels.³⁴ Colin Grant argumenta que “os mitos da pureza antifascista da

³⁰ Citado por TAYLOR, 2009, p. 61. Ver também *ibid.*, p. 76, 77 e 79.

³¹ Cf. HEIDUSCHKE, 2013, pp. 77-83. Ver também MILLER, 2004, pp. 71-100.

³² Do idioma russo, NKVD: Comissariado do Povo para o Interior. Cf. RIBAKOV, 1987, p. 319. KGB: Comitê para a Segurança do Estado.

³³ Tradução livre do original em inglês: [...] “*antifascist, democratic transformation*” [...]. *Like teachers, artists were supposed to educate the German people and instill in them a love for the noblest of values.* In: FEINSTEIN, 2002, p. 23.

³⁴ FEINSTEIN, 2002, p. 24.

RDA, de Marx e de Goethe”, formariam a ideologia básica do país que nasceria em 1949.³⁵ Sobre a frente antifascista que se formou no Leste alemão, naqueles primeiros anos do pós-guerra, é essencial entendermos o conceito do *Geist* – ‘espírito’, ‘intelecto’ e *Macht* – ‘poder’ – também mencionado por Grant. Trata-se de uma aliança entre artistas e intelectuais com o poder político, dentro do princípio de que nesse idealizado consenso, das “forças do humanismo”, as artes teriam o papel ativo na reeducação das massas nos valores do socialismo.³⁶

2.2 *Trümmerfilme e Antifaschistische Filme*

Antes de expormos o gênero dos *Trümmerfilme* e dos *Antifaschistische Filme*, respectivamente filmes de escombros e filmes antifascistas, celebrizados pela DEFA, convém abordarmos brevemente a teoria dos gêneros cinematográficos. Ana Lúcia Andrade argumenta que a arte cinematográfica é marcada pela autorreferência, ao longo de um inventário de mais de cem anos de imagens. É como se os filmes educassem as plateias universais para as regras de um jogo, quando seus códigos são revelados em um processo que evidencia a metalinguagem. Ou seja, quando a linguagem se refere à própria linguagem, contribuindo para a formação do espectador crítico.

Esse processo pode ser realizado por diversas maneiras, desde a prática de pequenas variações sobre um tema, até mesmo a subversão total do que se é esperado. No primeiro caso, a apresentação de um imaginário familiar ao espectador o permite ter a ilusão de participar da trama. Faz com que ele tente adivinhar o que virá pela frente, se sentindo seguro nos cânones de um gênero ao qual se habituou. No segundo caso, a ‘graça’ é justamente ser surpreendido quando se está diante de um imaginário familiar. O que permite ao espectador, ao mesmo tempo que o entretém, aumentar sua capacidade para assimilar novas possibilidades no uso da linguagem cinematográfica.³⁷

Nesses processos metalinguísticos e interpretativos do cinema, o chamado efeito gênero possui papel relevante. Esse conceito se relaciona com o de verossimilhança que, por sua vez, como define Jacques Aumont, remete a uma opinião comum. Ou seja, os espectadores passarão a

³⁵ GRANT, 1997, p. 194.

³⁶ GRANT, 1997, pp. 193-204 *passim*.

³⁷ ANDRADE, 1999, p. 148.

considerar verossímil o que já viram em obras anteriores.³⁸ Sobre os gêneros cinematográficos, Heitor Capuzzo afirma que eles constituem “compartimentações” do cinema industrial em “modalidades dramáticas” [que] “raramente se encontram em estado puro”.³⁹

Posto isto, os alemães são conhecidos por categorizar seus filmes em diversos gêneros dramáticos. São consagrados desde o cinema da República de Weimar, por exemplo, os *Heimatfilme* – filmes sobre a terra natal – e os *Bergfilme* – filmes de montanha. Após a Segunda Guerra Mundial, ainda nos primeiros anos de atividade na Zona de Ocupação Soviética, a DEFA realizou filmes no gênero que ficou conhecido como *Trümmerfilme*, ou filmes de escombros, pois eram rodados em meio aos entulhos reais de cidades destruídas pela guerra. Neles, os primeiros cineastas da DEFA desenvolveram uma linguagem cinematográfica impactante “para confrontar o recente passado alemão e suprir narrativas de transformação antifascista individual e coletiva”.⁴⁰

Em 1946, o diretor alemão de cinema Wolfgang Staudte solicitou aos quatro comandantes aliados na Berlim ocupada, e ainda em ruínas, a licença para realizar um filme chamado *Der Mann den ich töten werde* – “O homem que eu vou matar” – em tradução livre do título em alemão. Ela foi negada pelos três comandantes dos setores ocidentais – o francês, o inglês e o norte-americano. Peter van Eyck, o oficial norte-americano para a cultura, chegou a declarar que nenhum alemão faria um novo filme nos próximos 20 anos. Mas a licença foi concedida pelo oficial soviético, Major Alexander Dymshitz, a 4 de maio de 1946.⁴¹ Assim como o Coronel Tulpanov, o Major Dymshitz também era um intelectual. O primeiro proferiu, em seus dias como civil, conferências na Universidade de Leningrado. O segundo viria a se tornar catedrático de cultura alemã na Universidade de Moscou.⁴² Dymshitz, no entanto, fez ressalvas quanto ao roteiro pretendido por Staudte, que devia ser modificado, pois nele a justiça era cometida com as próprias mãos por um dos personagens centrais, o que foi considerado inadequado.⁴³

³⁸ Cf. AUMONT, 1995, pp. 141-152.

³⁹ CAPUZZO, 1995, p. 22.

⁴⁰ Tradução livre do original em inglês: [...] to confront the recent German past and to supply narratives of individual and collective antifascist transformation. In: PINKERT, 2008, p. 20.

⁴¹ HEIDUSCHKE, 2013, p. 47.

⁴² Cf. MÜCKENBERGER, 2010, p. 60.

⁴³ HEIDUSCHKE, 2013, p. 47.

O título do filme também foi modificado para *Die Mörder sind unter uns* ou *Os assassinos estão entre nós*. Com ele, a DEFA lançava o primeiro filme narrativo ficcional da Alemanha do segundo pós-guerra, assim como o gênero dos filmes de escombros, iniciando também sua tradição de narrativas antifascistas. Os filmes de escombros e os filmes antifascistas também foram realizados nas *Westzone* – zonas de ocupação ocidentais –, mas se tornaram muito identificados com a marca da DEFA (IMAGEM 1).

Os filmes de escombros proporcionam um aspecto estético que beira o absurdo e o fantástico de filmes surrealistas, expressionistas, encontrando-se com o melodrama e com os nascentes gêneros *noir* e neorrealista.⁴⁴ Dessa forma, o público alemão podia ter referências fílmicas do passado, sobretudo da UFA da época da República de Weimar, e assimilar novas estéticas. Mas era a referência visual direta à realidade absurda em que se vivia, a mais impactante (IMAGEM 2). O público do imediato pós-guerra se viu dividido, então, entre a ânsia por escapismo e a urgência de uma reeducação antifascista.⁴⁵

Durante a primeira metade dos anos de 1920, Staudte estudou engenharia. De 1926 a 1932, ele se engajou, como ator, em peças do teatro popular em Berlim. No ano seguinte, com a chegada dos nazistas ao poder, ele foi banido dos palcos, mas se envolveu com a indústria cinematográfica sob Goebbels, tendo um papel menor no filme *Jud Süß* (*Judeu Süss*, Alemanha, 1940) de Veit Harlan. Por outro lado, Staudte começou a trabalhar no roteiro de *Os assassinos estão entre nós*, correndo riscos, quando os nazistas ainda estavam no poder.⁴⁶

No pós-guerra, ele se filiou ao grupo Filmaktiv, assim como o diretor Kurt Maetzig, outro que viria a ser um grande nome ligado à DEFA, e que começou rodando o cinejornal *Der Augenzeuge – A testemunha ocular*. O Filmaktiv é o grupo que esteve na base de formação da DEFA. Staudte se tornou atuante na cultura fílmica do setor soviético da Berlim ocupada. Ele dublou filmes soviéticos dentro do programa de reeducação da população alemã e participou, em novembro de 1945, do encontro que concluiu a proposta apresentada à Administração Militar Soviética para a criação de um cinema alemão renovado e criticamente engajado. *Os assassinos estão entre nós* é um marco da ruptura com o passado nazista e seu cinema. Essa

⁴⁴ BYG, 2010.

⁴⁵ Cf. PINKERT, 2008.

⁴⁶ HEIDUSCHKE, 2013, pp. 47-48; Biografien und Filmografien der Filmschaffenden. In: DVD *Die Mörder sind unter uns*.

característica tem um significado especial para o próprio Staudte e também, para seu diretor de fotografia Friedl Behn-Grund, que havia sido responsável pela *Kamera* em *Eu acuso* (*Ich klage an*, Alemanha, 1941) da UFA sob Goebbels.⁴⁷

Os assassinos estão entre nós é centrado em Susanne Wallner (Hildegard Knef), uma sobrevivente de campo de concentração nazista. Com o fim da guerra, ela retorna a Berlim e encontra seu apartamento ocupado pelo Dr. Hans Mertens (Ernst Wilhelm Borchert), um médico alcoólatra. Ele havia servido na *Wehrmacht*, as forças armadas alemãs. Após o princípio tenso, em que discutem a existência de um contrato, ele mostra a ela a falta de sentido das coisas no novo mundo em ruínas por todo o entorno, visto da grande janela estilhaçada, e os demais danos no próprio apartamento.

Hans deixa que Susanne se acomode, mas ele mesmo está disposto a sair. Ela pede a ele que fique, diz não se incomodar, e mesmo menciona que busca segurança. Possivelmente, ela pensa que um homem estranho e aparentando ter problemas com alcoolismo seria menos ameaçador do que viver sozinha nos tempos dos estupros em massa praticados por tropas soviéticas de ocupação. Isso, porém, está apenas implícito no filme, pois o assunto era um doloroso tabu. Hans grita que ela o incomoda e, no entanto, ele fica. Aos poucos, um afeto nasce entre eles, mas é sempre frustrado pelos problemas psicológicos dele. De um morto-vivo atormentado por recordações, Hans recupera sua lucidez com a ajuda de Susanne. Recupera também sua autoestima, como ser humano e médico, quando atende ao chamado de uma mãe desesperada, pois sua criança está a sufocar. Ele salva essa criança realizando uma operação de traqueostomia improvisada com instrumentos caseiros, num pequeno lar em meio às ruínas.

O Dr. Hans Mertens descobre, por intermédio de Susanne, que seu antigo comandante ainda vive. O homem é um criminoso de guerra que havia ordenado o massacre de civis, mulheres e crianças, na Polônia. Ele agora é um industrial, um pai de família “normal” com reputação de “cidadão respeitável”. É precisamente esse assassinato em massa no passado que constitui a maior sombra a pairar sobre Hans, que não o conseguiu evitar na época como médico militar. Nas cenas culminantes do filme, na véspera de Natal, Hans confronta seu antigo comandante, pretendendo matá-lo para vingar o passado. Mas, no último instante, Susanne chega e o impede, convencendo-o a entregar o criminoso para que ele seja julgado pelas autoridades. Dessa forma,

⁴⁷ HEIDUSCHKE, 2013, p. 47; FEINSTEIN, 2002, p. 26.

já no primeiro filme narrativo ficcional da DEFA, a mulher é protagonista. Ela é a força necessária para o atormentado homem alemão poder encontrar seu equilíbrio e se redimir em direção a um futuro antifascista.

Staudte usou diversas técnicas cinematográficas, muitas na tradição do cinema expressionista alemão dos anos de 1920 e do filme *noir* dos anos de 1940. Dentre elas, o uso de tomadas angulares e o contraste *chiaroscuro* – claro-escuro. Tal qual nos sombrios filmes alemães feitos após a Primeira Guerra Mundial, novamente a psique alemã atormentada é externada em um filme no imediato pós-guerra, após destruição e morticínio muito maiores.⁴⁸ Nas cenas em que Hans confronta Brückner, seu antigo comandante, sua sombra é projetada engrandecida sobre o criminoso, o que evoca filmes expressionistas alemães como *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, Alemanha, 1919), dirigido por Robert Wiene, e *Nosferatu, uma sinfonia do horror* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Alemanha, 1922), dirigido por Friedrich Wilhelm Murnau.

Conforme nota Heiduschke, sombras projetadas na parede significam uma antecipação de eventos ameaçadores. Elas possuem um sentido premonitório.⁴⁹ Ao evocar filmes fantásticos da República de Weimar em *Os assassinos estão entre nós*, Staudte relembra os “anos de ouro” do cinema alemão em oposição ao cinema nazista. O expressionismo esteve entre as manifestações artísticas banidas pelos nazistas, por eles considerado “arte degenerada”.⁵⁰

É relevante a confrontação de *O gabinete do Dr. Caligari* e os *Os assassinos estão entre nós*. Além de serem filmes lançados no ano seguinte à rendição alemã nas duas guerras mundiais, cada qual em seu tempo, e de externarem visualmente a subjetividade alemã traumatizada, eles possuem outras similaridades e contrapontos.⁵¹ A ambos foi imposta modificação do roteiro para a fase conclusiva da narrativa. O filme de Wiene narra assassinatos cometidos por um sonâmbulo hipnotizado por um psiquiatra louco, tema relacionado ao militarismo que conduziu jovens à Primeira Guerra Mundial. Na modificação do roteiro, comprometendo seu sentido progressista, o final fez com que tudo não passasse de memórias de um louco.⁵² No caso do filme de Staudte, o oficial soviético determinou que Hans não poderia assassinar o criminoso

⁴⁸ HEIDUSCHKE, 2013, p. 49.

⁴⁹ HEIDUSCHKE, 2013, p. 50. Ver também EISNER, 1985; NAZARIO, 1999, pp. 125-205.

⁵⁰ Cf. A Norma Estética: O Realismo Socialista. In: RÖHL; SCHWARZ, 2006, pp. 17-32.

⁵¹ Cf. PINKERT, 2008, p. 32.

⁵² Cf. NAZARIO, 1999, pp. 158-159.

nazista Brückner, e sim que o entregasse à justiça. Aqui, temos a lembrança histórica dos Julgamentos de Nurembergue que foram contemporâneos ao filme.

Tanto o filme de Wiene quanto o de Staudte possuem inserção de narrativas em *flashback*. *O gabinete do Dr. Caligari* rompe com o referencial na realidade por seu uso radical do grafismo de cenários estilizados em estúdio. O filme de Staudte usou tomadas externas reais, mas as ruínas de Berlim também proporcionam a sensação de um mundo estranho, expressionista e quase surrealista. Em ambos, os objetos estão carregados de significados, o que é mais uma das características do cinema expressionista alemão. Anke Pinkert argumenta que “onde as pessoas não podem falar, objetos podem constituir uma linguagem”. Em *Os assassinos estão entre nós*, os objetos estão carregados de emotividade e significado simbólico, sejam eles de vida ou morte, em pães, óculos, cruzes, sinetes suspensos em uma porta e capacetes deixados no solo. Não são apenas nos antigos filmes expressionistas alemães que os objetos possuem um significado especial. Em melodramas, a recorrência aos objetos constitui uma chave para a estrutura da narrativa, bem como para aprofundar o drama psicológico.⁵³

Apesar do aspecto sombrio, de mostrar os tormentos e a precária vida nas ruínas do pós-guerra, o filme de Staudte é otimista ao apontar para um futuro de esperanças. *Os assassinos estão entre nós* foi um grande sucesso, tendo sido vendidos 6,5 milhões de tíquetes em Berlim e na Zona de Ocupação Soviética da Alemanha.⁵⁴ Observa Heiduschke, que o filme continuou a ser celebrado em grandes eventos ao longo das décadas, do Festival Internacional de Berlim de 1975 à mostra retrospectiva da DEFA no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 2006. E numa seleção de 100 filmes alemães, *Os assassinos estão entre nós* é considerado o sexagésimo mais importante filme da história do cinema alemão.⁵⁵ Voltaremos a ele, detalhando um pouco mais sua estética, e focado no papel de Susanne, quando relatarmos sobre a mulher no cinema da DEFA de 1946 a 1949.

Apesar da ânsia da população alemã por entretenimento escapista das dificuldades da vida em meio aos escombros, ela não poderia deixar de confrontar na tela do cinema, para reflexão, elementos do passado, da sua realidade diária e das possibilidades futuras. Mas em filmes de

⁵³ PINKERT, 2008, pp. 36-37.

⁵⁴ HEIDUSCHKE, 2013, p. 47.

⁵⁵ Kinematheksverbund, ed. *Die deutschen Filme. Deutsche Filmografie 1895-1998. Die Top 100*, CD-ROM (Frankfurt am Main: Deutsches Filminstitut, 1999) *apud* HEIDUSCHKE, 2013, p. 45.

escombros, os “[...] motivos que retrataram realidade em vez de ilusão e encorajaram identificação em vez de escapismo” desagradaram a alguns espectadores. Isso foi marcante em *Os assassinos estão entre nós*, “o primeiro filme no gênero, por seu realismo evocado pelas tomadas de cenas externas nas ruínas reais de Berlim”.⁵⁶

Nos primeiros filmes da DEFA, é enigmática a figura do soldado da *Wehrmacht* que retorna derrotado. Ele usa uniforme em farrapos, como no caso de Iller, o personagem *returnee* em *Irgendwo in Berlin* (*Em algum lugar em Berlim*, Alemanha, 1946) ou já é logo visto em traje civil, mas se mostrando mentalmente perturbado e confinado em um sombrio apartamento arruinado, como no caso de Hans em *Os assassinos estão entre nós*. Ambos podem ser vistos também, vagando feito um espectro perdido em meio a vastidão de escombros reais da cidade destruída, que dominam o amplo espaço externo. Para os soldados que retornavam às suas cidades e famílias, o SED “privilegiou”, nas palavras de Pinkert, “um modelo pseudoreligioso de confissão, conversão e renascimento”. Isso passou a ser o projeto essencial na orientação cultural dada à DEFA naqueles tempos, ou seja, “a produção de uma subjetividade masculina antifascista exemplar”.⁵⁷

Irgendwo in Berlin, dirigido por Gerhard Lamprecht, é o terceiro filme narrativo ficcional realizado pela DEFA. Ele é centrado em um grupo de crianças que brincam, temerariamente, nas ruínas de Berlim. Elas são surpreendidas pela enigmática figura do *returnee* Iller, que, obviamente, tornou-se um estranho, mesmo sendo ele o pai de um dos garotos. Voltando-nos, novamente, para a teoria dos gêneros cinematográficos, é interessante notar que um *returnee* como Iller é comparável à figura do forasteiro nos *Westerns* norte-americanos para o qual Capuzzo chama a atenção. A chegada do forasteiro perturba a ordem das coisas num lugar.⁵⁸ No caso das cidades alemãs em ruínas, o *returnee* perturba a precária ordem estabelecida em meio ao caos daqueles tempos.

Pinkert afirma ser notável que todas as crianças em *Irgendwo in Berlin* sejam meninos. Isso chegou a ser mencionado, pela crítica de cinema da época, na revista feminina *Für Dich – Para*

⁵⁶ Tradução livre do original em inglês: [...] motifs that portrayed reality instead of illusion and encouraged identification instead escapism. [...] ‘Die Mörder’, the first film in the genre, for the realism evoked by shooting the outdoor scenes in the actual rubble of Berlin. In: HEIDUSCHKE, 2013, p. 48.

⁵⁷ Tradução livre do original em inglês: [...] privileged a pseudoreligious model of confession, conversion, and rebirth. [...] the production of an exemplary male antifascist subjectivity. In: PINKERT, 2008, p. 20.

⁵⁸ CAPUZZO, 1995.

Você.⁵⁹ Na verdade, há uma menininha, mas ela é repelida pelos garotos. De forma geral, nesse filme, as personagens femininas são secundárias. Os garotos se destacam, de diferentes maneiras, ao possibilitarem que cidadãos, imersos no que Pinkert chama de “cultura alemã pós-traumática”, possam ser transformados em antifascistas, e, assim, retomarem seu papel de pai.⁶⁰ Nesse aspecto, *Irgendwo in Berlin* apresenta nuances entre os filmes de escombros e antifascistas da DEFA nos quais, normalmente, as mulheres possuem destacado papel como a força redentora do homem alemão, diante de sua crise de masculinidade nos primeiros anos do segundo pós-guerra.

Na maioria dos filmes antifascistas da DEFA, o discurso sobre vítimas é deslocado do Holocausto para enfatizar o sofrimento do resistente comunista. Na RDA, as vítimas do nazismo passariam a ser tratadas, de forma genérica, como “vítimas do fascismo e do militarismo”.⁶¹ Dos filmes que abordam o antissemitismo, Pinkert cita: *Ehe im Schatten* (*Matrimônio em sombras*, Alemanha, 1947), dirigido por Kurt Maetzig; *Affaire Blum* (*O caso Blum*, Alemanha, 1948), dirigido por Erich Engel; e *Professor Mamlock* (RDA, 1961), dirigido por Konrad Wolf. Dos que abordam a aniquilação em massa dos judeus em campos de concentração alemães, são citados *Rat der Götter* (*Conselho dos deuses*, Alemanha, 1950), dirigido por Kurt Maetzig; e *Sterne* (*Estrelas*, RDA, 1959), dirigido por Konrad Wolf.

Ainda dos filmes de campos de concentração, podemos acrescentar *Nackt unter Wölfen* (*Nu entre lobos*, RDA, 1963), dirigido por Frank Beyer. Outro, este passado em gueto, é *Jakob der Lügner* (*Jakob o mentiroso*, RDA, 1975), feito em parceria da DEFA com a *Fernsehen der DDR* – a Televisão da RDA –, e que foi indicado para concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro. De forma geral, o antissemitismo e o Holocausto foram suprimidos do discurso público e cultural alemão-oriental, e a narrativa antifascista tem como foco o resistente comunista.⁶²

Ainda conforme Pinkert, filmes como *Os assassinos estão entre nós* iniciaram uma tradição mnemônica em que podem ser localizados apenas “traços do Holocausto” em meio a narrativa antifascista. E isso continuou em filmes como *Unser täglich Brot* (*O pão nosso de cada dia*,

⁵⁹ Weel, “Die Sorgen der Mütter” *apud* PINKERT, 2008, p. 44.

⁶⁰ PINKERT, 2008, pp. 57-58.

⁶¹ HEIDUSCHKE, 2013, p. 109; PINKERT, 2008, p. 174.

⁶² Cf. PINKERT, 2008, pp. 40-41, 174; SCHENK *et al.*, 1994, p. 417, 463; HEIDUSCHKE, 2013, pp. 107-113.

Alemanha, 1949) e *Frauenschicksale* (*Destino de mulheres*, RDA, 1952), dirigidos por Slatan Dudow; *Das zweite Gleis* (*A segunda via*, RDA, 1962), dirigido por Joachim Kunert e *Ich war neunzehn* (*Eu tinha dezenove anos*, RDA, 1968), dirigido por Konrad Wolf.⁶³

2.3 A DEFA após a fundação da República Democrática Alemã (RDA)

2.3.1 Do *Geist und Macht* à distopia

Dos tempos da Zona de Ocupação Soviética e ao longo de toda a existência da RDA, o antifascismo permaneceria um componente ideológico essencial do SED e um tema apreciado pelos artistas.⁶⁴ E conforme expomos anteriormente, o conceito do *Geist und Macht* – ‘espírito e poder’ – seria um desdobramento da ‘frente antifascista’ formada no Leste alemão. Na nascente Guerra Fria, a divisão da Alemanha passou a ser inevitável em razão dos interesses cada vez mais irreconciliáveis entre os antigos aliados ocidentais e os soviéticos. A 23 de maio de 1949, foi fundada a *Bundesrepublik Deutschland* (BRD) – República Federal da Alemanha (RFA) –, ou Alemanha Ocidental, capitalista, tendo-se Bonn como sua capital. A 7 de outubro do mesmo ano, foi fundada a *Deutsche Demokratische Republik* (DDR) – a República Democrática Alemã (RDA) –, ou Alemanha Oriental, socialista, cuja sede de seu governo ficou localizada no setor oriental de Berlim.⁶⁵

As autoridades alemãs-orientais, por princípio, não aceitavam o *status* de Berlim dividida, embora passassem a aceitar *de facto*. Assim, se referiam ao setor oriental de Berlim como o “setor democrático” e Berlim como a capital da RDA. Walter Ulbricht, como Primeiro Secretário do SED, tornou-se o líder máximo da RDA e alinhado às orientações políticas de Moscou, sob Stalin. A DEFA passa, então, a ser a companhia cinematográfica estatal alemã-oriental, cujos filmes deveriam contribuir para a construção do socialismo.⁶⁶

Nos anos de 1950, os artistas eram incentivados a resgatar o melhor da tradição clássica alemã. As lideranças partidárias viam com desconfiança a arte modernista do século XX.⁶⁷ Feinstein explica que após a fundação da RDA, a prioridade dos assuntos culturais se deslocaria do

⁶³ PINKERT, 2008, pp. 40-41.

⁶⁴ FEINSTEIN, 2002, pp. 24-25.

⁶⁵ Cf. TAYLOR, 2009, pp. 101-103.

⁶⁶ TAYLOR, 2009; ALLAN, 2010.

⁶⁷ FEINSTEIN, 2002, p. 20.

antifascismo à construção do socialismo, o que restringia o espírito de uma frente ampla baseada nos valores humanistas antifascistas. Muitos artistas e intelectuais se viram pressionados a tomar uma posição mais comprometida, com uma maior rigidez ideológica, e tiveram início os primeiros expurgos. Por volta de 1948, pelo menos, a liderança do SED já insistia que a arte deveria servir aos propósitos políticos especificamente socialistas. O que levou à Primeira Conferência do Partido, no início de 1949, na qual foram atacadas as “manifestações de decadência” e as “deformações formalistas e naturalistas da arte”.

Teve início, então, o chamado ‘debate sobre o formalismo’, que se estenderia em confrontos na imprensa, atingindo seu ponto alto em 1951.⁶⁸ De acordo com Grant, na política do partido passou-se a exigir o “cumprimento das normas do realismo socialista, ou seja, o escritor teria que satisfazer os critérios de apelo popular, inteligibilidade e representação do herói positivo”.⁶⁹ Embora não diretamente envolvido nos debates, o estúdio de filmes narrativos ficcionais da DEFA foi por ele atingido, com a insistência de funcionários do partido para que os filmes seguissem os princípios estéticos, por eles pretendidos, para convencer os espectadores sobre o triunfo do socialismo. No início dos anos de 1950, os cineastas passaram a encontrar dificuldades burocráticas para a realização de produções esteticamente mais sofisticadas, assim como produções realistas que pretendessem se manter criticamente engajadas.⁷⁰

Buscou-se remover todo o pluralismo estético e as inovações criativas da DEFA dos primeiros tempos dos filmes de ruínas, inclusive o legado do expressionismo do cinema de Weimar.⁷¹ Manifestações de arte moderna passaram a ser consideradas como “decadência burguesa” na república ‘antifascista’. Ironicamente, os nazistas também haviam banido o expressionismo, por considerá-lo “arte degenerada”.⁷² Mesmo que os artistas e intelectuais pressionassem o partido para que pudessem ter autonomia e serem reconhecidos como críticos construtivos da nova sociedade, o relativo pluralismo e a tolerância dos primeiros tempos do segundo pós-guerra chegavam ao fim. O contra-argumento dos agentes culturais do partido era que cinematografias criticamente engajadas como o neorrealismo, que havia se tornado uma das

⁶⁸ FEINSTEIN, 2002, pp. 24-25. Recordemos que a luta por imposição de uma estética unificada, controlada por um partido no poder para atender a seus fins políticos, é uma característica dos regimes totalitários. Nota do autor.

⁶⁹ GRANT, 1997, p. 195. Ver também MILLER, 2004, pp. 1-33.

⁷⁰ FEINSTEIN, 2002, pp. 30-31.

⁷¹ FEINSTEIN, 2002, pp. 30-31.

⁷² Cf. A Norma Estética: O Realismo Socialista. In: RÖHL; SCHWARZ, 2006, pp. 17-32.

primeiras expressões de cinema inovador no segundo pós-guerra, seriam progressistas apenas em sociedades ainda capitalistas. Elas já não fariam mais sentido na nova sociedade socialista.⁷³ A indústria cinematográfica alemã-oriental foi mobilizada para fins políticos específicos. Os planos de produção deveriam ser aprovados pelo *Politbüro* do SED. Em 1950, foi instituída a DEFA-*Kommission* para supervisionar mais de perto a produção de filmes, assumindo a função de exercer censura, o que antes era realizada pelos soviéticos. Estes, por seu turno, haviam renunciado a sua cota de controle sobre a DEFA, transferindo a empresa para os alemães-orientais após a fundação da RDA.⁷⁴

Com as mudanças de rumo que já se delineavam na política cultural, em pouco tempo uma crise começava a atingir a DEFA, levando ao que Feinstein caracteriza como “uma atmosfera de confusão”. Ele cita as polêmicas em torno de um filme como *Modell Bianka (Aos moldes de Bianka)*, RDA, 1951), dirigido por Richard Groschopp, que mostra individualidades levando adiante projetos por iniciativa própria no Estado socialista. No filme, expoentes de fábricas rivais de vestuário recebem como recompensa, por sua dedicação, uma viagem de férias a uma estação de esqui. Lá, pares românticos são formados e todos vêm a aprender que o segredo da “competição socialista” é a solidariedade. Apesar de apresentar boas expectativas comerciais, na avaliação da direção do estúdio, a crítica oficial o condenou, precisamente, pelo que considerou ser um retorno a “tradições do cinema comercial” e sua superficialidade, o que, esperava-se, a DEFA deveria superar.⁷⁵ Veremos que um filme que o antecedeu, *Bürgermeister Anna (Prefeita Anna)*, RDA, 1950), dirigido por Hans Müller, já havia conduzido a polêmicas por mostrar como positiva uma iniciativa individual naquela nascente sociedade socialista.

Em 1952, foram criados cinco estúdios de produções: O *DEFA-Studio für Spielfilme* – o estúdio para filmes narrativos ficcionais; o *DEFA-Studio für Trickfilme* – o estúdio para filmes de animação; o *DEFA-Studio für populärwissenschaftliche* – o estúdio para filmes de educação científica popular; o *DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme* – o estúdio para cinejornais semanais e documentários; e o *DEFA-Studio für Synchronisation* que fazia dublagens de filmes importados, sobretudo de outros países comunistas. Tanto os filmes

⁷³ FEINSTEIN, 2002, p. 21, 25, pp. 30-31 *passim*.

⁷⁴ FEINSTEIN, 2002, p. 29; PUHL, 2007, p. 43.

⁷⁵ FEINSTEIN, 2002, pp. 31-32.

documentários quanto os de ficção da DEFA estavam sujeitos a instruções e supervisão de uma repartição do Comitê Central do SED.⁷⁶

Uma ‘Resolução sobre o Filme’ no *Politbüro*, também em 1952, ‘recomendava’ o estudo e ensino do marxismo. Deveria haver “sistemática e ‘livre’ discussão” sobre as deliberações da recente Segunda Conferência do Partido e a ‘efetividade da organização partidária’ no estúdio. O *Politbüro* também admoestava a direção da DEFA para que houvesse maior ‘educação artística política’ dos cineastas. Mas isso não deveria ocorrer por ordem, decreto ou meios burocráticos, mas por ‘persuasão’. Só assim, a indústria do cinema poderia gozar de maior autonomia e se permitir que artistas e técnicos especializados tivessem maior peso nas decisões. A DEFA-Kommission, que respondia diretamente ao partido, foi substituída pelo *Staatliches Komitee für Filmfragen* – Comitê Estatal para Questões do Filme – que passava a ter competência perante questões técnicas e econômicas na produção e distribuição de filmes.⁷⁷

Na Segunda Conferência do Partido, havia sido anunciada a decisão do regime de estabelecer uma economia socialista autossuficiente. Mas o país já enfrentava problemas nessa área, agravados pelo êxodo em massa de seus cidadãos rumo à capitalista Alemanha Ocidental do plano Marshall. Em 1953, Stalin morre e o SED se vê sob grande pressão na Alemanha Oriental. E por causa das dificuldades econômicas, o regime buscou impor medidas como a necessidade de um aumento da produção sem o aumento de salários. O que levou a eclodir em Berlim, assim como em outras partes da RDA, a revolta dos trabalhadores, do 17 de junho. A cúpula do SED se viu ameaçada, assim como todo o sistema, e os tanques do Exército Vermelho foram enviados em auxílio a Ulbricht. Os eventos sangrentos que se seguiram na contenção da revolta renunciaram a violência da repressão soviética que voltaria a ocorrer na Hungria, em 1956, e na Tchecoslováquia, em 1968.⁷⁸

Em 1953, a DEFA foi nacionalizada e passava à condição de *Volkseigene Betriebe* – companhia do povo ou uma companhia estatal. Nesse ano, o SED já tinha uma estrutura organizada de controle sobre a empresa.⁷⁹ Mas com a forte intervenção estatal, rigidamente ideologizada, os filmes alemães-orientais tiveram sua qualidade comprometida. A própria imagem do partido se

⁷⁶ HEIDUSCHKE, 2013, p. 11; DEFA Stiftung, *online*.

⁷⁷ FEINSTEIN, 2002, p. 33.

⁷⁸ FEINSTEIN, 2002, pp. 34-35; TAYLOR, 2009, pp. 113-125.

⁷⁹ FEINSTEIN, 2002, p. 34; Cf. HEIDUSCHKE, 2013, pp. 11-12.

tornava negativa, devido aos problemas na economia e à repressão militar. Obviamente, isso também conduzia a um desencanto das audiências para o filme alemão-oriental.

Talvez se devesse fazer alguma concessão ao entretenimento em meio às graves ocorrências da realidade. O próprio Ulbricht bradou durante o 16º Plenário do Comitê Central, a 17 de setembro de 1953, que o povo queria mais e interessantes filmes, não apenas relacionados ao trabalho, mas também ao *amor*.⁸⁰ Em meados da década, já se observava, senão uma volta à qualidade dos filmes dos primeiros tempos, pelo menos uma melhora na eficiência no estúdio de filmes narrativos ficcionais. Ainda assim, o objetivo de se ter os filmes como meio de agitação política não foi abandonado.⁸¹

Até o fim da RDA, existiriam as instâncias de controle sobre a indústria do cinema. Elas atuavam com maior ou menor rigor, de acordo com o contexto de cada época. Em 1954, uma divisão do *Kulturministeriums der DDR* – o Ministério da Cultura da RDA –, a *Hauptverwaltung Film (HV Film)*, ou Administração Central do Filme, assumia as funções de supervisionar todos os aspectos da produção cinematográfica, se tornando um importante mecanismo de censura. Havia também, a *Kulturabteilung* – Seção Cultural – que trabalhava sob supervisão direta do *Politbüro*. Pelo fato do Comitê Central também supervisionar a organização interna do partido na DEFA, a direção dos estúdios e artistas individuais, por vezes, lançavam mão da filiação partidária para contornar problemas com a *HV Film* e o Ministério da Cultura.⁸²

Numa conferência cultural, em 1957, o SED decidiu encerrar um curto período de degelo, no qual havia sido permitido aos cineastas um certo grau de liberdade, em razão dos temores causados pelos eventos dos movimentos populares na Polônia e na Hungria.⁸³ No ano anterior, de acordo com Ruth Röhl e Bernhard Schwarz, havia sido renunciada no IV Congresso dos Escritores, uma concepção literária chamada *Bitterfeld Weg – O caminho de Bitterfeld*. Ela viria a acompanhar as transformações políticas e econômicas entre os anos de 1959, quando se deu a primeira conferência de Bitterfeld, e 1965.⁸⁴ Grant explica que o programa de Bitterfeld “visou apresentar os trabalhadores à literatura e os escritores ao mundo do trabalho [operário-

⁸⁰ Citado por FEINSTEIN, 2002, p. 37, 263.

⁸¹ FEINSTEIN, 2002, pp. 37-39 *passim*.

⁸² FEINSTEIN, 2002, p. 40.

⁸³ HEIDUSCHKE, 2013, p. 13.

⁸⁴ RÖHL; SCHWARZ, 2006, p. 61. Ver O caminho de Bitterfeld, *ibid*, pp. 61-69.

industrial] como superação da separação secular entre os dois”.⁸⁵ Veremos que esse programa literário teria também reflexos em filmes da DEFA, sobretudo os adaptados de romances.

Na madrugada de 13 de agosto de 1961, ocorreu o evento histórico designado por Taylor como o “domingo do arame farpado”. Quando então, forças militares, paramilitares e policiais do governo alemão-oriental, apoiadas pelos tanques soviéticos de prontidão, desenrolaram rolos de arame farpado e ergueram os primeiros blocos de concreto do que viria ser o Muro de Berlim, cercando os setores ocidentais da cidade.⁸⁶ Em 1963, no 6º Congresso do SED, o primeiro após a construção do Muro, Walter Ulbricht reafirmou o que já havia proposto no 5º Congresso, em 1958. Em essência, disse que a classe trabalhadora deveria causar uma “tempestade” a elevar os padrões da cultura. Ele mantinha o mesmo tom grandioso e utópico, embora já abandonasse a expressão “revolução cultural” que havia usado no congresso anterior.⁸⁷ Feinstein relata que Ulbricht voltou a defender o realismo socialista como a “estrada para o futuro” e repetiu, no último congresso do partido, a velha condenação do modernismo como arte “burguesa e decadente”.⁸⁸

Em Moscou, outubro de 1961, era renovado um processo de ‘destalinização’ no 22º Congresso do Partido Comunista da União Soviética, o que teve reflexos nos demais países do Leste socialista, levando a discussões mais progressistas sobre o modernismo. Em 1963, teve lugar em Liblice, na então Tchecoslováquia, uma conferência sobre Kafka. Isso pode ter encorajado artistas na RDA, que estavam até então frustrados com o conservadorismo da política cultural do país. A indústria cinematográfica também passava por mudanças. Como já havia ocorrido na primeira metade dos anos de 1950, a interferência ideologizada do Estado novamente se fazia sentir no aspecto econômico, com a queda do número de ingressos vendidos para os filmes alemães-orientais. Era especialmente desafiadora a concorrência com as películas importadas do Ocidente. Além disso, a competição com a televisão levou a DEFA a tornar mais eficiente seu processo produtivo, bem como a buscar melhorias em seu produto final.⁸⁹

⁸⁵ GRANT, 1997, p. 198.

⁸⁶ Cf. O domingo do arame farpado. In: TAYLOR, 2009, pp. 207-226.

⁸⁷ FEINSTEIN, 2002, p. 127.

⁸⁸ FEINSTEIN, 2002, p. 127.

⁸⁹ FEINSTEIN, 2002, p. 127; dos números de 1963 apresentados por Heiduschke, 41% do público alemão-oriental assistiam a filmes importados do Ocidente, mesmo que estes representassem apenas 21% do mercado. In: HEIDUSCHKE, 2013, pp. 20-21.

O regime do SED decidiu conceder mais autonomia oficial à empresa cinematográfica. Artistas, reunidos nos *Künstlerische Arbeitsgruppen* (KAGs) – *Grupos de Trabalho Artístico* –, passaram a assumir uma maior responsabilidade artística e política nos projetos individuais de filmes. Dessa forma, a estrutura se descentralizava e os grupos artísticos atuavam como se fossem pequenos estúdios independentes sob a cobertura maior da DEFA. Tais mudanças foram necessárias, pois seu estúdio de filmes narrativos ficcionais tinha que competir também com filmes de qualidade vindos de dentro do próprio bloco soviético, notavelmente de produções tchecas, polonesas e soviéticas.⁹⁰

Dentre essas últimas, aliás, se tornavam mundialmente conhecidos os filmes de Andrei Tarkóvski. Em 1962, o então diretor artístico da DEFA, Klaus Wischnewski, exemplificou, em um encontro do SED, *A infância de Ivan* (*Ivanovo Detstvo*, União Soviética, 1962) como um filme que poderia ser inspirador para os cineastas alemães-orientais, mas que eles não deveriam imitá-lo, e sim ter *insights* sobre o contexto de seu próprio país.⁹¹ A busca por algo como uma liberdade controlada no estúdio naqueles primeiros anos da década de 1960 marca o campo de ambiguidades em que os cineastas da DEFA construíam suas obras. Oficiais do partido temiam que as reformas, guiadas por necessidades artísticas e mercadológicas, pudessem ser interpretadas equivocadamente, ou seja, que os artistas ousassem ir além do que lhes seria permitido. Filmes com explícito conteúdo ideológico não contribuíam para lotar as salas de cinema, ainda mais quando as plateias se tornavam mais educadas. Por outro lado, ao se ter notícia que na União Soviética, Khrushchev autorizou que fosse publicado *Um dia na vida de Ivan Denisovich*, de Aleksandr Solzhenitsyn, expondo a vida nos *gulags*, era algo que incomodava a liderança do SED.⁹²

Apesar de aparentemente ser refutada a existência de um *star system* na Alemanha Oriental, já naquela primeira metade dos anos de 1960 havia os atores e atrizes modelos, cujos rostos eram vistos recorrentemente em filmes alemães-orientais, e que se tornavam os ‘queridinhos da audiência’, as ‘faces da DEFA’, o que era bom para o aumento do número de ingressos vendidos.⁹³ Com o Muro de Berlim, as plateias alemãs-orientais, sobretudo próximas à capital, passaram a ter suas opções cinematográficas reduzidas, por não terem mais acesso aos cinemas

⁹⁰ FEINSTEIN, 2002, pp. 127-128; HEIDUSCHKE, 2013, p. 14.

⁹¹ In: “Der Gegenwart verpflichtet: Bericht über die Diskussion auf der Parteiaktivtagung der DEFA-Studios für Spielfilme,” *Filmwissenschaftliche Mitteilungen* I, no. I (1963): 21 *apud* FEINSTEIN, 2002, p. 129.

⁹² FEINSTEIN, 2002, pp. 128-129.

⁹³ Cf. HEIDUSCHKE, 2013, p. 4, pp. 27-28.

dos setores ocidentais. Como parte da militarizada fronteira interalemã, o Muro viria a ser descrito como “barreira de proteção contra elementos fascistas”.⁹⁴ Cineastas da DEFA assumiram o discurso oficial e acreditaram que após sua construção, poderiam abordar problemas internos da RDA, pois o país estaria estabilizado e menos vulnerável à propaganda “fascista” ocidental. E naquela época, estava sendo permitido ao diretor do estúdio aprovar roteiros sem consultar diretamente as agências de controle do partido no Ministério da Cultura.⁹⁵

Na área econômica, Taylor explica que na primeira metade dos anos de 1960, graves problemas causados pela centralização eram sentidos na Alemanha Oriental. Ulbricht, normalmente teimoso, mostrou-se, então, favorável ao que ficou conhecido como *Neues Ökonomisches System* (NÖS) “Novo Sistema Econômico”. Tratava-se de um conjunto de medidas, tais como proporcionar maior autonomia para decisões em pequenas empresas, concessão de maior flexibilidade na política de preços, busca de excelência tecnocrática, incentivo à pesquisa e desenvolvimento na indústria, e disponibilização de bens de consumo para a população. O NÖS não teve o sucesso previsto, mas, ainda conforme Taylor, era melhor que o sistema anterior. E se o regime continuava insistindo em uma “personalidade socialista”, o modo de vida dos alemães-orientais “começava a se parecer mais com o da classe média baixa tradicional do que com o da vanguarda proletária revolucionária”. Para Feinstein, as novas medidas eram qualquer coisa que procurasse combinar autorregulação com planejamento central, mas não eram propriamente liberalizantes.⁹⁶

O NÖS e a atitude do regime diante das novas tendências culturais contemporâneas seriam discutidas no 11º Plenário do SED no final de 1965. Mas os novos rumos na economia já vinham sendo gradualmente reconfigurados, com ajustes no programa que restauravam o amplo controle estatal sobre a área. No ano anterior, Leonid Brejnev havia chegado ao poder supremo na União Soviética, como o novo Secretário Geral do Partido Comunista soviético. Houve então, uma abrupta contenção do curso das medidas timidamente liberalizantes da era Khrushchev. As mudanças políticas vindas de Moscou atingiram a RDA. Na referida reunião plenária prevista, foi discutido o papel da arte. Os cineastas da DEFA, que estavam refletindo

⁹⁴ Tradução livre do original em inglês: ‘*protective barrier against fascist elements*’. In: MÜCKENBERGER, 2010, p. 71. No original em alemão, há a expressão *Antifaschistischer Schutzwall* – “Parede de Proteção Antifascista”. Cf. CORNELSEN, 2009, p. 47.

⁹⁵ FEINSTEIN, 2002, p. 41.

⁹⁶ TAYLOR, 2009, pp. 400-401; FEINSTEIN, 2002, p. 154.

criticamente sobre a realidade do país em seus filmes, foram rispidamente atacados nos discursos. O que levou, a seguir, à proibição de doze filmes da produção de 1965-1966, quase que a inteira produção média de um ano na DEFA.⁹⁷ Ocorria assim, o evento que ficou conhecido como o *Kahlschlag* – a ‘erradicação’. Alguns filmes atingidos já estavam nos cinemas, outros encontravam-se em diferentes estágios do processo de produção.⁹⁸

Refletindo retrospectivamente, Wolfgang Kohlhaase, veterano diretor e roteirista da DEFA, relembra que aquele foi um momento crítico para a solidariedade que, até então, existia entre artistas e o poder político, apesar das diferenças de opiniões. E fazendo uso daquele senso de humor irônico, similar ao que podemos encontrar na Literatura de dissidência do Leste socialista, Kohlhaase afirma que em meados dos anos de 1960, havia uma divisão de tarefas muito bem definida, pois “existiam aqueles que faziam filmes e aqueles que os baniam”. Ele vai além: “em algumas áreas as pessoas deveriam pensar, em outras esperava-se que deveriam meramente acreditar. [...]. Aos poucos, os políticos começaram a perder o senso de realidade. [...] E a vida real não podia ser ajustada para ficar em harmonia com as demandas da ideologia”.⁹⁹

E cerca de um ano após o cinema alemão-oriental ter sido lançado em um período de obscuridade, o governo e a *Staatssicherheitsdienst* (Stasi), o Serviço para a segurança do Estado, montavam um segredo “esquema econômico alternativo”. A corrupção em larga escala era instalada nos subterrâneos do Estado, para levar adiante uma utopia totalitária, assim como privilégios pessoais da elite partidária.¹⁰⁰ A secreta e restrita comissão encarregada das ‘operações’ abriu mais de duzentas empresas de fachada e passou a movimentar mais de mil contas bancárias, tanto no Leste socialista, quanto no Ocidente capitalista. Dentre os negócios obscuros da república ‘pacifista e antimilitarista’, estava a venda de armas feita simultaneamente para cada um dos lados que estivessem em confronto nas guerras no chamado Terceiro Mundo.¹⁰¹ No novo período que se iniciava, na segunda metade dos anos de 1960, a

⁹⁷ A DEFA produzia, em média, de doze a quinze filmes narrativos ficcionais por ano. Cf. HEIDUSCHKE, 2013, p. 25.

⁹⁸ HEIDUSCHKE, 2013, pp. 14-15; pp. 77-83 *passim*; FEINSTEIN, 2002, p. 168.

⁹⁹ Tradução livre do original em inglês: “there were those who made films, and there were those who banned them. [...] In some areas people were supposed to think, in others they were expected merely to believe. [...] The politicians increasingly lost their sense of reality. [...] And real life cannot be adjusted to be in tune with the demands of ideology”. In: Wolfgang Kohlhaase. DEFA: A personal View, p. 121, 123, 124. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 117-130.

¹⁰⁰ Cf. TAYLOR, 2009, pp. 428-435.

¹⁰¹ TAYLOR, 2009, p. 431.

DEFA realizava filmes mais inofensivos, como o musical *Heißer Sommer* (*Verão quente*, RDA, 1968), de Joachim Hasler, uma resposta socialista aos filmes hedonistas comuns no imaginário jovem ocidental. Em seu argumento, um grupo de rapazes e garotas se encontram em uma estância de veraneio.¹⁰²

Em 1971, Erich Honecker se tornou o novo Primeiro Secretário do SED, no lugar de Walter Ulbricht, que foi afastado do poder na RDA com o apoio de Leonid Brejnev em Moscou.¹⁰³ Surpreendentemente, anunciando novos ares, Honecker fez um célebre pronunciamento na Quarta Conferência do Comitê Central do SED, de impacto nas artes, levando a uma liberação, ainda que moderada, para a criação artística com estéticas mais ousadas e até mais críticas sobre a realidade. Declarou Honecker: “Se se parte de uma firme convicção socialista, não pode haver, em minha opinião, nenhum tabu no âmbito da arte e na literatura”.¹⁰⁴ Ainda assim, o discurso do novo Primeiro Secretário evidencia aquela curiosa *novilingua* muito usual na Alemanha Oriental. Ao propor a condição que se devesse partir de uma ‘firme convicção socialista’, ele faz lembrar a ‘Resolução sobre o Filme’ no *Politbüro*, há quase duas décadas. Quando então, se sugeriu que os cineastas devessem ser persuadidos a ter maior ‘educação artística política’ (marxista), para, só então, poderem ter maior peso nas decisões do estúdio.

A DEFA se beneficiou com o discurso de Honecker. Alguns filmes mais desafiadores puderam ser realizados naqueles anos iniciais da década de 1970, após a devastação ocasionada pelo *Kahlschlag*. No entanto, conforme expomos na presente tese, a história da DEFA, refletindo a realidade alemã-oriental, é repleta de fluxos e refluxos, em que se alternam tempos relativamente liberais e repressores. As polêmicas em torno do filme *A lenda de Paul e Paula* (*Die Legende von Paul und Paula*, RDA, 1973), de Heiner Carow, que detalharemos em momento oportuno, levaram a mais pressões para novas contenções na indústria cinematográfica do país.

Grant chama a atenção para o fato de que já vinha ocorrendo uma “radicalização de práticas literárias”, em forma e conteúdo, com temáticas que enfocavam, “cada vez mais, indivíduos

¹⁰² Cf. Renegade Films, DEFA Musicals, and the Genre Cinema: *Heißer Sommer* (*Hot Summer*, Joachim Hasler, 1968). In: HEIDUSCHKE, 2013, pp. 85- 91.

¹⁰³ TAYLOR, 2009, pp. 403-405.

¹⁰⁴ Tradução livre do original em alemão: “Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben”. Erich Honecker *apud* FREELAND, 2010, p. 73.

problemáticos”. Destacamos aqui, ainda conforme Grant, “uma literatura escrita por mulheres, como Brigitte Reimann, Christa Wolf, [...] e Maxie Wander”, que já apontava para uma quebra de “harmonia entre *Geist* e *Macht*”.¹⁰⁵ Um ponto de ruptura mais definitivo entre muitos artistas e intelectuais com o poder político, se daria com o chamado caso Wolf Biermann. Em 1976, o poeta, teatrólogo, compositor e intérprete alemão-oriental Wolf Biermann, em turnê pela Alemanha Ocidental, foi proibido de retornar ao seu país. Ele era originário da RFA, mas um adepto ideológico do socialismo. Na primeira metade dos anos de 1950, enquanto milhares de pessoas deixavam a RDA em direção ao Ocidente, Biermann, então com apenas dezessete anos, fazia o caminho inverso. É irônico que mais tarde, enquanto a grande maioria das pessoas era impedida de deixar o país socialista, ele não só era impedido de retornar, como teve retirada sua cidadania alemã-oriental. Assim como seus discos e livros, sua sátira esquerdista era muito popular no Ocidente, mas não seria mais tolerada pelo regime do SED.¹⁰⁶

Nos anos seguintes ao caso Biermann, muitos artistas de várias áreas da cultura começaram a romper com o regime. Heiduschke relata que doze dos colegas de Biermann, escritores, apoiados por alguns diretores, atores e atrizes da DEFA, escreveram uma carta de protesto ao SED. Como se recusaram a retirar suas assinaturas e a se retratar, tornaram-se alvos para retaliações. Dentre os artistas da DEFA que decidiram emigrar para a Alemanha Ocidental, encontram-se nomes célebres e rostos queridos da audiência, como o diretor Egon Günther, as atrizes Jutta Hoffmann e Angelica Domröse, e os atores Manfred Krug e Winfried Glatzeder.¹⁰⁷

A seguir, abordamos um dos mais polêmicos filmes alemães-orientais, que pode ser considerado como representativo da expressão máxima do ponto de ruptura do *Geist und Macht*. Trata-se de *Märkische Forschungen* (*Explorando as comarcas de Brandemburgo*, RDA, 1982), dirigido por Roland Gräf, e que foi baseado na novela homônima (1979) de Günter de Bruyn.¹⁰⁸ Conforme o exposto por Detlef Gwosc, o filme conta a história da obsessiva pesquisa levada adiante pelo historiador Professor Windried Menzel, para resgatar a memória de Max von Schwedenow, um esquecido poeta e jornalista. Menzel escreveu um livro de 600 páginas sobre Schwedenow, buscando incorporá-lo na tradição dos heróis da RDA, como uma figura positiva e exemplar. Assim, o acadêmico vaidoso se coloca como o único especialista sobre o poeta

¹⁰⁵ GRANT, 1997, p. 197.

¹⁰⁶ GRANT, 1997, p. 197; TAYLOR, 2009, p. 401, 424. Ver também MILLER, 2004.

¹⁰⁷ HEIDUSCHKE, 2013, p. 16.

¹⁰⁸ Cf. GWOSC, Idealism Takes on the Establishment: Social Criticism... In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 245-266.

revolucionário. Até que um dia, em um pequeno vilarejo, Menzel encontra Ernst Pötsch. Este é um historiador amador, professor da escola local e que, para a surpresa do primeiro, também possui um profundo conhecimento sobre a vida e obra de Schwedenow.¹⁰⁹

A princípio, nasce uma amizade entre os dois e Menzel convida Pötsch para um projeto em comum, buscando aproximar da academia o professor de escola básica. Até que Pötsch, prosseguindo em suas pesquisas, vem a descobrir que Max von Schwedenow na verdade se chamava Max von Massow, e que existia uma mácula em sua história. Ele não teria morrido heroicamente na batalha de Lützow, em 1813, conforme a versão assumida por Menzel, mas sim, alguns anos mais tarde, comprometido com atos reacionários. A descoberta derrubava a mítica e gigantesca construção teórica do Professor Menzel e o sentido no qual este baseou grande parte de sua vida. Ingenuamente, Pötsch, cujo único compromisso é com a verdade, imaginou que Menzel e o meio acadêmico receberiam os novos conhecimentos com entusiasmo.

Enquanto o mestre-escola se esforça para encontrar uma prova definitiva para convencer o acadêmico, este, mais preocupado com a própria reputação, sempre forja algo para refutar a descoberta do primeiro. Gwosc explica não ser surpreendente, que o satírico filme tenha sido apreciado por muitos intelectuais alemães-orientais. Embora eles não pudessem se identificar totalmente com o personagem do simples mestre-escola de um vilarejo, era esse personagem que estava de posse da verdade. E muitos intelectuais, sobretudo após o caso Biermann, passaram a perceber que compartilhariam da mesma experiência na RDA, se travassem uma ingrata e perigosa batalha contra o monopólio da “verdade” pelas autoridades do governo e do partido. Pois não havia no país a distribuição do poder, um sistema de peso e contrapeso entre as diversas instituições, nem um debate público livre de constrangimentos e imposições. Dessa forma, o arrogante Professor Menzel deixa de representar o intelectual para representar o que seria o Estado totalitário.¹¹⁰

Apesar de diversas resenhas elogiosas tanto nos *media* ocidental quanto oriental, o jornal *Neues Deutschland*, veículo de imprensa do SED, apresentou suas reservas, como sempre fazia

¹⁰⁹ GWOSC, *Idealism Takes on the Establishment: Social Criticism...*, pp. 253-260. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 245-266.

¹¹⁰ GWOSC, *Idealism Takes on the Establishment: Social Criticism...*, pp. 253-260. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 245-266.

quando a realidade alemã-oriental não era mostrada de forma positiva e harmoniosa com a narrativa oficial nas artes. O articulista lamentou o que considerou ser um “idealismo melancólico” em Pötsch, com quem a audiência “não poderia se identificar”, e criticou o tratamento irônico dado à abordagem dos conflitos. Para Gwosc, tal mentalidade de integrantes da crítica alemã-oriental, comprometida com o partido, insistia em *conservar*, desde os anos de 1950, o conceito do ‘herói positivo’ como instrumento de política cultural.¹¹¹

Ainda conforme Gwosc, não era aceitável no imaginário da RDA, a representação da vulnerabilidade do indivíduo, quando confrontado com o poder do Estado. E numa visão retrospectiva, foi uma surpresa que nem o livro de Bruyn, nem o filme de Gräf tenha sofrido interferência dos funcionários do Estado, passando sem problemas pela censura. Gwosc pondera que, talvez, os censores não tenham entendido a extensão do perigoso conceito presente na complexa obra. As autoridades podem não ter se dado conta de que o Professor Menzel representasse o poder político e sim, como seria mais fácil assimilar, se relacionasse mesmo à intelectualidade, com quem vinham tendo um tenso relacionamento desde o caso Biermann. Por essa perspectiva, seria conveniente a crítica à arrogância do intelectual desmascarado por um homem simples.

Por sua insistência em obter a prova irrefutável para a sua tese, o herói, ou anti-herói, não só é rechaçado da Universidade, como também perde seu cargo de mestre-escola no vilarejo. Para se manter, Pötsch passa a trabalhar como operador de trator,¹¹² o que o insere na representação operária, aproximando-o ainda mais da visão anti-intelectual assumida pelas autoridades naquela época de rupturas no *Geist und Macht*. Em suas ambiguidades, o filme pode ter diferentes leituras. Ainda que as autoridades tomassem Pötsch como representante da classe popular, podendo ter até mesmo origens camponesas, isso não supera a contradição de que ele se leva por uma iniciativa individual em busca da verdade, uma atitude desafiadora na RDA.

Gwosc é certo ao observar que parte considerável da força trágica de *Märkische Forschungen* advém da ingenuidade de Pötsch, que continua a acreditar na integridade de Menzel, ao passo que este pretende destruir impiedosamente o ‘rival’. Então, jamais haverá a prova irrefutável,

¹¹¹ Horst Knietzsch, *Neues Deutschland*, 12 May 1982 *apud* GWOSC, *Idealism Takes on the Establishment: Social Criticism...*, pp. 255-256. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 245-266.

¹¹² GWOSC, *Idealism Takes on the Establishment: Social Criticism...*, pp. 253-260. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 245-266.

mas o mestre-escola, historiador amador, agora tornado tratorista, avança também pelo campo da Arqueologia em sua busca desesperada pela verdade. Ele corre riscos, quando começa a sondar pelas proximidades do Muro de Berlim, em busca de um cemitério ou objeto que seria ‘a prova’.¹¹³ E ao fazer sugestão ao ameaçador Muro, o filme também toca em outro tema delicado para a narrativa da RDA.

Aprofundando-se na complexidade de *Märkische Forschungen*, no que nele possa haver de subversivo para o regime alemão-oriental, Gwosc relata que desde a década anterior, os gestores da política cultural da RDA voltavam a lidar com o resgate da herança clássica alemã, interpretada por uma visão socialista de mundo. Nessa empreitada, partes da biografia de figuras históricas eram suprimidas em prol de uma coerente imagem positiva, conforme o desejo das autoridades.¹¹⁴ Podemos propor também, mais uma interpretação para *Märkische Forschungen* diretamente relacionada ao *Geist und Macht*. Menzel representaria sim, o intelectual, mas aquele que ainda insistia em sustentar sua aliança com o partido, apesar de todas as evidências de que os ideais elevados já estavam corrompidos. Agora só restava a defesa de interesses inconfessáveis.

2.3.2 *Gegenwartsfilme, Alltagsfilme, Frauenfilme e Jugendfilme*

Os *Gegenwartsfilme* são os filmes que lidam com temas contemporâneos da república socialista. Localizamos a sua constituição, como gênero, nos anos de 1950. No início dos anos de 1970, se configuravam os chamados *Alltagsfilme*, filmes sobre pessoas comuns vivendo o seu dia-a-dia. Feinstein alerta que, por vezes, os dois gêneros realistas são abordados de forma pouco precisa, até mesmo displicente, o que pode conduzir à confusão, pois os dois termos são aplicados aos filmes que tratam da vida do tempo presente. Os *Gegenwartsfilme*, mesmo articulados em torno de uma individualidade, designam “um forte senso de progressão histórica: o presente é um estágio mediador entre o passado e o futuro”.¹¹⁵

¹¹³ Cf. GWOSC, *Idealism Takes on the Establishment: Social Criticism...*, pp. 253-260. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 245-266.

¹¹⁴ GWOSC, *Idealism Takes on the Establishment: Social Criticism...*, pp. 253-260. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 245-266. Na Literatura alemã-oriental, ver, por exemplo, “A Revisão da Tradição”. In: RÖHL; SCHWARZ, 2006, pp. 71-82. No cinema da DEFA ver, por exemplo, BERGHAHN, Daniela. The Re-evaluation of Goethe and the Classical Tradition in the Films of Egon Günther and Siegfried Kühn. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 222-244.

¹¹⁵ Tradução livre do original em inglês: [...] a strong sense of historical progression: the present as a mediating stage between the past and the future. In: FEINSTEIN, 2002, p. 6.

Já os *Alltagsfilme* apresentam um caráter menos atrelado a uma noção de materialismo histórico e dialético. Embora não anulem a percepção da passagem do tempo, o seu interesse não está num presente, ainda que difícil, e que, no entanto, aponta para um futuro grandioso. O *Alltag* – dia-a-dia –, como o próprio nome sugere, ocorre em filmes que lançam luz sobre a existência comum de uma individualidade e podem até mesmo indiciar princípios de uma realidade social em processo de estagnação.¹¹⁶

Verificamos uma confluência de elementos dramáticos entre os *Gegenwartsfilme* e os *Alltagsfilme* na década intermediária de 1960, em títulos como *Der geteilte Himmel* (*O céu partido*, RDA, 1964) e *Lots Weib* (*A esposa de Lot*, RDA, 1965). Esses dois filmes configuram também os *Frauenfilme* – filmes sobre mulheres – alemães-orientais que viriam a ser melhor definidos, como gênero, nos anos de 1970 e 1980. Apesar de que, veremos, conforme Feinstein, a ocorrência na DEFA dos anos de 1960, do que ele chama de “o triunfo das protagonistas femininas”.

Localizamos as origens dos *Frauenfilme* ainda nos tempos da República de Weimar. Mas o conceito teve desenvolvimento diferenciado no cinema da Alemanha Ocidental, relacionado ao movimento feminista, e na Alemanha Oriental, relacionado à *Frauenpolitik der SED* – política do SED para as mulheres – e ao *Emanzipationsmodell der DDR* – modelo de emancipação da RDA. Em termos gerais, os *Frauenfilme* ocidentais e orientais compartilham a ênfase dada à subjetividade da mulher, expondo seus dramas e anseios individuais em um microcosmo, mas que apontam também para problemas mais amplos na sociedade.

Ainda sobre os *Alltagsfilme*, Pinkert descreve *Jahrgang 45* (*Nascido em 45*, RDA, 1966), de estilo semidocumental, como um filme a lançar os fundamentos do gênero, o que é reafirmado por Feinstein, que cita também *Zeit der Störche* (*Tempo das cegonhas*, RDA, 1971) como definidores de estéticas e narrativas que privilegiam as experiências diárias.¹¹⁷ Quanto a este último, é relevante que o ano de seu lançamento coincida com o início do governo de Erich Honecker. Feinstein observa que nessa época, se deixava de lado a noção utópica presente nos anos de 1950, de que a chegada do comunismo estava próxima, porém sempre inalcançável. Agora já se conformava com o conceito de socialismo realmente existente, o que é relacionado, em essência, com a passagem da *Gegenwart* – atualidade – para o *Alltag* – dia-a-dia. Feinstein

¹¹⁶ FEINSTEIN, 2002, pp. 6-7.

¹¹⁷ FEINSTEIN, 2002, p. 199; PINKERT, 2008, pp. 179-202.

descreve de forma precisa como esse processo seria evidenciado nos filmes da DEFA: “[...] o bravo mundo novo do futuro parece ser um lugar cansado, habitado por individualidades cujos próprios interesses não mais dependem do destino da classe trabalhadora”.¹¹⁸

A nova geração que crescia, sem que nunca tivesse vivido em outro regime, que não o socialismo, seria expressa nos *Jugendfilme* – filmes sobre juventude –, outro gênero cinematográfico que também traria a marca da DEFA. No entanto, não havia como impedir que esses jovens alemães-orientais, sobretudo a partir dos anos de 1970, não fossem expostos a outras referências, pelo rádio e pela televisão ocidental, e assimilassem a cultura de massa que vinha do outro lado do Muro de Berlim e da fronteira interalemã.

2.4 A DEFA entre Leste e Oeste e o seu legado

Alguns artistas da DEFA, cineastas e roteiristas, atuavam nos dois lados da fronteira interalemã. Wolfgang Staudte era um deles, e que depois se estabeleceu no lado ocidental. Com a crescente rigidez ideológica marxista leninista, a partir dos anos de 1950, muitos se viram obrigados a decidir por um lado.¹¹⁹ Kohlhaase relembra que até o erguer do Muro de Berlim, ele e muitos de seus colegas podiam assistir a filmes em cinemas de todos os setores da cidade, o que os possibilitou absorver influências diversas a leste e a oeste, do neorrealismo italiano a filmes alemães-ocidentais, aos quais tinham acesso. Da produção de outros países do bloco socialista, assistiam a filmes húngaros, poloneses, tchecos e soviéticos. Para Heiduschke, a DEFA representou uma ponte entre as tradições cinematográficas do Leste e Oeste. Apesar de todas as barreiras e desconfiança mútua entre a RDA e a RFA, o cinema alemão-oriental manteve um permanente diálogo com o cinema alemão-ocidental, assim como fez com os cinemas nacionais de outras repúblicas socialistas do Leste europeu.¹²⁰

Segundo Erika Richter, muitos cineastas da DEFA iam estudar no Instituto Estatal União Universal para a Cinematografia (WGIK) em Moscou, após passarem por um curto período inicial de aprendizagem em Babelsberg. Foi o caso de nomes como Roland Gräf, Ralf Kirsten,

¹¹⁸ Tradução livre do original em inglês: [...] *the brave new world of the future appears to be a tired place, populated by individuals whose own concerns no longer hinge on the destiny of the working class*. In: FEINSTEIN, 2002, p. 135.

¹¹⁹ FEINSTEIN, 2002, p. 33.

¹²⁰ Wolfgang Kohlhaase. DEFA: A personal View. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 117-130; HEIDUSCHKE, 2013, p. 4, 20.

Horst Seemann, Rainer Simon, Lothar Warneke, Herrmann Zschoche e outros. A cineasta Iris Gusner também estudou no WGIK de Moscou.¹²¹ Os filmes da DEFA tinham suas *premières* realizadas em conhecidos cinemas de Berlim Oriental, como o Kosmos e o International. Ao longo de sua história, a DEFA manteve uma relação com o *Berlinale*, o Festival Internacional de Cinema de Berlim, localizado na parte ocidental da cidade. No caso mais célebre, Renate Kröbner foi premiada com o Urso de Prata por seu papel em *Solo Sunny* (RDA, 1980).¹²²

Ao longo dos quarenta anos de existência da RDA, a DEFA realizou filmes científicos, documentários, cinejornais e filmes narrativos ficcionais em gêneros variados: dramas, dramas épicos, melodramas, filmes de escombros, filmes antifascistas, ficção científica, musicais, filmes infanto-juvenis e até *westerns*! Houve também, uma considerável produção de filmes de animação – com destaque aos de técnica *stop-motion*. Bettina Kümmerling-Meibauer chama a atenção para o fato de que os chamados *Kinderfilme* – filmes para crianças – receberam atenção especial desde cedo, quando, ainda na Zona de Ocupação Soviética, foi exibido o filme *A flor de pedra* (*Kamennyi svetok*, União Soviética, 1946), de Alexander Ptushko. Nas produções infantis alemãs-orientais, também se buscou retomar a herança cultural alemã dos contos populares dos irmãos Grimm. E similarmente ao que ocorria no mencionado filme do soviético Ptushko, ‘elementos da burguesia’ e da nobreza eram alvos de crítica, para se destacar como virtuoso o herói trabalhador, sendo ele camponês ou artífice.¹²³

A estrutura organizacional básica da DEFA permaneceu até a Queda do Muro de Berlim, quando, então, o sistema político alemão-oriental entrava em colapso e o SED perdia seu controle também sobre a empresa cinematográfica. Na época, foram realizados os chamados *Wendefilme* – filmes da virada, que se referem ao período conhecido como *Die Wende* – “A virada”, “a transição”.¹²⁴ Nas palavras de Elcio Cornelsen, trata-se do “processo histórico que culminou com a Queda do Muro de Berlim em 09 de novembro de 1989 e com a consequente reunificação alemã, oficialmente celebrada em 03 de outubro de 1990”.¹²⁵ A DEFA realizou ainda, uma breve produção pós-socialista até ser privatizada. Em 1992, seu estúdio de filmes

¹²¹ RICHTER, 2015, p. 2; RICHTER, 2016a, p. 2.

¹²² Ein zärtliches Hallo – Meine Begegnung mit dem „Bären“. In: HAASE (Hg.), 2010, pp. 167-170.

¹²³ KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina. Marvelous Worlds: The Grimms’ Fairy Tales in GDR Children’s Films, p. 240, pp. 242-243. In: JOOSEN; LATHEY, 2014, pp. 239-256.

¹²⁴ HEIDUSCHKE, 2013, p. 17

¹²⁵ CORNELSEN, 2008, p. 137. Ver também CORNELSEN, 2009, p. 26.

narrativos ficcionais foi comprado pela francesa Compagnie Immobilière Phénix (CIP), dando a ele o nome de Studio Babelsberg.¹²⁶

Heiduschke observa que é de se admirar como foi possível para alguns cineastas da DEFA, ainda nos tempos do rígido controle do SED, deixar sua marca individual. Ele explica que mesmo em tempos de maior pressão, submetidos a variadas instâncias de supervisão, tais cineastas contavam com a habilidade de muitos espectadores alemães-orientais saberem decodificar algumas passagens que continham mensagens não percebidas pelos censores, como que em um jogo prazeroso com seu público.¹²⁷

Em 1999, a fundação alemã DEFA-Stiftung, sem fins lucrativos, tornou-se a sucessora legal da DEFA, tendo sob sua guarda os filmes que a agora extinta empresa alemã-oriental produziu. A DEFA-Stiftung firmou acordos de licenciamentos para que a memória do cinema alemão-oriental se tornasse acessível em outros formatos mediáticos que pudessem ser comercializados, como o DVD. Para tal, fez parcerias com a Progress Filmverleih, a antiga empresa da RDA que monopolizava a distribuição de filmes no país. Há também a parceria com o *Bundesarchiv-Filmarchiv*, o arquivo federal de filmes da Alemanha, e a companhia *start-up* Icestorm Entertainment, como distribuidor exclusivo dos filmes da DEFA para o mercado de entretenimentos caseiros.¹²⁸ A DEFA produziu 750 *Spielfilme* – filmes narrativos ficcionais de longa-metragem –, incluindo-se filmes para crianças, os *Kinderfilme*. Há também, aproximadamente 750 filmes de animação e 2250 filmes documentários e curtas-metragens.¹²⁹

Da extinta RDA, verificamos a tentativa do controle da cultura pelo Estado socialista de tendência totalitária. Tal processo não deveria ser apenas imposto pelos órgãos de controle e violência do estado policial, mas sim contar com a adesão e apoio dos próprios agentes culturais, os artistas e intelectuais. E isso se revelou problemático, pois cada um desses teria seu ponto de ruptura de acordo com sua consciência. O cinema alemão-oriental, realizado pela DEFA, era parte fundamental no moldar do ‘novo’ homem e, motivo de nosso interesse maior, da ‘nova’ mulher, o que começaremos a aprofundar a partir do próximo capítulo.

¹²⁶ HEIDUSCHKE, 2013, p. 31.

¹²⁷ HEIDUSCHKE, 2013, p. 17.

¹²⁸ HEIDUSCHKE, 2013, p. 33.

¹²⁹ PUHL, 2007, p. 41.

3 TEORIA FEMINISTA E O IMAGINÁRIO DA MULHER

Para se entender os *Gegenwartsfilme* – filmes sobre temas contemporâneos –, *Alltagsfilme* – filmes sobre o dia-a-dia –, *Jugendfilme* – filmes sobre juventude – da DEFA com protagonistas femininas, assim como seus *Frauenfilme* – filmes sobre mulheres – propriamente ditos, é preciso, inicialmente, apresentar um breve panorama de estudos referentes às lutas emancipatórias das mulheres, se concentrando, como motivo de interesse maior na presente tese, em abordagens marxistas e existencialistas. Tratamos também, de alguns exemplos da representação da mulher na literatura soviética e propomos algumas considerações sobre a teoria feminista do cinema. Verificamos que já existia no cinema alemão, uma articulação dramática de filmes em torno de personagens femininas desde, pelo menos, a República de Weimar. A seguir, expomos a política para as mulheres, dos tempos da Zona de Ocupação Soviética à República Democrática Alemã (RDA), bem como sua articulação com a vida social e privada. Veremos, destacando ambiguidades, a criação de um imaginário em que a Alemanha Oriental pretendeu mostrar ao mundo ser ela um Estado moderno, de vanguarda, da igualdade não só de classe, como também de direitos entre homens e mulheres.

3.1 Teoria Feminista e Marxismo

Andrea Nye apresenta um abrangente histórico do desenvolvimento das principais correntes teóricas feministas. Ela parte do Iluminismo, liberalismo e a luta pelos direitos das mulheres no século XIX, às complexas relações entre marxismo e feminismo conforme discutido por autores como Clara Zetkin, Alexandra Kolontay e August Bebel. A relação entre marxismo e feminismo é problemática. Nye observa em sociedades organizadas com fundamentos marxistas e leninistas a composição de uma burocracia predominantemente masculina, com homens em postos-chave. As mulheres trabalhadoras, exaltadas pelo imaginário do socialismo realmente existente, se encontravam ainda em posições de inferioridade em relação aos trabalhadores homens. Ao mesmo tempo, elas eram estimuladas a ver com desconfiança os movimentos feministas em sociedades liberais.¹³⁰

A propaganda marxista-leninista afirmava que a igualdade de direitos entre os sexos nas democracias burguesas constituiria um engodo, e que as reformas ocorriam apenas em benefício

¹³⁰ NYE, 1995.

da ‘classe burguesa’, e não do proletariado ou do camponês. As mudanças trazidas pelo socialismo, por sua vez, seriam mais profundas e verdadeiramente progressistas, pois lidariam com as diferenças de riqueza e poder de forma ampla. As reformas relacionadas ao conceito de classe deveriam estar na base de uma nova sociedade, para, só então, ocorrerem as mudanças que envolvessem as demandas específicas das mulheres.¹³¹

Para os ideólogos da revolução socialista, o ‘casamento burguês’ ainda duraria, mas as relações de poder seriam abaladas com o desaparecimento da propriedade privada. Para Engels, o fator histórico determinante do comunismo são os meios de produção da existência. A organização econômica social não poderia ser tomada de forma redutível ao indivíduo. Engels considerava ainda não ser o sexismo universal.¹³² As instituições deveriam ser explicadas como fenômenos sociais e não como fatores naturais. Essa noção aproxima-se da abordagem do pensamento existencialista de Simone de Beauvoir, para quem a “naturalização” do papel da mulher é um fenômeno cultural. Mas Beauvoir e Engels se separam em uma noção também fundamental, pois Beauvoir lançará luzes sobre o indivíduo. E, para Engels, até o caráter de um indivíduo seria determinado por sua função social.¹³³

O feminismo liberal concentrava sua luta nas reformas legais que garantissem o casamento contratual consensual de ambas as partes e direitos iguais para homens e mulheres. Os marxistas subestimavam essas reformas; para eles, a opressão das mulheres pelos homens só teria fim com a revolução socialista que eliminaria o capitalismo.¹³⁴ Para Marx, a família é como uma peça nos mecanismos econômicos. Após a Revolução Industrial, ela deixa de ser uma unidade produtiva para se tornar uma unidade de consumo. Do ponto de vista econômico, a família se tornaria desnecessária. Com a revolução socialista, o Estado deve assumir os cuidados essenciais para com as crianças, idosos e doentes.¹³⁵

O pensador e político marxista August Bebel foi um dos fundadores do *Sozialdemokratische Partei Deutschlands* (SPD), o Partido Social-Democrata da Alemanha, e compreendeu que a questão das mulheres era parte importante das demandas por mudanças sociais dentro do

¹³¹ NYE, 1995.

¹³² ENGELS, Friedrich. *A origem da família, propriedade privada e o estado*. Londres: Lawrence e Wishart, 1972 *apud* NYE, 1995.

¹³³ NYE, 1995. Cf. BEAUVOIR, 1961a; BEAUVOIR, 1961b.

¹³⁴ NYE, 1995.

¹³⁵ MARX, Karl, *O Capital*. Traduzido da 3ª edição alemã, ed. por Samuel Moore e Edward Aveling, vol. 1 (Londres, 1957) *apud* NYE, 1995.

movimento operário alemão. Kathrin Puhl, que também aborda a representação da mulher em filmes da DEFA, parte da obra essencial de Bebel, *Die Frau und der Sozialismus* (1883) – *A mulher e o socialismo* – em que ele

[...] compara a luta das mulheres por direito a atividade remunerada e independência pessoal com a libertação da classe trabalhadora. Ambas as demandas são tornadas pela sociedade burguesa, até certo ponto, oficialmente reconhecidas, pois a expansão da produção precisaria incluir a força de trabalho feminino. Mas para ter seus direitos completamente reconhecidos, a mulher teria que lutar sozinha, pois homens de todas as classes sociais possuem interesse em manter inalteradas as relações [de poder entre os sexos] existentes.¹³⁶

Puhl explica que Bebel antevê, sobretudo no trabalho remunerado das mulheres, a solução para a questão feminina, resultando em independência financeira. O trabalho assumido pelas mulheres no lar também deveria ser regulamentado. Para Bebel, a libertação e emancipação da classe operária, com a superação do capitalismo, e a emancipação das mulheres estão conectadas, não sem reconhecer as contradições nesse processo.¹³⁷ Bebel adota a análise de Engels do sexismo, para quem a família monogâmica chefiada pelo homem advém da propriedade privada. Com o socialismo, os direitos trabalhistas e a preparação educacional de homens e mulheres seriam iguais.¹³⁸ Mas, conforme lembra Nye, a Revolução Russa mostrou que a práxis ficou aquém da teoria.¹³⁹

Outro nome relacionado à abordagem feminista marxista é Clara Zetkin, na Alemanha. Para ela, Marx, em seu estudo sobre a família, situava historicamente a luta das mulheres e propunha um método de análise revelador das estruturas que as aprisionavam, e que poderiam ser mutáveis, pois não seriam eternas por leis morais e divinas. A força motora das mudanças a romper essas estruturas seria a Economia.¹⁴⁰ Outro nome fundamental para o feminismo marxista é o da revolucionária russa Alexandra Kolontay,¹⁴¹ que veio a fazer parte do governo

¹³⁶ Tradução livre do original em idioma alemão: [...] vergleicht er das Streben der Frauen nach “selbständigem Erwerb und persönlicher Unabhängigkeit” mit der Befreiung der Arbeiterklasse. Beides werde von der bürgerlichen Gesellschaft bis zu einem gewissen Grade als berechtigt anerkannt, den um die Produktion weiter auszubauen, benötige man dringend die Arbeitskraft der Frau. Für ihre vollständigen Rechte müsste die Frau aber allein kämpfen, da die Männer aller Klassen ein Interesse an der Aufrechterhaltung der bestehenden Verhältnisse haben. PUHL, 2007, p. 8.

¹³⁷ PUHL, 2007.

¹³⁸ BEBEL, *Woman in Socialism*, apud NYE, 1995.

¹³⁹ NYE, 1995.

¹⁴⁰ ZETKIN, “O que as mulheres devem a Marx” in: *Batailles pour les femmes* (Editions Sociales, Paris, 1980), da tradução sob a direção de Gilbert Badia apud NYE, 1995.

¹⁴¹ Por diferentes fontes consultadas, o sobrenome KOLONTAY aparece também com a grafia KOLLONTAI.

soviético. Também para ela, a solução dos problemas das mulheres só seria encontrada dentro do socialismo que traria respostas às indagações teóricas e práticas, como sobre os cuidados com a maternidade e a infância, a divisão das tarefas domésticas, visto que a mulher socialista é também uma trabalhadora fora do lar. O socialismo satisfaria todas as necessidades humanas ao eliminar as contradições. Esses ideais foram debatidos e buscados ativamente por Kolontay nos primeiros dias da Revolução Russa, inclusive com a redação de anteprojetos de lei.¹⁴²

De fato, nos primeiros tempos soviéticos, parecia ocorrer uma melhora sem precedentes na questão feminina, pois anteprojetos de lei sobre o casamento civil permitiam sua dissolução sem impor barreiras para a mulher, caso o casamento se revelasse problemático. Havia também os debates sobre a questão da igualdade entre homens e mulheres, a licença-maternidade e os serviços sociais de apoio à família.¹⁴³ Porém, o stalinismo, a partir dos anos de 1920, impôs prioridades relativas à rápida industrialização e à militarização, com toda exigência de abnegada disciplina. O que obviamente trouxe dificuldades aos centros de apoio à mulher e suas práticas mais progressistas, frustrando programas caros a Kolontay. No entanto, Nye observa que havia dificuldades para que ocorresse a emancipação feminina desde o início da era bolchevista. “Podia dar-se igualdade à mulher no emprego, mas não impedia os homens de assumir as funções qualificadas e de *status* elevado”.¹⁴⁴

Engels aborda a questão da monogamia. Com o fim da propriedade privada, não haveria outro motivo para a união entre um homem e uma mulher que não por amor. O casamento romântico autêntico seria, então, proporcionado pelo socialismo.¹⁴⁵ Bebel retoma o pensamento de Engels sobre a imaginada felicidade da família socialista e as possibilidades que o novo sistema social traria.

Agora as mulheres farão uma opção livre, seu próprio contrato, e estarão aptas a obter divórcio. [...]. As mulheres serão mães e donas-de-casa sem perder sua independência, assegurava Bebel, porque haverá sempre prontamente guardiãs, professoras, companheiras e meninas que as ajudariam. Também serão aliviadas de muito trabalho pesado em vista de novos produtos e tecnologia.¹⁴⁶

¹⁴² KOLLONTAI, *As bases sociais da questão das mulheres* e outros artigos reunidos em *Marxisme et révolution sexuelle* (François Maspero, Paris, 1975) apud NYE, 1995.

¹⁴³ *Ibid* apud NYE, 1995.

¹⁴⁴ NYE, 1995, p. 63.

¹⁴⁵ ENGELS, *A origem da família...*, apud NYE, 1995.

¹⁴⁶ BEBEL, *Woman in Socialism*, apud NYE, 1995, p. 64.

Porém, segundo Nye, as feministas marxistas não perceberam de imediato que suas aspirações estavam se separando do que as lideranças bolchevistas ambicionavam, ou seja, o que uma nascente *nomenklatura* majoritariamente masculina ambicionava. Kolontay concordou inicialmente quanto à posição de Lenin no que diz respeito à sexualidade. Também para a moral socialista o sexo livre foi considerado nocivo, devendo ser assumido um compromisso em um relacionamento.

Não haveria no socialismo a necessidade de uma paixão romântica, pois isso seria privilégio de poucos, considerado um comportamento e um ‘capricho burguês’ diante das frustrações da vida.¹⁴⁷ Kolontay, no entanto, não deixa de apresentar algumas possibilidades para a relação entre um homem e uma mulher de acordo com as demandas da época vivida, como no caso dos difíceis tempos revolucionários seguidos da consolidação da nova ordem socialista.

Na vida proletária, há o que Kollontai chama de "o jogo amoroso" [...]. Haverá também um novo tipo de mulher, que vê as coisas de maneira diferente, reage diferentemente, tem novas necessidades e sentimentos, uma mulher trabalhadora independente cuja nova situação exige uma mudança em sua vida amorosa. Aquela que Kollontai chamava de "mulher emancipada".¹⁴⁸

O “amor-jogo” ou amizade erótica, proposto por Kolontay para o proletariado, seria um relacionamento no qual cada um cuida do outro, mas sabe que a união é solúvel. Não haveria o sentimento de propriedade sobre uma pessoa. Kolontay imaginou que isso levaria a uma ampliação dos laços monogâmicos com maior naturalidade e espontaneidade. Ela não ignorou o quanto a consciência patriarcal estava entranhada na sociedade soviética dos primeiros tempos e os problemas que seriam persistentes para as mulheres no socialismo. No entanto, se mantinha otimista ao imaginar uma nova mulher que seria proporcionada pela nova sociedade.

[...] somente o enriquecimento da psicologia humana no potencial do amor pode transformar as relações entre os sexos e convertê-las em relações impregnadas de verdadeiro amor [...]. Porém, uma transformação desse gênero exige inevitavelmente a transformação fundamental das relações econômico-sociais: isto é, exige o estabelecimento do regime comunista.¹⁴⁹

Mas, conforme relata Nye, não interessaria aos ideólogos marxistas as questões de família e do sexo, visto que constituiriam assuntos privados não relacionados com a produção, mesmo que

¹⁴⁷ KOLLONTAI, *Make way for winged Eros* (1923) in: *Selected Writings*, apud NYE, 1995.

¹⁴⁸ *Ibid* apud NYE, 1995, p. 68.

¹⁴⁹ KOLONTAY, 1968, p. 23.

a feminista socialista Alison Jaggar chegasse a propor que o trabalho sexual e de procriação das mulheres também devesse ser abrangido pelo conceito marxista de produção.¹⁵⁰

Nye destaca que a exploração das mulheres ocorria não só nos lares, mas também na cultura de massa que se desenvolvia rapidamente com o cinema. Para alguns ideólogos socialistas, o alcance da teoria marxista “não poderia sequer [...] dar uma análise textual de filmes populares, porque no marxismo os textos devem refletir realidades econômicas”.¹⁵¹ É interessante notar, que isso se contrapõe às amplas possibilidades da crítica marxista à cultura de massa feita pela chamada Escola de Frankfurt, e que não deixava de enfatizar, porém, o indivíduo.

Ao se buscar apresentar e propagar pelos *media* um novo imaginário para o lar, mas ainda estruturado de forma tradicional, Nye relata que do ponto de vista de correntes ideológicas bolchevistas foi levado em conta que

[...] o *homem* produtivo marxista, o homem a ser liberado no Estado socialista, depende desde o início do lar que alimenta e abriga e dos serviços não-produtivos que lhe dão o necessário antídoto mental e material para a sua exaustiva e destrutiva humanização do mundo físico e sua ânsia obsessiva por produtos que reflitam a sua imagem. O grande triunfo projetado da produção socialista nada mais é que o reflexo final desse homem marxista no Estado autoritário.¹⁵²

Nye conclui que as mulheres marxistas devem mais uma vez fazer o questionamento tal qual apresentaram às sociedades democráticas: “acaso as mulheres querem obter o *status* de camaradas em tal sociedade?”¹⁵³

3.2 Referenciais da individualidade feminina na literatura soviética

Kolontay percebeu que “a humanidade contemporânea vive sob o sombrio signo da paixão, sempre ávida a devorar o eu do outro”, e que, em seu tempo,¹⁵⁴ “os dramas sexuais constituem fonte inesgotável de inspiração para os artistas de todos os gêneros da Arte”. A feminista marxista discute o dilema do “verdadeiro amor”, a busca pelo que considera ser o culto

¹⁵⁰ JAGGAR, *Feminist Politics and Human Nature* (Rowman and Allanheld, Totowa, NJ, 1983) *apud* NYE, 1995, p. 78.

¹⁵¹ NYE, 1995, p. 83.

¹⁵² NYE, 1995, p. 85.

¹⁵³ NYE, 1995, p. 85.

¹⁵⁴ Ela fez essas reflexões sobre ‘a nova mulher’ e a ‘moral sexual’ entre os anos de 1918 e 1921.

grosseiro e individualista do ‘eu’ e desafia: “cremos que podemos conquistar sem nenhum sacrifício a maior das sortes humanas, o verdadeiro amor [...] sem dar em troca a nossa própria personalidade”.¹⁵⁵ A crise sexual seria insolúvel sem uma completa transformação psicológica e também, conforme vimos anteriormente, econômica.

Deve ser dada aos operários, propõe Kolontay, a possibilidade de engajamento em uma atividade cultural, em livros, teatros, conferências, etc., o que os tornaria mais conscientes e aptos para as relações entre homens e mulheres.¹⁵⁶ Ela identifica, na Literatura universal anterior à época soviética, diversos exemplos da ‘nova mulher’ e extrai deles possibilidades para dar forma ao conceito do ‘amor-jogo’, que poderia proporcionar relacionamentos adequados aos tempos difíceis.¹⁵⁷ Percebemos, então, uma dialética entre o culto do ‘eu’ e a defesa da mulher como indivíduo; a necessidade de sacrifício e o risco da entrega da personalidade.

Desde a dura realidade da Revolução Industrial, foram exigidas novas qualidades das mulheres, que não as virtudes femininas românticas de passividade e submissão. Nye descreve, segundo, o pensamento de Kolontay, os traços dessa nova mulher que não é sentimental, mas decidida. Ela é um indivíduo, não idolatra os homens (daí se opõe ao culto do ‘eu’ masculino possessivo), mas deles espera alguma coisa. Essa nova mulher, plena de autoafirmação, enfrenta a rejeição sem sofrimento e humilhação. E retoma o trabalho até com algum alívio, pois se sente liberta do desvio da paixão.¹⁵⁸

Para a nova mulher, observada por Kolontay na Literatura universal, o amor compõe somente uma parte de sua vida complexa. Ela se dedica ao conhecimento científico, às artes, aos mais diversos trabalhos e possui múltiplos interesses. O desejo de encontrar uma alma semelhante à sua pode, por vezes, conturbar o seu lado racional. Das contradições que se debatem na alma dessa ‘mulher-individualidade’, há o exemplo citado por Kolontay: “Não sou livre, independente? Sim. Mas terrivelmente só”. Ainda assim, se acostumada à reflexão, a paixão não a cega, mas serve para que se encontre a si mesma. Os acontecimentos da vida dessa

¹⁵⁵ KOLONTAY, 1968, p. 48.

¹⁵⁶ KOLONTAY, 1968, p. 34, 41, 48-49, 59 *passim*.

¹⁵⁷ KOLONTAY, 1968, pp. 69-110.

¹⁵⁸ KOLLONTAI, *The New Woman* in: *Autobiography of a Sexually Emancipated Woman* (Londres, 1972), *Selected Writings*, apud NYE, 1995, p. 68.

hipotética heroína, que reúne diversas personagens, são etapas de uma busca pelo desenvolvimento da personalidade.¹⁵⁹ Dessa forma, para Kolontay,

As obras que refletem sem artifícios a verdade da vida, as que nos mostram mais exatamente a psicologia da mulher contemporânea, suas dores, seus problemas, seus desejos, contradições, complicações e tendências serão as que melhor nos servem para enriquecer nosso material. [...] Diante de nós, [...] um mundo de emoções, de sentimentos, de necessidades completamente distintas.¹⁶⁰

Ainda conforme Kolontay, por meio de um profundo trabalho de autoeducação, a nova mulher deve fortalecer o espírito e a vontade para preservar seus direitos conquistados. O romance, como ‘gênero literário da classe burguesa’, expressa os conflitos amorosos originários do comportamento possessivo. E “a causa de quase todas as tragédias familiares, de todas as épocas, tem sido a atitude superficial, de abandono, do homem diante do eu feminino”. Mas o amor romântico deve ser abandonado pela ideologia da classe operária? Questiona Kolontay. “De modo algum”, ela mesma responde. Deve-se preparar e reconhecer “o sentimento de amor como força social e psíquica”.¹⁶¹

Na literatura soviética, no entanto, obras que apresentam dissidência da linha desejada pelo Estado e pelo partido são as que evidenciam interessantes questões sobre comportamento e relacionamento entre homens e mulheres. Dos livros de ficção, *Os filhos da Rua Arbat* (1987), de Anatoli Ribakov, é um caso célebre. A obra foi escrita entre 1966 e 1983 e só liberada para publicação com a interferência direta de Mikhail Gorbachev. Esse romance é também um importante documento para se compreender o stalinismo e o dia-a-dia de pessoas comuns vivendo sob uma ditadura marxista-leninista, além de lançar luzes sobre a questão da mulher no sistema soviético.

A história inicia-se nos anos de 1930, nos tempos de Stalin, do início dos grandes expurgos, e gira em torno de um grupo de rapazes e moças da famosa rua moscovita. Sacha, um dos personagens centrais, socialista convicto, é preso e terá que cumprir anos de exílio na Sibéria. Ao atravessar vastos territórios da União Soviética, pernoitando em precárias vilas até chegar

¹⁵⁹ KOLONTAY, 1968, pp. 79-81 *passim*.

¹⁶⁰ KOLONTAY, 1968, pp. 89-90.

¹⁶¹ KOLONTAY, 1968, p. 91, 94, 132, 142 *passim*.

ao local onde receberá permissão para finalmente se estabelecer, ele faz observações conforme o narrador:

Sacha já havia visto essas moças. Eram belas, esbeltas, siberianas arruivadas, corpo vigoroso, pernas vigorosas. A vida na Sibéria lhe parecia vida de eremita, ele iria estudar francês, inglês, economia política, os três anos [de degredo] não deveriam passar em vão. Agora estava em dúvida. Certamente não iria viver só disso.¹⁶²

Esse trecho, de algum modo, reafirma as possibilidades do ‘amor-jogo’ à Kolontay para tempos difíceis. No caso de Sacha, era como imaginava poder suportar a vida de degredado. Só quando vai perdendo a ingenuidade, com muito sofrimento, percebe a extensão da tragédia de seu país. E em suas observações podem ser encontradas evidências das condições da mulher soviética em regiões remotas:

A mulher aí assumia tudo: o campo, a horta, o rio, o gado, a casa. E o angaraense de verdade era caçador, vagabundo, desprezava o trabalho, especialmente o *trabalho doméstico*. Soloviêitch tinha razão: aos vinte anos a mulher ali se torna um burro de carga, aos trinta, um rocim. Sua verdadeira época era dos treze aos dezesseis anos, até o casamento. E, embora a mocinha tivesse o trabalho do colcós e o trabalho de casa em pé de igualdade com os adultos, à noite tinha a *rua*.¹⁶³

Aqui, podemos verificar ainda uma ponta do conhecido desprezo de muitos soviéticos de nacionalidade russa por outros povos que compunham a União Soviética.¹⁶⁴ A seguir, Ribakov expõe questões íntimas de moças moscovitas, e mesmo da elite soviética, que se envolviam desastrosamente com malandros hábeis em manejar pelas margens do sistema ou com burocratas oportunistas. Encontram-se também indícios de demandas femininas relacionadas à “nova mulher” socialista educada, similarmente à imaginada por Kolontay, em uma passagem que traz reflexões da personagem Nina sobre o comportamento da jovem irmã e de outra moça do círculo de relações da juventude da Arbat.

¹⁶² RIBAKOV, 1987, p. 242.

¹⁶³ RIBAKOV, 1987, p. 410.

¹⁶⁴ Cf. *Adeus, camaradas! O império soviético 1975 – 1991 do apogeu ao colapso*.

Terá se comportado corretamente com a irmã? E de que outro jeito podia comportar-se? Pular de felicidade? Pelo fato de Vária estar indo trabalhar? Todos trabalham. Elementar. Vária não está fazendo a felicidade de ninguém. Podia ingressar no curso superior, mas quer trabalhar como copista, cada um escolhe o seu caminho. Nós falamos da dignidade da mulher, mas basta aparecer um homem para a gente esquecer essa dignidade. / Vária, concordo, é uma menina, foi educada pela rua, pelo pátio... Mas Lena Budiáguina, meu Deus, [...] é uma mulher adulta e foi educada numa família como aquela! Naquela ocasião, no inverno, Nina sabe disso, Lena fez um aborto clandestino de Iúri, por pouco não morreu, e ele, cafajeste, não foi uma única vez no hospital, não apareceu nem um ano depois, e Lena voltou a se encontrar com ele. Não está vendo quem ele é? No NKVD não trabalham apenas tchekistas de verdade, lá também está cheio de adesistas tipo Iúra. [...] Nina odiava nas mulheres a dependência em relação aos homens, via isso na própria irmã, e o fato de Vária estar começando a trabalhar não lhe mudava a essência.¹⁶⁵

Podem ser encontrados vestígios do modelo de mulher imaginada por Kolontay também no romance *Propaganda Monumental* (2004), do dissidente soviético Vladimir Voinóvitch. Sua descrição realista da vida soviética, e mesmo da era pós-soviética, porém, é ainda mais pessimista do que é possível verificar em Ribacov. Este, apesar de censurado, não chegou a ser um dissidente, mas, sim, um membro do Sindicato de Escritores, tendo recebido prêmios oficiais, inclusive o Prêmio Stalin, em 1951. Já Voinóvitch foi expulso da União dos Escritores, em 1974, e teve que sair da União Soviética em 1980.¹⁶⁶

Em *Propaganda Monumental*, a personagem central Aglaia é a mulher corajosa e abnegada que pratica o amor-amizade, precariamente, nos tempos revolucionários e de estabilização do socialismo. A dureza da vida ora se intensifica ora ameniza de acordo com os eventos históricos. No entanto, sempre frugal e estoica, Aglaia mantém sua fidelidade e amor maior à figura de Stalin, para ela o “corifeu de todas as ciências”, representando o ideal patriarcal essencial no socialismo. Seu amor radical adquire forma concreta em uma estátua monumental de ferro gusa que ela recolhe de uma praça para o seu apartamento, quando chegam os tempos revisionistas de Khrushchev.¹⁶⁷ A obra ficcional de um dissidente como Voinóvitch, que se relaciona com os eventos históricos, pode expor mais sobre o dia-a-dia no mundo soviético, no contexto de cada época, do que idealizadas narrativas oficiais dos partidos comunistas do Leste.

É evidente também, uma mentalidade feminina particular, por exemplo, na passagem do encontro casual da ex-guerrilheira Aglaia com um general, ambos veteranos da Segunda Guerra

¹⁶⁵ RIBAKOV, 1987, p. 494.

¹⁶⁶ Cf. RIBAKOV, 1987 e VOINÓVITCH, 2007.

¹⁶⁷ Cf. VOINÓVITCH, 2007.

Mundial, para eles a Grande Guerra Patriótica. Os dois estão repousando em um balneário, já à época de Brejnev, e o General Fiódorovitch a corteja. Ele conta a Aglaia sobre um desentendimento que teve, numa exposição, com um jovem pintor abstracionista. Na ocasião, o general questionou o artista: “você desenha, por que desperdiça as tintas?” Ao que o jovem respondeu não querer discutir assim, num nível tão baixo. O general disse, então: “não foi para isso que derramei o meu sangue no *front*” e chamou o pintor de canalha e parasita. Depois, ele escreveu uma carta de protesto, contando com assinaturas de outros veteranos, que foi publicada em um jornal, o que levou a União dos Pintores a redigir uma repreensão ao artista, por ‘formalismo’. O general conclui triunfal para Aglaia, buscando o apoio dela: “[...] eu penso que agiram corretamente”. A ex-guerrilheira, porém, responde bruscamente: “Não, não agiram corretamente!”. O general se mostra surpreso: “Por que não? Você não imagina como a pintura era tosca!”. Mas uma surpresa maior ele tem, chegando a engasgar, ao ouvir Aglaia considerar que isso não era motivo de repreensão, mas de *fuzilamento*! ¹⁶⁸

Da ficção para a realidade, Frederick Taylor relata que na Berlim de 1961, o ex-campeão de ciclismo alemão-oriental Harry Seidel tinha optado por permanecer no Ocidente pouco antes do fechamento da fronteira, pois vinha sendo obrigado a ingerir drogas para melhorar o desempenho. Já com o erguer do Muro de Berlim, e odiando o regime alemão-oriental, ele começou a organizar fugas por túneis para ajudar a tirar amigos e parentes da RDA. No ano seguinte, em uma de suas empreitadas, ele foi preso em território alemão-oriental. As autoridades resolveram fazer dele um exemplo, esperando que fosse condenado à prisão perpétua. Mas a ministra da Justiça alemã-oriental, Hilde Benjamin, propôs a pena de morte, sendo, felizmente, voto vencido entre seus colegas, homens em sua grande maioria. Harry Seidel cumpriu quatro anos de prisão e foi liberado após um acordo entre o Leste e o Oeste. ¹⁶⁹

Esses dois exemplos, coletados respectivamente da Literatura e da História, confrontam *radicalmente* o mito da docilidade feminina, da mulher misericordiosa e maternal. ¹⁷⁰ Além disso, reafirma a acurada percepção do escritor soviético dissidente, comparável a do

¹⁶⁸ In: VOINÓVITCH, 2007, pp. 214-215.

¹⁶⁹ TAYLOR, 2009, pp. 366-367. Na República Democrática Alemã, as instituições democráticas eram ‘aparentemente’ defendidas. Existiam, teoricamente, outros partidos políticos além do SED e um sistema judiciário com seus juizes, promotores e advogados. Mas, na verdade, “só existia mesmo o Partido e seu instrumento, a Stasi. Com frequência os juizes recebiam ordens da Stasi, a qual, por sua vez, apenas repassava o que o Partido determinava”. In: FUNDER, 2008, p. 57. Numa epigrafe de seu livro, Funder cita a rainha personagem de Lewis Carroll em *As aventuras de Alice no País das Maravilhas*: “Primeiro a sentença – depois o veredito”. *Ibid.*

¹⁷⁰ Cf. “Socializadas na docilidade pela ideologia masculinizante”, p. 123. In: O feminismo radical e a batalha dos sexos. In: NYE, 1995, pp. 119-129.

historiador inglês que pôde pesquisar em fontes da Alemanha pós-comunista, e relatar com mais liberdade detalhes do dia-a-dia, das mentalidades e práticas nos regimes do antigo bloco soviético. A violência do marxismo-leninismo e stalinismo da personagem Aglaia, e da pessoa histórica de Hilde, conhecida como “a Vermelha”,¹⁷¹ as aproximam de vertentes do feminismo radical, como, por exemplo, o manifesto SCUM.¹⁷² Porém, ambas são mulheres que se apartariam também radicalmente do feminismo, graças à submissão delas a uma ordem patriarcal socialista. O essencial é observarmos os mitos da feminilidade, construídos para a opressão da mulher pelo homem, e que foram destrinchados no feminismo existencialista da filósofa francesa Simone de Beauvoir, cuja crítica ao marxismo veremos, brevemente, a seguir.

3.3 Feminismo e existencialismo

Investigando com dados de campos diversos, da Biologia, Psicanálise e Mitologia; da História e do materialismo histórico, Simone de Beauvoir propõe que “as mulheres nunca opuseram valores femininos aos valores masculinos; foram os homens, desejosos de manter as prerrogativas masculinas, que inventaram essa divisão”, a constituir um “campo de domínio feminino”.¹⁷³ E para a dualidade masculino e feminino foi até mesmo atribuída uma divisão que seria, respectivamente, positiva e negativa. Com o ponto de vista da filosofia existencialista, Beauvoir também lançou mão de fontes literárias, como os romances, para questionar o que seria uma idealização da mulher, mantendo-a em posição de submissão em uma estrutura social simbólica e sufocante. A filósofa destaca o papel da inteligência diante da sexualidade, aborda conceitos como masoquismo, passividade, o ‘casamento burguês’ e suas neuroses.¹⁷⁴

Nye explica que Beauvoir não considerava a dinâmica da opressão feminina como sendo específica do capitalismo ou do socialismo. Fechando-se o foco em nosso interesse na presente tese, a situação da mulher sob o socialismo, consideremos, pois, que Beauvoir estudou as disputas entre as feministas marxistas e a ortodoxia dos partidos comunistas. Para tal, ela partiu da obra de Alexandra Kollontai, com relevância para a resistência masculina a mudanças nas relações entre homens e mulheres. “Estamos todas sozinhas, dizia Kollontai, capitalistas e

¹⁷¹ Cf. TAYLOR, 2009, p. 367.

¹⁷² Manifesto feminista radical, por Valerie Solanis, publicado em 1967. Cf. Excerpts from Valerie Solanis, “S.C.U.M. Manifesto”, *The Berkeley Barb*, June 7-13, 1968, p. 4. In: *The Women’s Rebellion*, pp. 462-465.

¹⁷³ BEAUVOIR, 1961a, p. 85.

¹⁷⁴ Cf. BEAUVOIR, 1961a; BEAUVOIR, 1961b.

socialistas”.¹⁷⁵ Voltando-se ainda para uma crítica às posições de Engels, Beauvoir considerou que “suprimir a família não é necessariamente libertar a mulher”. Com os exemplos de Esparta e do regime nazista, ela mostra que até mesmo a mulher diretamente ligada ao Estado pode ser oprimida por uma ordem masculina.¹⁷⁶

Verificamos a conexão que Bebel fez da opressão da mulher com a opressão de classe. Mas no regime totalitário soviético, os interesses das mulheres, incluindo-se os serviços de apoio, ficaram subordinados a uma “libertária” agenda social mais ampla, sobretudo com o advento do stalinismo. O risco dessa ocorrência foi antecipado pelo próprio Bebel ao ter observado também a solidão da mulher, e quando afirmou que não interessaria aos homens *de todas as classes sociais* alterar as relações de poder entre os sexos.¹⁷⁷

Beauvoir observou que para o marxismo, a revolução e a consolidação da nova ordem se relacionavam a uma dinâmica estrutural superior à ação individual. E se o estado e o socialismo estivessem sob ameaça, homens e mulheres, em sua individualidade, deviam ser sacrificados.¹⁷⁸ Ela começou, então, por expor os fundamentos ilusórios do marxismo. Em primeiro lugar, devemos considerar que “não há absolutos, não há uma sociedade sem classes última que terminará com os conflitos humanos e não há uma classe universal absolutamente infalível. Tais absolutos só podem levar [...] ao totalitarismo”. Muitas vezes, a *absoluta* justiça de uma ação para se alcançar uma meta considerada progressista, “na melhor das hipóteses, era moralmente ambígua, e na pior, um mal horripilante”.¹⁷⁹

O absolutismo marxista suprime o *indivíduo*, diluído no Estado e na coletividade, o que foi indiciado pela coibição da livre expressão e até mesmo, a repressão do fórum íntimo nos domínios do pensamento.¹⁸⁰ Para Beauvoir, não deve ser omitida “a realidade de nossa separação essencial uns dos outros”, admitindo-se tanto as afinidades, como também os conflitos. “É com uma análise da consciência que deve começar o estudo da condição humana e da condição da mulher”. Ao não tratar da subjetividade, o marxismo reduziria o indivíduo *consciente* a um objeto.¹⁸¹ Nye observa, fundamentada em Beauvoir, a essência da

¹⁷⁵ NYE, 1995, p. 97.

¹⁷⁶ BEAUVOIR, 1961a, p. 78.

¹⁷⁷ Cf. BEBEL, 1971; NYE, 1995; PUHL, 2007.

¹⁷⁸ NYE, 1995, p. 99.

¹⁷⁹ NYE, 1995, p. 98.

¹⁸⁰ NYE, 1995, p. 99.

¹⁸¹ NYE, 1995, pp. 99-100.

desumanização de um Estado comunista, a levar ao entorpecimento e a um crescente mal-estar entre as pessoas.

O desdém do indivíduo e da subjetividade, continuava Beauvoir, tem ainda algumas importantes implicações. Se os indivíduos não são teoricamente importantes, então as relações entre indivíduos também não o são. A relação de homem com mulher torna-se significativa só como um símbolo da progressividade de uma sociedade.¹⁸²

A teoria marxista estaria, então, aquém da capacidade de se discutir a ‘dinâmica das forças interpessoais’, que não se extingue sendo simplesmente ignorada.¹⁸³ Pelo contrário, tais forças são sempre restabelecidas. Conflitos, sejam eles entre homens e mulheres, chefes e subordinados, filiados e não filiados ao partido, não desaparecem automaticamente com o estabelecimento do socialismo.¹⁸⁴ Ao que podemos acrescentar os conflitos mútuos entre a *intelligentsia*, a *nomenklatura*, o operariado e o campesinato.

Na teoria democrática, onde a luta entre os homens por ascendência é pacificamente admitida como elementar e inevitável, o poder é conciliado e controlado em instituições criadas para limitá-lo e equilibrá-lo. [...]. Não existindo, por definição, numa sociedade socialista, o poder não é controlado.¹⁸⁵

Ainda conforme as observações de Nye, o marxismo, para Beauvoir, não desvenda a opressão em sua complexidade, ao considerar a questão de forma restrita à Economia. A pretendida libertação era ilusória. Por volta de 1972, Beauvoir percebia a insatisfatória mudança na condição da mulher, tanto no capitalismo quanto no socialismo. De suas visitas à União Soviética, ela verificou que a inserção das mulheres no mundo do trabalho regulamentado não impedia que grande parte delas ficasse restrita a trabalhos subalternos, além delas continuarem com a quase ou, senão, totalidade da responsabilidade pela casa e os filhos. “A exceção da medicina só confirmava a regra. Na Rússia, onde a medicina tinha se tornado uma profissão de mulheres, a situação das médicas era consequentemente inferior à das médicas nos países ocidentais”. As médicas soviéticas eram sobrecarregadas e mal pagas.¹⁸⁶ Segundo Beauvoir, a

¹⁸² NYE, 1995, p. 100.

¹⁸³ Colin Grant faz menção a poetas da RDA que recorriam ao jovem Marx para localizar a recusa, do próprio, da subordinação do indivíduo ao coletivo, podendo assim harmonizar o marxismo com a liberdade individual. No entanto, nos ateremos aqui à perspectiva existencialista de Simone de Beauvoir. Cf. As simulações do poder. In: GRANT, 1997, p. 196.

¹⁸⁴ NYE, 1995, p. 100.

¹⁸⁵ NYE, 1995, pp. 100-101.

¹⁸⁶ NYE, 1995, p. 101.

União Soviética mudava frequentemente sua política para a família, de acordo com as necessidades imediatas da produção e repovoamento.¹⁸⁷ Políticas populacionais, vale lembrar, eram agressivas e até mesmo catastróficas de amplas proporções no país dos soviets.¹⁸⁸

Em *O segundo sexo*, Beauvoir apresenta um novo enfoque na questão da mulher, partindo da filosofia existencial da consciência, cujos fundamentos estão na volumosa obra *O ser e o nada*, de Jean-Paul Sartre. Apresentemos, aqui, de forma muito concisa, os seus princípios. O que o ser humano vem a ser depende de suas livres decisões. Essas constituem a substância do ser, que, no entanto, jamais é fixa e absoluta, conduzindo sempre a uma nova decisão. Não havendo absolutos quando se trata do ser humano, falha, então, a inevitabilidade do processo histórico, materialista e dialético do marxismo em sua teleologia. O ser humano, livre, mas também responsável por suas escolhas e ações, orienta o seu próprio projeto de mundo.¹⁸⁹ E isso dispensa os guias, o que também entra em choque com os “corifeus de todas as ciências”, as figuras patriarcais e iconográficas do socialismo realmente existente, e sua propaganda monumental. Beauvoir põe em relevo que a humanidade não é, simplesmente, uma espécie natural mantendo-se enquanto espécie, “seu projeto não é a estagnação: ela tende a superar-se”.¹⁹⁰

Além do referencial existencial em Sartre, Beauvoir herdou de gerações de feministas inglesas e norte-americanas, desenvolvendo-a, a noção da mulher como escrava e o homem como senhor. “As mulheres, e não o proletariado, são o ‘outro’ original contra quem os sujeitos masculinos se afirmam, sejam eles capitalistas, feudais ou socialistas”.¹⁹¹ Tal relação de dominação foi denominada de patriarcado, com um sentido próprio na teoria feminista.¹⁹² A amplitude de temas tratados em *O segundo sexo*, por sua vez, preparou o terreno para a próxima geração de feministas com a chamada ‘batalha dos sexos’. Dentre elas, estão as vertentes do feminismo radical.¹⁹³ Por uma questão de concisão, e por estar além dos nossos objetivos, não

¹⁸⁷ BEAUVOIR, 1961a, p. 78.

¹⁸⁸ Cf. *Adeus, camaradas! O império soviético 1975-1991 do apogeu ao colapso*

¹⁸⁹ NYE, 1995, pp. 101-102.

¹⁹⁰ BEAUVOIR, 1961a, p. 83.

¹⁹¹ NYE, 1995, pp. 120.

¹⁹² “Em antropologia, ‘patriarca’ tem um referencial: um sistema de organização social historicamente específico, nômade, pastoril, tribal e caracterizado por uma grande família chefiada por um ‘patriarca’ masculino. No feminismo radical transformou-se num vazio conjunto universal de instituições que legitimam e perpetuam o poder e a agressão masculinos”. In: NYE, 1995, p. 139.

¹⁹³ NYE, 1995, pp. 119-120.

as verificaremos aqui. A seguir, discutiremos uma aproximação das teorias feministas aos estudos cinematográficos.

3.4 Dos “prazeres visuais”

É notável que expoentes centrais da chamada teoria feminista do cinema, tais como Laura Mulvey e Marguerite Duras, venham de uma tradição marxista. Elas compõem, porém, uma corrente de pensamento da tradição de esquerda ocidental. Ann Kaplan chama a atenção para a existência de amplo *corpus* teórico sobre o cinema feminino na Inglaterra, Estados Unidos, França e Alemanha, a denunciar a subestimação da experiência feminina nas artes dominantes, em que há predominância de um inconsciente patriarcal a agir independentemente mesmo do capitalismo.¹⁹⁴ É curioso que a teoria feminista do cinema tenha ficado por demais concentrada à crítica às cinematografias capitalistas, com as noções de fetiche a elas relacionadas.

A teoria feminista do cinema se desenvolveu inicialmente por abordagens sociológicas, passando à psicanálise e semiologia, buscando desvendar forças míticas do patriarcado internalizadas no inconsciente das pessoas.¹⁹⁵ No entanto, Kaplan alerta que não se deve perder de vista o referencial histórico-sociológico.

Embora seja essencial para as críticas de cinema examinar os processos significantes com cuidado a fim de compreender o modo pelo qual as mulheres foram construídas na linguagem e no filme, é igualmente importante não perder de vista o mundo material no qual vivemos, e no qual nossa opressão adquire formas concretas e muitas vezes dolorosas.¹⁹⁶

Kaplan identifica mitos em modelos patriarcais do cinema clássico hollywoodiano, narrativo ficcional, de diferentes décadas e chama a atenção para mecanismos que ocultavam medos patriarcais até os anos de 1960: vitimização e *fetiche*. Ela confronta tais modelos aos denunciados em filmes que apresentam um olhar feminino, como, por exemplo, os da cineasta alemã Margarethe von Trotta, da tradição ocidental do feminismo, que mostram a luta de mulheres tentando sobreviver numa ordem masculina repleta de vínculos competitivos e destrutivos.

¹⁹⁴ KAPLAN, 1995.

¹⁹⁵ KAPLAN, 1995.

¹⁹⁶ KAPLAN, 1995, p. 200.

Em Kaplan são reunidos conceitos centrais para os estudos cinematográficos feministas, tais como: cinema clássico, cinema de autor, aparato, ideologia, representação, Freud e a crise edipiana, fetichismo, *voyeurismo* e exibicionismo, o olhar no cinema, o imaginário e o simbólico, sociologia e semiologia, denotação e conotação, iconografia, narrativa, discurso e código.¹⁹⁷ Por concisão, não delinearemos aqui cada um deles, mas lançaremos mão de um ou outro, se julgarmos oportuno. Lembramos, no entanto, que nossa proposta metodológica é orientada por uma abordagem história, levando-se em conta as especificidades contextuais da DEFA, da política cultural do *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED) – Partido da Unidade Socialista da Alemanha –, das tensas relações entre o artista e o poder político, bem como da questão feminina na RDA.

Na tradição ocidental, porém, a vertente de abordagem psicanalítica, combinada ao marxismo, passa a predominar na teoria feminista do cinema de após os anos de 1960. As relações entre estudos feministas e cinematográficos, ou uma abordagem feminista do cinema, tomam corpo e formam uma importante tradição de pensamento com o célebre texto *Prazer visual e cinema narrativo*, de Laura Mulvey. A essência de sua crítica se concentra no olhar masculino, no cinema, diante da mulher tornada objeto passivo desse olhar, o que define o conceito específico de ‘prazer visual’. Esse olhar se aplicaria também ao da mulher como observadora condicionada pelo domínio do masculino. Mulvey, ao discutir o significado do prazer erótico no cinema, e o lugar ocupado pela mulher, apresenta conceitos como escopofilia, fetichismo, *voyeurismo*, narcisismo, a mulher enquanto ícone e as convenções do cinema dominante, ou seja, do cinema de matriz hollywoodiana. Do conhecimento desses códigos, ela propõe desafiá-los e mesmo destruí-los, por ação política de um engajado cinema feminista de vanguarda.¹⁹⁸

3.5 Problemas da teoria feminista quando aplicada aos cinemas nacionais

A tradição aberta por Laura Mulvey proporcionou diversos estudos feministas do cinema. Mas esses se concentram, normalmente, na esfera de influência do capitalismo liberal e da crítica ao ‘prazer visual’ do cinema de matriz hollywoodiana. Não são tão conhecidos os estudos que aplicam as teorias feministas do cinema à produção cinematográfica de países socialistas e mesmo de cinemas de países periféricos, cuja sociedade e modo de produção são organizados sob outras formas de capitalismo, levando-se em conta peculiaridades culturais locais. Kaplan,

¹⁹⁷ KAPLAN, 1995.

¹⁹⁸ Cf. MULVEY, 1983.

por exemplo, ao introduzir um estudo de abordagem feminista sobre o filme *De Cierta Manera* (*De certa maneira*, Cuba, 1974), dirigido por Sara Gómez, em um sistema de produção estatal e socialista, afirmou:

Por razões óbvias, este livro está focalizado na representação feminina de culturas capitalistas [grifos nossos]. Mas à medida que comecei a pensar a respeito do futuro do cinema feminista independente e sobre a influência que têm os contextos da produção, da exibição e da distribuição de filmes na América na realização de filmes independentes, me pareceu importante observar [...] o que as mulheres diretoras são capazes de fazer numa esfera não capitalista.¹⁹⁹

Tais razões, óbvias naquele momento para Kaplan, podem ser, no entanto, mais complexas. Partindo de evidências ainda nessa autora, verificamos que os estudos dos chamados cinemas nacionais passaram a enfatizar aspectos étnicos, privilegiando o que seria uma expressão da ‘luta anti-imperialista’, de ‘resistência ao cinema dominante’, somando-se, em nossos dias, aos movimentos antiglobalização.²⁰⁰ Isso ocorre como se pensadores teoricamente progressistas receassem passar por reacionários se criticassem os cinemas nacionais periféricos, mesmo que a tradição cultural em que estão inseridos entrem em choque com os direitos mais elementares das mulheres e fosse vetada a sua possibilidade de expressão como denúncia.

Podemos levantar a hipótese da ocorrência de uma nova ‘naturalização’. Ou seja, é “natural” que a crítica seja concentrada ao cinema capitalista liberal e dominante, pois este ‘coisifica’ a mulher, ‘naturalizando-a’ em papéis pré-definidos como esposa, mãe, cuidadora do lar ou objeto de prazer. Ao passo que é assumido como sendo “natural” que não se critique a situação da mulher em sociedades não capitalistas, bem como a representação da mulher em cinemas de sociedades periféricas ao modelo capitalista liberal globalizado, pois isso seria uma ingerência na ‘cultura do outro’. Até mesmo a universalidade dos Direitos Humanos é relativizada. Porém, é difícil ignorar a violação da dignidade da mulher que se estende aos nossos dias. Em muitas sociedades que não podemos chamar, propriamente, de capitalista avançada, ou mesmo de capitalista, muitas mulheres continuam a ser mera propriedade do homem.

Mas quando e por que passou a haver essa perda de referencial em uma ética superior universal, sobretudo, ao que nos interessa aqui, a coibição dos estudos feministas de abordagem marxista,

¹⁹⁹ KAPLAN, 1995, p. 266.

²⁰⁰ Estas expressões entre aspas foram tomadas conforme consagradas em publicações de críticos vindos de uma linha mais ortodoxa de pensamento de esquerda.

quando aplicados aos cinemas socialistas e os nacionais periféricos? E podemos considerar a socialista DEFA, que praticamente se confunde com cinema alemão-oriental, como a expressão de uma cinematografia nacional e também periférica, mesmo que, na atualidade, pesquisadores se empenhem por chamar a atenção para a importância de muitos de seus filmes.

Novamente levantamos uma hipótese, sem, no entanto, aprofundá-la e verificá-la, por não ser objetivo da presente tese. A origem do impedimento de uma crítica da situação da mulher sob o socialismo pode ser localizada no stalinismo, conforme os indícios que verificamos por Alexandra Kolontay, ou até mesmo nos problemas do próprio marxismo-leninismo, conforme levantados por Andrea Nye e o existencialismo de Simone de Beauvoir. A crítica aos cinemas nacionais periféricos pode ter sido desestimulada nos anos de 1950 pela linha adotada por Khrushchev de apoio às chamadas ‘lutas de libertação nacional no Terceiro Mundo’. Estas ocorriam contra os Estados Unidos e outras potências capitalistas ocidentais.²⁰¹ Para os soviéticos, seus países satélites e simpatizantes, havia um posicionamento definido na máxima: “o inimigo do meu inimigo é meu amigo”. E para tal, fecha-se os olhos para o quão reacionário fosse seu aliado de ocasião. No contexto da Guerra Fria, o bloco de alinhamento da área de influência ocidental também fazia o mesmo.

Em 1964, Brejnev sucedeu a Khrushchev como líder máximo da União Soviética, iniciando uma era que iria do apogeu do país, em 1975, aos anos de estagnação. Brejnev se tornou a expressão suprema da “imobilidade de nossos dias” [daqueles dias] em que havia, perigosamente, a sensação ilusória de consolidada segurança social. Também pode ser identificado na era Brejnev uma tendência anti-intelectual, mesmo que continuasse a existir na União Soviética uma “intelectualidade vibrante” seduzida pelo partido comunista, quando dele não tornada dissidente. Em Moscou, o centro irradiador do comunismo internacional, passou a existir até mesmo algum desprezo pelos que trabalhavam a teoria marxista-leninista. É o que se pode verificar no documentário *Adeus, camaradas! O império soviético 1975 – 1991 do apogeu ao colapso*, dirigido por Andrei Nekrasov, no qual há depoimentos que corroboram essa percepção. Dentre eles, por exemplo, afirma um dos redatores de discursos de Brejnev, sobre uma ocasião em que o líder soviético o teria advertido, talvez se mostrando em seu costumeiro jeito de bonachão: “não faça de mim um teórico”!²⁰²

²⁰¹ Cf. TAYLOR, 2009; KHRUCHTCHEV, 1991.

²⁰² Sobre uma “intelectualidade vibrante” e a “imobilidade de nossos dias”, ver *Adeus, Camaradas! O império soviético 1975-1991 do apogeu ao colapso*.

No mundo socialista, as práticas stalinistas foram amenizadas, em maior ou menor grau, mas jamais deixaram de existir. O stalinismo pode ser entendido como um fenômeno mesmo indissociável do marxismo-leninismo.²⁰³ O pensamento crítico também entrou em estagnação, não se recuperando nem mesmo com a *glasnost* e a *perestroika*, os novos ares trazidos pelo relativamente jovem Gorbachev. Isso teve reflexo nos debates sobre o desenvolvimento da sociedade socialista, sobre a questão da mulher e sua representação nas artes. O que afetou também correntes do pensamento marxista ocidental, dentre elas a teoria feminista do cinema, cuja perda de vigor, curiosamente, coincide com a Queda do Muro de Berlim e o colapso do mundo comunista.²⁰⁴

Na RDA, ainda que as discussões sobre a questão da mulher avançassem intensamente, elas sempre estiveram sob o controle do SED. É interessante lembrarmos que um ponto crítico da história cultural alemã-oriental se localiza no ano seguinte ao ano considerado marco do apogeu do império soviético. Em 1976, ocorreu o caso Biermann, levando à decepção de muitos intelectuais com o regime. Podemos caracterizar aqueles anos que se seguiram, lançando mão de uma intertextualidade, como “a apatia de nossos dias”, que perduraria até o colapso do regime, refletido em filmes da DEFA, como, por exemplo, *Solo Sunny* (RDA, 1980).

O historiador marxista Eric Hobsbawm chamou a atenção para um processo que ocorria na União Soviética, estendível aos demais países de sua área de influência: com o passar dos anos, os próprios quadros partidários perdiam a *fé* no socialismo e passavam a cuidar de seus *interesses particulares*.²⁰⁵ Isso tornou ainda mais desalentadora uma retomada e desenvolvimento de uma teoria feminista marxista, além dos problemas na própria teoria marxista levantados pelo feminismo existencialista, visto que a questão da mulher estava subordinada à questão de classe, portanto, pretensamente “emancipatória” de forma mais ampla, passando a ser indefinidamente postergada e até mesmo abandonada. Lembremos aqui, que os partidos comunistas sempre constituíram uma burocracia dominada por homens, que cuidavam dos próprios interesses, apesar dos esforços por relações mais igualitárias entre os sexos. O que reafirma a ousada sugestão de Andrea Nye: o marxismo como uma comunidade de homens.

²⁰³ Vestígios disso podem ser encontrados até mesmo na literatura soviética de ficção, com ótimos *insights* sobre a realidade. Ver, por exemplo, RIBAKOV, 1987, pp. 312-318.

²⁰⁴ Cf. SELL, 2009, p. 8

²⁰⁵ HOBBSAWM, 2001.

Veremos, mais adiante, como as políticas para as mulheres foram conduzidas pelo SED, com sua burocracia partidária predominantemente masculina. Proporcionamos dessa forma, um referencial histórico contextual para verificar a representação da mulher vivendo seu dia-a-dia na Alemanha Oriental, conforme exposta em filmes da DEFA. Antes, porém, devemos rever, brevemente, especificidades históricas do cinema alemão, voltando-nos ainda para os tempos da República de Weimar (1918-1933). Abordamos também o cinema soviético dos anos de 1920. Em ambos, observamos um pouco de seu legado à cultura do Leste alemão do segundo pós-guerra, com foco no papel feminino.

3.6 A mulher no cinema da República de Weimar

O cinema alemão apresenta uma interessante dramaturgia feminina desde a profana República de Weimar. Na vertente fantástica do cinema expressionista, por exemplo, se destaca Lil Dagover, em *O Gabinete do Dr. Caligari* – (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, Alemanha, 1919), dirigido por Robert Wiene. Nos lembremos também, de Brigitte Helm, em *Metropolis* (Alemanha, 1927), dirigido por Fritz Lang. Nas vertentes mais realistas, se tornou icônica a imagem de Louise Brooks, em *A caixa de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, Alemanha, 1928), dirigido por Georg W. Pabst.

Segundo Ilma Esperança, de 1924 a 1929, o cinema expressionista alemão vai cedendo lugar às tendências que compunham o movimento da Nova Objetividade, que se contrapunha tanto ao Naturalismo quanto ao Expressionismo. Dos filmes realistas do período, havia os de crítica social, também conhecidos como filmes de *Milieu*. Mas em uma época de turbulências políticas, econômicas e sociais, de inflação e desemprego, já se aproximando do grande *Crash* mundial de 1929, o público alemão recorria a um cinema escapista. “[...] a maioria dos filmes da República de Weimar apelava para uma ideologia de classe média – mesmo os filmes de crítica social”. Até mesmo “o público operário deveria [...] identificar-se com os chamados ‘valores pequeno-burgueses’ ”.²⁰⁶

Na tentativa de se ter um cinema engajado em luta política, voltado para o que seria uma ‘cultura operária’, nomes ligados ao *Kommunistische Partei Deutschlands* (KPD) – Partido Comunista da Alemanha – fundaram a produtora Prometheus. Em 1926, dentro das atividades de

²⁰⁶ ESPERANÇA, 1993, pp. 11-16 *passim*.

organização de um cinema operário, foram exibidos na Alemanha os filmes soviéticos *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, URSS, 1925), dirigido por Sergei Eisenstein e Grigori Aleksandrov, e *Mat* (*A mãe*, URSS, 1926), dirigido por Vsevolod Pudovkin. Suas exibições já haviam sido vetadas duas vezes pela censura do Estado da República de Weimar.

Em 1927, foi fundada uma nova produtora, a *Weltfilm*, que tinha como atividade a distribuição e importação de filmes da União Soviética, bem como produzir filmes ligados ao movimento operário. Dando sequência às tentativas de descentralização da atividade cinematográfica na Alemanha, por meio de pequenos grupos e coletivos, surgiu em Berlim o *Neue Film Gruppe* – Grupo do Cinema Novo. A este, pertenceu Slatan Dudow, nome que viria se ligar à futura DEFA no segundo pós-guerra.²⁰⁷ Assim, as vertentes realistas vão se proliferando, ao aproximar-se do fim da República de Weimar. Por sua vez, Luiz Nazario considera que no realismo,

[...] a mulher infiel, a prostituta, a prostituída, a *femme fatale*, a fêmea decaída e corrupta [...] se tornava *leit-motiv* e símbolo vivo, assumindo [...] o papel da “decadente” República de Weimar. Limitado em sua imaginação do futuro, arraigado em preconceitos, o realismo, mesmo quando politizado à esquerda, mostra-se incapaz de apreender as forças subterrâneas que vêm à tona para destruir não apenas a democracia, como as bases da civilização. A morbidez latente no realismo contradiz sua mensagem retórica de transformação do mundo, aparentemente generosa e progressista. Também o regime nacional-socialista tinha preocupações sociais, combatia o desemprego, prometia grandes reformas e uma verdadeira revolução da vida. Mas estes impulsos aparentemente críticos vinham de um projeto de repovoamento da humanidade segundo critérios racistas, de militarização total da sociedade, de destruição sistemática da paz mundial e da instalação de agências do inferno sobre a Terra.²⁰⁸

Filmes alemães continuavam a destacar personagens femininas, sejam eles da Nova Objetividade ou do cinema operário. Outros já antecipavam elementos da ideologia nacional-socialista. É o caso de *O inferno branco do Piz Palü* (*Die weisse Hölle vom Piz Palü*, Alemanha, 1929), dirigido por Arnold Fanck e Georg W. Pabst, um marco dos *Bergfilme* ou filmes de montanha. A notoriedade mundial desse gênero cinematográfico ficou muito relacionada a

²⁰⁷ ESPERANÇA, 1993, pp. 18-24 *passim*. A UFA – *Universum-Film-Aktiengesellschaft* foi fundada pelo Estado alemão em 1917, portanto, ainda na Primeira Guerra Mundial, para centralizar toda a produção, distribuição e exibição de filmes, se transformando em um truste. Cf. NAZARIO, 1999, p. 143. É curioso notar que a DEFA, apesar de centralizada, vindo a monopolizar o futuro cinema alemão-oriental, adotaria, em sua organização, o sistema de grupos de produção, tais como *Gruppe Babelsberg*, *Gruppe Roter Kreis* – Grupo Círculo Vermelho – e *Gruppe Berlin*. Cf. FEINSTEIN, 2002, p. 127; HEIDUSCHKE, 2013, p. 14.

²⁰⁸ NAZARIO, 1999, pp. 202-203.

nomes como Arnold Fanck (1889-1974), que era também montanhista, e da atriz, bailarina e diretora Leni Riefenstahl (1902-2003).²⁰⁹ Ela, aliás, viria a se tornar mundialmente conhecida como diretora de filmes para o regime nazista, tais como *O triunfo da vontade* (*Triumph des Willens*, Alemanha, 1934), *Olympia – parte 1: ídolos do estádio* (*Olympia 1. Teil – Fest der Völker*, Alemanha, 1938) e *Olympia – parte 2: vencedores olímpicos* (*Olympia 2. Teil – Fest der Schönheit*, Alemanha, 1938).

Em *O inferno branco do Piz Palü*, Riefenstahl atua como atriz no papel principal. No filme, a noiva do Dr. Johannes Krafft (Gustav Diessl) cai em um abismo quando o acompanhava na escalada da desafiante montanha Piz Palü, nos Alpes suíços. Ele tenta resgatá-la, mas é tarde. Krafft, então, fica a rondar a montanha, tentando reaver o corpo que já está sob o gelo. Quatro anos depois, ele retorna em uma nova empreitada para atingir o pico da montanha que, para ele, agora se confunde com a mística de sua amada. Krafft é auxiliado por um casal, Hans Brandt e Maria (Leni Riefenstahl), que tinha encontrado em uma cabana ao sopé da imponente montanha, e que, a seguir, o acompanham na perigosa escalada. Mas eles ficam em apuros em algum ponto já bem avançado nas alturas.

O filme apresenta também os temerários sobrevoos de Ernst Udet, ás da aviação alemã da Primeira Guerra Mundial, em um biplano, tentando salvar os montanhistas. Dessa forma, estão presentes alguns elementos dramáticos ao gosto dos ideólogos nazistas, tais como ação temerária, sacrifício e morte, estereótipos antiburgueses, espírito de equipe e amplas tomadas de cena de deslumbrantes paisagens da Europa central.²¹⁰ É interessante notar, porém, que a mística do ‘super-homem’ toma forma em uma mulher, pela personagem de Leni Riefenstahl que, em *Die weisse Hölle vom Piz Palü*, se arrisca mal equipada na escalada insana, suportando o frio e ventos terríveis, tomando iniciativas heroicas para tentar salvar os homens.

Judith Mayne, escrevendo sobre ‘feminismo’ e ‘cinema de mulheres’, discute a ambiguidade deste último conceito. Há o sentido pejorativo referente a filmes melodramáticos, sobretudo de matriz hollywoodiana, nos quais os encantos femininos seriam cúmplices de construções masoquistas da feminilidade. Em outro sentido, mais identificado com filmes feministas,

²⁰⁹ NAZARIO, Luiz. Cinema e História: Introdução ao Cinema Nazista. Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes (EBA) da UFMG, Belo Horizonte, 17 a 27 nov. 2014. [Inédito]. Ver também NAZARIO, Luiz. O eterno retorno de Leni Riefenstahl. In: *Cultura Vozes*, n. 4, pp. 9-45, jul.-ago. 2000.

²¹⁰ NAZARIO, Cinema e História: Introdução ao Cinema Nazista.

‘*women’s cinema*’ refere-se ao cinema feito por mulheres *diretoras*. Neste caso, Mayne evidencia a contradição representada pela própria Leni Riefenstahl, dentre outras, e adverte ser um nome que as feministas podem esquecer de imediato como “modos femininos de expressão”, pelos motivos óbvios de seu comprometimento com o nazismo.²¹¹ Recordemos que na DEFA, o conceito de *Frauenfilme* também é ambíguo. Para além de ‘filmes de mulheres’, ele se refere a ‘filmes sobre mulheres’, feitos quase em sua totalidade por homens.²¹² Aprofundando-nos no campo das ambiguidades, veremos que os filmes de Iris Gusner, uma das raras mulheres na direção de filmes narrativos ficcionais na DEFA, são capazes de levar ao embaraço as feministas ocidentais, principalmente as de tradição marxista, pelo que poderiam esperar de uma mulher, cineasta e socialista.

Não nos deteremos aqui, em expor o papel da mulher no cinema nazista, abrangendo os anos de 1933 a 1945, devido à brutal ruptura que representou na história cinematográfica alemã. Para saber sobre o cinema nazista, há a obra de Luiz Nazario.²¹³ É necessário e suficiente lembrar, porém, que a DEFA manteve em seus quadros, sobretudo técnicos, pessoas que tiveram ligação com a UFA dos tempos de Goebbels. É interessante notarmos também similaridades entre a articulação de uma ideologia antiburguesa em um filme do cinema nazista e a que ocorreria em alguns filmes da DEFA, concentrando-se para tal em uma personagem feminina.

No filme nazista *Eu acuso* (*Ich Klage an*, Alemanha, 1941), dirigido por Wolfgang Liebeneiner, a esposa de um médico tem sua jovialidade minada aos poucos por uma misteriosa doença similar à esclerose múltipla, o que a levaria a uma vida vegetativa. O médico a ajuda a morrer com alguma dignidade, sendo, então, acusado de assassinato e absolvido no julgamento. Nazario explica que a dramatização cinematográfica do tema já seria uma antecipação preparatória do público alemão para os assassinatos premeditados cometidos pelos nazistas, daquelas vidas que julgavam não serem dignas de viver, dentro do programa de “eutanásia” do “Terceiro Reich”, e mesmo já indiciava o Holocausto do povo judeu na Europa.²¹⁴ A esposa do médico é excessivamente emotiva. Quando ainda estava com boa saúde, ela é mostrada até mesmo como possuidora de um comportamento por demais espontâneo, informal, a lembrar uma menina extrovertida ou, então, uma “princesinha do lar” dos estereótipos femininos

²¹¹ MAYNE, 1990, p. 2. Ver também NAZARIO, O eterno retorno de Leni Riefenstahl.

²¹² Cf. RINKE, 2010, pp. 183-184.

²¹³ Ver, por exemplo: NAZARIO, Luiz. O eterno retorno de Leni Riefenstahl. In: *Cultura Vozes*, n. 4, p. 9-45, jul.-ago. 2000; NAZARIO, O Caso Fritz Lang. In: NAZARIO, 1999, pp. 207-278.

²¹⁴ NAZARIO, Cinema e História: Introdução ao Cinema Nazista.

verificáveis em comédias ou melodramas de Hollywood da época. Ela destoa do modelo da “ariana”, característica mais presente em uma das colegas do médico, seu marido, no hospital, que é mostrada contida e “racional”.²¹⁵

Verificamos que a marxista Alexandra Kolontay, em sua observância do que seria uma mulher moderna, relacionou uma virtuosa disciplina se sobrepondo a sentimentos exagerados. No entanto, Kolontay, logo a seguir, afirma a *individualidade* sobre a submissão e despersonalização, o que a afasta, radicalmente, do que seria considerado o modelo “positivo” para os nazistas, e também, para os comunistas.²¹⁶ Modelos femininos negativos, relacionados a prazeres e comportamentos que seriam pequeno-burgueses, podem ser encontrados em filmes antifascistas da DEFA, como *Lissy* (RDA, 1957), dirigido por Konrad Wolf, e *Die Abenteuer des Werner Holt* (*As aventuras de Werner Holt*, RDA, 1965), dirigido por Joachim Kunert.²¹⁷ Nesses, a relação feita entre a mulher e prazeres tidos como corruptores a conecta tanto ao capitalismo quanto ao nazismo. Encontramos também, essa relação da mulher a prazeres efêmeros em um *Gegenwartsfilm* – filme sobre o tempo presente – articulado em torno de papéis femininos, como *Frauenschicksale* (*Destino de mulheres*, RDA, 1952), dirigido por Slatan Dudow, e um *Frauenfilm* – filme sobre mulheres –, como *Kaskade rückwärts* (*Cascata para trás*, RDA, 1984), dirigido por Iris Gusner. No caso deste último, porém, veremos que a diretora pode ter confrontado os próprios modelos de virtude da mulher socialista da RDA.

Conforme verificamos em A DEFA NA HISTÓRIA ALEMÃ, a escolha de estéticas do cinema da República de Weimar que deveriam ser retomadas pela DEFA foi motivo de intensos debates entre artistas, literatos e elaboradores da política cultural. Isso ocorreu no contexto dos primeiros anos do segundo pós-guerra, quando se discutia o que poderia ser a expressão de um cinema nacional alemão após a ruptura radical do nazismo. Nos primeiros anos da DEFA ocorreria mesmo, em certos casos, uma miscelânea de estéticas visuais em um único filme, chegando a haver, inclusive, a visualidade artificial em cenas que lembram filmes expressionistas ou alguns melodramas no estilo da UFA. Mas a DEFA também compõe uma tradição fílmica relacionada ao cinema soviético, o qual propomos verificar, brevemente, o legado de seus primórdios, também com foco no papel da mulher.

²¹⁵ NAZARIO, Cinema e História: Introdução ao Cinema Nazista.

²¹⁶ KOLONTAY, 1968, p. 110.

²¹⁷ Cf. SOARES, Alexandre Martins. A DEFA e os filmes antifascistas. O caso *Werner Holt*. Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, pp. 198-210, nov. 2016.

3.7 A mulher no cinema soviético dos anos de 1920

Judith Mayne é uma autora que também chama a atenção para o fato de que o principal objeto de análise fílmica feminista tem sido o cinema clássico de Hollywood. Quando uma crítica feminista de filmes se interessa por um outro tipo de cinema, ainda assim, ela tem em mente Hollywood, pois busca formas de ‘desconstrução’ de seus códigos ideológicos e sedutores. A crítica feminista continua a expor um modelo com o qual os outros cinemas possam ser avaliados. Outra precisa observação de Mayne diz respeito ao fato de que *patriarcal* não é sinônimo de *classe média*.²¹⁸ E isso é algo que costuma ser ignorado pela crítica feminista, sobretudo a marxista. São recorrentes as visões idealizadas e ingênuas do operário e do camponês que conservariam a essência do ‘bom selvagem’, não corrompida pelo capitalismo, em um tipo de relação superior com suas mulheres. Em contraposição, as relações possessivas com as neuroses e violência, física e psicológica, a elas relacionadas constituiriam um fenômeno tipicamente burguês. Ciente de tais posicionamentos da crítica feminista do cinema, Mayne investiga como a narrativa e as estruturas visuais dos filmes soviéticos representam a mulher. O contexto de seu estudo é descrito como a ‘questão da mulher’, na clássica formulação marxista da situação da mulher. Sua abordagem envolve o marxismo e a psicanálise, ou seja, o registro da significância *social e psíquica*.²¹⁹

É conhecido que os bolchevistas se lançaram em propaganda e consideraram o cinema como uma arma em sua campanha para conquistar as massas. As representações da mulher em filmes soviéticos dos anos de 1920 se equilibram, precariamente, em torno de estereótipos patriarcais. Suas imagens de mulheres quase sempre são unidimensionais.²²⁰ Na União Soviética, o controle burocrático imposto em fins da referida década “resolveu”, de acordo com Mayne, a questão da complexidade nos filmes, pelo banimento do ‘formalismo’ e do que pudesse ser considerado “incorreção política”, ou seja, tudo que não estivesse de acordo com a linha política adotada pelo partido. Porém, em filmes soviéticos daqueles tempos, tensões e conflitos relacionados a nova sociedade emergiam, mesmo que de maneira velada. Em sua forma mais significativa na narrativa, ainda se podia perceber as relações entre o *indivíduo* e a *sociedade*, entre o *público* e o *privado*.²²¹

²¹⁸ MAYNE, 2009, pp. 2-3, 20 *passim*.

²¹⁹ MAYNE, 2009, p. 4.

²²⁰ MAYNE, 2009, pp. 13-20 *passim*.

²²¹ MAYNE, 2009, p. 27.

Mayne nota que tanto para o marxismo, quanto para a psicanálise, a posição da mulher no mundo é posta como uma questão – “*the woman question*” – ou a questão da mulher. Para os alemães, é a *Frauenfrage*. Não é nosso propósito adotarmos a orientação psicanalítica. Consideremos aqui, porém, e conforme Mayne, a clássica posição marxista de que a emancipação feminina só ocorrerá com a abolição da propriedade privada e a completa integração da mulher na força de trabalho. Após a Revolução de Outubro de 1917, isso continuou a ser sempre postergado e deixado como projeções de um futuro utópico. Outras necessidades sempre se apresentavam e eram postas como imediatas.²²²

Mayne não deixa de reconhecer que o socialismo do século XIX proporcionou forte suporte ao direito das mulheres e houve na Rússia um vigoroso movimento feminista entre os anos de 1900 e 1917. Ainda que as mulheres raramente ocupassem posições de liderança com o governo bolchevique, elas tiveram presença significativa no movimento revolucionário.²²³ A mais atuante porta-voz pela igualdade das mulheres na União Soviética foi Alexandra Kollontai. Ela participou da redação do Código da Família, mas o documento final teve como resultado, quando muito, um compromisso entre a visão mais radical de Kollontai, pela abolição da família nuclear, e a tendência mais *conservadora* de Lenin. O termo “feminismo” sugere separação com os bolchevistas, tornado um anátema, conforme lembra Mayne, por colocar em risco o princípio da solidariedade de classe, que estaria em uma instância superior. Além disso, na Rússia anterior à Revolução de 1917, o feminismo era identificado como um movimento de direita.²²⁴

Posto isso, o que condensa e relembra os principais conceitos que tratamos anteriormente, Mayne toma para análise, tendo como ponto de vista a representação da mulher, alguns dos mais destacados filmes do cinema soviético dos anos de 1920, como *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, URSS, 1925), *Outubro* (*Oktyabr*, URSS, 1927), ambos dirigidos por Eisenstein e Grigori Aleksandrov, e *Mat* (*A mãe*, URSS, 1926), dirigido por Pudovkin. Ela aborda também, um outro filme da época não tão conhecido: *Dura lex* (*Po zakonu*, URSS, 1926), dirigido por Lev Kuleshov.

²²² MAYNE, 2009, p. 27.

²²³ MAYNE, 2009, p. 27.

²²⁴ MAYNE, 2009, p. 28.

Numa das mais impactantes sequências da história cinematográfica, a da escadaria de Odessa em *O encouraçado Potemkin*, Mayne observa que na heterogênea multidão, são feitos seletivos *close-ups* em pessoas que seriam mais vulneráveis à agressão dos soldados. As principais vítimas são mulheres com crianças. Numa imagem das mais dramáticas, um carrinho de bebê rola escada abaixo, após a jovem mãe ser assassinada. É também enfatizado, em plano mais aproximado, o ferimento causado em uma senhora idosa e fragilizada.²²⁵ As tomadas em grupos masculinos tendem a fazer uma relação entre marinheiros e o maquinário do navio. Com a ênfase dada à montagem ideológica, o leão de pedra simboliza o acordar e o erguer do povo russo para a ação. Mayne faz uma contraposição entre a concretude dramática da sequência da escadaria de Odessa, em que se destacam vulneráveis vítimas femininas, e a idealizada abstração da montagem que remete à força de uma camaradagem revolucionária masculina. Há uma tensão entre o concreto, que é feminino e vulnerável, e o abstrato, masculino e forte. Assim, o feminino e o masculino seriam irreconciliáveis em Eisenstein. Para Mayne, a mulher em *O encouraçado Potemkin* representa a carne, em sua concretude, que, supérflua, resiste ao processo de abstração.²²⁶

Mayne destaca *Outubro (Oktyabr, URSS, 1927)* como o mais celebrado filme sobre a solidariedade da classe trabalhadora e revolucionária. Mas, conforme nota, ele apresenta uma polarização das visões de mundo de homens e mulheres. *Outubro* traça o curso dos eventos da Revolução de Fevereiro de 1917, descrita como uma insurreição de massa que havia sido ‘apropriada pela burguesia’, até o derradeiro e sangrento choque entre bolcheviques e membros da burguesia, que, finalmente, resulta no sucesso da Revolução bolchevique.²²⁷

A batalha ocorre em outra das mais impactantes e memoráveis cenas do cinema mundial. Nessa, as autoridades das ‘forças burguesas’ ordenam que uma ponte móvel seja erguida para que os distritos operários da cidade fiquem isolados. Mas uma mulher morta está caída, tendo a cabeça apoiada próxima a linha divisória dos planos móveis da ponte. Durante o lento erguer angular dos dois pavimentos, os cabelos da moça morta escorrem, dramaticamente, pelo vão livre. Assim como *O encouraçado Potemkin*, *Outubro* é também impactante pelo uso da montagem ideológica e pela grandiosidade da direção de massas, reafirmando Eisenstein como, talvez, o

²²⁵ MAYNE, 2009, p. 36; NAZARIO, Luiz. Cinema e História: Introdução ao Cinema Soviético. Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes (EBA) da UFMG, Belo Horizonte, 13 a 23 out. 2014. [Inédito].

²²⁶ MAYNE, 2009, pp. 37-38.

²²⁷ MAYNE, 2009, p. 50; NAZARIO, Cinema e História: Introdução ao Cinema Soviético.

mais celebrado cineasta da esquerda mundial. Por isso, é ousado o que evidencia Mayne: em Eisenstein, em meio a massas despersonalizadas, proletárias perversas e burguesas afetadas, a mulher é, em sua individualidade, não mais do que um cadáver em uma ponte. Seu corpo está próximo a um cavalo também morto.²²⁸

Em *Mat* (*A mãe*, URSS, 1926), de Pudovkin, Mayne observa tratar-se de um filme que apresenta o despertar da consciência política de uma mulher. Mas ele não tem como foco a vida da mulher. A questão da emancipação feminina estava sendo reescrita por um ponto de vista do patriarcalismo, ao invés de a ele desafiar. *Mat* foi baseado na novela homônima (1907) de Maxim Gorky, que lançou os fundamentos para o realismo socialista na União Soviética.²²⁹

A mãe começa a adquirir uma consciência política quando seu filho é preso em razão do envolvimento dele com a ação revolucionária. Mayne argumenta que *Mat* não é um filme sobre a mãe, e sim sobre o filho. Até há a denúncia do poder patriarcal representado pelo pai violento que oprimia a mulher. O filho defende a mãe da agressividade do pai e há, então, a distinção entre o tipo de poder representado por cada um dos homens. No entanto, ainda é o poder masculino que continua a reinar supremo e *Mat* apenas cria uma utópica visão de que a ordem patriarcal desapareceria com a chegada do regime socialista.²³⁰

A mãe, o filme, pode ser visto como uma reafirmação do que há de devocional na maternidade. As mulheres só seriam significantes enquanto mãe. Mayne confronta a usual ponderação de que Pudovkin apenas refletiu a ideologia reinante de sua época. Ela relembra o que escreveu, inclusive, a feminista Alexandra Kollontai, para quem as responsabilidades das mulheres perante a coletividade sempre seriam algo diferente das dos homens. Elas não seriam apenas trabalhadoras e cidadãs independentes, e sim, ao mesmo tempo, mães e geradoras do futuro.²³¹ A questão da maternidade é sintomática da tensão presente na sociedade soviética dos anos de 1920, relacionada à posição da mulher como cidadã socialista. As leis sobre o casamento foram revistas em 1926, inicialmente para proteger mulheres que se viram desamparadas pelas leis que entraram em vigor logo após a Revolução. A proteção das mulheres foi assegurada, no

²²⁸ Cf. MAYNE, 2009, pp. 51-57 *passim*.

²²⁹ MAYNE, 2009, p. 2, 91.

²³⁰ MAYNE, 2009, p. 93, 108 *passim*; NAZARIO, Cinema e História: Introdução ao Cinema Soviético.

²³¹ Alexandra Kollontai, "Women Workers Struggle for Their Rights". Celia Britton, trans. (1918; rpt. Bristol, England: Falling Wall Press, 1971), p. 16 *apud* MAYNE, 2009, p. 105.

entanto, com o reassegurar do papel tradicional do marido como provedor do lar.²³² As mulheres que estavam infelizes no casamento podiam se dar por satisfeitas com a facilidade do divórcio. Mas outras se sentiram inseguras e não se acostumavam, segundo Mayne, à ideia de que deveriam buscar, por elas mesmas, suporte no coletivo e não em um homem em particular.²³³

Mayne chama a atenção para o risco envolvido ao se posicionar a coletividade e a sociedade como formas substitutas para a autoridade, que a mulher encontrou, inicialmente, na família. Isso poderia levar à perpetuação da estrutura patriarcal, quando se busca substituir uma figura paternal por outra.²³⁴ Esse risco assumiu a sua forma mais essencial e concreta com o stalinismo.

Sobre *Dura lex* (*Po zakonu*, URSS, 1926), dirigido por Kuleshov, Mayne nos lembra tratar-se de um tipo de cinema soviético que não se baseia nos princípios da montagem de Eisenstein. É um filme que possui uma determinante dinâmica sexual e apresenta questões referentes ao papel da mulher como centrais em sua narrativa. *Dura lex* – “Dura é a lei” – é uma adaptação do conto *The Unexpected* (*O inesperado*, 1907), de Jack London. O título se refere a ocorrência de forças inesperadas sem uma lógica ou previsibilidade. A história é centrada em um grupo de mineiros das minas de ouro do Yukon.²³⁵

O inesperado ocorre quando um homem do grupo assassina dois outros. Edith (Aleksandra Khokhlova) é a única mulher entre eles e a pessoa que se mostra mais preparada e determinada para fazer frente ao evento. Ela impede que o assassino também a mate e ao seu marido. Depois, ela impede que seu marido mate o homem por vingança, e insiste que ele deve ser levado a julgamento. O casal vive um dilema, pois eles estão em uma região remota e conduzir o assassino à civilização, entregando-o às autoridades, envolveria uma jornada de risco. Eles decidem julgá-lo ali mesmo e o homem é considerado culpado. Edith representa o senso civilizatório, mas sua justiça é implacável.²³⁶ Recordemos aqui, tal qual a passagem de Aglaia e o general em *Propaganda monumental* de Voinóvitch, a confrontação do mito da brandura feminina.

²³² MAYNE, 2009, p. 105.

²³³ Kollontai, "Communism and the Family," in Alix Holt, ed., *Alexandra Kollontai: Selected Writings* (New York: Norton, 1977), p. 250 *apud* MAYNE, 2009, p. 106.

²³⁴ MAYNE, 2009, p. 106.

²³⁵ MAYNE, 2009, p. 43; NAZARIO, Cinema e História: Introdução ao Cinema Soviético.

²³⁶ MAYNE, 2009, pp. 43-44.

Em uma situação de crise, Edith ainda observa a lei, mas a lei, conforme a interpretação de Mayne sobre o filme, seria um ‘sintoma da hipocrisia burguesa’. Mesmo assim, a leitura de Kuleshov para o conto de London mantém o conceito de que, mesmo de forma precária, pois o “julgamento” careceu de legitimidade, a mulher é a mais identificada com a lei e o processo civilizatório tão necessário à normalidade da vida.²³⁷ Ainda conforme Mayne, mais destacável no filme do que no conto é o senso de confinamento dos personagens, vivendo uma tensa situação de crise, no espaço de uma pequena cabana. Esse microuniverso, com seus habitantes, funciona como uma miniatura da sociedade. Mayne argumenta que *Dura lex* articula a tensão resultante da confusão entre os domínios da vida doméstica e social; da civilização ordinária e a civilização transposta para um ambiente selvagem e desolador. O filme pode ser lido como uma distopia em que a civilização vem abaixo, com toda aquela condição precária da existência que se combina com o emergir da consciência de classe.²³⁸

A força, convicção e iniciativa de Edith em *Dura lex* é comparável à de Maria, a personagem de Leni Riefenstahl em *O inferno branco do Piz Palü* (*Die weisse Hölle vom Piz Palü*, Alemanha, 1929). Lembremos ainda que nos dois filmes, há o confinamento de um casal, em uma cabana, num lugar remoto. Podemos comparar também Edith a Susanne, a personagem de Hildegard Knef em *Os assassinos estão entre nós* (*Die Mörder sind unter uns*, Alemanha, 1946), o primeiro filme narrativo ficcional da DEFA. Ambas são identificadas com a lei e o processo civilizatório, e insistem para que um criminoso seja levado ao julgamento. No entanto, Edith não apresenta aquela conjunção de força e meiguice que podemos identificar em Susanne.

Veremos, quando abordarmos *Sonnensucher* (*Perseguidores do sol*, RDA, 1958), de Konrad Wolf, que o grande impacto do cinema soviético na DEFA, sobretudo para os filmes com protagonistas femininas, ocorre nos anos de 1950, com o lançamento de *Quando voam as cegonhas* (*Letjat Zhuravli*, URSS, 1957), dirigido por Mikhail Kalatozov. Por enquanto, retomemos o ano de 1945, após a rendição alemã na Segunda Guerra Mundial, situando-nos, contextualmente, na Zona de Ocupação Soviética. Nos primeiros anos da vida nos escombros, reconstrução das cidades e elaboração de políticas para um futuro livre do fascismo, o recém-fundado SED começava a delinear uma *Frauenpolitik* – Política para as Mulheres – que continuaria em desenvolvimento após a fundação da RDA. Tal política teria reflexo nos filmes da DEFA do seu tempo presente e centrados na mulher.

²³⁷ MAYNE, 2009, p. 46.

²³⁸ MAYNE, 2009, pp. 45-49 *passim*.

3.8 A política do SED para as mulheres

Kathrin Puhl destaca a problemática situação econômica e demográfica na *Sowjetische Besatzungszone* (SBZ) – a Zona de Ocupação Soviética –, o que também ocorria nas zonas de ocupação das potências ocidentais na Alemanha. Muitos alemães morreram na guerra ou estavam feridos, mutilados ou se encontravam na situação de prisioneiros de guerra ainda não repatriados. Muitas mulheres nem sequer tinham sua viuvez confirmada, pois o marido era dado como desaparecido no *front*. Muitas moças já não tinham noivos e poucas novas famílias eram formadas. Puhl afirma que naqueles primeiros anos do segundo pós-guerra, a Alemanha era uma *Frauenland* ou “terra de mulheres”. A participação delas nas forças de trabalho de reconstrução tornou-se urgente e economicamente uma questão de sobrevivência.²³⁹

A princípio, muitas mulheres foram empregadas em serviços precários na remoção dos destroços de guerra. São conhecidas imagens históricas de documentários da DEFA, como, por exemplo, em algumas cenas presentes em *Eternamente jovem Berlim (Die Junge Alte Stadt Berlin)*, RDA, 1984/86), nas quais tijolos passam de mãos em mãos femininas. Aos poucos, a vida econômica começou a ser reorganizada em uma sociedade que tinha regredido ao escambo.²⁴⁰ Alguns postos de trabalho, a exigir uma maior qualificação profissional, aos poucos começaram a surgir.

Puhl explica que, apesar da carência de mão de obra, o desemprego era alto devido à falta de qualificação profissional das mulheres. Nesse ponto, fez-se presente o sentido de oportunidade de forças teoricamente progressistas. Se velhas demandas dos movimentos operários, como a busca pela qualificação profissional das mulheres, estavam, até então, obstruídas por preconceitos, a resistência a elas devia, forçosamente, diminuir. Essa demanda era cara tanto ao Partido Comunista da Alemanha, quanto ao Partido Social-Democrata da Alemanha. Recordemos que no Leste, esses dois partidos foram unificados, por imposição de Stalin, no SED, o Partido da Unidade Socialista da Alemanha.²⁴¹

No Programa do SED, em sua *Frauenpolitik* – Política para as Mulheres –, tomou-se como ponto de partida as posições que já eram defendidas por August Bebel. Em seu pensamento

²³⁹ PUHL, 2007.

²⁴⁰ Ver, por exemplo, ANDREAS-FRIEDRICH. *Diário de Berlim Ocupada – 1945-1948*.

²⁴¹ PUHL, 2007, p. 15. Ver também TAYLOR, 2009.

encontra-se fundamentada a relação da libertação da classe operária com a *Gleichberechtigung* – igualdade de direitos – entre homens e mulheres. Bebel considerava como a causa principal de opressão das mulheres o seu confinamento aos trabalhos domésticos não remunerados, presa a uma relação de dependência ao homem, motivo pelo qual sua integração nos processos produtivos oficiais e remunerados era sempre postergada. Portanto, para os ideólogos do SED, que então se organizava na Zona de Ocupação Soviética, a introdução das mulheres no mundo do trabalho remunerado foi o passo fundamental na busca por igualdade de direitos. Dessa forma, salienta Puhl, aos motivos ideológicos se somaram as necessidades demográficas e econômicas.²⁴²

Inga Schirrmann expõe as principais medidas adotadas pela autoridade de ocupação nos primeiros anos do segundo pós-guerra. Em 1946, a Ordem 253 da Administração Militar Soviética (SMAD) dispôs “*Gleicher Lohn für gleiche Arbeit*” – “Remuneração igual por trabalho igual”. No mesmo ano, já foram criadas as primeiras creches e jardins da infância na Zona de Ocupação Soviética. No ano seguinte, foi fundada a *Demokratischer Frauenbund Deutschlands* (DFD) – a Liga Democrática das Mulheres da Alemanha. A *Frauenfrage* – a Questão das mulheres – foi discutida no 2º *Parteitag der SED* – 2º Congresso do SED. Na ocasião, formulou-se a *Resolution zur Frauenfrage* – a Resolução para a Questão das Mulheres –, cujo objetivo político era proporcionar a igualdade de direitos entre homens e mulheres em todos os domínios da vida. Com a fundação da RDA, em 1949, a *Gleichberechtigung* assume caráter de dispositivo legal na base de sua Constituição.²⁴³

Em 1950, foi promulgada a lei que versa sobre a maternidade, a proteção à infância e o direito da mulher. Nos dois anos seguintes, ocorreu a introdução em massa das mulheres nos processos produtivos de acordo com o 1º Plano Quinquenal da RDA, bem como foram formadas juntas ou comissões de mulheres nas fábricas e empresas. Por meio dessas comissões, alcançaram-se conquistas em planos de fomento profissional feminino. Em 1956, determinou-se que as *Alleinerziehende Mütter* – as mães que criam sozinhas uma criança – deveriam receber auxílio financeiro. E na 5ª Reunião do Comitê Central do SED, em 1959, foi decidido que a qualificação profissional feminina é posta como uma tarefa prioritária.²⁴⁴

²⁴² PUHL, 2007.

²⁴³ SCHIRRMANN, 2006, p. 6, 19.

²⁴⁴ SCHIRRMANN, 2006, p. 7, 19.

Stefanie Treutler argumenta que nos anos de 1960, ocorreram significativos progressos no direito das mulheres, em termos legislativos oficiais, mas no final do governo de Walter Ulbricht, a realidade ainda não era satisfatória. A legislação referente à *Frauenpolitik* conduzida pelo SED foi orientada, em grande parte, em termos estritamente econômicos, sem que deixassem de persistir velhos clichês quanto ao papel da mulher. Treutler examina o alcance da *Frauenpolitik* do SED na referida década, ou seja, quais os aspectos da política para as mulheres produziram resultados efetivamente progressistas, quais não.²⁴⁵

Inicialmente, Treutler expõe o que seria o conceito de igualdade de direitos para as mulheres na Alemanha dividida. Essencialmente, a política para as mulheres na RDA se definia como a independência *econômica* em relação aos homens, mediante a participação delas no processo produtivo social. Isso deveria ser assegurado mediante uma legislação elaborada como consequência dessa política. Tal visão é mais específica do que a noção mais ampla, para o mesmo conceito, que havia na República Federal da Alemanha (RFA), descrita como direitos iguais e chances iguais para homens e mulheres.²⁴⁶ A noção de *Gleichberechtigung* na RDA está, lembramos aqui, relacionada à ideia fundamental proposta pelo social-democrata August Bebel ainda no início do século XX. Como desdobramento, há a noção, assumida pelo SED, de que a *Emanzipation der Frau* – a emancipação da mulher – seria o resultado da emancipação do trabalho em relação ao capital.

Além de Bebel, outro nome histórico que serviu de orientação para a *Frauenpolitik* do SED é Clara Zetkin. Recordemos que Zetkin, fundamentada na tradição marxista, identificou estruturas que aprisionavam as mulheres, mas que poderiam ser mutáveis. Dessa forma, para o partido, “a igualdade de direitos da mulher é um princípio incondicionalmente marxista-leninista”, sem o qual seria até mesmo impossível a construção do socialismo. Isso foi exposto em *Die Frauen – der Frieden und der Sozialismus* (*As mulheres – a paz e o socialismo*). Trata-se de um comunicado do *Politbüro* do Comitê Central do SED publicado em dezembro de 1961, portanto, e isso não é mero detalhe, após o início da construção do Muro de Berlim.²⁴⁷

²⁴⁵ TREUTLER, 2002, p. 3.

²⁴⁶ TREUTLER, 2002, p. 3-4.

²⁴⁷ Tradução livre do original em alemão „[...] Gleichberechtigung der Frau ein unabdingbares Prinzip des Marxismus-Leninismus sein”. In: *Die Frauen – der Frieden und der Sozialismus*. Kommunique des Politbüros des Zentralkomitees der SED, in: *Neues Deutschland*, Berlin 23.12. 1961, S. 1 *apud* TREUTLER, 2002, pp. 4-5.

Ainda conforme Treutler, até o cerco de Berlim Ocidental na madrugada de 13 de agosto de 1961, a RDA tinha perdido 2,7 milhões de habitantes, que resolveram deixar a república socialista em direção à Alemanha Ocidental. Metade deles era composta de jovens economicamente ativos abaixo dos 25 anos de idade. A RDA necessitava urgentemente de mão de obra e sua rápida perda ameaçava a estabilidade do país. 54,9% das pessoas que permaneciam na RDA eram mulheres e apenas metade delas era economicamente ativa. No estado das coisas, a economia caminhava rapidamente para o colapso. O Muro proporcionou uma chance da RDA e seu projeto socialista ainda serem viáveis.²⁴⁸ Neste ponto, já podemos antever que as mulheres que conseguiriam alta qualificação técnica a partir dos anos de 1960, representadas em filmes da DEFA por personagens como Margit (Jutta Hoffmann) em *Der Dritte* (O terceiro, RDA, 1972), seriam as “filhas do Muro”.

Após a construção do Muro de Berlim, o governo alemão-oriental se sentiu seguro para iniciar um amplo programa de formação profissional especializada, a *Ausbildung*, sobretudo tecnológica, sem que, após a formatura, seus jovens fugissem facilmente do país por Berlim Ocidental. E de lá seguissem em busca de uma vida melhor na Alemanha Ocidental, com sua vigorosa economia capitalista e atraente cultura de massa. A RDA não necessitava apenas de mão de obra quantitativamente. Era necessário também recuperar o seu déficit tecnológico em relação ao ocidente. E como havia um excedente de mulheres na república socialista, ainda não profissionalmente engajada e sem qualificação, havia chegado a vez de elas terem a oportunidade de obter alta qualificação. Era para onde apontava o comunicado *Die Frauen – der Frieden und der Sozialismus* que foi propagado pelo país.²⁴⁹

Com políticas progressistas da *Gleichberechtigung* nos anos de 1960, o SED esperava também assegurar a lealdade de seus cidadãos, homens e mulheres, tão necessária à construção do socialismo. *Die Frauen – der Frieden und der Sozialismus* assinalava uma nova linha da política do SED para as mulheres. O debate crítico sobre as condições de igualdade nas relações entre o masculino e o feminino era até mesmo incentivado no órgão de imprensa do partido, o jornal *Neues Deutschland*, no final de 1961. O sucesso das políticas inovadoras dependia do engajamento de diversos segmentos da sociedade, envolvendo a população, líderes partidários, gerentes de fábricas, sindicatos e organizações de massa do partido.²⁵⁰

²⁴⁸ TREUTLER, 2002, p. 5. Ver também TAYLOR, 2009, p. 399.

²⁴⁹ Cf. TREUTLER, 2002, p. 5.

²⁵⁰ TREUTLER, 2002, pp. 6-7.

Assim, em 1961, o SED iniciou, de fato, um esforço para melhorar as condições de vida das mulheres. Mas, em um estado ditatorial, nos lembra Treutler, isso pode não ocorrer da maneira esperada. Até existiam amplas discussões críticas, mas elas não eram realmente livres pelos riscos envolvidos. Havia receios por causa da obsessão da *Staatssicherheitsdienst* (Stasi), o Serviço para a segurança do Estado, e seus colaboradores informais, pela busca de dissidência. O atar da política para as mulheres à questão econômica, para se atingir determinados fins pela causa do socialismo, tornou-se também implicitamente impositiva. Segundo o relato de Treutler, em *Die Frauen – der Frieden und der Sozialismus* constava que: “acima de tudo, a colaboração de mulheres e meninas em cumprir sua tarefa para a economia socialista tinha um significado decisivo e as trabalhadoras seriam a ‘força progressista’, e com isso, deveriam *representar modelos* [grifo nosso] para as mulheres”.²⁵¹

Para Treutler, dava-se um passo progressista, porém limitado, pelo que se esperava da mulher. Se ela vai deixando de ser representada como mãe e dona de casa no imaginário popular, a ela são impostos novos papéis ainda orientados por uma antiga maneira de pensar.²⁵² Essencialmente, havia algo na política partidária do SED, de orientação soviética, stalinista, burocrática e predominantemente masculina, a lembrar o que estava por trás do imaginário das *Trümmerfrauen* – as mulheres dos escombros – na segunda metade dos anos de 1940, ou seja, “limpe os entulhos”! Nos anos de 1960, delas esperava-se que fizessem a sua parte na agressiva resposta do socialismo diante da competição econômica com o cada vez mais tecnocrata e dinâmico mundo capitalista ocidental.

É também de 1961, o *Gesetzbuch der Arbeit der DDR* – o Código do Trabalho da RDA. Treutler explica se tratar de uma grande medida, de cunho legal, para a igualdade de direitos na força de trabalho alemã-oriental, avançando mais no princípio que havia sido instituído ainda pelas forças de ocupação soviéticas, o que era fundamentado pela ordem “*gleicher Lohn für gleiche Arbeit*” – remuneração igual por trabalho igual. Foram reunidos, em uma única obra, princípios de igualdade entre homens e mulheres a serem observados nos locais de trabalho. Além disso, planos de incentivos à mulher viriam a adquirir caráter de lei, como o que objetivava o nivelamento educacional deles e delas, para que elas também tivessem a chance de alcançar

²⁵¹ Tradução livre do original em alemão: [...] vor allem die Mitarbeit der Frauen und Mädchen zur Erfüllung der ökonomischen Aufgaben des Sozialismus von entscheidender Bedeutung war und Arbeiterinnen wurden als „die fortschrittlichste Kraft“ und somit als Vorbild für Frauen dargestellt. In: *Die Frauen – der Frieden und der Sozialismus*. Kommuniqué des Politbüros des Zentralkomitees der SED, S. 1 *apud* TREUTLER, 2002, p. 7.

²⁵² TREUTLER, 2002, p. 7.

postos de direção. Os cuidados à maternidade e à infância também receberam amparo legal e foram ampliados os serviços de creches, os *Kindergarten* – jardins da infância – e lavanderias.²⁵³

Nos locais de trabalho, deveria ser assegurado às mulheres o mesmo valor que os homens, porém o *Gesetzbuch der Arbeit* não versou sobre a vida privada, que para elas também significava os serviços do lar e a dupla jornada. Coube ao *Familiengesetzbuch* (FGB) *der DDR* – o Código da Família da RDA –, de 1965, avançar sobre os domínios privados. Em essência, foi estabelecida, também por regulamentação, a responsabilidade tanto da mulher, quanto do homem, pelas tarefas de cuidados do lar e a educação das crianças. Treutler, fundamentada em Ute Gerhard, chega a um ponto essencial: “é no *Familiengesetzbuch*, regulador do domínio privado, que a ligação com o aspecto econômico é reconhecida”.²⁵⁴ Já não se visava apenas a igualdade de condições no lar, motivada por um pensamento ideológico progressista, como também proporcionar mais tempo para que as mulheres pudessem se dedicar à qualificação exigida pelos novos postos de trabalho. Há ainda um terceiro motivo, que seria dar à família um sentido de base coletiva socialista, a ser perseguido pelas novas gerações.

E assim, em resumo, são expostos princípios fundamentais: a família nuclear convencional foi reconhecida como a *Grundkollektiv* – base coletiva – do Estado socialista; se nos anos de 1950, houve grande mobilização de mão de obra feminina, nos anos de 1960 dava-se um passo além, ao se buscar qualificá-la.²⁵⁵

Treutler observa que o FGB era uma das poucas medidas a “desnaturalizar” o pensamento conservador que se mantinha oculto até então, por omissão no *Gesetzbuch der Arbeit*, sobre o papel da mulher na esfera doméstica. Porém, há no FGB a afirmação de que a mulher deve ser capaz de conciliar suas atividades profissionais e sociais com a maternidade. O mesmo não é afirmado para os homens, quanto à paternidade.²⁵⁶ Ainda em 1965, o sistema educacional socialista da RDA foi unificado, por lei, como uma consequência do estabelecimento de uma junta consultiva para Estudos Femininos na Academia Científica da RDA no ano anterior.²⁵⁷

²⁵³ TREUTLER, 2002, p. 8; SCHIRRMANN, 2006, p. 19.

²⁵⁴ Tradução livre do original em alemão: *Es ist im Familiengesetzbuch, das den Privatbereich regeln sollte, eine Verbindung zur Ökonomie zu erkennen*. In: TREUTLER, 2002, p. 9.

²⁵⁵ Gerhard, Ute, Die staatlich institutionalisierte „Lösung“ der Frauenfrage, S. 389 *apud* TREUTLER, 2002, p. 9-10; SCHIRRMANN, 2006, p. 19.

²⁵⁶ TREUTLER, 2002, pp. 9-10.

²⁵⁷ SCHIRRMANN, 2006, p. 19.

A princípio, após o término da formação escolar, as mulheres teriam chances iguais aos homens de se desenvolverem profissionalmente. Mas tendências conservadoras resistiam, dos graus médios ao ensino superior. Os objetivos de se conduzir muitas mulheres à formação técnico-científica e de fazer com que elas tivessem maior presença em postos elevados, na política e na economia, nunca foram suficientemente alcançados. A elas, se fazia sentir uma dupla carga de exigências relacionadas aos cuidados do lar e da vida profissional. Mesmo assim, no imaginário da RDA, da Literatura ao Cinema, etc., se buscava propagar a imagem da mulher autoconsciente e realizada profissionalmente. Treutler não deixa de nos lembrar que nos anos de 1960, os homens também se viam obrigados a se adaptar às pressões econômicas de qualificação e produção. Na próxima década, tem lugar a chamada *Muttipolitik* – a ‘política para a mamãe’, introduzida no início do governo de Erich Honecker, trazendo uma renovação na *Frauenpolitik der SED* – a política do SED para as mulheres.²⁵⁸

Em 1971, no 8º *Parteitag der SED* – 8º Congresso do SED –, foi delineada a estratégia de unificação da questão econômica com a social, para que se consolidassem as condições de independência financeira das mulheres em relação aos homens. Na ocasião, já declarava Erich Honecker, que havia assumido o governo naquele ano: “É, de fato, uma das grandes conquistas do socialismo, a igualdade de direito das mulheres em nosso Estado, realizado tanto legalmente, quanto na vida corrente”.²⁵⁹ No ano seguinte, foi promulgada a lei sobre o aborto, liberalizante e sob demanda no sistema de saúde estatal. Por essa época, foram introduzidos novos estímulos a jovens casais, como a concessão de créditos em condições favoráveis, apoio e proteção à maternidade. Houve nova ampliação na oferta de creches e jardins da infância, bem como foram aperfeiçoadas as condições que proporcionassem estímulo para que jovens mães pudessem concluir a *Ausbildung* – a instrução educacional.²⁶⁰

Em 1976, a legislação do país já versava sobre a redução da jornada de trabalho, para mães com duas ou mais crianças. Foi introduzido o *Babyjahr* – o ‘ano do bebê’ –, uma licença-maternidade remunerada de um ano para a mulher, após o nascimento do segundo filho, bem como de outros subsequentes. Após seu término, era garantido o retorno da mulher ao seu posto

²⁵⁸ TREUTLER, 2002, p. 11, 14, 15 *passim*.

²⁵⁹ Tradução livre do original em alemão: „Es ist in der Tat eine der größten Errungenschaften des Sozialismus, die Gleichberechtigung der Frau in unserem Staat sowohl gesetzlich, als auch im Leben weitgehend verwirklicht zu haben”. In: Honecker, Erich, Bericht des Zentralkomitees an den VIII. Parteitag der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, Berlin, 1971, S. 62 *apud* TREUTLER, 2002, p. 3.

²⁶⁰ SCHIRRMANN, 2006, p. 9, 19.

de trabalho. Uma década mais tarde, o benefício do *Babyjahr* passou a cobrir o nascimento do primeiro filho, podendo ser reivindicado também pelo pai.²⁶¹

É certo que a questão econômica é essencial para a emancipação feminina. Stefanie Tödt observa, porém, que as muitas medidas relacionadas à questão da mulher na RDA ficaram limitadas ao âmbito do trabalho profissional. Não houve um contínuo esforço que impactasse a estrutura social e a vida de forma ampla, em uma sociedade que se manteve essencialmente patriarcal.²⁶² Devemos considerar também, o contexto de suporte material dos vários programas sociais do país, que não estavam primando pela sustentabilidade.

Taylor relata que a 30 de outubro de 1989, faltando, portanto, pouco mais de uma semana para a Queda do Muro, foi apresentado ao *Politbüro* “um ultrassecreto ‘Relatório sobre a situação econômica da RDA e suas consequências’. O documento deixava claro o que vinha sendo ocultado por todos aqueles anos, até mesmo de muitos membros da liderança partidária. O país estava arruinado, [...]”. No ano anterior, Gerhard Schürer, presidente da Comissão de Planejamento do Estado “sugerira a Honecker reformas relativamente modestas, mas fora rechaçado”.

Quando da apresentação do relatório, Honecker já havia sido destituído e o país passou a ser conduzido por Egon Krenz, como Primeiro Secretário do SED. Por sua vez, Schürer foi eleito para o *Politbüro* e quando, “finalmente conseguiu ser ouvido, [...] já era tarde. [...]”. Para simplesmente evitar maior endividamento, seria necessário reduzir o padrão de vida até 1990 em aproximadamente 25% a 30%, tornando a RDA ingovernável.”

Taylor vai além, ao resumir o estado de caos econômico e financeiro. Um documento contendo uma análise ainda mais severa da real situação foi encaminhado apenas para ser lido por Krenz e o veterano ministro Willi Stoph. Reconhecia-se que o país socialista já era “em grande medida dependente das instituições capitalistas de crédito”. E para além das operações contabilizadas, “a RDA tomava empréstimos de curto prazo por baixo do pano para pagar os juros dos créditos de longo prazo, valendo-se dessa aparente credibilidade para assumir novas dívidas. Era um embuste criminoso, a fraude praticada em vasta escala”.²⁶³

²⁶¹ SCHIRRMANN, 2006, p. 9, 19.

²⁶² TÖDT, 2008, p. 31.

²⁶³ TAYLOR, 2009, pp. 474-476.

3.9 “Bom dia, linda!” – A vida íntima na RDA

A seguir, avançaremos sobre histórias da vida privada na RDA e sondaremos um pouco a vida afetiva sob o comunismo alemão-oriental, o que contribui para aumentarmos a nossa compreensão dos *Gegenwartsfilme*, *Alltagsfilme* e *Frauenfilme* da DEFA. Nesses, são apresentadas dualidades tais como o mundo em construção e o mundo natural, o homem e a mulher, bem como ocorre a dualidade em trânsito entre o espaço coletivo e o espaço privado. Notemos que dualidades expressivas similares também são destacadas no cinema europeu (ocidental) de resistência feminina e no cinema independente norte-americano feito por mulheres. A lembrar, no primeiro caso, há o filme *Nathalie Granger* (França, 1972), de Marguerite Duras. Em momento oportuno, confrontaremos este filme com seu contemporâneo *Der Dritte* (*O terceiro*, RDA, 1972) da DEFA, dirigido por um homem, Egon Günther.

É Anna Funder quem afirma: “Para que alguém consiga entender um regime como o da RDA é necessário contar as histórias de pessoas comuns. Não só as dos ativistas ou escritores famosos”.²⁶⁴ Ela relata, por exemplo, experiências inicialmente felizes, tornando-se traumáticas, de jovens mulheres como Miriam e Julia no país do SED e da Stasi. Propomos, porém, começarmos por abordar um pouco das lembranças de uma pessoa pública sobre suas experiências no socialismo alemão-oriental. “Nós tivemos mais sexo e mais sobre o que rir”.²⁶⁵ Essa frase da atriz Katharina Thalbach, repleta de nostalgia, foi lembrada por Josie McLellan. No entanto, Thalbach está entre diversas pessoas, artistas e intelectuais, que deixaram a RDA após o caso Biermann em 1976. A atriz foi proibida de retornar ao seu país.

É perceptível, conforme McLellan, que nas memórias de Thalbach da vida sob o socialismo alemão-oriental coexistam repressão política e liberdade sexual! Aliás, esse conceito é similar ao proposto em um documentário sobre a vida afetiva e sexual nos tempos da RDA, e que foi realizado já na Alemanha reunificada e globalizada. Seu título questiona de forma sugestiva e com a mesma ponta de nostalgia: *Do Communist Have Better Sex? (Comunista tem uma melhor vida sexual?*, Alemanha, 2006), dirigido por Andre Meier.

²⁶⁴ FUNDER, 2008, p. 187.

²⁶⁵ Consultado da tradução em inglês de McLellan – ‘We had more sex, and we had more to laugh about’ – do original em alemão de Irene Bazinger, ‘Im Gespräch: Katharina Thalbach. Wir im Ostem hatten mehr Sex und mehr zu lachen’, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21.11.2008, 42 *apud* McLELLAN, 2011, p. 1.

McLellan é perspicaz quando confronta a realidade, ou “realidade” imaginada, com a ficção. Para tal, ela lança mão de *1984*, o célebre romance de George Orwell sobre o totalitarismo e questiona se a “Liga Anti-Sexo” teria falhado na RDA. A lembrar, a Liga, do livro de Orwell, deveria garantir que só o Big Brother, a expressão máxima do poder totalitário, fosse amado.²⁶⁶ Katharina Thalbach pode ter seus motivos pessoais conscientes e inconscientes para a ambígua nostalgia da RDA, os quais não cabe a nós aqui sondarmos. Porém, ambiguidade é uma palavra definidora, e essencial, quando estamos diante de filmes da DEFA, cujas narrativas se passam em seu tempo presente e articuladas em torno de uma mulher. Seremos capazes de os desvendarmos melhor, inclusive em sua ambiguidade, se conhecermos um pouco mais sobre vida afetiva, intimidade e sexualidade na RDA.

De acordo com os relatos de pessoas comuns, estudados por McLellan, o regime alemão-oriental teria proporcionado condições que encorajavam uma maior intimidade afetiva. Haveria independência financeira e um pensamento progressista que retirava pressões conservadoras sobre a mulher. Até mesmo a escassez de material pornográfico no país estaria levando as pessoas a saírem de seu mundo de fantasias e se aproximarem mais, uma das outras, em busca de experiências reais.²⁶⁷ Isso seria facilitado pelas diversas atividades coletivas ligadas ao mundo do trabalho, do ensino, das artes, dos esportes, dos diversos lazeres, como os acampamentos de verão, da vida social e das organizações de massa do partido. Quanto a independência financeira, relacionada à motivação econômica da emancipação feminina, de Bebel à *Frauenpolitik* do SED, lembremos que ela seria proporcionada à mulher pela sua introdução aos postos de trabalho e sua qualificação profissional. Livres de pressões materiais e de uma moral conservadora, ambos os sexos fariam escolhas mais autênticas e as relações afetivas seriam construídas pelo respeito mútuo.²⁶⁸

Naturalmente, são feitas diversas contestações quanto a essa visão positiva do amor na Alemanha Oriental. Ainda conforme as análises de McLellan, outras pessoas consideraram a vida sexual sob o comunismo como muito repressiva. O regime prescrevia rígidas normas morais e mesmo poderia intervir na vida privada e nas relações íntimas, se considerasse que essas constituíssem alguma ameaça à ordem social. Havia uma sensação de temor pela conhecida vigilância da Stasi, à qual a pessoa amada poderia ser até mesmo informante. E após

²⁶⁶ McLELLAN, 2011, pp. 1-2.

²⁶⁷ McLELLAN, 2011, p. 2.

²⁶⁸ McLELLAN, 2011, p. 2.

o colapso do comunismo, o acesso a *sex-shops* da Alemanha Ocidental chegou a proporcionar um sentido de libertação sexual para muitos alemães-orientais.²⁶⁹

A homossexualidade na RDA teve que se manter praticamente invisível, mesmo após sua descriminalização. *Gays* e lésbicas não podiam contar com uma rede de suporte e se viam inibidos de se reunirem em grupos de apoio mútuo. Um veterano político afirmou que a homossexualidade nunca chegou a ser discutida no *Politbüro*, e que instâncias responsáveis por saúde e educação tentavam transferir responsabilidades umas para as outras quando o assunto era delicado. A história da vida íntima, da sexualidade e comportamento na RDA é, conforme enfatiza McLellan, em grande parte, uma história heterossexual. Ao longo dos quarenta anos de existência do país, além do número de divórcios, também cresceram, acentuadamente, os números de abortos e de crianças nascidas fora de um casamento.²⁷⁰

É também heterossexual, com raríssimas exceções, a cinematografia da DEFA. Uma das mais memoráveis e polêmicas cenas do cinema alemão-oriental é o discreto beijo entre Margit (Jutta Hoffmann) e Lucie (Barbara Dittus) em *Der Dritte* (*O terceiro*, RDA, 1972). Ainda assim, trata-se de um filme de temática heterossexual, que recebeu, inclusive, críticas negativas de feministas ocidentais, pelo que nele viram de conservador. Trataremos mais detalhadamente dessas questões na análise do filme em seção própria.²⁷¹

Coming Out (RDA, 1989), com o título original assim mesmo em inglês, é o filme da DEFA de temática homossexual masculina. Devemos notar que ele teve sua *première* realizada a 9 de novembro de 1989 no cinema Internacional em Berlim Oriental.²⁷² Ou seja, ela ocorreu na mesma noite em que a RDA abriu suas fronteiras após o atrapalhado anúncio feito por Günter Schabowski, um cansado membro do *Politbüro* do SED, em coletiva de imprensa.²⁷³ É curiosíssimo que na noite do evento histórico que assinala a Queda do Muro, que se tornou simbólico para o colapso do mundo comunista, estreava numa agitada Berlim o único filme afirmativamente *gay* da Alemanha Oriental. É digno de nota também, que *Coming Out* tenha sido dirigido por Heiner Carow, o mesmo diretor de *A lenda de Paul e Paula* (*Die Legende von*

²⁶⁹ Cf. McLELLAN, 2011, p. 2.

²⁷⁰ McLELLAN, 2011, pp. 2-18 *passim*.

²⁷¹ Cf. Bettina Mathes, „Ich will, dass du mich siehst“. Anmerkungen zu DER DRITTE – “eu quero que você me veja”. In: EICHINGER; STERN (HG.), 2009, pp. 28-47.

²⁷² Cf. SCHENK *et al.*, 1994, p. 520; McLELLAN, 2011, p. 136.

²⁷³ Cf. Schabowski, Günter anuncia abertura da fronteira. In: TAYLOR, 2009, pp. 482-486.

Paul und Paula, RDA, 1973), um clássico discretamente erótico da DEFA, de temática homossexual, que causou impacto nas questões referentes às relações entre os sexos e comportamento no país.

McLellan discute a questão de uma libertação sexual na Alemanha Oriental a partir dos anos de 1960, num país em que não havia uma imprensa livre, uma indústria do sexo, um movimento estudantil (independente de um partido político), bem como um judiciário independente, ou seja, em um contexto diferente da Alemanha Ocidental. Por outro lado, os países socialistas, por trás da Cortina de Ferro, também compartilhavam experiências sociais como industrialização, urbanização, secularização, crescente mobilidade e até uma relativa prosperidade material antes dos anos de declínio e colapso político, econômico e social.

O contexto alemão, a leste e a oeste, possui suas especificidades e elas são traumáticas. A lembrar, há a violência de fins da Segunda Guerra Mundial, quando, então, milhões de mulheres e meninas alemãs foram estupradas por militares do Exército Vermelho.²⁷⁴ Muitas famílias foram deslocadas, milhões de pessoas perderam seus lares nos bombardeios aliados, milhões de mulheres não sabiam se seus maridos retornariam do *front*, muitas se prostituíram como único meio de sobrevivência. Mesmo famílias que conseguiram se manter unidas, viviam sob difíceis condições, em lares quase que totalmente destruídos, em meio a escassez material e tormentos psicológicos, quando, então, a intimidade estava abalada.²⁷⁵ Destruição, catástrofes e traumas constituíram o legado do nazismo. Aliás, falar sobre vida privada é sempre uma questão problemática em regimes totalitários e massificados, quando um Estado conduzido por um partido único pretende ter controle sobre todos os aspectos da vida de seus cidadãos. Não é nosso propósito discutir essa questão no regime anterior, o nazismo, e sim sob o socialismo realmente existente, aos moldes soviéticos, de tendência totalitária, na Alemanha Oriental.

Naqueles primeiros anos do pós-guerra, de remoção dos escombros na Zona de Ocupação Soviética, seguida da fundação da RDA, não havia muito espaço para ‘prazeres privados’. A meta do regime alemão-oriental, segundo McLellan, já era enfatizada nas frases iniciais de seu hino nacional: “erguendo-se das ruínas e encarando o futuro”, o que envolvia um esforço

²⁷⁴ Há divergências de historiadores quanto a este número. Cf. McLELLAN, 2011, p. 4.

²⁷⁵ McLELLAN, 2011, p. 4.

coletivo e mesmo massivo.²⁷⁶ McLellan chama a atenção também para o fato de que uma cultura mais liberal quanto ao corpo e a sexualidade, ainda nos tempos da República de Weimar, era apenas parcialmente tolerada pelos comunistas e social-democratas. Apesar de campanhas por reformas em leis, como a que proibia o aborto, e o envolvimento de social-democratas com movimentos nudistas (os comunistas eram mais conservadores), esses partidos tradicionais de esquerda também não se sentiam muito à vontade com as liberdades do corpo.²⁷⁷ Devemos objetivar, porém, que a fama de liberdades comportamentais da República de Weimar se restringia, em grande parte, a Berlim, a “cidade cabaré”. Vastas regiões da Prússia e Saxônia, por exemplo, eram conservadoras.²⁷⁸

Na União Soviética, as reformas liberais sobre comportamento, proporcionadas pela Revolução de Outubro, foram revertidas em meados dos anos de 1930. E homens da futura liderança do SED, incluindo-se Walter Ulbricht, estiveram exilados em Moscou durante a época nazista. Quando voltaram à Alemanha, nos tempos finais da Segunda Guerra Mundial, assumiram postos-chave garantidos pelos soviéticos. Eles possuíam uma mentalidade conservadora sobre questões comportamentais que refletia o stalinismo e era expressa em suas decisões.²⁷⁹ Mas naqueles primeiros anos do pós-guerra, houve uma suspensão temporária da proibição do aborto por causa dos estupros de mulheres alemãs cometidos por militares soviéticos das tropas de ocupação. Para os comunistas alemães, tal comportamento de seus aliados era uma questão delicadíssima.

Em 1950, a Lei de Proteção da Mãe e da Criança colocou restrições ao aborto, autorizado apenas em caso de riscos à saúde da mãe ou quando houvesse motivos *eugênicos* para a interrupção da gravidez. Nesse ponto, é percebido um eco do regime anterior na legislação da república que passava a se autodenominar antifascista. A contradição continua com a questão da homossexualidade masculina, que permanecia ilegal de acordo com o parágrafo 175a conservado do código nazista. O número de abortos ilegais era alto na RDA e cerca de sessenta mulheres morriam por ano em abortos clandestinos. Nos anos de 1950 e 1960, alemães-orientais

²⁷⁶ Consultado da tradução em inglês de McLellan – ‘risen from the ruins and facing the future’ – *apud* McLELLAN, 2011, p. 5.

²⁷⁷ McLELLAN, 2011, p. 5.

²⁷⁸ Cf. FRIEDRICH, *Antes do dilúvio*: um retrato da Berlim nos anos 20. Ver também RICHARD, *Berlim, 1919-1933*: a encarnação extrema da modernidade.

²⁷⁹ McLELLAN, 2011, pp. 5-6.

viajavam a outros países do Leste socialista para fazer o aborto legalizado, como, por exemplo, à Polônia, onde a prática era legalizada desde 1956.²⁸⁰

Nos anos de 1950, o Estado alemão-oriental buscava prover direitos às mulheres, e que eles fossem, de fato, incorporados no dia-a-dia. Existia uma tensão entre os “ares de modernidade” de uma jovem república pretensamente progressista e rígidas normas de conduta aspiradas pela liderança do regime. Em 1954, a editora Greifenverlag lançava a revista *Das Magazin*, com um conteúdo descontraído em literatura e *releases*, até com certo erotismo, que deveria refletir atitudes alemãs-orientais diante de temas da sexualidade, visto que era crescente sua discussão no Ocidente. Por outro lado, as autoridades comunistas queriam evitar que se repetisse o que consideravam ser licenciosidades da República de Weimar, notadamente sua tradição nudista. “Proteja os olhos da nação!” Declarou o ministro da Cultura Johannes Becher. No entanto, McLellan, fundamentada em Lutz Thormann, observa que o próprio ministro era um adepto do nudismo, evidenciando assim, um “caso clássico do paternalismo comunista”, ao buscar evitar que a prática fosse disseminada pela população.²⁸¹

Se o Estado alemão-oriental se tornou conhecido pela capacidade de controle e repressão de seus cidadãos, em diferentes esferas da vida e nos mais variados assuntos, as tentativas das autoridades socialistas de banir a prática do nudismo, apreciada por muitos alemães, foram ridicularizadas e até ousadamente desafiadas, levando a uma surpreendente campanha de desobediência civil na RDA. McLellan explica que essa resistência civil, nos anos de 1950 e 1960, foi bem-sucedida porque não era contra o regime. Além disso, muitos dos que nela se engajaram eram leais ao Estado e membros do partido. Nos anos de 1970 e 1980, o banho nu em lugares públicos se tornou até mesmo parte da cultura da RDA, uma forma de escapismo para os uniformes dos operários, das organizações de massa, forças policiais e militares onipresentes no dia-a-dia do país.²⁸²

McLellan observa que a Alemanha Oriental parecia ser um local improvável para uma revolução sexual. Não existia um movimento feminista como os que começavam a surgir no Ocidente, alguns até mesmo radicais, e nem amplas discussões nos *media*. Para o Leste, Dagmar

²⁸⁰ McLELLAN, 2011, p. 6, 62.

²⁸¹ Lutz Thormann, “Schont die Augen der Nation!” Zum Verhältnis vom Nacktheit und Öffentlichkeit in der DDR’, unpublished MA thesis, University of Jena (2007), p. 20 *apud* McLELLAN, 2011, p. 7. Ver também do original em inglês: “In a classic case of communist paternalism”, *ibid*.

²⁸² Cf. Nudists resist the ban. In: McLELLAN, 2011, pp. 152-156, p. 171.

Herzog sugeriu o termo ‘evolução sexual’, a enfatizar uma natureza mais gradual e menos dramática dos eventos.²⁸³ Ao passo que as rupturas, em termos comportamentais, teriam sido mais abruptas na conservadora Alemanha Ocidental de fins dos anos de 1950 e nos anos de 1960, quando ocorreu a “combinação de uma sexualidade comercializada, reforma legislativa e uma nova esquerda interessada em sexualidade e discuti-la obsessivamente”.²⁸⁴

Na Alemanha Oriental, a ‘evolução sexual’ teve tons oficiais, conduzidas por sexologistas dentro de políticas do Estado. Mas não deixou de haver, conforme McLellan, relações com demandas vindas da população ou com escolhas que as pessoas poderiam fazer na vida privada, de acordo com a evolução dos fatores econômicos e sociais. Melhoria das habitações, o que significava um pouco mais de privacidade, e a disponibilidade de métodos contraceptivos tiveram impacto no comportamento sexual. Essas condições foram compartilhadas a leste e a oeste, em maior ou menor grau. A “revolução sexual” alemã-oriental teve lugar sem que houvesse liberdade econômica e de discurso. McLellan alerta que o uso do termo ‘revolução’ não deve ser entendido como se passasse a haver completa liberdade sexual na Alemanha Oriental ou mesmo na Alemanha Ocidental.²⁸⁵

No famoso 11º Plenário do SED de 1965, delegados atacaram, em seus discursos, romancistas e diretores de cinema pelo que consideraram, dentre outras coisas, ser ‘propaganda sexual e pornografia’, símbolo da ‘amoralidade e decadência norte-americana’. Erich Honecker proclamou na ocasião que “nossa RDA é um Estado limpo” e “de altos padrões morais”. O SED afirmava ser um defensor da família contra a ‘propaganda imperialista imoral’, ‘danosa ao socialismo’ e ‘contra a ofensiva do Ocidente em sua comercialização da sexualidade’. Oficialmente um anátema no Estado socialista, a prostituição era veladamente tolerada e até explorada hipocritamente pela Stasi, inclusive como meio de se obter informações.²⁸⁶

Fotos de nus femininos, mesmo frontais, que se aproximam do nu artístico, podiam ser encontradas na revista *Das Magazin* desde os anos de 1960. Mas havia uma casualidade discreta em suas poses, evitando-se o exibicionismo, seja ele grosseiro ou com *glamourização*. As

²⁸³ Dagmar Herzog, ‘The East German Sexual Evolution’, in Katherine Pence and Paul Betts (eds.), *Socialist Modern: East German Everyday Culture and Politics* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008), pp. 71-95 *apud* McLELLAN, 2011, p. 9.

²⁸⁴ Tradução livre do original em inglês: [...] *a combination of commercialized sexuality, legislative reform, and the New Left’s interest in, and obsessive discussion of, sexuality*. In: McLELLAN, 2011, p. 9-10 *passim*.

²⁸⁵ McLELLAN, 2011, p. 9-11 *passim*.

²⁸⁶ McLELLAN, 2011, p. 84, 99 *passim*.

modelos também tinham que ser ‘aproximáveis’ do dia-a-dia da RDA, para que o leitor pudesse se identificar. O mesmo ocorre com relação à leitora, pois nus femininos também proporcionavam às alemãs-orientais a chance de identificação, seja para comparação ou projeção.²⁸⁷ Essa espontaneidade discreta e inocente do nu feminino também se faz presente em breves momentos de alguns filmes da DEFA, sobretudo a partir dos anos de 1970 e 1980, como, por exemplo, na cena em que Elisabeth (Vivian Hanjohr) sai do banho com os seios à mostra e se deixa enrolar em uma toalha por Barbara (Simone von Zglinicki) em *Erscheinen Pflicht* (*Dever de comparecer*, RDA, 1984). Há também, breves e discretas cenas de nudez de Christine (Christina Powileit), em *Die Alleinseglerin* (*A velejadora solitária*, RDA, 1987); de Sunny, em *Solo Sunny* (RDA, 1980), etc.

Ao que podemos questionar: cuidados com o não tornar objeto o corpo feminino, na concepção de Laura Mulvey? A oposição de uma sociedade, que se pretende superior, em relação ao uso comercializado do sexo no Ocidente? De uma outra perspectiva, ao estudarmos uma cultura socialista, percebemos o socialismo realmente existente, por paradoxal que possa parecer a muitos, como uma doutrina conservadora (de interesses e não de valores). E isso se dá não apenas em questões sobre papéis masculino e feminino idealizados e sua expressão no imaginário, mas também na organização política, social e econômica. O topo da hierarquia luta para que seu *status quo* não seja desafiado.²⁸⁸ Ainda sobre a exposição ou não do nu no cinema, e sua contenção no cinema alemão-oriental, é interessante lembrarmos que estamos falando de uma cultura alemã que possui uma relação um tanto natural com o corpo, elevando o nudismo até mesmo como uma prática nacional, apesar das tentativas de sua coibição.

Os anos de 1970 são destacados por McLellan como um período-chave na RDA, com a descriminalização da homossexualidade e do aborto, antes mesmo que viesse a ocorrer em alguns países ocidentais. Havia um mercado de fotografia de nus e a prática do nudismo foi propagada. Essas mudanças comportamentais coincidiram com as mudanças na política acarretadas com a chegada de Erich Honecker ao topo do poder, em 1971, sucedendo a Walter Ulbricht no posto de Primeiro Secretário do SED. Houve um degelo na esfera cultural, conforme lembra McLellan, com o alardeado discurso da “não mais existência de tabus”, transmitindo uma imagem liberal em termos comportamentais. Foram feitas concessões a um

²⁸⁷ McLELLAN, 2011, pp. 183-185. Algumas fotografias amadoras e distribuídas de forma clandestina eram mais ousadas. Cf. Underground and amateur erotica. In: McLELLAN, 2011, pp. 193-203.

²⁸⁸ Cf. BAHRO, *A alternativa para uma crítica do socialismo real*.

certo grau de individualismo dos cidadãos, bem como à indústria de bens de consumo, após a frugalidade espartana dos anos Ulbricht, quando se enfatizou a indústria de base. No entanto, as mudanças sociais do início da era Honecker foram resultados de tendências iniciadas ainda nos anos de 1950 e 1960, não atingindo a plenitude nos anos de 1970 e nem mesmo nos anos de 1980, a última década de existência da RDA.²⁸⁹

Dentre os motivos para as mudanças sociais e econômicas dos anos de 1970, podemos afirmar, fundamentando-nos em McLellan e Taylor, que era preciso fazer concessões compensatórias à população. Isso deveria ocorrer, sobretudo, após os atos impopulares do regime na década anterior, como o erguer do Muro de Berlim, tornado mais ameaçador ao longo do tempo, vindo a receber fortificações especiais em meados da própria década de 1970. Os alemães-orientais adoravam viajar, mas, cercados de barreiras, só poderiam ir, antes da aposentadoria, a outros países socialistas do bloco soviético. Um filme da DEFA que mostra viajantes ainda muito jovens restritos atrás da Cortina de Ferro é *Und nächstes Jahr am Balaton (E o próximo ano em Balaton)*, RDA, 1980) dirigido por Herrmann Zschoche. O título se refere ao famoso lago na Hungria, para onde iam muitos alemães-orientais nas férias de verão.

A necessidade de engajamento em massa de mão de obra, sobretudo feminina, é um motivo central para algumas concessões à população, pois ao se exigir mais da força de trabalho, enquanto a vida permanecia frugal, traz à lembrança os motivos das revoltas populares de Berlim, em 1953, de trágicas consequências. Era preciso também fazer crescer a taxa de natalidade, e isso deveria ser conciliado com a inclusão e a possibilidade de se manter as mulheres na força de trabalho. Podemos acrescentar que a RDA buscava ter uma imagem positiva, não apenas como país independente e reconhecido pela comunidade internacional, mas também respeitado como um Estado progressista. E ter uma taxa de natalidade superior à da Alemanha ocidental mostraria que sua população era mais confiante no futuro, que sua sociedade era mais justa e que seu sistema de saúde estaria proporcionando às pessoas fazerem escolhas mais racionais em termos reprodutivos. Em resumo, o país queria ser visto como um moderno Estado na vanguarda das nações, como potência econômica e de bem-estar social.²⁹⁰ Os anos de 1980 acabaram por mostrar uma realidade diferente, o que era, nas palavras de Funder, a “de um país que deu errado”.²⁹¹

²⁸⁹ McLELLAN, 2011, p. 12. Ver também TAYLOR, 2009.

²⁹⁰ McLELLAN, 2011, p. 12-13 *passim*. Ver também TAYLOR, 2009.

²⁹¹ FUNDER, 2008, p. 25.

McLellan expõe a extensão do conceito de ‘sexualidade’, presente nas discussões crescentes desde os anos de 1960, a envolver questões da vida privada, do corpo e das emoções, bem como da esfera pública, econômica e de política social. Na RDA, as discussões públicas sobre sexualidade eram, lembramos aqui, conduzidas pelo Estado, monopolizadas pelo partido, mas não deixavam de ser influenciadas, assim como as discussões na esfera privada, pelas tendências internacionais da época. O Muro era permeável o suficiente para que visitantes alemães-ocidentais o cruzassem, em seus postos de controle, levando novidades, seja em literatura contrabandeada, discos, revistas e roupas da moda ocidental. Alemães-orientais eram espectadores ávidos da televisão e do rádio da Alemanha Ocidental e os jovens, especialmente, se viam como parte de uma comunidade cultural internacional, com gostos similares em moda, música e propensos a se rebelarem contra as normas estabelecidas pelas gerações anteriores.²⁹²

Há um paradoxo na RDA, para o qual McLellan chama a atenção. Após um relativo otimismo nos anos de 1950 e 1960 com os avanços proporcionados pelo socialismo, especificamente com a legislação referente à mulher, os anos de 1970 e 1980 foram percebidos como de desilusão. Isso ocorreu, sobretudo, após o caso Biermann em 1976. Mas em termos de intimidade, essas duas últimas décadas constituíram um período de crescente liberdade pessoal para decisões sobre planejamento familiar. Isso ocorria à medida que se tinha mais acesso a métodos contraceptivos e mais privacidade proporcionada pela oferta e melhora de moradias. Alguns bens de consumo passaram a ser acessíveis, liberando muito do fardo de trabalhos domésticos como lavagem de roupas à mão e estocagem de carvão. McLellan pondera que isso não quer dizer que aqueles anos tenham sido a “era de outro” da sexualidade para os alemães-orientais.²⁹³

Devemos mencionar, entretanto, que o caso Biermann afetou, essencialmente, artistas e intelectuais, em sua liberdade de expressão. Eles são, geralmente, os últimos a abandonar uma utopia, se é que abandonam, quando estão há anos em uma relação como a do *Geist und Macht* – espírito e poder – com um Estado e um partido. Muitos preferem o silêncio diante de atos constrangedores do poder, a entrar em choque com esse mesmo poder que acreditam ser progressista. Já o que conta para as ‘pessoas comuns’ são as escolhas possíveis na realidade material do dia-a-dia.

²⁹² McLELLAN, 2011, p. 14-15 *passim*. Ver também TAYLOR, 2009.

²⁹³ McLELLAN, 2011, p. 16.

McLellan menciona o registro, para 1989, a indicar que a RDA já teria alcançado o patamar de 91% das mulheres, em idade economicamente ativa, como possuidora de uma atividade remunerada. Verificamos também por Schirrmann, o número de 91% para a taxa de empregabilidade de mulheres alemãs-orientais, bem como 78% de mães engajadas em atividades remuneradas, como uma consequência positiva e de impacto da introdução do *Babyjahr*, e de outras medidas.²⁹⁴ Isso situava a RDA na liderança mundial do emprego profissional de mão de obra feminina proporcionalmente à sua população. McLellan, porém, é prudente em suas análises estatísticas referentes ao país. O número pode ter sido inflado para fins de propaganda. A manipulação estatística era feita incluindo-se mulheres ainda estudantes ou em treinamento profissional, aquelas que por algum motivo interromperam a carreira e aquelas que estavam procurando emprego. Na burocracia comunista, planos tinham que ser cumpridos, ainda que apenas artificialmente por números manipulados, e papéis tinham que ser representados.²⁹⁵

Nos anos de 1970, o filósofo e economista alemão-oriental Rudolf Bahro corajosamente já denunciava: “O burocratismo há muito tempo deixou de ser apenas um verniz exterior; tornou-se agora a forma normal da vida política para um vasto número de pessoas com interesses particulares bem precisos, cristalizando-se em volta do tronco e dos ramos do aparelho de poder”.²⁹⁶ Isso vem a reforçar nossas reservas quanto aos dados oficiais alemães-orientais.

Cuidado similar McLellan também recomenda para dados referentes ao comportamento sexual dos alemães-orientais. Algumas respostas de questionários podiam ter sido induzidas pelo que o pesquisador esperava ouvir. Até mesmo na Alemanha reunificada, McLellan se deparou com problemas nos arquivos da Stasi. Em um material já tratado por um arquivista, o termo ‘sexualidade’ era traduzido como prostituição e homossexualidade. Relatos da Stasi também podiam não ser confiáveis, apesar de relatórios minuciosamente obsessivos. Agentes em operação tendiam a exagerar para impressionar seus oficiais superiores.²⁹⁷

Dos depoimentos de pessoas comuns que viveram na RDA, coletados por McLellan, muitos são reveladores de aspectos do que se pode chamar de história cultural, história das

²⁹⁴ Cf. SCHIRRMANN, 2006, pp. 9-10.

²⁹⁵ McLELLAN, 2011, pp. 16-17.

²⁹⁶ BAHRO, 1980, p. 229.

²⁹⁷ McLELLAN, 2011, pp. 16-18 *passim*.

mentalidades ou histórias da vida privada. Quando questionada sobre métodos anticoncepcionais, uma mulher ficou irritada por considerar o tema ‘apolítico’, ‘não-histórico’ e não relacionável com a sociedade alemã-oriental. Isso, provavelmente, porque havia aprendido que para um tema ser político na RDA, ele devia ser conduzido pelo partido, o que significa que só adquiria relevância após ser apropriado, monopolizado ou confiscado pelo SED. As autoridades faziam crer que não existia causa progressista fora da ideologia do partido.²⁹⁸ Esse mesmo tipo de problema atinge alguns filmes da DEFA, quando foram motivos de polêmica entre o cineasta que abraça uma causa progressista, porém ousando ter uma visão independente, e os controles burocráticos do SED no *Kulturministeriums der DDR* – o Ministério da Cultura da RDA. O fórum íntimo da razão individual também podia ser questionado, de forma até mesmo intolerante e irracional, por organizações de massa do partido.

Os entrevistados dos apontamentos de McLellan deram, em sua maioria, uma resposta positiva quando perguntados se sentiam que tiveram autonomia em suas vidas privadas. Para além do que seria uma contradição, a pesquisadora considera que os padrões alemães-orientais podem ser muito informativos, quando se recorda que muitas daquelas pessoas, quando jovens, foram moldadas por um tipo de educação, serviço militar, treinamentos outros e pela carência de moradia, ou seja, por muita vida coletiva e, precisamente, por falta de privacidade. As pesquisas oficiais realizadas ainda na RDA, bem como as pesquisas de caráter mais independente realizadas após o fim da RDA, com pessoas que foram seus cidadãos, podem indicar o alcance da doutrinação política do SED. McLellan coletou informações para confrontação, por exemplo, nos arquivos da *Freie Deutsche Jugend* (FDJ) – Juventude Livre Alemã – a organização jovem do partido, cujas atividades eram, segundo a pesquisadora, minuciosamente documentadas.²⁹⁹

A partir do início dos anos de 1970, muitos pesquisadores alemães-orientais concentraram-se no comportamento sexual da juventude. McLellan ressalta que os jovens tinham uma certa consciência do que deles se esperava que dissessem sobre o tema. No entanto, os dados alemães-orientais não deixam de lançar luzes sobre a sexualidade de sua juventude. Nos anos de 1970, estendendo-se aos anos de 1980, foi publicada uma coleção de entrevistas reunidas sob o título de *Protokolle* – Protocolos, registros ou transcrições. Dentre eles, destaca-se a publicação de Maxie Wander, cujo título é *Guten Morgen, Du schöne* (1977) ou *Bom dia, linda*.

²⁹⁸ McLELLAN, 2011, p. 20-21 *passim*.

²⁹⁹ McLELLAN, 2011, p. 20-21 *passim*.

Para essa obra, Wander entrevistou dezenove mulheres e meninas, pretendendo que falassem ‘francamente’ sobre suas vidas, anseios, trabalho, relações afetivas, familiares e também sobre política.³⁰⁰

As entrevistas reunidas nos *Protokolle* não eram transcritas literalmente. Havia mediação, edição e censura do material bruto. Era proporcionado um tratamento literário, especialmente no poético *Guten Morgen, Du schöne*, que teve seu prefácio escrito por Christa Wolf. Nele, o grande nome feminino da literatura alemã-oriental explica um pouco sobre o processo literário dado às transcrições. No entanto, observa McLellan, “elas [as transcrições] transmitem um forte sentimento das vozes entrevistadas e oferecem uma perspectiva do dia-a-dia da vida alemã-oriental que é quase impossível encontrar em outro lugar”.³⁰¹

Conforme ressaltamos anteriormente, a ambiguidade era uma característica de diversos aspectos da antiga Alemanha Oriental. Isso não foi diferente com a *Jugendpolitik* – política para a juventude – conduzida pelo SED ao longo das quatro décadas de existência do país. O partido se dividia entre a coerção e a persuasão, de acordo com as tendências de cada época. Nos anos de 1960, a atratividade que a cultura musical anglo-americana exercia na juventude gerou preocupações nos dois lados da fronteira interalemã. Havia uma grande penetração do *jazz*, do *rock’n’roll* e da *pop music* na Alemanha Ocidental, o que não deixou de ocorrer também na socialista Alemanha Oriental dos tempos do governo de Walter Ulbricht. A música era acompanhada pelas tendências geradas na moda e no comportamento, criando toda uma cultura jovem. A princípio, as autoridades comunistas associaram essa manifestação cultural aos interesses norte-americanos, um meio de propaganda, e seus apreciadores poderiam ser inimigos do Estado socialista. Temiam também, a rebeldia associada à nova música jovem.³⁰²

Mas recordemos que a RDA queria ser vista como um Estado moderno, conectada com as tendências mundiais e que concessões poderiam ser feitas, e deveriam, após a construção do Muro de Berlim. As autoridades tinham consciência que, na época, havia uma nova geração adolescente, a primeira que nunca viveu sob o nazismo, nem sob o capitalismo. Era preciso tentar uma nova abordagem, mostrar que o SED não era contrário aos interesses de seus jovens,

³⁰⁰ Maxie Wander, *Guten Morgen, Du Schöne*. Berlin: Aufbau Verlag, 2003 *apud* McLELLAN, 2011, p. 23.

³⁰¹ Tradução livre do original em inglês: [...] they do transmit a Strong sense of the interviewees’ voices and offer a perspective on everyday East German life that is nearly impossible to find elsewhere. In: McLELLAN, 2011, p. 24.

³⁰² Cf. TAYLOR, 2009; FEINSTEIN, 2002.

e que o poder de massa da música jovem ocidental também poderia ser apropriado pelo partido para seus fins.³⁰³ Nos anos imediatos que se seguiram à construção do Muro de Berlim, ocorreu um tímido degelo cultural como medida compensatória. À juventude, passou a ser permitido “desfrutar um pouco de jazz e música pop, desde que ‘adequadamente utilizada’”, conforme Taylor, nos lembrando de ter sido naquele contexto que foi publicado o romance *Der geteilte Himmel* (1963) – *O céu partido* – de Christa Wolf. E “a sátira esquerdista de Wolf Biermann também foi tolerada por algum tempo”.³⁰⁴

O jazz, o rock’n’roll, o hard rock, o blues e a pop music estão presentes também em vários *Gegenwartsfilme*, *Alltagsfilme* e *Frauenfilme* da DEFA, seja de *Zeit der Störche* (*Tempo das cegonhas*, RDA, 1971), *Die Schlüssel* (*As chaves*, RDA, 1974), *Solo Sunny* (RDA, 1980) a *Die Alleinseglerin* (*A velejadora solitária*, RDA, 1987), por exemplo, e, claro, em *Jugendfilme* – filmes sobre juventude – como *Für die Liebe noch zu mager?* (*Para o amor ainda muito magra?*, RDA, 1974) e *Erscheinen Pflicht* (*Dever de comparecer*, RDA, 1984). O mesmo podemos dizer sobre o jovem figurino ocidental, das minissaias das moças aos cabelos longos dos rapazes, *jeans* e acessórios unissex.

Lembremos também, que a cantora Nina Hagen é originária da Alemanha Oriental. Ela é filha da atriz Eva-Maria Hagen e enteada de Wolf Biermann. Após o banimento deste, mãe e filha foram autorizadas a deixar a RDA para também se estabelecerem no Ocidente. Nina veio a se tornar uma expoente da *pop music* internacional nos anos de 1980. Por sua vez, Eva-Maria Hagen já havia protagonizado, na RDA, um filme da DEFA, o qual é mais um a dar destaque para um carismático papel feminino. Trata-se de *Vergesst mir meine Traudel nicht* (*Não me esqueças, minha Traudel*, RDA, 1957), dirigido pelo célebre Kurt Maetzig.³⁰⁵

Devemos ter em mente, que a cultura do rock’n’roll é relacionada a uma manifestação de latente energia sexual. Em 1963, o *Politbüro* do SED publicou o *Jugendkommunikè* – Comunicado Jovem –, um documento em que o partido buscou mostrar às novas gerações que eles possuem interesses em comum. E o que é relevante no *Jugendkommunikè*, segundo McLellan, é o reconhecimento, algo velado, do amor (heterossexual) entre os jovens, fossem eles casados ou não. Era um passo que arriscava ir além, mesmo que timidamente, da rígida moral socialista

³⁰³ McLELLAN, 2011, p. 24-25 *passim*.

³⁰⁴ TAYLOR, 2009, p. 401.

³⁰⁵ Cf. SCHENK (Red.), 1994, p. 386.

dos anos de 1950. Mas nesse documento, o partido ainda não aceitava que a jovem música não conformista ocidental pudesse se harmonizar com os valores socialistas. Dois anos mais tarde, os autores do *Jugendkommunikè* acabaram por ser atingidos também, pelas deliberações do 11º Plenário do SED. Eles foram marginalizados e a política do partido para a juventude voltou a reafirmar sua fundamentação na família nuclear.³⁰⁶

Uma cultura jovem ocidental apropriada pelo SED, controlando seu não conformismo, começou a tomar forma mais precisa no início do governo Honecker, com seu discurso de “não tabus” na área cultural, sua vontade de proporcionar a impressão da chegada de ares frescos e a unidade de sua política econômica com a política social. Para a apropriação controlada da rebeldia jovem pelo partido, foi ideal o cultivo da imagem de Che Guevara e da alemã-oriental Tamara Bunke (1937-1967), sua companheira de armas na Bolívia. Ainda conforme McLellan, para as novas tendências culturais foi encontrado até um anti-herói: Edgar, o narrador da peça (1972) e novela (1973) *Die neuen Leiden des jungen W.* – *Os novos sofrimentos do jovem W.* – de Ulrich Plenzdorf. Edgar é um pintor que abandonou seu lar e passou a morar numa tenda nos arredores de Berlim. Ele usa *jeans* e vive a sonhar com música e garotas.³⁰⁷

Por trás da Cortina de Ferro, a RDA pretendeu mostrar ao mundo ser um Estado que possuía uma “dinâmica jovem e internacional”. Em 1973, teve lugar em Berlim Oriental o 10º Festival Mundial da Juventude Estudantil ou *Weltfestspiele*. Ele foi organizado pela comunista Federação Internacional da Juventude Democrática e durou nove dias. O clima de aparente liberdade, com música e dança ao ar livre, dava a impressão de haver tolerância do SED, desde que as coisas não fossem muito além de gestos e símbolos. Mas havia bebedeiras e jovens casais dormiam sob as estrelas. Alguns rapazes de cabelos longos e moças de aparência desleixada só não eram confundidos com seus pares ocidentais da geração *Flower Power* por estarem usando a camisa azul com o emblema da FDJ. Em meio a eles, algumas crianças observavam as festividades trajando o uniforme dos jovens pioneiros do partido, com camisa branca e o lenço vermelho no pescoço.³⁰⁸

³⁰⁶ McLELLAN, 2011, pp. 25-26 *passim*.

³⁰⁷ Ulrich Plenzdorf, *Die neuen Leiden des Jungen W.* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999) *apud* McLELLAN, 2011, p. 28. Plenzdorf foi o roteirista de *A lenda de Paul e Paula* (*Die Legende von Paul und Paula*, RDA, 1973), um dos mais célebres *Frauenfilme* da DEFA.

³⁰⁸ McLELLAN, 2011, pp. 28-29.

Ao longo dos dias, o festival foi acompanhado da vigilância da Stasi e muitas pessoas foram presas.³⁰⁹ Diferentemente dos festivais ocidentais de espírito hedonista desmedido, o *Weltfestspiele* de Berlim Oriental não fugiu do controle das autoridades e do programa do SED, que aproveitou a oportunidade para incentivar o crescimento da taxa de natalidade na RDA. Na ocasião, ocorreu até um desfile de núpcias, com casais trajados a caráter, as mulheres exibindo vestidos de noiva e longos véus. À unidade da questão econômica e a política social, somava-se o espírito de “não tabus”.³¹⁰ O clima de liberdade sexual, heterossexual e controlada, atenderia à política pró-natalista do regime, bem como permitiria ao SED cultivar a imagem de ser um partido moderno, tolerante, progressista e sensível aos interesses da juventude. À maneira do uso político do esporte, o sexo também cumpre esse papel de aproximação entre a juventude e o partido.³¹¹

Segundo McLellan, a nova atitude mais liberal do SED para com a heterossexualidade, até mesmo para com seu uso precoce, atingiria um ponto crítico ao aproximar-se do final da década de 1970, o que foi expresso precisamente em um filme da DEFA. Em *Sieben Sommersprossen* (*Sete sardas*, RDA, 1978), uma espécie de *Romeu e Julieta* socialista, os protagonistas Robert e Karoline se encontram em um acampamento de verão e se amam em meio à natureza. Ele tem apenas quinze anos de idade e ela quatorze! No filme, dirigido por Herrmann Zschoche, a peça de Shakespeare é discutida se deve ou não ser encenada pelos jovens no acampamento.³¹²

Das publicações sobre sexologia na RDA, McLellan cita *Das neue Ehebuch* (1957) – *O novo livro do casamento* –, de Rudolf Neubert, que apresenta um discreto diagrama anatômico do corpo da mulher com suas zonas erógenas. *Mann und Frau Intim* (1969) – *Intimidade do homem e da mulher* –, de Siegfried Schnabl, é considerada, provavelmente, a mais conhecida publicação alemã-oriental sobre sexo e o texto fundamental da emancipação sexual das mulheres alemãs-orientais, encorajando sua busca do prazer. Quanto a essa publicação, McLellan chama a atenção para uma curiosidade. É quando o censor apresenta um pensamento mais progressista do que o autor. Um relatório à editora *Greifenverlag* repreende o autor por

³⁰⁹ Wolle, Stefan. *Der Traum von der Revolte. Die DDR 1968* (Berlin: Ch. Links, 2008) *apud* McLELLAN, 2011, p. 30.

³¹⁰ McLELLAN, 2011, pp. 30-31.

³¹¹ Fenemore, Mark. *Sex, Thugs and Rock'n'Roll: Teenage Rebels in Cold War East Germany* (Oxford and New York: Berghahn, 2007) *apud* McLELLAN, 2011, p. 30.

³¹² McLELLAN, 2011, p. 30.

apresentar a sexualidade da mulher como ‘um objeto masculino’ de desejo, em ‘descrições lascivas’ da mulher atraente, com ‘belos seios’, etc.³¹³

Nos anos de 1970 e 1980, o Estado autorizou a publicação de manuais mais ousados de aconselhamento destinados ao público jovem. *Denkst Du schon an Liebe?* (1975) – *Você já pensou no amor?* – é um deles, contendo ilustrações ao estilo psicodélico e fotos de nus. O livro discute temas como puberdade, relacionamento, reprodução, casamento e constituição de uma família. Havia também discussões, menos usuais, sobre doenças sexualmente transmissíveis e pornografia. Tais publicações definiam amor e sexo pensando-se em relações monogâmicas que resultassem em gravidez e nascimentos de crianças dentro de uma família. A homossexualidade era mencionada apenas de passagem.³¹⁴

Já a *Jugendlexikon Junge Ehe* (1982) – *A Enciclopédia do jovem casal* –, dos editores Aresin e Müller-Hegemann, apresenta verbetes ousados para a RDA, tais como “triângulo amoroso” e “sexo grupal”, com a recomendação, porém, de que seu autor ‘não endossa tais práticas’.³¹⁵ Assim, os manuais sobre sexualidade dos anos de 1950, de caráter medicinal, foram sendo amenizados em sua frieza científica, cedendo lugar a sugestões ‘idílicas-pastoris’, em que o sexo (matrimonial) era descrito não apenas em seu aspecto reprodutivo, como também do prazer. A tendência geral dos livros de educação sexual alemães-orientais era de que o sexo sadio só era possível em uma relação romântica convencional.³¹⁶ Convém notarmos, que as doenças sexualmente transmissíveis eram parte do dia-a-dia da RDA. Nos anos de 1980, o uso de preservativos passou a ser incentivado no país socialista, mas em campanhas de prevenção da AIDS veiculadas pela televisão alemã-ocidental.³¹⁷

Assim, nos últimos quinze anos de existência da RDA, o Estado passou a ser um pouco mais tolerante com a publicação de imagens e literatura erótica, sempre dentro do conceito de um estímulo para o aumento da taxa de natalidade em uma relação de compromisso monogâmico. O *Kama Sutra*, tornado universal, só veio a ter uma publicação alemã-oriental com a edição do

³¹³ McLELLAN, 2011, pp. 84-86.

³¹⁴ Heinrich Brückner, *Denkst Du schon an Liebe?* (Berlin: Kinderbuchverlag, 1975) *apud* McLELLAN, 2011, p. 33.

³¹⁵ McLELLAN, 2011, p. 86.

³¹⁶ McLELLAN, 2011, p. 89.

³¹⁷ Cf. Günther, ‘Geschlechtskrankheiten und AIDS in der DDR’ – ‘Doenças sexualmente transmissíveis e AIDS na RDA’ – *apud* McLELLAN, 2011, p. 97.

ano de 1987, a apenas três anos do colapso total do regime do SED, seguido da Reunificação.³¹⁸ Publicações eróticas para jovens casais, destacando-se o clássico hindu, são discreta e comicamente referenciadas em *Grüne Hochzeit (Recém-casados)*, RDA, 1989), outro dos filmes de Herrmann Zschoche para a DEFA, e que estreou no país a apenas alguns meses da Queda do Muro de Berlim.

Dentre os depoimentos de antigos cidadãos da RDA citados por McLellan, há o de uma mulher que menciona suas lembranças sobre a educação sexual escolar, achando-a “muito biológica”. Outros foram questionados sobre educação sexual no lar, revelando lembranças de pais muito pudicos, ao que McLellan observa, em muitos casos, o legado traumático da violência sexual do imediato pós-guerra, quando, então, mulheres e meninas foram estupradas em massa por soldados do Exército Vermelho. Naturalmente, a pesquisadora não toma conclusões generalizantes e observa nuances. Uma mulher nascida em 1951 apresentou memórias felizes de sua educação sexual na RDA. Com o passar dos anos, sobretudo após a década de 1950, as experiências tendiam a ser mais liberais.³¹⁹

Um estudo citado por McLellan revela que quanto mais os pais fossem engajados em atividades políticas e sociais, mais acessíveis eles eram para conversar sobre sexo com seus filhos, ponderando-se, no entanto, que quanto mais leais fossem essas famílias ao Estado, mais tendiam a dar a resposta “certa” aos entrevistadores.³²⁰ De outra perspectiva, Lygia, uma mulher originária da Alemanha Oriental, relata que foi iniciada em uma educação sexual informal quando começou a trabalhar. Para ela, quando se tem que conviver grande parte do tempo com homens, se ouve muita coisa. Essa “educação informal” era, conforme McLellan, algo que o Estado queria evitar.³²¹

Mencionamos a privacidade como questão especialmente problemática para os jovens na RDA. A maioria deles não poderia esperar ter seu próprio lugar até que se casasse. Mesmo quando jovens saíam da casa dos pais para estudar fora, se acomodando em uma moradia estudantil, as coisas não eram simples. McLellan aborda a questão das moradias estudantis em zonas rurais, o que poderia parecer, segundo ela, excitante. Ela cita o relato de Christoph Dieckmann, que,

³¹⁸ Cf. Eroticisation in the 1970s and 1980s. In: McLELLAN, 2011, pp. 188-193.

³¹⁹ McLELLAN, 2011, pp. 34-35.

³²⁰ Friedrich, Walter and Starke, Kurt, *Liebe und Sexualität bis 30* (Berlin: VERB, Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1984) *apud* McLELLAN, 2011, p. 36.

³²¹ McLELLAN, 2011, p. 36.

aos dezesseis anos, saiu de casa para iniciar um aprendizado profissional como projetorista cinematográfico. Ele ficou alojado numa residência em remota área rural da Saxônia, sendo eles 37 rapazes e oito moças aprendizes. Imaginamos, pelo relato, de que se trata de um dos centros de formação profissional da própria DEFA nas proximidades de Potsdam-Babelsberg. Os aprendizes do cinema protagonizavam, então, dramas como se estivessem em um dos *Jugendfilme* da empresa. Dieckmann relata eventos de bebedeiras, intrigas, “profundo e infeliz amor”, tentativas de suicídio por causa de garotas e tentativas de invasão noturna dos quartos delas.³²²

Outros jovens solteiros buscavam ter seu próprio apartamento e assim poder desfrutar de senso de liberdade. Um lugar propício para conseguir isso era o célebre bairro de Prenzlauer Berg em Berlim Oriental. Nos anos de 1970 e 1980, muitos apartamentos em prédios velhos haviam ficado vazios, quando famílias se mudavam para os novos conjuntos de apartamentos do programa habitacional da RDA. Prenzlauer Berg se tornou um bairro decadente, mas com algum charme, famoso por ser procurado por artistas, inconformistas, boêmios e pessoas não convencionais para lá ir morar.³²³ O bairro é retratado em um filme da DEFA, precisamente em *Solo Sunny* (RDA, 1980), de Konrad Wolf, cuja personagem central, Sunny, é a rebelde de Prenzlauer Berg.

Apesar do amplo programa de construção habitacional na RDA, impulsionado a partir do início dos anos de 1970, havia escassez de moradias e o Estado priorizava a acomodação de famílias com crianças. Paradoxalmente, para aqueles jovens que moravam com os pais, o casamento parecia ser a única maneira de se conseguir liberdade, autonomia e privacidade. “Conheça alguém, case, tenha filhos e um apartamento” era o lema de um jovem alemão-oriental para aqueles dias. E se os pais do jovem ou da jovem tivessem boas conexões no partido, o apartamento podia estar disponível em alguns meses. Muitas pessoas se casavam aos dezoito anos e se divorciavam aos vinte.³²⁴

Em 1972, foram feitas novas iniciativas do Estado para incentivar o casamento de jovens. Foram concedidos empréstimos para compra de móveis, ou mesmo para reforma e construção

³²² Christoph Dieckmann, *Die Liebe in den Zeiten des Landfilms. Eigens erlebte Geschichten* (Berlin: Aufbau, 2002) *apud* McLELLAN, 2011, p. 39.

³²³ Cf. McLELLAN, 2011, p. 40.

³²⁴ McLELLAN, 2011, p. 41. Ver também CHORLTON *et al.*, 1989, p. 63.

de uma casa, a jovens de baixa renda e idade inferior a 26 anos. No início do governo Honecker, se passou a dar mais atenção à produção de bens de consumo para elevar o padrão de vida da população. E com os empréstimos, podia-se adquirir máquina de lavar, aparelho televisor e rádio. Era incentivada a geração de crianças dentro do casamento. Com o nascimento do primeiro filho, 1000 marcos (alemães-orientais) eram, então, abatidos do empréstimo; 1500 marcos abatidos com o nascimento do segundo filho e 2500 marcos com o nascimento do terceiro filho. Podia-se conseguir empréstimos de 5000 marcos, quando, naqueles anos, a média salarial do país era de 814 marcos mensais.³²⁵

Na época, o ideal de liberdade para os jovens era influenciado pela cultura ocidental pós-movimentos de 1968, e que não deixava de chegar à Alemanha Oriental mediante a televisão ocidental. É curioso notar, que o ideário da chamada contracultura daqueles tempos, praticado por jovens no ocidente capitalista, pregava a vida comunal. Ao passo que no discurso oficial da RDA, propagado por seus *media*, eram enfatizados valores da família nuclear. Mas tanto no Oeste capitalista quanto no Leste socialista, muitos jovens criticavam os valores da geração de seus pais.³²⁶

Da RDA, a jovem Gudrun, 18 anos, manifestou o desejo de poder ter um tempo para experimentações após se formar na escola. Ela não pretendia seguir um caminho rigidamente traçado pelo Estado e pela família. Gudrun se sentia algo indecisa justo em seus anos de descobertas. Ute, outra alemã-oriental, 24 anos, manifestou-se incomodada com a “estrutura convencional” da família nuclear. “Cara, viver juntos como outros casais casados, assistir à TV, sempre o mesmo [...]”.³²⁷ Essas mulheres trazem algo de Paula, a protagonista de *A lenda de Paul e Paula* (*Die Legende von Paul und Paula*, RDA, 1973), em seu desabafo sobre a vida que leva, percebida como ordinária.

McLellan cita relatos de moças alemãs-orientais que tiveram sua iniciação sexual durante viagens de férias ao campo, e tais viagens eram muito populares. Chegava-se mesmo a formar um estilo de vida hedonista, com acampamentos, viagens de carona e idas a concertos de *rock* ao ar livre. Ao longo dos anos de existência da RDA, a jovem música ocidental, anglo-

³²⁵ McLELLAN, 2011, p. 42.

³²⁶ McLELLAN, 2011, p. 43.

³²⁷ Tradução livre do original em alemão: *Mensch, zusammen hausen wie die andern Ehen, Fernsehn gucken, immer detselbe (sic) [...]*. Ute, Grossfamilie – “Grande família”, p. 97. In: WANDER, *Guten Morgen, Du Schöne*, pp. 94-106. Citado também por McLELLAN, 2011, p. 43.

americana, sempre foi uma companhia e um importante elemento na formação da identidade jovem. Lembremos que a RDA existiu de 1950 a 1990. Musicalmente, foi uma época que abrangeu dos modernos estilos do *jazz* dos anos de 1950, da *beat music* e *rock'n'roll* dos anos de 1960, o *hard rock* somado aos *blues* dos anos de 1970, e o *punk* dos anos de 1980. Conforme verificamos anteriormente, era um ‘problema’ que as autoridades socialistas tiveram que lidar, assimilar e até mesmo apropriar. A contracultura penetrava no bloco oriental socialista, naturalmente tendo impacto no comportamento jovem, nas relações de amor e sexo.³²⁸

A música jovem ocidental estaria levando a ansiedades relacionadas à vida sexual. As autoridades socialistas temiam a promiscuidade e a perda de controle sobre o comportamento de sua juventude. Além disso, a moda ocidental, também ligada às manifestações musicais, desafiavam as normas estabelecidas até então no país do SED e da Stasi. Mas *blue jeans*, minissaias e meias *stripy* eram mescladas às camisas azuis com o escudo do sol nascente da FDJ.³²⁹ Tanto a música quanto esse figurino, conforme já mencionamos, começaram a estar presentes em muitos filmes da DEFA a partir de fins dos anos de 1960. Soma-se a isso, cenas com ambientações em boates e discotecas, bem como idílios campestres.

Em meio ao contexto da época, retratado nos *Gegenwartsfilme*, *Alltagsfilme*, *Frauenfilme* e *Jugendfilme* da DEFA, a longa tradição da luta por igualdade entre os sexos, do ideal de Bebel às medidas da *Frauenpolitik* do SED, também corria o risco de sair do controle pretendido pelo partido. Se cabelos longos para os rapazes não eram bem vistos em uma sociedade militarizada como a alemã-oriental, por outro lado algumas moças queriam imitar o comportamento descompromissado de rapazes rebeldes. De *Guten Morgen, du Schöne*, McLellan coleta outro depoimento, o de Petra, 18 anos. “Eu faço tudo como um homem – bebo, fumo, troco de parceiro, vadio. Mas ao mesmo tempo, eu reconheço que isso não é bom para mim”.³³⁰

Para Petra, tal comportamento masculino indicava “autoconfiança”. Mas ela se sentia desconfortável tanto com estereótipos masculinos quanto femininos, além de perdida entre a retórica oficial da igualdade de gêneros e os modelos femininos, oficiais ou não. Ela percebia

³²⁸ McLELLAN, 2011, p. 45.

³²⁹ Cf. McLELLAN, 2011, p. 46.

³³⁰ Tradução livre do original em alemão: *Ich mach alles wie ein Mann – trinken, rauchen, Partner wechseln, faul sein. Dabei weiß ich selber, das ist nicht gut für mich.* Petra, *Angst vor der Liebe* – “Receio diante do amor”, p. 83. In: WANDER, *Guten Morgen, Du Schöne*, pp. 79-86. Citado também por McLELLAN, 2011, p. 47.

um abismo entre tais modelos e a realidade.³³¹ Para mulheres homossexuais, a vida era ainda mais complicada em uma sociedade homofóbica como a da RDA. McLellan cita o relato de uma moça expondo sua dificuldade para ter acesso a informações sobre a homossexualidade. Ela passou a se conhecer melhor nos anos de 1980 e, por incrível que pareça, só conseguiu ter acesso a melhores informações sobre o tema em uma das igrejas protestantes que passou a frequentar.³³²

Em resumo McLellan evidencia alguns paradoxos alemães-orientais: para pessoas muito jovens, a ideia de casar e ter filhos podia ser assimilada com o significado de conseguir privacidade e liberdade. A homossexualidade era tolerada, desde que permanecesse invisível. Relacionamentos heterossexuais, por sua vez, eram estimulados até mesmo para *halbwüchsig* – o termo alemão mais próximo de adolescente ou *teenager*, do inglês, desde que atendessem aos objetivos controlados do SED. Em uma sociedade socialista como a da RDA, as igrejas passaram a constituir redutos acolhedores e fórum de debates para *gays*, lésbicas e até *punks*.³³³

Dos mitos construídos pelo SED, tomados dos ideais de Bebel, a “romântica narrativa da sexualidade alemã-oriental tende a sugerir que os indivíduos eram capazes de tomar decisões sobre relacionamentos inteiramente baseadas em emoção ou desejo”.³³⁴ Para as mulheres, tais decisões tornadas livres de serem forçadamente racionais, ou seja, livres de se orientarem prioritariamente pelas necessidades materiais da existência, significavam que elas já seriam materialmente independentes em relação aos homens. Na RDA, teoricamente, as mulheres já teriam alcançado uma melhor situação social em fins dos anos de 1960.³³⁵ Obviamente, sempre existirão outros fatores a serem observados, que não prescinde totalmente da racionalidade nas escolhas afetivas, como o caráter e a personalidade da pessoa pretendida.

A independência financeira proporcionava às mulheres a autoestima que as permitiria negociar relações de parceria e de responsabilidades compartilhadas com os homens. Esse imaginário era reafirmado em publicações oficiais nos manuais de aconselhamento. A *Jugendlexikon Junge*

³³¹ McLELLAN, 2011, p. 47.

³³² Karstädt, Christina and von Zitzewitz, Anette (eds.), ... *viel zu viel verschwiegen. Eine historische Dokumentation von Lebensgeschichten lesbischer Frauen in der Deutschen Demokratischen Republik* (Berlin: Hoho Verlag Christine Hoffmann, 1996) *apud* McLELLAN, 2011, p. 49.

³³³ McLELLAN, 2011, pp. 213-214.

³³⁴ Tradução livre do original em inglês: [...] *the romantic narrative of East German sexuality tends to suggest that individuals were able to make decisions about relationships entirely based on emotion or desire*. In: McLELLAN, 2011, p. 53.

³³⁵ Cf. McLELLAN, 2011, pp. 70-71.

Ehe possui uma seção tratando da igualdade no casamento. Nela, há uma ilustração de uma jovem estudando enquanto seu marido cuida do bebê. Comportamentos masculinos conservadores, alguns evidenciados nos *Frauenfilme* da DEFA, persistiram por toda a existência da RDA. Entretanto, com o passar dos anos, homens alemães-orientais cujas mães eram trabalhadoras, tendiam a ver com naturalidade a cooperação doméstica.³³⁶

Na RDA dos anos de 1950 e 1960, o acesso aos meios anticoncepcionais era limitado, inclusive os preservativos. A pílula anticoncepcional chegou ao mercado alemão-oriental em 1965. Em 1972, foram ampliadas as possibilidades do aborto legalizado, sob demanda, bem como passou a haver maior acesso às pílulas anticoncepcionais. Apesar da construção do Muro de Berlim, que completava dez anos de existência no início do governo Honecker, parecia haver, em geral, otimismo dos alemães-orientais para iniciarem uma família. Mas já havia claros indicadores de que muitos casamentos não eram estáveis. Enquanto a taxa de natalidade decrescia, aumentava o número de crianças nascidas fora do casamento.³³⁷

A taxa de fertilidade alemã-oriental (média de crianças por mulheres), apesar de decrescente, se mantinha mais alta do que a alemã-ocidental, de 1,85 contra 1,74 no período de 1970 a 1974. A percentagem alemã-oriental de crianças nascidas fora do casamento era muito mais alta do que a alemã-ocidental, de 13,3 contra 5,5 para o ano de 1970, e se manteria acentuadamente mais alta até 1990, o ano da Reunificação. Quando comparada a outros países comunistas do Leste, a taxa de fertilidade alemã-oriental era, porém, a segunda mais baixa depois da Hungria.³³⁸

A lei de 1972, mais liberal com o aborto, foi promulgada mais tarde, se a compararmos a outros países do bloco socialista europeu. Na União Soviética, ela foi introduzida em 1955, logo seguida pela Polônia, Romênia e Tchecoslováquia. Se compararmos aos países capitalistas da Europa Ocidental, na RDA a lei do aborto veio a ocorrer quatro anos mais tarde do que no Reino Unido, porém antecedeu a da França, Alemanha Ocidental, Suécia e Noruega. Ocorria mais interrupção da gravidez na RDA do que na RFA, mas o número de abortos entre as mulheres alemãs-orientais era moderado, se compararmos às taxas da Suécia e Dinamarca.

³³⁶ McLELLAN, 2011, pp. 70-71.

³³⁷ McLELLAN, 2011, pp. 53-61 *passim*.

³³⁸ McLELLAN, 2011, pp. 56-57.

Quanto ao elevado número de crianças nascidas fora do casamento, as estatísticas seguem mais as tendências escandinavas do que soviéticas.³³⁹

McLellan aponta para mudanças nas escolhas de vida das mulheres alemãs-orientais, referentes a suas atitudes quanto a família. Elas estavam se casando rapidamente e se separando também rapidamente. Eram mais despreocupadas quanto a gerarem crianças fora do casamento, numa extensão sem precedentes tanto no bloco socialista do Leste quanto no Oeste capitalista. Nesse último aspecto, as alemãs-orientais, entretanto, ficavam atrás das suecas. Tomemos o ano de 1980, por exemplo, para o qual a percentagem de crianças nascidas fora do casamento é de 22,8 para as alemãs-orientais, contra 39,7 das suecas. McLellan questiona sobre o que estaria causando tais mudanças comportamentais acentuadas a partir do início dos anos de 1970. Para ela, seria a própria política do Estado e os planos do SED para aquela sociedade, que também passava por rápida industrialização.³⁴⁰

A Lei de 1965 para a família alemã-oriental declarava que a família é a pequena célula da sociedade, e que se espera que todo cidadão aja com responsabilidade com relação ao casamento. Cada cidadão e a inteira sociedade têm o dever de contribuir com a proteção e o desenvolvimento da família.³⁴¹ Na década seguinte, o Estado socialista adotou uma atitude mais pragmática e não intervencionista quanto aos detalhes da vida privada. Na prática, o que interessava às autoridades alemãs-orientais era aumentar a força de trabalho. Em sua política para as mulheres, o Estado alemão-oriental tinha dois objetivos: mantê-las engajadas em trabalho remunerado e manter elevada a taxa de natalidade. Como contrapeso, adotava políticas para o controle de natalidade. Ao introduzir uma legislação mais liberal para o aborto, a RDA se antecipava ao dar uma resposta aos crescentes movimentos feministas no Ocidente capitalista. Dessa forma, cultivava a imagem de ser um Estado ‘na vanguarda de políticas progressistas para as mulheres’.

A disponibilização da pílula anticoncepcional havia feito com que a taxa de natalidade alemã-oriental declinasse de 300.000 bebês por ano, no início de 1960, para 234.870 em 1971. Com a introdução da nova legislação para o aborto, gratuito no sistema de saúde estatal, a taxa de

³³⁹ McLELLAN, 2011, pp. 56-59 *passim*.

³⁴⁰ McLELLAN, 2011, pp. 56-59 *passim*.

³⁴¹ Familiengesetzbuch der Deutschen Demokratischen Republik, 20 December 1965, *apud* McLELLAN, 2011, p. 60.

natalidade decresceu ainda mais, a partir de 1972, chegando a 180.336 bebês nascidos em 1973. A introdução do *Babyjahr*, em 1976, foi, porém, uma medida de impacto nesse equilíbrio de peso e contrapeso das políticas conduzidas pelo Estado. Essa política foi muito popular e fazia com que casais com apenas um filho levassem em consideração ter o segundo ou mais. A taxa de natalidade imediatamente voltou a crescer, se mantendo mais alta que a de muitos países da Europa Ocidental, inclusive a da Alemanha Ocidental, conforme já verificamos, cujo padrão de vida era acentuadamente mais elevado do que o da socialista RDA.³⁴²

As alemãs-orientais eram cada vez mais pressionadas a serem capazes de conciliar os cuidados do lar e da maternidade com a vida profissional. Mas a taxa de natalidade voltou a atingir um pico, em 1979, como resultado da política pró-natalista do Estado. Ela, no entanto, ficou longe de atingir o pico de nascimentos registrado em 1963, quando, então, havia se passado apenas dois anos da construção do Muro de Berlim. No início dos anos de 1980, a taxa de natalidade alemã-oriental voltou a decair. As alemãs-orientais poderiam já não ter muitos filhos, mas, tendiam a ter pelo menos um. A porcentagem de mulheres sem filhos na Alemanha Ocidental era muito mais alta do que na Alemanha Oriental, de 25 a 30%, chegando-se a 40% nos casos de mulheres com maior nível educacional, contra 10% das alemãs-orientais.³⁴³

Apesar das pressões que as alemãs-orientais ainda estavam sujeitas sob o socialismo, a fotógrafa Eva Mahn relata que a independência financeira conquistada por mulheres como ela, em relação aos homens, combinada aos cuidados à maternidade e à infância proporcionados pelo Estado, davam a essas mulheres de sua geração, da segunda metade dos anos de 1960 até o início dos anos de 1980, um senso de libertação das estruturas familiares convencionais. Eva considerava os homens apenas como “doadores de espermas”, e o casamento como não sendo necessário para “se fazer crianças”. Ela destaca que havia creches, jardins da infância e clubes após a escola. Mulheres como ela poderiam cuidar de um filho, embora não facilmente de dois. Quanto aos homens, “pobres rapazes”, eles “podiam ser descartados se não fossem obedientes. Nós não éramos mais seus objetos, não podiam mais nos usar como donas de casa, mães e amantes. Fazemos isso sozinhas, à nossa maneira”.³⁴⁴

³⁴² McLELLAN, 2011, pp. 60-66 *passim*.

³⁴³ McLELLAN, 2011, p. 66. Ver também “Heterosexual revolutions” e o gráfico East German birth rates, 1953-1989. In: McLELLAN, 2011, pp. 54-55.

³⁴⁴ Tradução livre do relato em inglês: [...] *men only as sperm donors. [...] poor guys [...] if he wasn't obedient. We are not your objects any more, you can't just own us and use as housewives, mothers, and lovers, we'll do it alone, our own way.* Interview with Eva Mahn, 14.5.2004 *apud* McLELLAN, 2011, p. 67.

McLellan destaca esse novo senso de autoconfiança das alemãs-orientais, especificamente das mulheres solteiras e mães. Mas as experiências de vida relatadas em *Guten Morgen, Du Schöne* e outras fontes não eram apresentadas com visão positiva em sua totalidade. Os salários das mulheres permaneciam mais baixos que os dos homens.³⁴⁵ Em contraponto, por exemplo, McLellan evidencia o caso de Ute, que teve que deixar a universidade após engravidar, e não estava sendo capaz de conseguir um apartamento para ela e a criança. Trabalhando por turnos em uma fábrica, ela teve que deixar o filho em uma creche, nos três primeiros anos de vida da criança, vendo-o apenas nos finais de semana.³⁴⁶

Margot, uma mulher de 46 anos, cientista, casada e mãe de duas crianças, se sentia tratada com equidade em seu local de trabalho. Esse sentimento se desvanecia, porém, diante da série de “trivialidades” a lidar no dia-a-dia, em sua esfera doméstica, o que parecia não ocupar muito os homens. Outra mulher manifestou frustração por não ser capaz de corresponder ao modelo de heroína propagado pelos *media*, especialmente em romances modernos. Esperava-se da mulher alemã-oriental, que ela alcançasse alto nível educacional, trabalhasse, participasse de treinamentos especializados, cuidasse das crianças e da organização do lar, fizesse compras e ainda se engajasse em trabalhos voluntários em uma das organizações de massa do partido.³⁴⁷

Não era percebido o mesmo nível de exigência em relação aos homens. Alguns benefícios concedidos às mulheres, como “o dia do trabalho no lar”, remunerado, a possibilidade de escolha do trabalho em meio horário e mesmo o *Babyjahr* estavam reforçando uma impressão popular de que os cuidados domésticos eram assuntos exclusivamente femininos. E isso ocorria em uma época de transição, dos anos de 1960 seguindo-se ao longo dos anos de 1970, em que muitas mulheres estavam valorizando mais a carreira profissional. Já nos anos de 1980, esposas se sentindo como as únicas responsáveis pelos afazeres domésticos eram, novamente, percebidas na república socialista. Essa tendência pode ter sido até mesmo acentuada como um efeito não desejado da introdução, em 1986, do *Babyjahr* para o nascimento do primeiro filho.³⁴⁸

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ Wander, *Guten Morgen, Du Schöne*, p. 100 *apud* McLELLAN, 2011, pp. 67-68.

³⁴⁷ Wander, *Guten Morgen, Du Schöne*, p. 229, 244-245 *apud* McLELLAN, 2011, pp. 72-73.

³⁴⁸ McLELLAN, 2011, pp. 72-73. A autora cita o estudo de Heidemarie Stuhler e Juliette Wedl, ‘Bleibt alles anders? Transformationen im Alltag ostdeutscher Frauen’, in Heiner Timmermann (ed.), *Die DDR in Deutschland. Ein Rückblick auf 50 Jahre* (Berlin: Duncker & Humblot, 2001), pp. 513-552. Seu título – “ficou tudo diferente?” – questiona a efetividade das mudanças em benefício das mulheres alemãs-orientais no dia-a-dia.

Relatos de mulheres em *Guten Morgen, Du Schöne* encontram correspondência em personagens nos *Gegenwartsfilme*, *Alltagsfilme*, *Jugendfilme* e *Frauenfilme* da DEFA. Geralmente, as mulheres são mostradas como mais envolvidas em tudo, mesmo de forma passional, ao passo que os homens são mostrados como sendo mais despreocupados. Embora muitas mulheres separadas passassem períodos vivendo sozinhas com suas crianças, elas voltavam a se casar ou a coabitar.³⁴⁹ Esse é um contexto mostrado em um filme como *Der Dritte* (*O terceiro*, RDA, 1972). A situação de Margit, a personagem de Jutta Hoffmann, é comparável à de uma mulher como Margot dos relatos *Guten Morgen, Du Schöne*. McLellan nos faz ter em mente, que no início dos anos de 1970, o espaço privado da vida passava a ser valorizado como fonte de felicidade pessoal em vez de domínio da moral socialista.³⁵⁰

Se recordamos, aqui, *Der Dritte*, McLellan destaca seu contemporâneo *A lenda de Paul e Paula* (*Die Legende von Paul und Paula*, RDA, 1973) como um filme central a refletir sobre as mudanças nas expectativas sociais de seu tempo. Isso se dá, essencialmente, porque nessa época, a mulher solteira e mãe na RDA já não era um tabu.³⁵¹ Se Margit valoriza a formação profissional, o trabalho e a relação romântica, o mesmo não podemos dizer de Paula, que tinha nessa última esfera o seu foco e maior esperança. No entanto, os alemães-orientais eram incentivados, ou se viam pressionados, a um contínuo aperfeiçoamento profissional. Quando um dos cônjuges se comprometia com um curso de formação, ou graduação, e deixava de ser capaz de manter compromissos pré-existentes, isso contribuía para fazer crescer a taxa de divórcios.³⁵² No país, argumenta McLellan, não havia um movimento para se repensar os papéis masculino e feminino, tais como os existentes no Ocidente. A ênfase era dada em discussões, seguidas de políticas oficiais, que auxiliassem as mulheres a combinar sua atividade profissional e os afazeres domésticos.³⁵³

Muitos dos divórcios na RDA eram de iniciativa das mulheres, chegando-se a 68% dos casos em 1984, por exemplo. A possibilidade de alcançar a independência financeira e a superação do estigma social, que as possibilitavam cuidar sozinhas de crianças, as incentivavam a não se

³⁴⁹ Trappe, Heike, *Emanzipation oder Zwang? Frauen in der DDR zwischen Beruf, Familie und Sozialpolitik* (Berlin: Akademie Verlag, 1995) *apud* McLELLAN, 2011, p. 68. O título dessa obra – “Emancipação ou obrigação” – também questiona a situação da mulher alemã-oriental em sua relação com a *Frauenpolitik* do SED.

³⁵⁰ Betts, Paul, *Within Walls: Private Life in the GDR* (Oxford: Oxford University Press, 2010) *apud* McLELLAN, 2011, p. 69.

³⁵¹ McLELLAN, 2011, p. 73.

³⁵² Lothar Mertens, *Wider die sozialistische Familiennorm. Ehescheidungen in der DDR 1950-1970* (Opladen: Westdeutsche Verlag, 1998) *apud* McLELLAN, 2011, p. 74.

³⁵³ McLELLAN, 2011, p. 76.

conformar com um casamento infeliz. A infidelidade era também um fator considerável para as altas taxas de divórcio, chegando-se a 29% dos casos causados por infidelidade do marido e 18% por infidelidade da esposa. Os homens eram responsáveis, em grande maioria, pelos divórcios causados por abuso de álcool, cujos casos estão também relacionados com a violência doméstica.³⁵⁴ Veremos que um dos filmes da DEFA que abordam essas delicadas questões, com suas contradições, é *Bis daß der Tod euch scheidet* (*Até que a morte os separe*, RDA, 1979), de Heiner Carow. Nele, percebemos ainda, a expectativa dos trabalhos domésticos como sendo assunto exclusivamente feminino.

Algumas mulheres também apresentavam problemas com o abuso de bebidas alcoólicas, o que podia ocorrer por escapismo. Uma delas, citada por McLellan, relatou que esperava ter uma “vida rica, repleta de cultura”. Quando frustrada no casamento e com suas esperanças definhando, ela começou a beber. Casais jovens na RDA eram especialmente vulneráveis ao divórcio. Diante de uma corte, podiam ouvir que tomaram uma decisão “prematura e imprudente”, e que era lamentável que não buscassem ajuda na Juventude Livre Alemã, orientações dos serviços oficiais do Estado ou de membros de seu coletivo de trabalho. Antes de conceder o divórcio, a corte tentava salvar o casamento, conduzindo o casal à busca de apoio reconciliatório, aos profissionais de saúde, camaradas do partido e colegas de trabalho.

Havia a crença de que se poderia reconduzir o casal nos “caminhos da parceria socialista”.³⁵⁵ Ainda conforme McLellan, nos anos de 1970, no entanto, a noção de sacrifício individual, de cada parte do casal, pelo bem da sociedade, era cada vez mais deixada de lado. Passou-se a acentuar, cada vez mais, o direito individual de se romper uma relação infeliz. Mas como instituição, o casamento se mantinha acreditado na RDA. Em 1989, em 39% dos casamentos, pelo menos um dos parceiros já havia sido casado anteriormente.³⁵⁶

Nos anos de 1980, a esfera privada ganhava crescente valorização. McLellan argumenta que se o papel das mulheres mudou dramaticamente, o mesmo não aconteceu com os homens. O Estado precisava do engajamento profissional ativo delas e adotou políticas para tal. Mas não havia vontade política para contemplar a redistribuição do trabalho doméstico. Para a narrativa

³⁵⁴ McLELLAN, 2011, p. 77.

³⁵⁵ Tradução livre do original em inglês: “[...] a ‘rich life, filled with culture’ [...] ‘premature and imprudent’ decisions [...] ways of socialist partnership. In: McLELLAN, 2011, pp. 78-81 *passim*.

³⁵⁶ *Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1990*, p. 416 *apud* McLELLAN, 2011, p. 81.

romântica da RDA, havia uma vinculação entre igualdade e relacionamentos mais felizes entre homens e mulheres, o que podia ser verdade para alguns (ou muitos) casais. A diversidade de histórias individualizadas revela a diversidade de experiências por trás das estatísticas.³⁵⁷

O historiador Stefan Wolle, citado por McLellan, chegou a considerar a Alemanha Oriental como uma “ditadura do amor”, propondo ser o termo apropriado para o paternalismo do SED e a infantilização de toda uma população. Seus cidadãos, “se divertindo em suas correntes”, não estariam dispostos a assumir responsabilidades, deixando as decisões aborrecidas para o “todo poderoso Estado”.³⁵⁸ Apesar de tudo, o conceito da família nuclear e patriarcal, criticado por marxistas em sociedades ‘burguesas’, se manteve como valor na socialista Alemanha Oriental. Ainda que o amparo às *Alleinstehende Mütter* – mães que cuidam sozinhas das crianças – possa ser elogiado no ‘país das creches e dos jardins da infância’, por outro lado, crianças estavam sendo entregues para serem moldadas pelo Estado totalitário, ao passo em que muitos homens negligenciavam seu papel como cidadãos responsáveis, num círculo vicioso que dificultava uma educação de pessoas preparadas para a tomada de decisões e iniciativa.

Virtuosas são a força e a integração da mulher em domínios profissionais antes considerados exclusivamente masculinos. Mas na RDA, a ‘emancipação feminina’ apresentou seus próprios problemas por também atender, fundamentalmente, imperativos imediatos do partido e sua ideologia. E apesar do que há de irônico na expressão ‘ditadura do amor’, a relação amor (romântico) e sexo (monogâmico e heterossexual) estava muito presente em discussões públicas conduzidas na RDA, o que muito se reflete em seu imaginário da vida social e privada nos filmes da DEFA sobre seu tempo presente, o que veremos a partir do próximo capítulo.

³⁵⁷ McLELLAN, 2011, p. 82.

³⁵⁸ Tradução livre do original em inglês: [...] a ‘dictatorship of love’ [...] tiresome decisions to the all-powerful state [...]. One lived in the moment, and enjoyed one’s chains. In: Wolle, Stefan, *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989* (Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1999) apud McLELLAN, 2011, p. 83.

4 “TODAS AS MINHAS MENINAS”. A VERTENTE DOS FILMES COM MULHERES PROTAGONISTAS DA DEFA

Verificamos por autoras como Andrea Rinke, Katrin Sell, Kathrin Puhl, etc., e autores como Joshua Feinstein, Sebastian Heiduschke, Klaus Wischnewski, etc., bem como por diversos filmes estudados como fontes primárias de pesquisa, que durante toda a história da DEFA, os filmes com protagonistas femininas constituíram um imaginário de destaque dentre a sua produção. Wischnewski, por exemplo, afirma que as mulheres sempre tiveram uma forte e central presença nos filmes da DEFA, numa tendência de representação social que cresceu nos anos de 1980,³⁵⁹ a década derradeira da República Democrática Alemã (RDA). A marcante presença delas vem desde os *Trümmerfilme* – os filmes de escombros – dos primeiros tempos do segundo pós-guerra, se firmando nos *Gegenwartsfilme* – filmes sobre o tempo presente –, já nos tempos da RDA, bem como nos *Alltagsfilme* – filmes sobre o dia-a-dia –, até configurarem o gênero dos *Frauenfilme* – filmes sobre mulheres.

Recordemos que tais filmes foram, em quase sua totalidade, dirigidos por homens. Não deixamos de destacar, porém, duas das pouquíssimas mulheres na direção de filmes narrativos ficcionais da DEFA, centrados em mulheres e refletindo sobre o seu tempo presente: as cineastas Iris Gusner e Evelyn Schmidt. O título do presente capítulo, aliás, faz referência a um dos filmes da primeira, *Alle meine Mädchen* (*Todas as minhas meninas*, RDA, 1980).

Kathrin Puhl confronta a representação da mulher em alguns filmes da DEFA, dos anos de 1950 aos anos de 1980, com o programa do *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED) – Partido da Unidade Socialista da Alemanha – para as mulheres. Para verificar se o ideal da mulher, esperado pelos elaboradores de política do partido, corresponde à realidade social observada, ou se está em harmonia com o imaginário da DEFA, Puhl se fundamenta nos estudos de Susanne Diemer que destacou modelos da mulher desde a época da Zona de Ocupação Soviética aos tempos da RDA.³⁶⁰ Pelos filmes estudados, que foram aqui divididos por décadas, até a Queda do Muro de Berlim, veremos como esses modelos se sobrepuseram ao longo do tempo ou como neles ocorreram rupturas radicais. Já que apresentamos *Os assassinos estão entre nós* (*Die Mörder sind unter uns*, RDA, 1946) na seção A DEFA NA HISTÓRIA ALEMÃ,

³⁵⁹ WISCHNEWSKI, *Träumer und Gewöhnliche Leute 1966 bis 1979 – “Gente comum e sonhadora 1966 a 1979”* –, p. 260. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 212-263.

³⁶⁰ PUHL, 2007.

como essencial por ser o primeiro filme narrativo ficcional da DEFA, e da Alemanha do segundo pós-guerra, prosseguiremos, cronologicamente, com outros importantes filmes que encerram os tempos da Zona de Ocupação Soviética. Retomaremos o filme de Wolfgang Staudte em seção própria para uma análise mais detalhada, com ênfase em sua protagonista.

4.1 A mulher nas ruínas – 1946 a 1949

Na segunda metade dos anos de 1940, havia o modelo que Diemer designou como “*Verdopplung der Weiblichkeit*” – “duplicação” ou “desdobramento da feminilidade”.³⁶¹ Ocorria o engajamento em massa de mão de obra feminina na Zona de Ocupação Soviética, em trabalhos geralmente não qualificados, compondo o imaginário das chamadas *Trümmerfrauen* – as mulheres dos escombros. Nos filmes da DEFA que as retratam, é comum também a figura do *returnee* – o soldado alemão que retorna dos campos de prisioneiros, ocasionando um choque com a nova realidade, sobretudo, com o novo papel social das mulheres. Anke Pinkert observa que o homem alemão passa por uma crise de masculinidade. Para Christiane Mückenberger, o difícil tempo dos escombros, expresso no imaginário, é também, apesar de tudo, um ‘tempo de esperança’, na superação do nazifascismo e na construção de uma nova sociedade no Leste alemão.³⁶² Como representante dessa época, abordamos *Quartett zu fünf* (*Quarteto para o quinto*, Alemanha, 1949), *Unser Tägliche Brot* (*Nosso pão de cada dia*, RDA, 1949), ambos estudados por fontes secundárias de pesquisa, e *Die Buntkarierten* (*O quadriculado colorido*, Alemanha, 1949), este estudado também como fonte primária de pesquisa.

Quartett zu fünf (*Quarteto para o quinto*, Alemanha, 1949), dirigido por Günter Lamprecht, é um *Unterhaltungsfilm* – filme de comédia – que tematiza, porém, dramáticos problemas da vida contemporânea na Zona de Ocupação Soviética da Alemanha.³⁶³ Nele, Anne Treibel (Yvonne Merin) possui uma casa que, surpreendentemente, não foi atingida pela destruição da guerra. Anne proporciona abrigo a outras três mulheres. Um dia, Martin Bergau (Claus Holm), um soldado que retorna, leva a Anne a confirmação da morte do marido dela, até então considerado desaparecido no *front*. Martin foi companheiro de armas do marido de Anne e ele próprio,

³⁶¹ DIEMER, Susanne. *Patriarchalismus in der DDR*, Leske u. Budrich, Opladen 1994 *apud* PUHL, 2007, p. 6.

³⁶² PINKERT, 2008, pp. 19-82; MÜCKENBERGER, Zeit der Hoffnungen 1946 bis 1949 – “Tempo de esperança 1946 a 1949”. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 8-49.

³⁶³ SCHENK *et al.*, 1994, p. 361-362.

Martin, também havia sido considerado desaparecido. Tanto que ao retornar, ele encontra sua esposa já casada com outro homem. Martin está doente, possui um ferimento de guerra e já não tem mais em posse nem mesmo o seu documento de identificação. Anne o abriga também em sua casa. Agora são quatro mulheres e um homem em um lar incólume e acolhedor. Anne e Martin se apaixonam um pelo outro e ela o convence a se submeter a uma operação, que lhe devolva a saúde.

Mas as outras mulheres da casa também passam a se interessar por Martin. Uma delas é Helga Schilling (Ruth Piepho), que trabalha como mecânica de automóveis. Ela se veste como um homem, usa calças compridas e jaqueta de couro, possuindo um aspecto andrógino ou de um rapazinho. Notemos aqui, alguns elementos conceituais que se repetem nos *Trümmerfilme* da DEFA, e se fazem presentes em *Quartett zu fünft*. A recordar: a Alemanha como uma *Frauenland* – terra de mulheres –, a mulher que assume um *Männerarbeit* – trabalho que era considerado exclusividade de homens – e o *returnee* – o soldado que retorna – passando por uma crise de identidade e masculinidade.

Como destaca Katrin Sell, o filme de Lamprecht toca numa questão fundamental naquele tempo, ou seja, como integrar os muitos homens alemães que retornam dos campos de prisioneiros de guerra a uma nova configuração social?³⁶⁴ Tudo era estranho a homens como Martin e, fundamentalmente, o novo papel social da mulher. Martin tem sua masculinidade abalada mais do que outros *returnees* apresentados, até então, nos filmes daqueles primeiros anos do segundo pós-guerra. Além de estar fisicamente debilitado, há uma suavização no personagem, pois ele é mostrado como sendo bondoso, paciente e tolerante, ao invés de agressivo e opressor. Mas, novamente, tem-se um homem necessitando dos cuidados de uma mulher para que possa se reencontrar. Em tais filmes, a mulher tem a importante função de socialização.³⁶⁵

Anne é diferente das outras mulheres da casa, e mesmo destoa do imaginário da época das *Trümmerfrauen*, as mulheres dos escombros. A começar, por ainda ter sua casa intacta como um refúgio acolhedor. Seu lar já difere, por exemplo, do apartamento semiarruinado que Susanne Wallner divide com o atormentado Dr. Mertens em *Os assassinos estão entre nós*. Se bem que, aos poucos, o lar de Susanne também se torna acolhedor, apesar da precariedade, e a

³⁶⁴ Cf. SELL, 2009, pp. 73-84.

³⁶⁵ SELL, 2009, pp. 73-84.

normalidade da vida é retomada por causa *dela*. Notemos que nesses filmes da DEFA dos primeiros tempos da Zona de Ocupação Soviética, e também do início dos anos de 1950, quando então já passa a existir a RDA, os homens são relacionados à destruição e a mulher à reconstrução. Sell observa também, que nos *Gegenwartsfilme* da DEFA, pelo menos desses primeiros anos, o sofrimento dos homens é mais explorado, como tema, do que o das mulheres.³⁶⁶

Em *Quartett zu fünf*, o lar de Anne se torna um refúgio de paz, amor e amizade, onde o poder destruidor da guerra não pode mais alcançar. Ela própria se torna um símbolo da feminilidade suave. E nesse ponto, Sell começa a desvendar o que há de conservador no filme de Lamprecht. Como outros filmes da DEFA, ele é alinhado a alguns valores humanistas, como o antifascismo e o pacifismo, sendo nesse aspecto progressista. Porém, *Quartett zu fünf* já aponta para um referencial em que o homem alemão, em crise, possa reconhecer em meio a um mundo destruído. O problema está na retomada do velho *status quo* nas relações entre homens e mulheres. Anne Treibel é a projeção da mulher idealizada por uma ordem patriarcal, podendo ser reconhecida como similar ao modelo exposto por Simone de Beauvoir, citada também por Sell: ela é misericordiosa, maternal, repleta de docilidade, o porto seguro acolhedor do homem no lar.³⁶⁷

A mensagem de *Quartett zu fünf* seria, então, inequívoca: “*Zurück zu Muttern*” ou “de volta à maternidade”. A mulher representaria uma “ânsia por harmonização” em uma vida familiar e doméstica após a destruição da guerra e as sombras do passado. A privacidade do lar seria o ponto de apoio para a regeneração dos homens. Vimos, conforme Andrea Nye, que tal noção, restauradora de uma ordem patriarcal, era proposta também para a reorganização da vida nos primeiros tempos de consolidação da Revolução Russa: “o *homem* produtivo marxista, [...] a ser liberado no Estado socialista, depende desde o início do lar que alimenta e abriga [...]”.³⁶⁸

Mas se no filme de Lamprecht ocorre uma polarização entre o homem representando o caos e a mulher sendo a harmonia, há também a polarização entre os modelos femininos ocorrendo, precisamente, entre Anne, o ideal da dona de casa, e Helga, a mulher que assume a imagem e o

³⁶⁶ SELL, 2009, pp. 73-84.

³⁶⁷ BEAUVOIR, Simone de. Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Hamburg 2002 *apud* SELL, 2009, pp. 75-77. Das edições em português, a obra foi lançada em dois volumes. Cf. BEAUVOIR, *O segundo sexo. Fatos e mitos*; BEAUVOIR, *O segundo sexo. A experiência vivida*.

³⁶⁸ Cf. NYE, 1995, p. 85.

trabalho considerados masculinos. Soma-se a isso, o fato da própria Helga se sentir pouco à vontade em seu novo papel e, então, em conflito com sua identidade feminina. Tanto que para afirmá-la, ela precisa do olhar masculino, daí seu interesse por Martin. Ela não se sente capaz de se definir, por si própria, como mulher. Pelo seu ponto de vista, exercer uma profissão considerada masculina se daria à custa de sua realização no amor. Helga percebe que é Anne que Martin ama. Para ela e as outras pretendentes, isso fica claro, desde o início, o que, no entanto, não leva ao conflito entre elas.³⁶⁹

O conflito ocorre entre o modelo tradicional e a nova construção da imagem da mulher naqueles tempos do pós-guerra. E aos olhos de Martin, o primeiro modelo estaria em vantagem. O conflito entre os dois modelos ocorre também, internamente, em Helga, que se autoimpõe uma escolha: a profissão naqueles termos ou o amor, o que não deveria ser mutuamente excludente. No filme de Lamprecht, a nova maneira de se comportar das mulheres, induzida por uma tendência histórica de emancipação, necessária pelas circunstâncias, estava sendo contestada.³⁷⁰

Sell relata que em 1949, a quase totalidade dos escombros de guerra já havia sido removida e a força de trabalho masculina era novamente estimulada.³⁷¹ Observa-se, porém, que a vida era espartana e continuava a haver carência material. Ainda segundo Sell, *Quartett zu fünft* foi rodado em uma atmosfera estéril e estilizada de estúdio, contrapondo um ambiente claustrofóbico, mas um mundo a salvo, à destruição que ainda existiria lá fora. Assim como a personagem de Anne é um ideal, Martin também é. Ele é representado como amoroso, paternal, conselheiro e amigável. Após a operação, que o trouxe novamente saúde, ele recupera sua força produtiva, além de se dispor às demandas de diferentes funções. Mais do que a recuperação das forças física e psíquica, a operação proporciona a Martin uma sublimação. A cura é como uma purificação do passado, reabilitando-o para o futuro.³⁷²

Quartett zu fünft é um marco na representação cinematográfica da mulher alemã, em que as *Trümmerfrauen*, as mulheres dos escombros, deviam voltar ao lar como *Hausfrau*, dona de casa. Isso fazia parte, naquele momento, segundo Sell, de uma tendência que estava ocorrendo também no lado ocidental da Alemanha. O papel das mulheres, e sua imagem idealizada nos

³⁶⁹ SELL, 2009, pp. 73-84.

³⁷⁰ Merkel, Ina: ... und du, Frau an der Werkbank. Die DDR in den 50er Jahren. Berlin 1990 *apud* SELL, 2009, p. 79.

³⁷¹ SELL, 2009, p. 80.

³⁷² SELL, 2009, p. 73-84 *passim*.

filmes, estava sendo moldado de acordo com a necessidade dos homens, da remoção dos entulhos ao amparo familiar dos *returnees*.

O conceito presente em *Quartett zu fünft* pode ser verificado também na cultura fílmica da Alemanha Ocidental dos anos de 1950, em seus momentos de conservadorismo e escapismo.³⁷³ Recordemos os *Heimatfilme* – filmes sobre a terra natal – que se tornaram populares na República Federal da Alemanha (RFA) ao longo da primeira década de existência desse também novo país. Eles proporcionam um mundo idílico acolhedor, isolado pelas montanhas e protegido do caos exterior.³⁷⁴ Isso pode ser visto como a ampliação de um microcosmo, como a casa de Anne em *Quartett zu fünft*, ao macrocosmo nostálgico de uma intocada *Heimat* – a terra natal.

Um dos filmes sobre o tempo presente, mas que propõem uma reflexão histórica, passando por diferentes épocas, é *Die Buntkarierten* (*O quadriculado colorido*, Alemanha, 1949). Dirigido por Kurt Maetzig, trata-se de uma crônica de três gerações de uma família operária alemã, de 1884 a 1947. Sua narrativa se inicia com Guste (Camilla Spira), filha ilegítima de uma jovem serviçal. Aos dezoito anos, Guste se casa com o operário Paul (Werner Hinz), com quem terá duas crianças. A Primeira Guerra Mundial rompe o curto período de felicidade da família, com o marido sendo chamado ao *front*. A protagonista cuida sozinha dos filhos e trabalha numa fábrica de armamentos. Em uma conversa no bonde, ela toma consciência da conexão entre a guerra e o capital. Nesse ponto, temos um dos fundamentos do discurso que seria adotado na nascente RDA e assumido em narrativas da DEFA: à construção do mito do antifascismo, na futura república socialista, somam-se o antimilitarismo e o pacifismo.

Assim, Guste deixa a fábrica de armamentos e passa a trabalhar como limpadora de janelas até Paul voltar da guerra. Os próximos desdobramentos, já na República de Weimar, são a crise econômica e o surgimento do nazifascismo. Paul, envolvido na luta política antifascista, perde o emprego, vindo a morrer pouco depois. Durante a Segunda Guerra Mundial, Guste perde seu filho em um bombardeio. No fim da guerra, só resta à idosa e cansada mulher, a sua neta Christel (Brigitte Krause/ IMAGEM 7). Quando a jovem é aprovada para o estudo superior na nova Alemanha do Leste, Guste costura um vestido simples para presentear-lá, feito com um esmerado tecido quadriculado. Este era o de um guarda-leito, tradicionalmente presenteado às

³⁷³ Cf. SELL, 2009, pp. 81-84 *passim*.

³⁷⁴ Cf. KNIGHT, West German cinema in the 1950s. In: KNIGHT, *New German Cinema*, pp. 2-4.

moças serviçais no casamento, e que foi transformado no belo vestido para a neta se apresentar à Universidade. Para Guste, é a chegada da realização após uma vida de luta e sofrimento.

O épico histórico termina no principiar do *Gegenwartsfilm*,³⁷⁵ o filme sobre o tempo presente da república socialista prestes a ser fundada. E tal como muitos vindouros, seria identificado com a mulher. Brigitte Krause, que encarnou a virtuosa juvenzinha estudante em *Die Buntkarierten*, faria em *Sonnensucher* (*Perseguidores do sol*, RDA, 1958), uma decadente, ainda que muito jovem, *femme fatale* nas minas de urânio. Mesmo com aparições breves em papéis secundários, nesses dois filmes, Krause é notável por sua capacidade de atriz versátil.

Unser Tägliche Brot (*Nosso pão de cada dia*, RDA, 1949), dirigido por Slatan Dudow, narra a história de uma família pequeno-burguesa vivendo nos tempos do segundo pós-guerra. Conforme Sell, trata-se de um dos filmes que contribuem para a construção do mito da *Trümmerfrau* – a mulher dos escombros –, em que a personagem passa a ser mais atuante na sociedade e a se empenhar na construção de um novo Estado.³⁷⁶ Sua *première* ocorreu tendo-se passado apenas poucos dias da fundação da RDA, encerrando-se, assim, uma época e abrindo novos tempos para o Leste alemão e a DEFA.

Antes de avançarmos para os anos de 1950, iniciamos a análise de filmes selecionados, também verificados como fontes primárias de pesquisa. Para tal, retomamos *Os assassinos estão entre nós* como representativo do período de 1946 a 1949. Enfatizamos Susanne, a personagem de Hildegard Knef, apesar de não deixar de observar a relevância do Dr. Hans Mertens, o personagem de Ernst W. Borchert.

4.1.1 *Os assassinos estão entre nós* (*Die Mörder sind unter uns*, Alemanha, 1946)

Direção: Wolfgang Staudte. Roteiro: Wolfgang Staudte. Direção de fotografia: Friedl Behn-Grund e Eugen Klagemann. Música: Ernst Roters. Cenografia: Otto Hunte, Bruno Monden. *Costume*: Gertraude Recke. Montagem: Hans Heinrich. Produção executiva: Herbert Uhlich. Produção: *Herstellungsgruppe* Herbert Uhlich. Duração: 91 min. P&b. *Première*: realizada a

³⁷⁵ *Gegenwartsfilm* – filme sobre o tempo presente – é a forma singular, do alemão, para *Gegenwartsfilme*. Do mesmo modo, *Frauenfilm* – filme sobre mulheres – é a forma singular para *Frauenfilme*.

³⁷⁶ SELL, 2009, p. 121.

15 de outubro de 1946 na *Deutsche Staatsoper* – a Ópera Estatal – em Berlim. Elenco: Hildegard Knef, Ernst Wilhelm Borchert, Erna Sellmer, Robert Forsch, Arno Paulsen *et al.*³⁷⁷

Da crítica da época, destacam-se os seguintes títulos de publicações: “Um novo capítulo da história do filme alemão”, por H.U. Eylau para o *Tägliche Rundschau* de Berlim (16 out. 1946); “O primeiro filme alemão do pós-guerra”, por H. Hermann para o mesmo jornal (20 out. 1946); “Profunda advertência para a vigilância”, por P. Kast para o *Vorwärts* de Berlim (17 out. 1946); “Destinos das pessoas de hoje”, por E. Kind para o *Neues Deutschland* de Berlim (17 out. 1946); “Entre a morte e a vida”, por W.E. para o *Morgen* (16 out. 1946) e “Um filme da realidade alemã”, por W. Lennig para o *Berliner Zeitung* de Berlim (17 out. 1946).³⁷⁸

Hildegard Knef iniciou sua formação como *Trickzeichnerin* – desenhista de filmes de animação – na UFA, em 1942, ou seja, ainda sob Goebbels e o nazismo. Ela frequentou a *Filmhochschule* – a Escola Superior de Cinema –, em Babelsberg, e veio a se tornar uma atriz de fama internacional a partir de sua atuação em *Os assassinos estão entre nós*, o primeiro filme narrativo ficcional alemão realizado após a Segunda Guerra Mundial. Em 1951, ela protagonizou um escândalo por sua breve cena de nudez no filme alemão-ocidental *Die Sünderin* (*A pecadora*, RFA, 1951), dirigido por Willi Forst.³⁷⁹

Os assassinos estão entre nós é considerado um marco não apenas na história da DEFA, como também na história de todo o cinema alemão. Após o fim da Segunda Guerra Mundial na Europa, Susanne Wallner (Hildegard Knef) retorna a Berlim e encontra seu apartamento semidestruído e ocupado pelo médico cirurgião alcoólatra, o Dr. Hans Mertens. Após um princípio tenso, ela e Mertens passam a conviver e mesmo se apaixonam. Mas ele é um homem atormentado por traumas vividos na guerra e, repetidas vezes, retorna para casa bêbado após “noitadas” escapistas em um cabaré.

Nas primeiras cenas de *Os assassinos estão entre nós*, a câmera é posicionada em meio às ruínas, seguindo-se de lenta panorâmica da destruição, mostrando que vidas surgem do cenário

³⁷⁷ SCHENK *et al.*, 1994, p. 358.

³⁷⁸ Tradução livre do original em alemão: Eylau – *Ein neues Kapitel der deutschen Filmgeschichte*; Hermann – *Der erste Deutsche Nachkriegsfilm*; Kast – *Tiefernte Mahnung zur Wachsamkeit*; Kind – *Menschenschicksale von Heute*; W.E. – *Zwischen Tod und Leben*; Lennig – *Ein Film der deutschen Wirklichkeit*. In: SCHENK *et al.*, 1994, p. 358.

³⁷⁹ Biografien und Filmografien der Filmschaffenden. In: DVD *Die Mörder sind unter uns*.

desolador, como, por exemplo, crianças a brincar. Reincidências são feitas de que a vida continua em meio aos escombros. A câmera se detém, brevemente, na placa danificada de anúncio de um cabaré.³⁸⁰ As visitas de Hans ao pequeno cabaré, em meio às ruínas de Berlim, aliás, expõem sua dificuldade em superar o fascismo. Para além da busca por distração e fuga da realidade, Hans aponta para o passado, ainda para uma época pré-nazista da cultura profana da República de Weimar e as tentações da sedução feminina.³⁸¹

Susanne é uma liberta de campo de concentração nazista. Provavelmente lá ela esteve confinada por razões políticas, sendo seu pai um comunista, mas isso não fica muito evidente. Nos típicos filmes antifascistas da DEFA, será dada uma ênfase maior ao resistente comunista. *Os assassinos estão entre nós* foi criticado não só por permanecer ambíguo quanto ao passado recente, como também por ter abordado o Holocausto de forma vaga.³⁸²

Há referência apenas de passagem ao massacre de “dois milhões” de pessoas nas câmaras de gás, feita casualmente em uma notícia de jornal enquadrada em plano fechado. A manchete não menciona os judeus. Além disso, o número é subestimado.³⁸³ Heiduschke observa que “*Os assassinos estão entre nós* trata o Holocausto como uma nota à margem da história, para criar uma narrativa antifascista geral sobre a psicologia de sobreviventes e perpetradores”.³⁸⁴ O antifascismo permaneceria uma das narrativas fundamentais da DEFA ao longo de sua história.

De forma recorrente, Susanne não apenas fala de *Arbeit* – trabalho –, como também é mostrada trabalhando. Ela é uma personagem a apontar para o futuro e não para o passado, por mais terrível e doloroso que este seja. É Susanne que toma a iniciativa de começar a colocar o lar em ordem, apesar de Hans, preso ao passado, viver ali há algum tempo. Ela remove entulhos, limpa o apartamento e improvisa alguma proteção para as janelas quebradas. Ela também passa a trabalhar, em casa, como artista gráfica.

³⁸⁰ HEIDUSCHKE, 2013, pp. 48-49.

³⁸¹ Cf. PINKERT, 2008, p. 31.

³⁸² HEIDUSCHKE, 2013, p. 46. Ver também PINKERT, 2008, p. 36.

³⁸³ Tradução livre do original em alemão: *2 Millionen Menschen vergast!* – 2 milhões de pessoas mortas pelo gás. Do DVD *Die Mörder sind unter uns*. Na verdade, as vítimas do Holocausto passam dos 6 milhões.

³⁸⁴ Tradução livre do original em inglês: *‘Die Mörder...’ treats the Holocaust as a side note of history to create a general, antifascist narrative about the psychology of survivors and perpetrators alike*. In: HEIDUSCHKE, 2013, p. 46.

Susanne fica espantada ao saber que Hans é um médico, um cirurgião, mas que vive ocioso naqueles primeiros tempos do pós-guerra, quando há muito o que ser feito para normalizar a vida. Hans não é apenas ocioso, como também se comporta de forma autodestrutiva. Anke Pinkert observa que ele parece nunca dormir. Eis aqui, outro contraponto com *O gabinete do Dr. Caligari* na figura do sonâmbulo Cesare. Pinkert destaca a solidariedade abnegada de Susanne. Ela questiona seu vizinho Mondschein (Robert Forsch) se alguém pode negar a um homem ajuda, só porque ele teve a má sorte de voltar da guerra para casa com um terrível ferimento.³⁸⁵ Temos assim, outra explicação para Susanne ter tolerado conviver com o atormentado Hans. E, obviamente, havia extrema carência de moradia habitável na Berlim dos escombros.

Dos objetos a contar uma história em *Os assassinos estão entre nós*, as placas contendo imagens em raios x pertencentes a Hans, evocadoras de seu passado profissional, são evidenciáveis. Algumas delas passaram a ser usadas no lugar em que os vidros estão ausentes na estrutura das janelas. Com a iluminação vinda do exterior do apartamento, elas mostram costelas e outros ossos do corpo humano. Nos quadros da janela onde existem vidros, as estruturas expostas de telhados destruídos, dos prédios em ruínas lá fora, se confundem com as imagens de costelas humanas, proporcionando a macabra ilusão de estarem no mesmo plano.

Na cena interna da chegada do inverno, podemos ver flocos de neve caindo lá fora, pela grande janela do apartamento protegida com as placas de raios x e alguns vidros que sobraram inteiros. Hans e Susanne estão em um momento de calma e ternura. Ele faz um breve discurso sobre o valor que teria tanto estudo e o avanço das ciências, se o que restou foi destruição. Os negativos com as imagens de esqueletos, que compõem o plano de fundo, são chamados por Pinkert de “simbólica paisagem de morte”.³⁸⁶ Em primeiro plano, entre hesitação e reflexões, vai se formando o amor do novo casal (IMAGEM 3).

Apesar do sucesso de *Os assassinos estão entre nós*, o público alemão experimentou sentimentos ambíguos, pois não havia como se ter um completo recomeço numa imaginada “hora zero” para a Alemanha.³⁸⁷ Como conciliar culpa e reparação, familiaridade e

³⁸⁵ Cf. tradução para o inglês, do original em alemão, por Pinkert: “Would [people] deny a man their help, just because he had the rotten luck to come home from the war with terrible injuries...” apud PINKERT, 2008, p. 28.

³⁸⁶ Tradução livre do original em inglês: [...] symbolic landscape of death [...]. In: PINKERT, 2008, p. 39.

³⁸⁷ HEIDUSCHKE, 2013, p. 47.

estranhamento, atração e repulsão, conscientização e escapismo, que atendessem às necessidades dos alemães na época? A própria imagem de Susanne Wallner já aglutina resoluções simbólicas. Nas cenas iniciais, após mostrar um trem que chega a Berlim carregado de pessoas, tendo sido utilizadas imagens documentais do cinejornal *Der Augenzeuge – A testemunha ocular* –, a câmera corta para viajantes que chegam, já desembarcados e se sentindo deslocados. Então, Susanne surge no quadro bem iluminada. Pinkert evidencia que sua aparição traz algo de familiar ao grande público alemão, visto que ela faz lembrar mais uma estrela de antigos filmes da UFA do que uma interna de campo de concentração.³⁸⁸

Staudte usou diversas técnicas cinematográficas para externar a psicologia de uma atormentada subjetividade, levando a audiência a compartilhar da instabilidade emocional e desorientação de Hans Mertens. O diretor lançou mão de tomadas angulares, câmera alta, câmera baixa, câmera próxima ao solo e o contraste claro-escuro. Staudte apontou para um futuro antifascista, mas evocou também uma “era de ouro” do cinema alemão do passado, que se refere ao cinema da República de Weimar. Assim, ele deixava claro querer romper com o cinema nazista, ao retomar estéticas que os nazistas haviam banido.³⁸⁹ A cena em que Susanne chega em frente ao prédio repleto de marcas da guerra, por exemplo, expõe o primor formal da DEFA naqueles primeiros tempos, em uma ‘moldura para a mulher’. Vemo-la se aproximar pelo reflexo de um espelho quebrado, a observar o estado de ruínas (IMAGEM 4).

Há algo da visualidade dos filmes de Friedrich W. Murnau dos anos de 1920, com seu impressionismo que explora superfícies refletoras, e que se alterna com o expressionismo. Mais especificamente, podemos nos lembrar de *A última gargalhada* (*Der letzte Mann*, Alemanha, 1924). Recordemos também, que esse cuidadoso tratamento formal resgatado pela DEFA dos primeiros anos, “formalismo” para os funcionários comunistas, viria a motivar críticas em meio aos debates culturais oficiais alemães-orientais na década seguinte, sobre como deveria ser um cinema alemão renovado e progressista. Além disso, a referida cena que “emoldura” a imagem de Susanne, ao enquadrar a figura da protagonista feminina, indicia o que viria a ser uma das vertentes principais do cinema alemão-oriental: o filme sobre o tempo presente e centrado em uma mulher.

³⁸⁸ PINKERT, 2008, p. 36. Ver também HEIDUSCHKE, 2013, pp. 47-48.

³⁸⁹ HEIDUSCHKE, 2013, p. 50.

Heiduschke observa que quando a câmera é posicionada na altura dos olhos, em contraste com os enquadramentos perturbadores, prevalecem momentos de calma, permitindo também alívio na tensão emocional da audiência. O uso do claro-escuro se destaca quando relacionado à condição psicológica dos protagonistas. Susanne é iluminada com luz intensa, “sugerindo sua inocência, seu caráter de pureza e seu inabalável senso de justiça”.³⁹⁰ Em muitas cenas, ela está inserida em efeito claro-escuro, com o fundo sombrio a realçar sua aura.

Hans é iluminado com luz baixa projetando sombras em seu rosto, de acordo com seu humor irônico e deprimente. Mas ele também é mostrado com iluminação similar à de Susanne em momentos de harmonia e felicidade. Susanne é destacada a representar o arquétipo da nova e antifascista Alemanha (IMAGEM 5). O Dr. Hans Mertens também surge como um personagem positivo, representando a transformação no novo homem. Ambos proporcionam às audiências alemãs a esperança no futuro. Dito isto, para Heiduschke deixa de ser tão intrigante que Hans e Susanne sejam mostrados bem vestidos e bem nutridos naqueles anos de fome e penúria.³⁹¹

Segundo Pinkert, *Os assassinos estão entre nós* é um “projeto catártico” evidenciado em uma “representação cinematográfica”, sobretudo quando o Dr. Hans Mertens, o homem, o médico, o antigo soldado da *Wehrmacht* é tornado paciente.³⁹² Isso se dá por causa de Susanne. Após ser magoada por ele, ela sai às ruas. É noite e ele vai atrás dela. Em um breve momento de harmonia entre os dois, em meio às ruínas, Hans mostra-se disposto a se tratar. O enquadramento é icônico, mostrando os dois felizes e radiantes, em meio à escuridão e aos escombros. Eles são o casal da nova Alemanha antifascista. Hans enfrenta seus fantasmas no tratamento psicológico. Pinkert destaca a influência dos melodramas psicológicos norte-americanos dos anos de 1940, que, por sua vez, foram influenciados por tendências freudianas da época.³⁹³

Há no filme de Staudte, uma tentativa de separar vítimas de perpetradores e proporcionar aos antigos soldados da *Wehrmacht* a possibilidade de se integrarem à nova sociedade. Livrava-se também, de ter que culpar todos os alemães pelo nazismo, pelo menos aqueles do Leste que agora passavam a viver sob o controle dos comunistas. A culpa, então, era confinada a uma

³⁹⁰ Tradução livre do original em inglês: [...] to suggest her innocence, her pure character, and her unabated sense of justice. In: HEIDUSCHKE, 2013, p. 49.

³⁹¹ HEIDUSCHKE, 2013, pp. 50-51.

³⁹² PINKERT, 2008, p. 29.

³⁹³ PINKERT, 2008, p. 29.

elite militar e capitalista na figura de Brückner, o antigo comandante criminoso encontrado por Susanne e Hans. *Os assassinos estão entre nós* é revelador do quão rápido os alemães do Leste estavam se livrando da culpa do nazismo, quão rápido estava sendo forjado o mito do antifascismo que viria a ser um dos fundamentos da RDA. E a imagem icônica de Susanne Wallner muito contribuía para tal. Afirma Pinkert,

A heroína feminina emerge em termos melodramáticos convencionais como uma mulher que persegue completude por meio do amor doméstico (realçado por luz, música e tudo mais) *mas* ela também exerce um grau de julgamento imparcial que é temporariamente necessário para restaurar o psicologicamente instável homem do pós-guerra em um caminho mais positivo de ação moral.³⁹⁴

Consideremos a cena em que Hans chega em casa após ter realizado a dramática operação que salvou a vida da criança nas ruínas. Sua sombra o antecede, mas essa ‘sombra expressionista’ já não é ameaçadora. Ele entra no apartamento. A seguir, o vemos por uma tomada de câmera baixa e subjetiva do ponto de vista de Susanne. Ela está deitada, tranquila e mesmo submissa. A posição imagética da superioridade de Hans indicia um princípio de restauração da ordem patriarcal. Ele se aproxima e ela o acolhe em seus braços.

A reabilitação moral de homens como Hans Mertens deve ser sustentada por estratégias ideológicas que valorizam o amor doméstico.³⁹⁵ De fato, vemos no primeiro filme narrativo ficcional da DEFA, aquela mulher, Susanne Wallner, trabalhando em casa, seja para a reorganização e cuidados do lar, seja se empenhando em trabalhos artísticos remunerados. Hans Mertens passa a ter referenciais em um lar e em uma mulher amorosa, à qual possa retornar.

Antigos soldados de Hitler estavam sendo “convertidos” em cidadãos socialistas e a ideia patriarcal da importância do “amor doméstico”, para o homem, está presente em *Os assassinos estão entre nós*. Recordemos, conforme o pensamento de Andrea Nye, tal qual também foi observado em *Quartett zu fünft*, que “[...] o homem a ser liberado no Estado socialista, depende desde o início do lar que alimenta e abriga [...]”.³⁹⁶ Dessa forma, Susanne é também a projeção da mulher idealizada, agora em uma nova ordem pretensamente progressista, mas que se

³⁹⁴ Tradução livre do original em inglês: [...] *the female heroine emerges in conventional melodramatic terms as a woman who seeks wholeness through domestic love (enhanced by light, music, and so on) ‘but’ she also exercises the degree of detached judgment that is temporarily necessary to reroute the psychologically unstable postwar male subject onto a more positive path of moral action.* In: PINKERT, 2008, p. 33.

³⁹⁵ PINKERT, 2008, p. 34.

³⁹⁶ NYE, 1995, p. 85.

mantem patriarcal. Podemos confrontá-la aos modelos mitológicos expostos por Simone de Beauvoir, ou seja, ao imaginário da mulher misericordiosa, maternal, repleta de docilidade, o porto seguro acolhedor do homem no lar.³⁹⁷

De acordo com Pinkert, mesmo que a culpa pelas atrocidades da guerra seja concentrada em Brückner, a questão da responsabilidade individual de cada um permanece mal resolvida. A descoberta de que Brückner ainda está vivo proporciona o significado de que “os assassinos estão entre nós”. Mas há algo nebuloso em Hans, mostrado como cúmplice, ciente do mal e espectador impotente diante das atrocidades. Os eventos passados, da guerra e do nazismo, ainda muito recentes, são mostrados em *flashback*. Nos *Trümmerfilme* – filmes de escombros –, há uma tendência, proporcionada pela linguagem cinematográfica, de se aproximar desse terrível passado e dele recuar rapidamente.³⁹⁸

Em *Os assassinos estão entre nós*, um *Trümmerfilm* – a forma singular ‘filme de escombros’ –, encontramos também a *gênese* dos *Gegenwartsfilme*, um dos gêneros cinematográficos centrais da DEFA. Nele, pois, vemos uma realidade alemã em ruínas, mas em movimento. Há a luta de pessoas pela retomada da normalidade da vida, após a catástrofe, por mais precário que fosse o contexto. É na mulher, Susanne, que o equilíbrio para a normalidade é concentrado. *Os assassinos estão entre nós* possui também, a *gênese* dos futuros *Frauenfilme*.

4.2 Sacrificadas heroínas – 1950 a 1959

Nos anos de 1950, há uma continuidade do que Diemer designou como “*Verdopplung der Weiblichkeit*” – “duplicação” ou “desdobramento da feminilidade”, com a mulher assumindo muitos dos trabalhos que eram considerados *Männerarbeit* – um trabalho para homens.³⁹⁹ Dentre os filmes da década realizados pela DEFA, encontramos muitos dos chamados *Gegenwartsfilme* – filmes com temas contemporâneos ou sobre o tempo presente – articulados em torno de uma mulher. Joshua Feinstein observa que nessa época, apesar de personagens femininas serem centrais em filmes como *Bürgermeister Anna* (*Prefeita Anna*, RDA, 1950), ou

³⁹⁷ Cf. BEAUVOIR, *O Segundo sexo*. Fatos e mitos; BEAUVOIR, *O segundo sexo*. A experiência vivida. Ver também *Um Mundo sem Mulheres: O Feminismo Existencialista de Simone de Beauvoir*. In: NYE, 1995, pp. 95-141.

³⁹⁸ Shandley, Robert R. *Rubble Films: German Cinema in the Shadow of the Third Reich*. Philadelphia: Temple University Press, 2001 *apud* PINKERT, 2008, p. 35.

³⁹⁹ DIEMER, *Patriarchalism in der DDR...* *apud* PUHL, 2007, p. 6.

Frauenschicksale (*Destino de mulheres*, RDA, 1952), os homens são os personagens mais afirmativos.

Na verdade, o personagem que melhor tipifica o cinema alemão-oriental dos anos de 1950 é o camarada homem resoluto e maduro, como exemplificado pelo protagonista na dramatização em duas partes de Kurt Maetzig, da vida no pré-guerra do líder comunista Ernst Thälmann.⁴⁰⁰

Ainda conforme Feinstein, atores alemães-orientais se especializaram nesse tipo de papel, como Günther Simon, que representou Ernst Thälmann nos dois filmes de Kurt Maetzig. Outros atores desse porte, lembrados por Feinstein, são Erwin Geschonneck, Erich Franz e Wilhelm Koch-Hooge.⁴⁰¹ Se nos anos imediatos que se seguiram ao segundo pós-guerra, há no cinema da DEFA evidências de uma crise de masculinidade alemã, nos anos de 1950 voltam a se afirmar figuras patriarcais. Veremos, no entanto, que em *Sonnensucher* (*Perseguidores do sol*, RDA, 1958), de Konrad Wolf, o ator Günther Simon concentra os dois papéis, o homem em crise e a figura patriarcal, em um único e intrigante personagem que se relaciona com uma moça em situação de vulnerabilidade.

A seguir, abordaremos alguns dos mais representativos *Gegenwartsfilme* da DEFA dos anos de 1950, mediante estudos de fontes secundárias de pesquisa, nos quais se destacam papéis femininos e o tema da mulher. São eles: *Der Kahn der fröhlichen Leute* (*O barco das pessoas felizes*, RDA, 1950), *Bürgermeister Anna* (*Prefeita Anna*, RDA, 1950), *Roman einer jungen Ehe* (*Romance de um jovem casal*, RDA, 1952), *Frauenschicksale* (*Destino de mulheres*, RDA, 1952), *Jacke wie Hose* (*De jaqueta e calças*, RDA, 1953), *Das Kleine und das große Glück* (*A pequena e a grande felicidade*, RDA, 1953) e *Besondere Kennzeichen: Keine* (*Sinais particulares: nenhum*, RDA, 1956). A seguir, faremos uma análise detalhada de *Sonnensucher* (*Perseguidores do sol*, RDA, 1958/1972), como representativo da década, estudado como fonte primária de pesquisa, além do material de referência teórica verificado como fonte secundária.

Um filme a abrir a nova década de produção da DEFA é *Der Kahn der fröhlichen Leute* (*O barco das pessoas felizes*, RDA, 1950). Este é o filme de estreia de Hans Heinrich, um diretor vindo da parte ocidental de Berlim. A narrativa é centrada em Marianne Butenschön (Petra Peters), que herda um barco batizado como “*Eintracht*” – “concordia” ou “união”. A moça

⁴⁰⁰ Tradução livre do original em inglês: *Indeed, the character that best typifies the East German cinema of the fifties is the mature and resolute male comrade, as exemplified by the protagonist in Kurt Maetzig's two-part dramatization of the life of the prewar Communist leader Ernst Thälmann.* In: FEINSTEIN, 2002, p. 132.

⁴⁰¹ FEINSTEIN, 2002, p. 132.

decide não o vender e assim, levar adiante o negócio paterno no ramo do frete de cargas, podendo conquistar, dessa maneira, a sua independência financeira. No entanto, Marianne é inexperiente e ainda não chegou à maior idade. Além disso, ela é uma mulher alemã no início dos anos de 1950 e o ramo pretendido é também considerado um trabalho para homens. O maquinista Michel Staude (Fritz Wagner) não vê com bons olhos a iniciativa dela. Ele deseja se casar com a moça e voltar à “ordem tradicional” das coisas, ou seja, a mulher deveria retornar à esfera doméstica. Marianne tem por desafio fazer chegar o barco a Hamburgo, em uma complicada navegação pelo rio Elba.⁴⁰² Na época em que a narrativa se passa, a RDA ainda não havia fechado sua fronteira com a Alemanha Ocidental, o que viria a ocorrer em 1952.⁴⁰³ O *Eintracht* encalha em um banco de areia e tem que ser auxiliado por outro barco de frete, o *Sturmvogel* – o “pássaro da tempestade”.⁴⁰⁴

Marianne já representa o delineamento de uma nova imagem da mulher, uma nova tendência em filmes da DEFA.⁴⁰⁵ Ela difere, por exemplo, de Helga, em *Quartett zu fünft*, que está em conflito, como mulher, em seu novo papel social. Marianne, apesar de ser ainda quase uma menina, consegue se autoafirmar.⁴⁰⁶ Três músicos são engajados como improváveis tripulantes e também se tornam pretendentes da moça. Se em *Quartett zu fünft* existem quatro mulheres se interessando por um único homem, em *Der Kahn der fröhlichen Leute* é a mulher que possui o poder maior de escolha. Agora, os pretendentes devem ser capazes de compreender o novo papel social da mulher. E após muita provação, Marianne consegue o seu primeiro frete.⁴⁰⁷

Porém, essa representação fílmica da mulher profissionalmente engajada proporcionaria choques com a política cultural e social da RDA, muito discutida no início dos anos de 1950. Há que se enfatizar, que o poder do SED pretendeu ter o controle monopolista sobre o que podia ser considerado progressista. A mulher independente não era conveniente, naquele momento, para o imaginário da RDA. E mulheres como Marianne, conforme bem observou Sell, são apresentadas como lutadoras *solitárias* fazendo frente a preconceitos em um mundo dominado por homens.⁴⁰⁸

⁴⁰² SELL, 2009, pp. 84-85. Ver também SCHENK *et al.*, 1994, pp. 363-364.

⁴⁰³ Cf. TAYLOR, 2009, p. 161. Podem também ser encontradas informações sobre a situação de trânsito de pessoas e mercadorias entre as zonas de ocupação aliadas da Alemanha pelos relatos de Ruth Andreas-Friedrich em *Diário de Berlim Ocupada – 1945-1948*.

⁴⁰⁴ SELL, 2009, p. 86; SCHENK *et al.*, 1994, p. 364.

⁴⁰⁵ SELL, 2009, p. 86-89 *passim*.

⁴⁰⁶ SELL, 2009, pp. 85-86.

⁴⁰⁷ SELL, 2009, pp. 87-90 *passim*.

⁴⁰⁸ SELL, 2009, p. 89.

Novamente temos em *Bürgermeister Anna* (*Prefeita Anna*, RDA, 1950), dirigido por Hans Müller, uma mulher que ousa ter iniciativa própria e até demonstra independência em relação ao partido. Trata-se de uma adaptação da peça de teatro de Friedrich Wolf, que levava, em fins dos anos de 1940, as discussões sobre a igualdade de direitos entre homens e mulheres às conservadoras zonas rurais da Alemanha.⁴⁰⁹ Nos anos de 1960, Wolf viria a ter outra de suas peças adaptada, desta vez para um filme antifascista: *Professor Mamlock* (RDA, 1961), dirigido por seu filho Konrad Wolf.

Realizado dentro dos planos de produção do SED para a DEFA, em 1949, *Bürgermeister Anna* teve uma pré-estreia no dia 8 de março de 1950, justamente para o Dia Internacional da Mulher.⁴¹⁰ O tema do filme é centrado nos tempos do imediato segundo pós-guerra. Quando então, não só as grandes cidades, como também muitas pequenas localidades alemãs precisavam ser reconstruídas, sendo necessário o urgente emprego de mão de obra feminina. Há uma passagem de diálogo do filme que traz algo essencial do imaginário da época: “homens causaram a guerra e outras desgraças mais, e as mulheres é que teriam que colocar tudo em ordem novamente”.⁴¹¹ *Bürgermeister Anna* narra a história de Anna Drews (Eva Rimski) que se tornou a nova prefeita de uma cidadezinha.

Há que se recordar, conforme relatado por Puhl, que em todos os lugares da Alemanha faltavam homens e sobravam mulheres e crianças. As mulheres assumiam, cada vez mais, diversos trabalhos que eram tradicionalmente considerados masculinos e ser prefeito seria um deles. Anna é elevada ao cargo máximo da autoridade municipal quando o antigo prefeito, alcoólatra e dado a intrigas, é surpreendido em corrupção, ostentando confortável padrão de vida em meio à ruína geral.⁴¹²

Anna, muito aplicada e otimista, decide, como primeiro ato na prefeitura, iniciar a construção de uma escola, para que as crianças não mais precisassem caminhar até a escola da aldeia vizinha por estradas em más condições. Mas a iniciativa teria que ser discutida e aprovada pelo conselho municipal dominado por alguns velhos homens carregados de preconceitos e ressentimentos. Mesmo o personagem Jupp Ucker (Reinhard Kolldehoff), antigo namorado de

⁴⁰⁹ SELL, 2009, p. 90; PUHL, 2007, pp. 58-63.

⁴¹⁰ Cf. SCHENK *et al.*, 1994, p. 364.

⁴¹¹ Tradução livre do original em idioma alemão: „Männer den Krieg und einen Haufen Unglück angerichtet und die Frauen wieder alles in Ordnung gebracht hätten“. In: „*Bürgermeister Anna*” apud PUHL, 2007, p. 60.

⁴¹² PUHL, 2007, p. 14, pp. 58-63.

Anna, não aceita que ela estivesse em uma posição superior à sua. Ele alega que ela teria que deixar a prefeitura se eles se casassem, pois após as núpcias ela deveria cuidar do lar e das crianças. Ao homem caberia o papel de provedor e de quem toma as decisões, pois assim havia aprendido com sua mãe. O prefeito deposto também luta contra a iniciativa de Anna, chegando mesmo a lançar mão de sabotagem. Ela, porém, com perseverança, vai conseguindo aos poucos o apoio dos moradores, apesar de ser ridicularizada por alguns. Devido ao seu comportamento, capacidade e coragem, ela também conquista a confiança do Conselho Municipal e até do conservador Jupp para levar adiante a iniciativa de construir a nova escola.⁴¹³

Mas críticas ao filme surgiram, vindas da liderança socialista. Em uma publicação mensal do Comitê Central do SED, a revista *Neuer Weg – Novo caminho* –, um chefe do partido escreveu que os realizadores de *Bürgermeister Anna* eram “politicamente imaturos”. Ele considerou inadequado propagar uma ideologia de iniciativa individual a amplas camadas da população. Além disso, apesar da boa causa, não deixava de haver um desafio às autoridades constituídas. A construção da nova escola teria sido iniciada sem o consentimento do Conselho Municipal, sendo considerada, portanto, uma obra clandestina, possivelmente remetendo à ideia de compra de material no mercado negro, prática muito presente, sobretudo, nos caóticos primeiros anos do pós-guerra.⁴¹⁴

O filme também foi considerado algo “anarquista” ao ignorar as prioridades e orçamentos do Estado.⁴¹⁵ Em carta à *Neuer Weg*, uma *Genosse* – camarada – reforçou o ponto de vista de que *Bürgermeister Anna* fazia pouco caso do planejamento econômico, mas não deixou de afirmar que a única coisa verdadeira no filme seria a valentia daquela mulher dos anos de 1950, que tinha que se autossustentar, apesar de todos os preconceitos.⁴¹⁶

Apesar da noção progressista do tema, uma mulher que enfrenta homens preconceituosos e luta pela construção de uma escola, *Bürgermeister Anna* se tornava um modelo negativo para uma visão socialista de mundo. E aqui, chega-se a uma noção essencial para se entender as polêmicas

⁴¹³ PUHL, 2007, pp. 58-63.

⁴¹⁴ Becher, Uta: „Packen wier es an“ – Die Darstellung der Arbeitswelt als Feld der Selbstverwirklichung von Frauen, in: Zimmermann, Peter u. Moldenhauer, Gebhard. *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- u. westdeutsche Film*, Konstanz 2000, S. 381-396 *apud* PUHL, 2007, p. 59.

⁴¹⁵ Cf. SCHENK, Mitten im Kalten Krieg 1950 bis 1960 – “Em plena Guerra Fria 1950 a 1960” –, p. 53. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 50-157.

⁴¹⁶ Erna Fleischer, Der Fall *Bürgermeister Anna* ist auch ein Fall Filmkritik in unserer Parteipresse. In: *Neuer Weg*, Berlin 1950, Heft 9 *apud* SCHENK. In: Mitten im Kalten Krieg..., p. 55. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 50-157.

que envolveram filmes da DEFA ao longo de toda a existência da RDA: os comunistas não reconhecem causas progressistas que fujam do controle do partido. O filme foi citado nos debates sobre as artes do início dos anos de 1950. Na política cultural, a burocracia da área começou a delinear regras a serem observadas: para o cinema, dentre as artes consideradas por Lenin a mais importante, os filmes deveriam estar em rigorosa conformidade com o programa do partido. E na luta por um “novo ser humano socialista”, não haveria mais lugar para “entretenimentos pequeno-burgueses”.⁴¹⁷

Por essa época, a DEFA também já realizava os *Kinderfilme* – filmes para crianças. Um deles, *Die Jungen von Kranichsee* (*Os jovens de Kranichsee*, RDA, 1950), dirigido por Artur Pohl, foi julgado pela DEFA-Kommission com o mesmo rigor aplicado a *Bürgermeister Anna*, por encenar a história de um professor que chega a uma aldeia e conquista a simpatia das crianças com métodos “não convencionais” de ensino. Após esses dois filmes, foi tomada a decisão de que o material da DEFA deveria não apenas ser submetido à DEFA-Kommission, como também os roteiros deveriam ser examinados e discutidos por uma repartição do partido responsável para tal. Conforme Schenk *et al.*, era introduzido o princípio da dupla censura.⁴¹⁸

Mas além da DEFA-Kommission, já havia a *Abteilung Kultur und Erziehung des Zentralsekretariats der SED* – Repartição para Cultura e Educação do Secretariado Central do SED –, cujo chefe, Stefan Heymann, já manifestava, em 1949, contra o “perigo do formalismo”.⁴¹⁹ Em *Bürgermeister Anna*, era o próprio conteúdo que incomodava os líderes do partido. E com *Die Jungen von Kranichsee*, filme infanto-juvenil, propiciou-se o motivo para a reivindicação de uma futura terceira instância de controle, desta vez vinda do Conselho Central da *Freie Deutsche Jugend* (FDJ) – a Juventude Livre Alemã. Corria-se, assim, dependendo do tema e do público-alvo de um filme, o risco de que ele fosse obrigado a passar pelo crivo de cada uma das organizações de massa do partido, como a FDJ e, no caso das mulheres, da *Demokratische Frauenbund Deutschlands* (DFD) – a Liga Democrática das Mulheres Alemãs!⁴²⁰ Essa era a situação enfrentada por artistas da DEFA no início dos anos de 1950, justo no alvorecer da RDA. O que se insere e sustenta a ideia do amplo ‘burocratismo’,

⁴¹⁷ Cf. SCHENK, Mitten im Kalten Krieg..., p. 55. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 50-157.

⁴¹⁸ SCHENK, Mitten im Kalten Krieg..., p. 56. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 50-157.

⁴¹⁹ SCHENK, Mitten im Kalten Krieg..., p. 55. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 50-157.

⁴²⁰ Cf. SCHENK, Mitten im Kalten Krieg..., pp. 55-56. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 50-157.

da expressão usada por Rudolf Bahro, cerca de duas décadas mais tarde, quando de sua crítica ao socialismo realmente existente.⁴²¹

Sobre a representação da mulher em *Bürgermeister Anna*, Puhl explica que o filme apresenta o modelo feminino do SED para os anos de 1940 e 1950, não sem contradições entre a ideologia e as lutas por igualdade de direito entre os sexos. Elas tinham que ser capazes de conciliar o exercício da profissão com a maternidade. Anna é mostrada como uma mulher que bem concilia o exercício do seu cargo com “uma intacta vida privada”.⁴²²

O processo de emancipação da mulher ocorria, na Alemanha do Leste no segundo pós-guerra, como uma *Zwangsemanzipation* – emancipação forçada – pelas circunstâncias históricas.⁴²³ Há que se lembrar, que muitos soldados alemães, prisioneiros de guerra, só puderam voltar para casa passados anos após a rendição. Muitos deles, imbuídos de pensamento conservador, achavam difícil aceitar o novo papel da mulher. Eles formam o imaginário do *returnee*, em sua crise de masculinidade, figura presente desde os filmes de escombros.⁴²⁴

Sell evidencia que Anna, assim como a Marianne, de *Der Kahn der fröhlichen Leute*, são mulheres “extraordinariamente autoconscientes” de seu novo papel social.⁴²⁵ Ambas não se colocam em conflito de identidade como mulheres, são orientadas para o mundo externo e não ao confinamento no lar. Anna e Marianne são lutadoras solitárias, pragmáticas, e por trás da luta delas não está nem o partido, nem outra organização de massa partidarizada.⁴²⁶

Em *Roman einer jungen Ehe* (*Romance de um jovem casal*, RDA, 1952), dirigido por Kurt Maetzig, um casal de atores vive na Berlim dividida em setores das potências de ocupação. Jochen Karsten (Hans-Peter Thielen) trabalha em um teatro na parte ocidental da cidade. Agnes Sailer (Yvonne Merin) está filmando no setor oriental. Os dois possuem visões diferentes sobre o ambiente político, do meio em que estão inseridos, e o crescente antagonismo entre eles os leva à separação. Agnes passa a viver no setor oriental, mas Jochen sente sua falta e a procura. Além disso, ele já não consegue trabalho nos setores ocidentais, o que faz com que reconheça

⁴²¹ Cf. BAHRO, *A alternativa para uma crítica do socialismo real*.

⁴²² *Ein intaktes Privatleben*. In: PUHL, 2007, p. 63.

⁴²³ Cf. PUHL, 2007, pp. 58-63; SELL, 2009, p. 91.

⁴²⁴ Cf. PINKER, 2008, pp. 19-72.

⁴²⁵ Tradução livre do original em alemão: *außerordentliches Selbstbewusstsein*. In: SELL, 2009, p. 92.

⁴²⁶ SELL, 2009, pp. 92-100 *passim*.

que Agnes estaria com a razão. Nesse filme, novamente temos uma mulher a mostrar para o homem o que seria o bom caminho.⁴²⁷

Do mesmo ano, outro filme também apresenta a escolha pela vida no setor comunista de Berlim como sendo a melhor opção. *Frauenschicksale* (*Destino de mulheres*, RDA, 1952), dirigido por Slatan Dudow, é estruturado em episódios e narra a história de três mulheres na então dividida Berlim em setores de ocupação das potências capitalistas a oeste e a comunista a leste. Barbara Berg (Anneliese Book), Anni Neumann (Susanne Düllmann) e Renate Ludwig (Sonja Sutter) lutam por um pouco de amor e felicidade naqueles tempos difíceis.⁴²⁸ É o que os alemães chamam de “*Suche nach Glück*”,⁴²⁹ compondo um tema que se repete nos *Gegenwartsfilme* da DEFA centrados em papéis femininos.

Mas em *Frauenschicksale*, cada uma das personagens teve a vida negativamente afetada ao se envolver com o sedutor Conny Lohmüller (Hanns Groth), um *bon vivant*. Ele é uma ideia dramática a encenar o egoísmo para os alemães-orientais, sendo o protótipo do parasita relacionado a um mundo ‘pequeno-burguês’ no Ocidente. Há ainda Ursula, uma quarta personagem sujeita às investidas do inescrupuloso sedutor. Ela pertence à Juventude Livre Alemã.⁴³⁰ O encontro entre os dois proporciona um elemento dramático a mais, ao colocar face a face a virtude, coletiva e feminina, e a corrupção, masculina e individualista. Digna de nota também, é a ambientação da iluminada pista de dança, onde Conny atua à vontade, com as danças e a moda ocidentais,⁴³¹ sobretudo norte-americanas, se espalhando pelas zonas e setores capitalistas da Alemanha do pós-guerra.

Sell afirma que o tema da sedução de mulheres por um malandro é banal, sendo mais significativo, no filme de Dudow, os resultados que isso proporciona. Ou seja, mais importante é a capacidade de superação dessas mulheres, bem como as forças sociais por trás delas. As três personagens só conseguem resolver os seus dilemas existenciais, conduzindo a um futuro melhor, quando se libertam de interesses individualistas e se tornam mais conscientes. Isso ocorre quando elas são encorajadas a optar pela nova sociedade socialista em construção no

⁴²⁷ SCHENK *et al.*, 1994, p. 368.

⁴²⁸ Cf. SCHENK, Mitten im Kalten Krieg..., pp. 74-76. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 50-157; SCHENK *et al.*, 1994, p. 369.

⁴²⁹ Tradução livre do original em alemão: “Em busca da felicidade”. In: SCHENK *et al.*, 1994, p. 369.

⁴³⁰ SCHENK, Mitten im Kalten Krieg..., pp. 74-76. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 50-157.

⁴³¹ SCHENK, Mitten im Kalten Krieg..., pp. 74-76. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 50-157; PINKERT, 2008, p. 122.

Leste, de acordo com os preceitos de August Bebel em *Die Frau und der Sozialismus* (1883) – *A mulher e o socialismo* – obra, aliás, citada verbalmente no filme.

Mas as personagens também geraram controvérsias. Para Dudow, a mulher é a heroína positiva e não o homem. Porém, na Conferência sobre Filme, de 1952, há quem considerou não haver “nenhuma heroína positiva”. A Liga Democrática das Mulheres Alemãs (DFD) fez duras críticas ao filme durante a conferência. A atriz Steffie Spira e a diretora artística da DEFA Martha Führmann, porta-vozes da Liga, declararam que o filme é falho, como realista socialista. Estes deveriam encenar destinos “típicos”, como o de camponesas repletas de esperança construindo uma nova existência. Seria típico também, a menina a cuidar sozinha dos irmãos, pois os pais haviam morrido na guerra. Essas heroínas poderiam buscar o amor, mas um amor diferente do apresentado em *Frauenschicksale*. Para a DFD, após 1945, as personagens centrais do filme de Dudow representariam apenas uma pequena parte das mulheres alemãs.⁴³²

A força do trabalho feminino é reafirmada em *Jacke wie Hose* (*De jaqueta e calças*, RDA, 1953), dirigido por Eduard Kubat. Nesse, uma resolução do Ministério proíbe a brigada feminina de uma aciaria, o trabalho na condução das peças de aço com carga superior a 250 quilogramas à fundição. Elas não pretendem deixar seu posto e lutam para garantir as condições de igualdade com os homens. Há, então, uma disputa produtiva. Os homens estão inteiramente confiantes em sua própria força. Mas as mulheres usam o intelecto e desenvolvem um sistema de transporte mecanizado das peças. Com isso, elas não apenas superam os homens e vencem a disputa, conquistando o respeito deles, como também levam o Ministério a suspender sua resolução. O filme é coerente com a antevisão de Bebel, para quem as mulheres “serão aliviadas de muito trabalho pesado em vista de novos produtos e tecnologia”.⁴³³ O que também está de acordo com a proposição de Simone de Beauvoir, ao desafiar uma ‘naturalizada’ força bruta para justificar a imposição masculina: “Efetivamente, pode-se determinar hoje imensos desenvolvimentos de energia simplesmente apertando um botão.”⁴³⁴

Das Kleine und das große Glück (*A pequena e a grande felicidade*, RDA, 1953), dirigido por Martin Hellberg, também é um filme passado em um meio operário, com uma brigada de

⁴³² Eine Stellungnahme des DFD. In: *Neues Deutschland*, 29. August 1952 apud SELL, 2009, p. 65; SCHENK, Mitten im Kalten Krieg..., pp. 74-76. In: SCHENK et al., 1994, pp. 50-157.

⁴³³ BEBEL, *Woman in Socialism*, apud NYE, 1995, p. 64.

⁴³⁴ BEAUVOIR, 1961a, p. 74.

pavimentação de ruas, onde uma mulher está engajada. Sua protagonista, a brigadista Erika Brandt (Susanne Düllmann) se apaixona pelo brigadista e campeão de xadrez Karl Schwalk (Wilfried Ortmann). O comportamento egoísta dele faz Erika se afastar, pois suspeita de que ele só esteja interessado em uma aventura erótica. Schwalk reconhece seus erros e, novamente, temos a mulher a conduzir o homem à virtude.⁴³⁵

O destino das *Trümmerfrauen* – as mulheres dos escombros – nos novos tempos é abordado em *Besondere Kennzeichen: Keine* (Sinais particulares: nenhum, RDA, 1956), de Joachim Kunert. Nesse filme, Gerda Krause (Erika Müller-Fürstenau) é uma das muitas mulheres que perderam o marido na guerra, e agora cuida sozinha de suas duas crianças. Ela consegue um trabalho como costureira. Zimmermann (Erich Mirek), o seu chefe, que mal consegue ocultar uma simpatia por ela, quer enviá-la para que faça um curso de qualificação técnica. Mas Gerda declina, pois, um reencontro faz renascer nela o desejo de ser professora. Ela retoma os estudos, mas reconhece em Zimmermann o homem certo para ela e um bom pai para seus filhos.⁴³⁶

Se podemos encontrar em um autor como Jacques Aumont, a ideia de estudar um filme à luz de outros filmes, então, feita esta contextualização imagética dos filmes da DEFA dos anos de 1950, do tempo presente e centrados na mulher, passemos, pois, à análise de *Sonnensucher*, na qual outros filmes referenciais também serão mencionados. Da contextualização histórica, porém, chamamos a atenção para o definidor título proposto por Ralf Schenk, de seu estudo sobre os filmes da DEFA da década em questão: *Mitten im Kalten Krieg 1950 bis 1960 – Em plena Guerra Fria 1950 a 1960*.⁴³⁷

4.2.1 *Sonnensucher* (Perseguidores do sol, RDA, 1958/1972)

Direção: Konrad Wolf. Roteiro: Karl Georg Egel e Paul Wiens. Direção de Arte: Willi Brückner. Direção de fotografia: Werner Bergmann. Música: Joachim Werzlau. Cenografia: Karl Schneider. *Costume*: Elli-Charlotte Löffler. Montagem: Christa Wernicke. Produção executiva: Hans-Joachim Schoeppe. Duração: 116 min. P&b. Elenco: Ulrike Germer, Günther

⁴³⁵ SCHENK *et al.*, 1994, p. 370.

⁴³⁶ SCHENK *et al.*, 1994, p. 378.

⁴³⁷ Cf. AUMONT *et al.*, 1995; SCHENK, Mitten im Kalten Krieg 1950 bis 1960 – “Em plena Guerra Fria 1950 a 1960”. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 50-157.

Simon, Erwin Geschonneck, Wiktor Awdjuschko, Wladimir Jemeljanow, Willi Schrader, Manja Behrens, Norbert Christian, Erich Franz, Horst Kube, Brigitte Krause *et al.*

Sonnensucher teve sua exibição pública proibida, que só foi permitida ocorrer por ocasião comemorativa dos 25 anos da mineradora Wismut, no evento realizado em Ronneburg a 20 de julho de 1971. A seguir, o filme foi lançado para toda a Alemanha Oriental, a 27 de março de 1972, em transmissão televisiva da DDR-*Fernsehen*.⁴³⁸

Da crítica de sua época de lançamento, e de após a Reunificação, destacam-se os seguintes títulos de publicações: “Eles buscaram o sol”, por G. Focke para o *Freiheit* de Halle (7 set. 1972); “Nossa vida na tela”, por C. Funke para o *Morgen* (7 abr. 1972) e “O veto veio da embaixada soviética”, por R. Schenk para o *Neues Deutschland* de Berlim (28 set. 1993).⁴³⁹

Konrad Wolf havia realizado dois filmes de impacto também na segunda metade dos anos de 1950: *Lissy* (RDA, 1957) e *Sterne* (*Estrelas*, RDA, 1959). Este último é uma coprodução alemã-oriental e búlgara premiada no Festival de Cannes, o que contribuiu para proporcionar notoriedade mundial à DEFA, para além do bloco de países comunistas da área de influência soviética. Tanto *Lissy* quanto *Sterne* examinam a questão da responsabilidade pessoal pela emergência do fascismo e do Holocausto dos judeus, em uma época em que o tema ainda não havia sido abordado em um filme na Alemanha Ocidental do Milagre Econômico.⁴⁴⁰

Em *Lissy*, com apelido de mulher no título, Konrad Wolf já assinala também seu interesse pela subjetividade feminina. Porém, nesse filme, observa Barton Byg, é feita uma associação entre desejos femininos e o nazismo. Isso se dá pelas comodidades que o marido nazista de Lissy a proporciona.⁴⁴¹ O tema da mulher seduzida por prazeres efêmeros é comum aos melodramas da época, destacando-se os filmes de Douglas Sirk. E se para sua redenção nos melodramas hollywoodianos, a mulher deve fazer uma renúncia radical, a renúncia da mulher socialista, em filmes da DEFA, deve ser ainda mais radical. Tal renúncia, de comodidades e do fascismo, “é mais completa e, depois de tudo, a heroína raramente é recompensada ficando ao lado do

⁴³⁸ SCHENK *et al.*, 1994, pp. 451-452.

⁴³⁹ Tradução livre do original em alemão: Focke – *Sie suchten die Sonne*; Funke – *Unser Leben auf der Leinwand*; Schenk – *Das Veto kam aus der sowjetischen Botschaft*. In: SCHENK *et al.*, 1994, p. 452.

⁴⁴⁰ PINKERT, 2008, p. 128.

⁴⁴¹ Cf. SCHENK *et al.*, 1994, p. 383; WEDEL, 2005, pp. 332-335.

homem bom”.⁴⁴² Byg cita *Sonnensucher* a compor essa linha, assim como também *Der geteilte Himmel* (*O céu partido*, RDA, 1964) que Konrad Wolf viria a dirigir na década seguinte.

Se *Lissy* e *Sterne* estão dentro da tradição dos filmes antifascistas da DEFA, e examinam o passado, *Sonnensucher* se situa no gênero dos *Gegenwartsfilme*, ao tratar do tempo presente da república socialista.⁴⁴³ Mas ele também possui elementos da narrativa antifascista. Seu ambiente espartano e desolador faz lembrar ainda os tempos dos filmes de escombros dos primeiros anos do pós-guerra, em forma e conteúdo, como, por exemplo, *Os assassinos estão entre nós*. Em *Sonnensucher*, Anke Pinkert aponta para perdas e traumas de guerra sugeridos na narrativa.⁴⁴⁴

A construção da personagem central Lotte Lutz (Ulrike Germer) é orientada, antes, pelo realismo psicológico que por um modelo de transformação socialista. Ela não é a heroína positiva do realismo socialista. Diretores da DEFA daquela geração, como Konrad Wolf e Wolfgang Kohlhaase, possuíam uma concepção de arte cinematográfica realista, na qual os espectadores pudessem se identificar. Embora se inspirassem em tradições filmicas da República de Weimar, como o cinema expressionista, com seus temas fantásticos, e em vanguardas soviéticas, absorveram também influências do cinema neorrealista italiano.⁴⁴⁵ Das estéticas realistas da República de Weimar, podemos observar alguma influência do cinema operário e do *Kammerspiel* em *Sonnensucher*. Chamaremos a atenção para algumas dessas influências mais adiante.

Observamos em *Sonnensucher*, o uso da montagem ideológica em efeitos de fusões de imagens em *flashback* e fotografias em *still* sobrepostas a imagens em situação presente, a evocar traumas e perdas reafirmados pelo som de explosões ou lembranças de vozes em dramáticos diálogos. Da tradição do cinema soviético, veremos que Konrad Wolf está mais próximo, porém, de um cineasta como Mikhail Kalatozov do que de Sergei Eisenstein, pela possibilidade de proporcionar às plateias, uma identificação maior com a individualidade de uma personagem.

⁴⁴² Tradução livre do original em inglês: [...] is more complete and is seldom compensated by the heroine ending up with the good man after all. In: BYG, 2010, pp. 30-31 *passim*.

⁴⁴³ PINKERT, 2008, p. 128.

⁴⁴⁴ PINKERT, 2008, p. 129.

⁴⁴⁵ PINKERT, 2008, p. 129.

Konrad Wolf era filho de Friedrich Wolf, o médico, escritor e dramaturgo judeu comunista que emigrou com a família para a União Soviética, em 1934, devido ao risco que corriam com os nazistas no poder. Assim, Konrad Wolf foi educado em Moscou e retornou à Alemanha como tenente do Exército Vermelho avançando nos últimos dias do nazismo. Essa experiência o proporcionou motivos para a realização do filme antifascista autobiográfico *Ich war neunzehn* (*Eu tinha dezenove anos*, RDA, 1968). Em 1949, Konrad Wolf retornou à União Soviética para cinco anos de estudos no Instituto Estatal de Cinematografia em Moscou.⁴⁴⁶ Após realizar os dois filmes antifascistas na segunda metade dos anos de 1950, ele realizou *Professor Mamlock* (RDA, 1961), outra obra antifascista, que também aborda o antissemitismo na Alemanha nazista. Este filme é uma adaptação para o cinema, da peça escrita por seu pai.

Joshua Feinstein, pesquisador da DEFA, professor em Stanford e na Emory University, considera Konrad Wolf como o maior nome do cinema alemão-oriental.⁴⁴⁷ O outro membro famoso da família é seu irmão Markus Wolf, que se tornou chefe da *Hauptverwaltung Aufklärung* (HVA) – Administração Central de Reconhecimento –, o lendário departamento de espionagem estrangeira do *Ministerium für Staatssicherheit* – o Ministério para a Segurança do Estado –, a Stasi. Ele assumiu o cargo em 1957, com apenas 34 anos de idade. O historiador Frederick Taylor afirma que Markus Wolf passou a ser o agente temido e admirado no Ocidente. O romancista John le Carré teria nele se inspirado para compor o personagem Karla do KGB.⁴⁴⁸

O diretor de fotografia Werner Bergmann, um colaborador de longo curso próximo a Konrad Wolf, ficou conhecido pelo uso de filmes granulados e lentes de curta distância focal, desenvolvendo um estilo realista e documental.⁴⁴⁹ Ele é comparado ao soviético Sergei Urusevsky, o diretor de fotografia que proporcionou encantadores efeitos de câmera em *Quando voam as cegonhas* (*Letjat Zhuravli*, URSS, 1957). Neste filme, dirigido por Mikhail Kalatozov, as tomadas panorâmicas causam impacto em virtude do habilidoso uso da grua. As imagens dão ao espectador a impressão de estar sendo colhido por uma rajada de vento. São destacadas também, as tomadas com o uso de câmera na mão.⁴⁵⁰

⁴⁴⁶ Cf. PINKERT, 2008, p. 129.

⁴⁴⁷ Cf. FEINSTEIN, 2002, p. 110.

⁴⁴⁸ TAYLOR, 2009, p. 427. Ver também FUNDER, 2008, pp. 296-297.

⁴⁴⁹ Cf. Werner Bergmann. In: DEFA Film Library. East German Cinema & Beyond since 1993. Biography, *online*.

⁴⁵⁰ NAZARIO, Luiz. Cinema e História: Introdução ao Cinema Soviético. Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes (EBA) da UFMG, Belo Horizonte, 13 a 23 out. 2014. [Inédito].

Dina Iordanova explica que os movimentos de câmera de Urusevsky já compõem uma montagem por si mesmos. O que o faz ser considerado um inovador é sua proposta para que o filme seja narrado com grande ênfase na câmera subjetiva.⁴⁵¹ Nos deteremos um pouco mais em tendências do cinema soviético, com destaque para *Quando voam as cegonhas* pelo seu impacto nos *Gegenwartsfilme* e *Frauenfilme* da DEFA, bem como por sua contemporaneidade a *Sonnensucher*. Há semelhanças formais e temáticas entre eles.

Ao abordar *A greve* (*Stachka*, URSS, 1925), Leandro Saraiva explica que nos filmes de Sergei Eisenstein “os operários raramente são individualizados. Predominam as cenas de conjunto e de massas”.⁴⁵² Já na obra de Vsevolod Pudovkin, Luiz Nazario observa que se pode encontrar algo mais poético e humanista, permitindo-se uma aproximação maior com um ou outro personagem, o que, no cinema soviético dos anos de 1920, não era comum.⁴⁵³

Em *Quando voam as cegonhas*, filme soviético dos anos de 1950, as experiências dos soviéticos na Segunda Guerra Mundial, por eles chamada de a Grande Guerra Patriótica, são expostas a partir do ponto de vista da individualidade de uma mulher. Ele retoma a tendência observada em filmes de Pudovkin, porém, de forma radical ao externar a subjetividade de Veronika, representada pela bela atriz soviética Tatyana Samoilova. Ela não deixa de proporcionar também ‘prazeres visuais’ às plateias, com sua atuação cativante e sensual. Recordemos que o *Visual Pleasure*, do conceito de Laura Mulvey, foi aplicado por feministas ocidentais na crítica cinematográfica.⁴⁵⁴ No entanto, elas se concentraram na crítica ao cinema “capitalista e dominante”, tomando-se aqui seus termos usuais. Normalmente, cinematografias não capitalistas são poupadas do exame feminista fundamentado na crítica aos aspectos *voyeurísticos* e fetichistas dos ‘prazeres visuais’.

Katrin Sell considera que *Quando voam as cegonhas* representa uma nova concepção de arte no cinema soviético, uma mudança que valoriza a dramaturgia mais intimista. Sua personagem central rompe com os modelos mais massificados de cinema socialista. “Veronika é mostrada em sua individualidade e não mais figurando como equivalente para a massa; seu destino não é abstrato, ele é muito mais sentido e encenado como uma profunda *tragédia pessoal* [grifo

⁴⁵¹ IORDANOVA, Film Reference, *online*.

⁴⁵² SARAIVA, 2006, p.121

⁴⁵³ NAZARIO, Cinema e História: Introdução ao Cinema Soviético. [Inédito].

⁴⁵⁴ Cf. MULVEY, Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, 1983, pp. 437-453.

nosso]”.⁴⁵⁵ *Quando voam as cegonhas* é um filme de vanguarda pelas inovações de forma e conteúdo. No entanto, ele vai contra o lugar-comum do que, normalmente, se espera de um cinema socialista de vanguarda. Se tomarmos a DEFA como uma tradição entre o cinema soviético e o alemão, é desse tipo de filme soviético que ela está mais próxima. Isso é perceptível, sobretudo, para os *Gegenwartsfilme* articulados em torno de uma mulher, o que viria a formar a marcante tendência dos *Frauenfilme*, ou filmes sobre mulheres, do cinema alemão-oriental.

A história de *Quando voam as cegonhas* se passa durante a Segunda Guerra Mundial. Com a invasão da União Soviética pela Alemanha nazista, Boris (Aleksei Batalov), o noivo de Veronika, é convocado pelo Exército Vermelho. Ela perde os pais e seu lar nos bombardeios alemães, e é acolhida pela família dele. A moça, fragilizada, sofre violência sexual do primo de Boris, um talentoso estudante de piano que havia escapado da conscrição. Surpreendente é que pouco depois, ela se casa com o músico, apesar de seu ato agressivo, e mesmo estando ela apaixonada por Boris, ansiando por notícias dele vindas do *front*. O tema central de *Quando voam as cegonhas* é a guerra que traz tanto lembranças dos horrores quanto orgulho pela heroica vitória soviética.⁴⁵⁶ No entanto, os eventos mais dramáticos do filme giram em torno da individualidade de Veronika.

Para narrar o drama de Veronika, a câmera na mão foi usada chegando-se aos limites que a tecnologia permitia na época. Dina Iordanova destaca a cena em que Veronika corre após passar por um evento traumático. Ela é rodeada por árvores e construções que passam trêmulas, a refletir o estado mental dela. Na tomada em câmera subjetiva, Urusevsky pediu que Tatiana Samoilova segurasse ela mesma a câmera, enquanto corria. Urusevsky vem de experiências de guerra, como cinegrafista combatente do Exército Vermelho, o que teve impacto no desenvolvimento de sua técnica ágil. Após a guerra, ele trabalhou como diretor de fotografia em *O retorno de Vasili Bortnikov* (*Vozvrashcheniye Vasiliya Bortnikova*, URSS, 1953), o último filme realizado por Pudovkin, mas se consagrou mesmo em *Quando voam as cegonhas*, seu trabalho com Kalatozov.⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Tradução livre do original em alemão: *Veronika ist als Individuum nicht mehr bildhaftes Äquivalent für die Masse; ihr Schicksal ist nicht abstrakt, vielmehr wird es als tiefe persönliche Tragödie empfunden und inszeniert*. In: SELL, 2009, p. 167.

⁴⁵⁶ Cf. referências ao filme em *Adeus, camaradas! O império soviético 1975 – 1991 do apogeu ao colapso*.

⁴⁵⁷ IORDANOVA, Film Reference, *online*.

Quando voam as cegonhas foi premiado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes. E mesmo com a notoriedade internacional do trabalho de câmera de Urusevsky, na União Soviética ele recebia as conservadoras e já enfadonhas críticas de “formalismo”.⁴⁵⁸ Era o mesmo tipo de crítica com a qual os artistas mais ousados também tinham que lidar, nos anos de 1950, na Alemanha Oriental. Isso parece ter se tornado verdadeira obsessão da burocracia comunista na área cultural, a insistir no realismo socialista, persistente mesmo após a morte de Stalin.

Posto isto, há semelhanças entre alguns efeitos de câmera realizados em *Sonnensucher* e os verificados em *Quando voam as cegonhas*. Segundo Barton Byg, Werner Bergmann afirmou, orgulhoso, que tais efeitos já haviam sido antecipados em *Lissy* (RDA, 1957).⁴⁵⁹ Ele também vem de experiências de guerra, como cinegrafista combatente e tenente em uma companhia de propaganda da *Wehrmacht* – as Forças Armadas alemãs. Em 1943, Werner Bergmann foi gravemente ferido, vindo a perder um braço. Recuperado dos ferimentos, ele foi designado como cinegrafista nos estúdios da UFA. Após a rendição alemã, ele trabalhou como fotógrafo *freelancer* em Potsdam, até se juntar à DEFA, em 1946, o ano de sua fundação.⁴⁶⁰ Aqui, tocamos em um ponto delicado para a empresa alemã-oriental e toda sua tradição de construir narrativas antifascistas. Diversas pessoas de seus quadros, sobretudo técnicos especializados, tiveram ligação com o nazismo, podendo ter servido nas forças armadas hitleristas e na UFA sob o ministro de propaganda Joseph Goebbels.

O que ocorre em filmes da DEFA era catártico para o que ocorria na realidade, ou seja, a integração dos que lutaram pela Alemanha nazista à nova ordem socialista. O fato de Konrad Wolf e seu diretor de fotografia, dois alemães, terem estado em lados combatentes opostos na guerra constitui uma das curiosidades da DEFA. Por sua vez, a aliança entre alemães-orientais e soviéticos na Guerra Fria, contra os norte-americanos, antigos aliados dos soviéticos frente à Alemanha nazista, reconfigura a complexa e tensa relação a compor *Sonnensucher*.

O filme foi rodado parcialmente em Erzgebirge, nas regiões de lavra do urânio da Wismut, grande mineradora binacional soviética e alemã-oriental. Seu nome, aliás, é do elemento químico bismuto, em alemão. O roteiro de *Sonnensucher* foi baseado nas reais condições de

⁴⁵⁸ IORDANOVA, Film Reference, *online*.

⁴⁵⁹ Cf. BYG, 2010, p. 35.

⁴⁶⁰ Cf. IORDANOVA, Film Reference, *online*. Ver também PINKERT, 2008, pp. 159-160.

trabalho da mineradora de fins dos anos de 1940 até então.⁴⁶¹ Nos letreiros de abertura, são apresentados o bismuto e o urânio como elementos químicos radioativos. O contexto da época é descrito, a justificar o esforço do empreendimento da Wismut como importante para que os soviéticos rompessem o monopólio de armas nucleares dos Estados Unidos. Assim, manteriam a paz pelo poder de dissuasão nos perigosos jogos de guerra baseados na estratégia do equilíbrio atômico na Guerra Fria. Era a aceitação da doutrina da *Mutual Assured Destruction* (MAD) – Destruição Mútua Assegurada. Isso demandava urânio em grande quantidade para a fabricação das bombas atômicas soviéticas.

Sonnensucher pretendeu fazer com que os milhões de túmulos ainda não contados entre os rios Volga e Elba não fossem esquecidos. Essa mensagem é também afirmada logo nos letreiros iniciais. E na reconfiguração de forças e alianças no pós-guerra, o filme chama a atenção para o esforço de homens e mulheres minerando no Leste. Konrad Wolf quis mostrar que apesar da desconfiança mútua entre soviéticos e alemães-orientais, engajados em um trabalho pesado, era constituída a base para a superação de diferenças e construção de uma amizade orientada a objetivos comuns. Os letreiros iniciais relembram ainda o então relativamente recente evento da bomba atômica lançada pelos norte-americanos na cidade japonesa de Hiroshima, em fins da Segunda Guerra Mundial, no Extremo Oriente.

A influência de vanguardas soviéticas é mais perceptível nas cenas iniciais de *Sonnensucher*. Há fusões de imagens em *flashes* antecipatórios, como, por exemplo, imagens de rochas sobrepostas a do mostrador de um contador Geiger. Pinkert chama a atenção para o que ela descreve como “impulsos utópicos” apropriados pela Revolução Bolchevique, “canalizando sua energia em projeto político”.⁴⁶² Ainda conforme Pinkert, a reafirmação do disco solar evoca a simbologia empregada por artistas soviéticos da vanguarda dos anos de 1920, representando a visão que tinham da energia de transformação social, potencializada pela ciência e a técnica moderna, orientada ao futuro. A seguir, num movimento de câmera em varredura, de cima a baixo, podemos ter a noção da monumentalidade de pilhas de rochas removidas e acumuladas, enquanto, fora do universo diegético, ouvimos um tema épico executado pela orquestra sinfônica da DEFA, sob a regência de Adolf Fritz Guhl.

⁴⁶¹ Cf. PINKERT, 2008, p. 130.

⁴⁶² Tradução livre do original em inglês: [...] *utopian impulses [...] channeling their energy into the political project*. In: PINKERT, 2008, p. 130.

Konrad Wolf teve que contornar alguns problemas com os oficiais soviéticos, para que fosse autorizado o uso de atores soviéticos em *Sonnensucher*. O tema era delicado, pois havia o controle de trabalhadores alemães-orientais por pessoal soviético nas minas de urânio da Wismut. A seguir, funcionários alemães-orientais da área cultural apresentaram reclamações, demandando modificações no roteiro.⁴⁶³ Recordemos que a *Hauptverwaltung Film (HV Film)* – Administração Central do Filme – era a divisão do *Kulturministeriums der DDR* – o Ministério da Cultura da RDA – que supervisionava todos os aspectos da produção e distribuição de filmes.⁴⁶⁴ Inicialmente, seu dirigente Anton Ackermann havia gostado do roteiro, mas mudou de ideia. Para ele, havia hostilidades ao SED e difamação do país que poderiam ser exploradas pelos “*Klassengegners*” – “inimigos de classe”. O personagem Weihrauch (Erich Franz), o *Parteisekretär* – secretário do partido – local, era mostrado como uma figura negativa. O partido estaria “isolado das massas” e era até mesmo desprezado.⁴⁶⁵

A figura de Jupp König (Erwin Geschonneck), um veterano comunista que se torna candidato ao cargo ocupado por Weihrauch, cresce, então, em importância no roteiro. Conforme veremos, mesmo Jupp König, dentre outros personagens, seriam alvos de objeções por parte de funcionários que detinham controle sobre a DEFA. Mas o ator Erwin Geschonneck declarou que, “pela primeira vez, o filme mostra comunistas como seres humanos”.⁴⁶⁶ O projeto sofreu várias interrupções e intervenções, sendo aprovado após ter sido submetido diretamente à alta hierarquia do SED.⁴⁶⁷ Em 1959, *Sonnensucher* foi exibido no *Politbüro*, contando com a presença do Primeiro Secretário Walter Ulbricht, detentor do poder máximo na RDA. Foi dado um parecer inicial positivo para seu lançamento público. No entanto, a embaixada soviética apresentou um veto que impedia a realização da *première*. Konrad Wolf, disciplinadamente, se concentrou em *Sterne*, seu novo filme. *Sonnensucher* só pode vir a público em 1971 e 1972.⁴⁶⁸

A Wismut dava suporte ao programa nuclear soviético e foi alegado que *Sonnensucher* poderia interferir nas negociações sobre armas nucleares entre os países socialistas do Leste, membros do Pacto de Varsóvia, e os Estados Unidos.⁴⁶⁹ A administração soviética da produção de urânio

⁴⁶³ PINKERT, 2008, p. 130.

⁴⁶⁴ Cf. FEINSTEIN, 2002, p. 40.

⁴⁶⁵ SCHENK, Mitten im Kalten Krieg..., p. 144-146. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 50-157.

⁴⁶⁶ Tradução livre do original em alemão: [...] *Erwin Geschonneck, der erklärt, zum ersten Mal zeige der Film Kommunisten als Menschen*. In: SCHENK *et al.*, 1994, p. 146.

⁴⁶⁷ PINKERT, 2008, p. 130.

⁴⁶⁸ SCHENK, Mitten im Kalten Krieg..., p. 146. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 50-157.

⁴⁶⁹ PINKERT, 2008, p. 130; WEDEL, 2005, p. 331.

na RDA tinha por base os acordos de reparação pelas perdas causadas com a invasão da Alemanha nazista à União Soviética na Segunda Guerra Mundial. Vemos em *Sonnensucher*, a pressão sobre os alemães-orientais por aumento da produção de urânio. A agravar os problemas diplomáticos, o filme, antes de expor solidariedade, revela tensões e alguma animosidade entre alemães-orientais e soviéticos. De acordo com Pinkert, *Sonnensucher* tocava em questões até então ignoradas em prol de celebrações coletivas e utópicas de um novo começo.⁴⁷⁰

Existiram outras razões para que *Sonnensucher* tenha sido deixado todos aqueles anos na prateleira. Há a sugestão de Ralf Schenk, mencionada por Pinkert, de que o banimento do filme foi explicado por razões políticas, mas que se deveu, na verdade, às limitações intelectuais de funcionários, ligados ao SED, em posição de poder.⁴⁷¹ Aos censores alemães-orientais pareceu que “[...] a encenação do conflito entre alemães e russos, antifascistas e antigos nazistas, homens e mulheres, e a busca por um pouco de amor e felicidade não estariam adequados”.⁴⁷² Havia áreas sombrias no passado dos protagonistas que causavam incômodo àqueles que esperavam da DEFA uma mensagem de renovação e esperança.

Funcionários do Ministério da Cultura temiam que *Sonnensucher* pudesse proporcionar uma impressão negativa do socialismo no Ocidente.⁴⁷³ Contradições da realidade deveriam, senão omitidas, serem relacionadas ao fascismo e ao capitalismo localizados no passado ou nos lugares em que eles persistissem, para além das fronteiras do socialismo. Michael Wedel sustenta que *Sonnensucher* não ameaçava o *status quo* do regime do SED, como os filmes que viriam a ser banidos na década seguinte.⁴⁷⁴ No entanto, em muitas situações nele expostas, percebemos que para os funcionários do Estado ligados ao partido, os motivos diplomáticos para o impedimento da *première* foram muito convenientes. Dessa forma, não se comprometeriam ao romper a política do *Geist und Macht* – espírito e poder – com um artista e comunista de elevadas credenciais, como Konrad Wolf. Veremos, seguindo a trajetória da protagonista Lotte Lutz, o quão comprometedor pode ter sido *Sonnensucher*.

⁴⁷⁰ PINKERT, 2008, pp. 130-131.

⁴⁷¹ PINKERT, 2008, pp. 129-131, p. 241 *passim*. Ver também SCHENK *et al.*, 1994, pp. 144-146.

⁴⁷² Tradução livre do original em alemão: [...] *das Bild auf die Konflikte zwischen Deutschen und Russen, Antifaschisten und ehemaligen Nazis, Männer und Frauen auf der Suche nach etwas Liebe und Glück nicht passt*. In: DEFA STIFTUNG, Wolf-Konrad, *online*.

⁴⁷³ PINKERT, 2008, p. 129.

⁴⁷⁴ Cf. WEDEL, 2005, p. 331.

Passadas as cenas de abertura, com letreiros explicativos contextuais e imagens simbólicas antecipatórias, a narrativa se situa em tomadas externas de uma pequena localidade rural. Vemos uma faixa comemorativa e ouvimos hinos socialistas dentro do universo diegético, vindos de um alto-falante. É o dia das comemorações do primeiro ano de existência da RDA. Lutz aparece em cena, pela primeira vez, de forma constrangedora. A câmera corta para o interior de um celeiro, onde ela está sendo estuprada pelo fazendeiro para o qual trabalha. Assim, logo na apresentação da personagem central há algo terrível e contraditório para o partido que orientava uma política cultural impregnada de propaganda.

É fundamental percebermos, conforme Pinkert, que *Sonnensucher* atesta o quanto a estabilidade social e um futuro de progresso na nova sociedade alemã-oriental foi condicionada ao sucesso da integração da mulher como “cidadã responsável” e “profissionalmente ativa”. Por sua vez, o sucesso dessa integração seria proporcionado pelo socialismo. Ela cita outros filmes da DEFA dos anos de 1950 e da primeira metade dos anos de 1960, com protagonistas femininas, a reafirmar esse imaginário: *Roman einer jungen Ehe* (*Romance de um jovem casal*, RDA, 1952) dirigido por Kurt Maetzig; *Frauenschicksale* (*Destino de mulheres*, RDA, 1952), *Verwirrung der Liebe* (*Confusões do amor*, RDA, 1959) e o não finalizado *Christine* (RDA, 1963) dirigidos por Slatan Dudow.⁴⁷⁵ Quanto a este último, teríamos mais um filme da DEFA com nome de mulher no título, a reafirmar o gênero dos *Frauenfilme*.

A narrativa de *Sonnensucher* é articulada em torno de Lutz, “a moça que não ri”. Nos permitimos fazer aqui, uma intertextualidade, invertida, com o melodrama romântico *O homem que ri* (*The Man Who Laughs*, Estados Unidos, 1928), o qual, tanto seu diretor Paul Leni quanto o ator Conrad Veidt são nomes ligados ao cinema expressionista alemão. Nesse filme norte-americano, uma adaptação do romance de Victor Hugo, Gwynplaine (Conrad Veidt) foi submetido, quando criança, a uma cirurgia ordenada pelo monarca inglês. Gwynplaine é condenado a ter um rosto com eterna expressão de um sorriso. Já o sorriso perdido de Lutz lembra melodramas em que há uma menina triste e outras personagens tentam fazê-la sorrir. Pinkert observa que nos *Gegenwartsfilme* da DEFA dos anos de 1950, articulados em torno de uma mulher, há “a inter-relação entre o *silêncio*, a *paralisia pela dor* e a *subjetividade feminina*”

⁴⁷⁵ PINKERT, 2008, p. 131.

[grifos nossos].⁴⁷⁶ Ao longo de quase toda duração de *Sonnensucher*, Lutz mantém uma expressão de torpor.

Lutz parece bloqueada na condição da vítima que se entrega, apaticamente, apenas a atender às necessidades dos outros. Ela perdeu a mãe durante a guerra, jamais chegou a conhecer o pai e vem sofrendo violências sexuais desde muito nova. Em *Quando voam as cegonhas*, a personagem central Veronika também sofre violência sexual. Tanto o filme alemão-oriental quanto seu contemporâneo soviético expõem, com semelhanças formais do trabalho de câmera, tragédias pessoais em um contexto histórico marcado pela guerra.

Lutz escapa, deixa para trás a pequena vila onde morava e toma, apressada, o caminho de Berlim, tendo diante dela o Sol (IMAGEM 8). Ao chegar no ambiente urbano da grande cidade, ainda em reconstrução, ela encontra um desfile comemorativo do primeiro aniversário da RDA. A seguir, ela é enquadrada pela câmera, em alinhamento com um pôster político contendo a imagem do avanço social que o socialismo já estaria proporcionando à mulher naquele ano de 1950. Para Pinkert, naquele momento a jovem é inserida em uma “narrativa histórica” que a conduz a um futuro diferente de sua traumática e melancólica existência até então.⁴⁷⁷ Vemos ao longo do filme, em escritórios da Wismut, mais desses cartazes destacando a mulher socialista trabalhadora. *Sonnensucher* articula a tentativa da integração de Lutz em uma nova ordem coletiva proporcionada pelo socialismo. Mas essa realidade é ainda caótica no primeiro ano de existência da RDA.

Em Berlim, Lutz vai ao encontro de Emmi Jahnke (Manja Behrens) e, juntas, elas vão a um bar. Lá estão homens que trabalham na Wismut, dentre eles o veterano Jupp e o jovem Günter (Willi Schrader). Jupp, que já foi marinheiro e artista de circo, resolve se exhibir de forma temerária. Ele ergue, com tamborete e tudo, um colega que está a beber ao balcão. Porém, já embriagado, ele perde o equilíbrio, levando o infeliz, também embriagado, a uma violenta queda. Günter, que estava próximo, também vai ao chão, se divertindo em sua inconsequência juvenil. A impassível Lutz, de pé, estende a mão oferecendo ajuda para que ele se levante. *Sonnensucher* é construído nos detalhes e o que pode ser tomado como algo banal, indicia a desestabilização de gênero. Aparentemente, a camaradagem entre homens e mulheres, em posição de igualdade,

⁴⁷⁶ Tradução livre do original em inglês: [...] *the interrelation among silence, the paralysis of grief, and female subjectivity* [...]. In: PINKERT, 2008, pp. 137-143 *passim*.

⁴⁷⁷ Cf. PINKERT, 2008, p. 140.

se sobrepunha a um amplo imaginário “burguês” do cavalheirismo. Günter e Lutz passam a se relacionar.

A inconveniência dos homens da Wismut acaba por levar a uma briga generalizada com outros tipos frequentadores do local. Barton Byg observa a influência do gênero cinematográfico dos *westerns* norte-americanos, com suas brigas de *saloon*. Ele também relaciona a corrida pelo urânio nas minas do Leste à corrida do ouro nos *westerns*.⁴⁷⁸ Tais aspectos do *Wilden Westen* – o “Oeste selvagem” – desagradaram à direção da Wismut, que apoiava o roteiro, logo na primeira montagem do filme.⁴⁷⁹ Na confusão generalizada no bar em Berlim, Lutz e Emmi também são detidas quando a polícia chega. O momento da prisão de Lutz é mostrado em câmera subjetiva, do seu ponto de vista.

Mais adiante, vemos Lutz em repartições, diante de autoridades da polícia e da assistência social, que leem informações sobre o seu passado. Eles a encaminham, então, para trabalhar na grande operação de extração mineral da Wismut. Na viagem de trem, Lutz tem o Sol à janela. Mas em sua nova vida, ela continua cercada por tipos desajustados e de passado sombrio. Ainda em Berlim, Lutz havia dito a Emmi o que realmente pensava dos homens: ela os achava todos uns porcos. Aquele momento foi uma das poucas vezes em que Lutz manifesta uma emoção mais forte, com o ódio se sobrepondo ao torpor. Se Lutz é ainda muito jovem, Emmi já é uma mulher madura. Desde Berlim, percebemos indícios de que ela, em períodos dos difíceis primeiros anos do pós-guerra, teve que se prostituir para sobreviver.

Ao longo de *Sonnensucher*, a câmera de Bergmann sonda personagens, avança e recua, desce às galerias subterrâneas da mina da Wismut, volta a subir, em elevadores que deixam à mostra as rochas passando em velocidade e os patamares iluminados. Isso leva o espectador a experimentar o ambiente claustrofóbico. Em tomadas externas, o Sol é reafirmado, mas a ambientação da planta da Wismut é cinzenta. De algumas tomadas de cenas internas, tendo-se janelas em plano de fundo, podemos ver torres e pilhas de minério no espaço exterior, que se erguem ao alto, a evocarem cenários expressionistas. Em algumas cenas do subterrâneo da mina, bem como em algumas tomadas externas noturnas, o contraste claro-escuro é acentuado. Tal qual em um filme de escombros, como *Os assassinos estão entre nós*, em *Sonnensucher*

⁴⁷⁸ Cf. BYG, 2010, p. 29.

⁴⁷⁹ Cf. SCHENK, Mitten im Kalten Krieg..., p. 144. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 50-157.

existe o paradoxo: o tratamento realista do ambiente absurdo em que os personagens estão inseridos faz com que o filme beire o fantástico.

Nas instalações e proximidades da Wismut, as noites locais proporcionam um sentimento de decadência ao estilo dos *film noir*, em que não existem mais heróis ou inocentes. A vida é uma alternância de trabalho pesado e diversão em instalações precárias, com muito consumo de álcool. No entanto, tal qual nos filmes de escombros, apesar do sentimento de desolação que as imagens possam causar, os *Gegenwartsfilme* também trazem otimismo, ao apontarem para a construção de um futuro mais feliz, numa narrativa de um processo histórico, ainda que difícil, em curso no tempo presente.

Em contraste com a apatia de Lutz, Emmi e outras mulheres alemãs em *Sonnensucher* são festivas. A espontaneidade e o comportamento liberal delas trazem ecos da “Berlim, cidade cabaré”, da época da República de Weimar. As insinuações de prostituição também podem ter desagradado a membros do SED. No imaginário pretendido por eles, o socialismo já teria proporcionado um mundo novo e melhor para as mulheres. Quanto aos personagens masculinos, eles foram criticados por serem, de algum modo, negativos. Os homens, geralmente, se mostram insensíveis ao sofrimento e à condição de vulnerabilidade de Lutz.⁴⁸⁰ Mas para o realista Konrad Wolf, mudanças políticas e sociais, conduzidas em um processo histórico, requerem constante esforço, mediado pelo cinema e sustentado por um imaginário simbólico.⁴⁸¹

Konrad Wolf faz uma comparação entre a mineração do urânio, “a energia do futuro”, e o cultivar de valores humanos. O minério do urânio só pode ser atingido após serem escavadas pilhas e pilhas de rochas sujas e sem valor. Para Wolf, assim também deve ser atingido o que há de melhor no ser humano, os tornando livres dos estratos negativos acumulados no passado corrompido e os capacitando para a construção de uma ordem social melhor no futuro.⁴⁸²

Lutz tem encontros com Günter e ele a trata como um objeto sexual. Em uma confraternização, os modos do jovem para com Lutz causam repugnância no engenheiro soviético Sergej

⁴⁸⁰ Cf. PINKERT, 2008, p. 132.

⁴⁸¹ PINKERT, 2008, p. 136.

⁴⁸² WOLF, Konrad. *Direkt in Kopf und Herz: Aufzeichnungen, Reden, Interviews*, ed. Aune Renk. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1989 *apud* PINKERT, 2008, p. 136.

Melnikow (Wiktor Awdjuschko), um homem que demonstra equilíbrio e elegância em meio a uma turba embrutecida. Ele defende a jovem discretamente, a tirando para dançar. Assim, a livra, momentaneamente, das investidas sexualmente agressivas de Günter, que se sente enciumado. Sergej propõe brindes e trata Lutz com cortesia. Ela fica surpresa, mas mantém um olhar baixo e desconfiado. Sergej sinaliza a Günter reprovação ao seu comportamento, recusando-se a oferecer cigarros de melhor qualidade ao rapaz, uma gentileza que o engenheiro soviético costuma fazer aos camaradas alemães.

Conciliador, Sergej convida Günter e Lutz para uma bebida em seu alojamento. Após Günter, muito embriagado, adormecer no sofá, o engenheiro fica a sós com a jovem. Ele mostra a ela a fotografia dele com a esposa, diz que ela tinha dezoito anos, a mesma idade de Lutz. Na parede da sala, há uma pintura com tema de floresta ligada à memória da falecida esposa de Sergej. Lutz nota a pintura e volta a olhar a fotografia, na qual o casal está em meio à natureza. A imagem de Lutz é refletida no vidro do porta-retratos, sobreposta à fotografia. Sergej explica que sua esposa foi morta na guerra pelo 3^a Regimento de Infantaria *SS Das Reich*. Nesse momento, Franz Beier (Günther Simon), austero encarregado das operações mineiras, chega para relatar um acidente na mina.

É curioso notarmos que o efeito impressionista e metonímico, do rosto sobreposto a outro numa fotografia pelo reflexo no vidro do porta-retratos, voltaria a estar presente em outro filme da DEFA que retoma memórias da guerra no *front Leste*. Em *Die Abenteuer des Werner Holt* (*As aventuras de Werner Holt*, RDA, 1965), Werner Holt (Klaus-Peter Thiele), jovem recruta em licença da artilharia antiaérea alemã, vai a uma festa em casa de Gertie (Maria Alexander), uma enigmática mulher que ele conheceu. Ela é esposa de um oficial das *SS* que está em serviço no Leste. Werner se posiciona em frente a um porta-retratos, que atraiu sua atenção, e sua imagem refletida se sobrepõe à fotografia do *SS* uniformizado. A seguir, Werner dança com Gertie e os dois se tornam amantes.⁴⁸³

No caso de *Die Abenteuer des Werner Holt*, filme antifascista, o diretor de fotografia Rolf Sohre relatou que o efeito do reflexo se deu por acaso, mas que foi aproveitado pelo diretor Joachim

⁴⁸³ Cf. SOARES, Alexandre Martins. A DEFA e os filmes antifascistas. O caso *Werner Holt*. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, pp. 198-210, nov. 2016.

Kunert.⁴⁸⁴ Todavia, o efeito possui destacado conteúdo ideológico. Embora esse filme seja articulado em torno de um rapaz, Werner Holt, as mulheres possuem marcante dramaturgia. Observamos que em *Gertie*, temos novamente a relação da mulher com o fascismo e o que seriam prazeres fugazes e corruptores do capitalismo. Em seu processo de “conversão antifascista”, Werner Holt deve superar a sedução de Gertie. Por outro lado, a mulher da DEFA também surge como a força redentora para um futuro antifascista. Em Werner Holt, esse papel é cumprido pela juvenzinha Gundela Thieß (Monika Woytowicz), ainda uma menina (IMAGEM 36).

Se em *Die Abenteuer des Werner Holt*, de Joachim Kunert, a imagem de Werner Holt é sobreposta a de um homem mau, em *Sonnensucher*, de Konrad Wolf, a imagem de Lutz é sobreposta a de uma mulher irradiante de virtude. Nesse momento, Lutz sente que gosta do engenheiro soviético, mas ela tentará manter em segredo. Para ela, o mundo da felicidade seria inalcançável ou um mundo sempre prestes a ser atingido pela sombra da guerra, do fascismo e da depravação masculina. E não são esses mesmos elementos que vão se fechando em torno do mundo de Veronika em *Quando voam as cegonhas?*

Conforme Pinkert, Lutz alterna entre aproximação e recuo de uma consciência moral. Nela é concentrada uma dramaturgia do silêncio, alternando-se momentos de hostilidade e radical passividade (IMAGENS 9 e 10).⁴⁸⁵ Em uma sequência externa, mulheres, dentre elas Lutz, empurram carrinhos carregados de rochas pelos trilhos, entre montanhas de minério. Uma colega pede a Lutz que tire a roupa e se exhiba para um homem em posição de comando que se aproxima. Elas pensam em atrair favores especiais para sua brigada de trabalho. Lutz imediatamente concorda, se despe parcialmente e continua a trabalhar. O homem que se aproxima é Beier, que do alto da pilha de rochas, ordena que ela se vista. Lutz alega sentir calor (IMAGEM 11).

Em outro enquadramento com o uso da câmera subjetiva, temos o ponto de vista de Beier sobre a jovem que usa um lenço na cabeça, está calçada de botas, mas suas outras peças são apenas sutiã e *short*. A imagem possui um efeito de máscara que proporciona um turvamento nas bordas. Pinkert observa que o efeito indicia uma sexualidade embotada em Beier (IMAGEM

⁴⁸⁴ Cf. *Director of Cinematography: Rolf Sohre. Ein Film von Sabrina Reinke et al.*, 2002. Bonus Materials. In: THE ADVENTURES of Werner Holt.

⁴⁸⁵ Cf. PINKERT, 2008, pp. 133.

12). Isso é seguido de comentários maliciosos das outras mulheres sobre ele.⁴⁸⁶ Para o leitor-espectador que considere a cena inverossímil, da moça que começa a se despir em público em um ambiente de mineração, mesmo com toda tradição nudista dos alemães, devemos recordar, porém, que são conhecidos relatos e fotografias de mineiros da Wismut trabalhando nus, em galerias subterrâneas, por causa de temperaturas elevadas.⁴⁸⁷

Lutz continua a se encontrar com Günter e ele, surpreendentemente, consegue um apartamento num prédio ainda em acabamento. Temos aqui, cenas dos primórdios do esforço da RDA para a rápida construção habitacional. Conforme verificamos em uma autora como McLellan, a questão da privacidade era problemática para os jovens do país. O plano habitacional priorizava as famílias e Günter diz a Lutz, que ela é a escolhida para viver com ele. Recordemos, conforme McLellan, que o lema de um jovem alemão-oriental nos anos de 1970 era: “conheça alguém, case, tenha filhos e um apartamento”.⁴⁸⁸ E se ele tivesse boas conexões no partido, o apartamento podia estar disponível em alguns meses. Mas o universo de *Sonnensucher* é a espartana vida na região das minas de urânio na Alemanha Oriental dos anos de 1950. Podemos supor que o espírito das coisas seria o mesmo, mas tudo era mais difícil. Por outro lado, fundamentando-nos em Pinkert, as condições insalubres vividas pelos mineradores de urânio dariam a eles direitos, de forma justa, a algumas compensações.⁴⁸⁹

Dentre as críticas iniciais ao roteiro de *Sonnensucher*, Anton Ackermann alegou que um trabalhador recebe uma *Wohnungszuweisung* – indicação para moradia – e se mostra um ingrato, por causa de seus modos de pouca consideração ao secretário do partido.⁴⁹⁰ Fica subentendido que esse trabalhador seria Günter, mas não fica claro como ocorreu a indicação, visto que ele e Lutz não são casados. Como ele envolveu a moça na história com as autoridades locais e conseguiu o apartamento? Para além das maneiras de Günter, e tomando brevemente a vertente da chamada história das mentalidades, percebemos, nas objeções de Ackermann, como era nebulosa a fronteira que separava o Estado e o partido na RDA.

Günter traz algo da ousadia e rebeldia juvenil de fins dos anos de 1950, evidenciados também em filmes da DEFA como *Berlin – Ecke Schönhauser* (*Berlim – esquina de Schönhauser*, RDA,

⁴⁸⁶ PINKERT, 2008, pp. 133-134.

⁴⁸⁷ Cf. McLELLAN, 2011, p. 157.

⁴⁸⁸ McLELLAN, 2011, p. 41.

⁴⁸⁹ PINKERT, 2008, p. 135.

⁴⁹⁰ Cf. SCHENK, *Mitten im Kalten Krieg...*, p. 146. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 50-157.

1957), dirigido por Gerhard Klein e roteirizado por Wolfgang Kohlhaase. No que ficou conhecido como *Berlin-Filme* – Filmes de Berlim –, Feinstein aponta para a “descoberta do ordinário”, as origens dos chamados *Alltagsfilme* – filmes sobre o dia-a-dia, em contraposição às narrativas de transformação socialista histórica presentes nos *Gegenwartsfilme*. A vertente dos *Alltagsfilme* se consolidaria na década seguinte, tornando-se expressiva na DEFA até o fim da RDA.⁴⁹¹ Se nos *Gegenwartsfilme* é possível perceber uma força dinâmica, um impulso para o futuro, apesar de todas as dificuldades da vida, os *Alltagsfilme* expressam uma rebeldia que vai cedendo lugar a sensação de conformismo e crescente apatia, prenunciando o colapso da sociedade socialista.

Em uma motocicleta que pilota de forma selvagem, Günter arrebatou Lutz e a leva ao apartamento em obras. Ele volta a cumprir o modelo do imaginário de dominação masculina, em oposição à ligeira desestabilização de gênero ocorrida no bar em Berlim, quando, então, Lutz havia lhe oferecido a mão para ajudá-lo a se levantar. Mais adiante, ela espera ter uma vida “normal” com o jovem, o que seguiria os vestígios do “triunfo do ordinário”, do conceito de Feinstein. Lutz começa a cuidar do apartamento, tornando o lugar aconchegante. Ela compra um quadro, precisamente com motivo de natureza, uma paisagem de montanha, e o pendura no lugar onde estava o trompete de Günter, que ela retira. Lutz é uma pessoa de contemplação e o trompete soa rude para ela.⁴⁹² Os objetos contam histórias, como não lembrar da falecida jovem esposa de Sergej com a pintura romântica?

Lutz prepara, com esmero, a mesa de refeições para aguardar Günter. Ela adormece debruçada à mesa por causa da demora dele, que chega após se embriagar em um bar onde estava em companhia de Berta Mattusche (Brigitte Krause). A espera caseira de Lutz, por sua vez, evoca a memória de Susanne, em *Os assassinos estão entre nós*, tendo preparado cuidadosamente a mesa de refeição para ficar aguardando o atormentado Hans chegar.

Günter tira o quadro que Lutz havia pendurado na parede e volta com o trompete para o lugar. Então, ele força a sujeição dela a mais uma de suas investidas sexuais agressivas, o que chega a ser mesmo, mais um estupro. Ela o abandona, sai à rua, em meio à noite, em direção ao alojamento comunal das mulheres. Da cena externa, há um corte para interna com radical visão em câmera alta sobre um disco tocando numa vitrola. Depois, corta para uma visão sobre Emmi,

⁴⁹¹ Cf. FEINSTEIN, 2002, pp. 45-77.

⁴⁹² PINKERT, 2008, p. 141.

numa tomada com acentuado ângulo em câmera baixa. Ela está em meio a uma animada festa no alojamento e a ambientação proporciona uma sensação de vertigem. A seguir, a tomada em *contra-plongée* – câmera baixa – é cortada novamente para *plongée* – câmera alta –, e temos o ponto de vista de Emmi, em câmera subjetiva, a observar Lutz chegar, após as terríveis experiências com Günter.

Lutz entra no alojamento, passando em meio a homens e mulheres, todos bêbados. Ela, em estado de torpor, que contrasta com a festividade do ambiente, tenta ter um pouco de paz e privacidade, organizando seus lençóis na parte superior de um beliche. Mas Lutz ainda tem que se esquivar de um homem estranho e seus modos inconvenientes. Parecendo conformar-se por não ter um lugar no mundo, ela aceita um copo com bebida alcoólica oferecido por Berta, a personagem que tem o papel da moça libertina.

A seguir, ocorre uma batida policial contando com apoio de homens do partido e da Wismut liderados por Beier. Participantes da festa no alojamento feminino são presos. Lutz é conduzida por um agente, mas o que seria sua segunda detenção é impedida por Beier, que a toma sob sua responsabilidade. Ele conduz Lutz para seus próprios aposentos, um local em que não sabemos onde começa o lar, onde começa o escritório. Jupp König, o veterano comunista, vai ao encontro de Beier, querendo notícias de Emmi que foi detida. Beier justifica a presença de Lutz, afirmando que eles vão se casar pelo bem da moral. Por sua vez, Jupp decide que se casará com Emmi. Quando novamente fica a sós com Beier, Lutz o questiona se ele estaria mentindo. Ele diz que não a ama, mas explica que tanto ele quanto ela precisam de alguém. Exausta, Lutz adormece no sofá e Beier, paternalmente, ajeita o cobertor sobre ela.

Beier, bem mais velho do que Lutz, é enigmático e desconcertante. Há coisas terríveis no passado dele, que foi membro das tropas *Shutzstaffeln* – “Esquadrão de proteção” –, as SS nazistas, e perdeu um braço na guerra. Agora ele é um trabalhador diligente e abnegado entre camaradas soviéticos e comunistas alemães-orientais. Ocasionalmente, ele segura seu machadinho de mineração, em pose marcial, como se fosse um oficial general a portar o bastão de comando de tropas. Já Sergej, o engenheiro, usa o uniforme militar soviético, pois o projeto de lavra do urânio da Wismut é militarizado. Tanto ele quanto Beier apresentam vestígios de

violentas memórias da guerra. Pinkert faz um contraponto entre eles e personagens dos primeiros filmes da DEFA, os filmes de escombros da década anterior.⁴⁹³

Se observamos, anteriormente, a semelhança entre Lutz e Susanne tentando proporcionar um pouco de normalidade, de vida doméstica em meio a um mundo devastado e traumatizado, aprofundaremos contrapontos entre as protagonistas femininas em *Sonnensucher* e *Os assassinos estão entre nós*. Susanne é radiante e repleta de otimismo, Lutz é resignada e vive em estado de torpor. Se Susanne mantém um certo *glamour* e muita doçura, mesmo vivendo no duro ambiente dos escombros do imediato pós-guerra, Lutz reflete o espartano ambiente de mineração à sua volta, que também simboliza a Alemanha em transformação. Susanne é mostrada em trabalhos domésticos, remunerados ou não. Além de algum trabalho doméstico, Lutz é mostrada inserida no mundo formal do trabalho, usando trajes de mineiro. Ela é engajada no que era considerado um *Männerarbeit* – um trabalho para homens.

Em *Sonnensucher*, é dado destaque à inserção da mulher socialista no mundo do trabalho, bem como da tecnologia. A soviética Wera (Rimma Schorochowa) desce às galerias subterrâneas da mina portando um contador Geiger. Ela sonda a parede de rochas e ouvimos sinais sonoros do aparelho a indicar presença de radioatividade. A câmera fecha em plano detalhe no ponteiro avançando pela escala graduada. Wera, então, delimita na rocha a área que os homens, portando brocas motorizadas, devem escavar. Mais adiante, vemos Lutz, em galerias subterrâneas, também a portar o contador Geiger e orientada pela colega soviética.

Wera percebe que um dos mineiros usa um cordão com uma cruz. Ela pergunta se ele crê no símbolo religioso. Ele diz se sentir protegido e, por sua vez, mostra interesse no contador Geiger. Ela responde se tratar de *Wissenschaft* – ciências – afirmando a ele, no que ela acredita. Conforme veremos, a mulher socialista portadora do conhecimento científico será enfatizada em filmes da DEFA das próximas décadas.

O nome Lutz vem de um prenome masculino, e se a moça desestabiliza noções convencionais de gênero, com sua androginia, conforme Pinkert faz notar, em *Sonnensucher* a crise de masculinidade do homem alemão é concentrada no antigo nazista. Beier é mostrado como alguém que não manifesta desejo sexual. O calmo Sergej considera Beier, que repetidas vezes

⁴⁹³ PINKERT, 2008, p. 133.

se expressa aos gritos, um homem “histérico”. O termo da psiquiatria era normalmente aplicado, no cinema clássico, identificado com a mulher. Por outro lado, o comunista Jupp é mostrado como sendo um homem viril.⁴⁹⁴

O papel de Jupp havia crescido em importância no roteiro de *Sonnensucher*, graças a recomendações de funcionários do SED. É ele que acalma a tensão entre os mineiros alemães-orientais e o comando soviético que insiste no aumento da produção. Jupp explica a seus camaradas, a importância da União Soviética para o movimento operário mundial, bem como da quebra do monopólio atômico, nas palavras dele, do imperialismo norte-americano, para a paz mundial. Ele assume também, o papel de narrador onisciente da história.⁴⁹⁵

A forma direta do discurso verbal de Jupp contrasta com as sutilezas das imagens de outras cenas, que fazem de *Sonnensucher* um filme no fio da navalha. Por exemplo, num enquadramento em plano americano, vemos Sergej e Beier sentados diante da mesa do comandante soviético, no gabinete deste. Eles estão em uma tensa reunião e Beier vem sendo pressionado pelos soviéticos devido à queda na produção mineral. Na parede de fundo há um retrato, mas metade de sua figura está fora de campo. Trata-se do retrato de um líder soviético de pé, projetando sombra. Quando o enquadramento é aberto em plano conjunto, a figura é pouco nítida e o plano é rapidamente cortado. Provavelmente é o retrato de Stalin, pois a narrativa se passa antes de sua morte, ocorrida em 1953. O filme foi rodado em 1957, o ano seguinte ao que Khrushchev denunciou os crimes do ditador no 20º Congresso do Partido Comunista da União Soviética. O tema era tabu na RDA, aliada ao novo governo em Moscou, mas permanecendo stalinista até o fim de sua existência.⁴⁹⁶

No referido enquadramento em plano americano, é interessante notarmos, sobretudo, que Sergej e Beier estão sentados em primeiro plano; o comandante soviético está no plano de fundo e, acima deles, também em plano de fundo, está o retrato do ditador. Eles compõem o topo de uma pirâmide a afirmar, em essência, uma ordem totalitária e fortemente patriarcal (IMAGEM 13).

⁴⁹⁴ PINKERT, 2008, p. 140.

⁴⁹⁵ Cf. PINKERT, 2008, pp. 132-133.

⁴⁹⁶ Cf. TAYLOR, 2009; FEINSTEIN, 2002.

Em *Sonnensucher*, é mostrada uma atuante célula do partido entre os mineiros. Funcionários do SED reclamaram que não foi dado o devido realce a um caráter positivo e importante aos comunistas.⁴⁹⁷ Por outro lado, o filme mostra uma funcionária mais madura, séria e sensata, em papel menor. Ela faz o levantamento da ficha de Jupp, que é candidato a ser o novo secretário local do partido. A funcionária lê para o secretário Weihrauch as credenciais antifascistas de Jupp, mas também aspectos não tão virtuosos de seu passado. A seguir, já na presença dele, ela o adverte que ele bebe demais. A funcionária também o felicita por seu casamento, que ocorrerá em breve. Weihrauch esclarece que serão dois casamentos a serem realizados.

Se nos fundamentarmos no realismo de Konrad Wolf, evidenciado por Pinkert, podemos afirmar que o diretor pretendeu dar destaque a personagens representantes das camadas populares, membros da classe trabalhadora com quem o diretor e os roteiristas conviveram na região da Wismut.⁴⁹⁸ Assim, é natural que haja ambiguidades a destoarem dos heróis positivos, perfeitos, pretendidos pelo SED. Temos, então, modelos compostos entre o realismo socialista e o neorrealismo.

Os casamentos de Beier e Lutz, Jupp e Emmi são comemorados em um amplo salão de festas, ainda em obras, com andaimes montados. Convém observarmos, fundamentados em Feinstein, que nos *Gegenwartsfilme* da DEFA há sempre um sentido de transformação, apontando para o futuro, ainda que as personagens estejam inseridas em um mundo espartano.⁴⁹⁹ A cena dos dois casamentos marca uma passagem entre o velho e o novo. Ela se inicia em plano fechado num velho candelabro *art nouveau*, retorcido e abandonado no chão, ao lado de um balde (IMAGEM 14). A imagem do quadro é sombria, proporcionando visualidade um tanto expressionista, enquanto ouvimos sons de trovões. Há um movimento de câmera em direção a um ambiente mais claro, quando, então, percebemos que acompanhamos os passos de Günter a subir nos andaimes. Só depois, em plano mais aberto, vemos o amplo salão festivo. Ouvimos os discursos de homenagem aos noivos.

Durante o brindar das taças, Lutz confessa discretamente a Emmi, que ela está grávida de Günter e Beier não sabe. O enquadramento fecha em plano detalhe nos olhos de Lutz, quando, então, passa-se a visualização da festa em câmera subjetiva, do ponto de vista dela (IMAGEM

⁴⁹⁷ PINKERT, 2008, p. 133.

⁴⁹⁸ Cf. PINKERT, 2008, pp. 129-130.

⁴⁹⁹ Cf. FEINSTEIN, 2002, p. 6.

15). Jupp e Emmi, que formam um alegre casal, vão dançar e Lutz dança com Sergej. Na sucessão de imagens com o longo plano em câmera subjetiva, há uma sensação de desorientação, o que é intensificado pela cena de ciúmes protagonizada por Günter. Ele, portando o trompete e o quadro comprado por Lutz, para devolvê-lo a ela, desce do alto dos andaimes. Vemos, ainda em câmera subjetiva, do ponto de vista de Lutz, ela ser amparada por Emmi. Por sua vez, Sergej e Jupp conseguem, com habilidade, conter o clima de hostilidade entre Günter e Beier.

A música prossegue, o austero Beier não dança, mas incentiva Lutz a ir dançar. “Este é o seu casamento”. A frase dita por Beier ressoa no pensamento de Lutz: “meu casamento”! Devemos observar que a palavra alemã *Hochzeit* – ‘casamento’ – possui um sentido diferenciado do português. Em tradução literal, *hoch* – ‘alto’ – e *Zeit* – ‘tempo’ – indica o evento elevado na vida dos noivos, o que proporciona um sentido mais sublime que o sentido da paridade. A tomada externa que mostra a saída da festa, à noite, possui uma ambientação *noir*. Vemos e ouvimos, ao fundo, uma locomotiva que passa soltando fumaça. Beier e Lutz deixam o local de carro, o contraste claro-escuro é acentuado. Günter, desesperado, lamenta: “minha menina”. Ele ainda é contido por convivas, Sergej o manda ir dormir e some em meio à noite escura.⁵⁰⁰

É curioso notarmos cenas que exibem Emmi e Lutz em trabalhos domésticos, como *Hausfrauen* – donas de casa –, mesmo que elas sejam também trabalhadoras de minas, como é o caso mais evidente de Lutz. Há em *Sonnensucher*, momentos da dupla jornada quando Lutz, por exemplo, se ocupa dos cuidados do lar para Beier, o que tentou proporcionar, anteriormente, a Günter. Em uma cena doméstica, quando Beier e Lutz já estão casados, há uma construção dramática na qual podemos perceber alguma influência do *Kammerspiel*. Conforme explica Nazario, o estilo, uma vertente realista do cinema mudo da República de Weimar, vem do teatro, com a unidade aristotélica de tempo, lugar e ação.

Os filmes de *Kammerspiel* recorriam a uma análise precisa e minuciosa do perfil psicológico dos tipos, diferentes dos heróis neuróticos do expressionismo: os assassinos continuam involuntários, mas os crimes não são mais cometidos por sonâmbulos, fantasmas, monstros [...], mas por homens comuns. Os contrastes violentos entre luz e sombra cedem a uma iluminação que sublinha a identidade dos objetos.⁵⁰¹

⁵⁰⁰ Tradução livre do idioma alemão: Beier: “*Das ist deine Hochzeit*”. Lutz: “*Meine Hochzeit...*”. Günter: “*Mein Mädchen*”. Do DVD *Sonnensucher*.

⁵⁰¹ NAZARIO, 1999, p. 194.

Lutz está deitada no leito conjugal com aquele homem, agora aparentemente comum, mas que pertenceu às SS nazistas. O quadro que Lutz havia comprado está pendurado na parede atrás da cama do casal. Não é mostrado erotismo entre eles, Lutz está tensa, pois ainda não havia revelado ao marido estar grávida de outro homem. Na mesa de cabeceira de Beier, seu inseparável machadinho de mineração está pousado ameaçadoramente. Ele é destacado com um movimento de *zoom* até o plano fechado. Beier, com a cabeça apoiada no travesseiro, ligeiramente inclinada para o lado, tem sua sombra projetada parcialmente na fronha alva, formando os contornos de um espectro do passado sombrio.

Em outra ocasião, Lutz percebe que não poderá esconder por mais tempo a gravidez. Beier está à mesa de refeição e Lutz, de pé, confessa ter que deixá-lo, pois espera uma criança que não é dele. Ela começa a arrumar a mala, mas Beier se levanta e a impede. Ele diz a ela que não precisa partir. A seguir, Beier, sem o menor sinal de sua usual histeria, simplesmente deita-se no sofá. Então, ele, surpreendentemente, afirma que cuidará do filho de Lutz como se fosse dele, não importando quem seja o pai. Ela corre, se deita ao lado dele e, nesse momento, aquele homem frio manifesta ternura, acariciando os cabelos dela.

A surpresa causada pelo comportamento de Beier ocorre não apenas pelo que, até então, já conhecemos de seu temperamento ríspido. Ela também é potencializada pelo processo de metalinguagem na subversão do efeito gênero (cinematográfico). A recordar, conforme Ana Lúcia Andrade, o público pode ser surpreendido quando está diante de um imaginário familiar.⁵⁰² Em ações tensas, à moda dos filmes de *Kammerspiel*, que compuseram uma parte do imaginário cinematográfico da antiga República de Weimar, normalmente não há lugar para *happy-ends*. Essa tensão é também encontrada nos filmes de mistério e nos *film noir*, do cinema mundial dos anos de 1940 e 1950, que estavam até mais presentes no imaginário assimilado pelo novo público alemão, após os anos de banimento das estéticas de Weimar pelo nazismo. Beier deixa de parecer ameaçador a Lutz, da mesma forma que a sombra do Dr. Hans Mertens havia deixado de ser ameaçadora para Susanne em *Os assassinos estão entre nós*, uma ameaça que normalmente se esperaria do imaginário construído pelos filmes expressionistas da UFA dos anos de 1920.

⁵⁰² Cf. ANDRADE, 1999, p. 148.

O grande momento de *Sonnensucher* ocorre quando Lutz finalmente sorri. Na troca de turno, Beier caminha enérgico e austero ao elevador que descera às galerias subterrâneas da mina. Lutz e Wera, equipadas para o trabalho, estão na plataforma. Prestes a descer, Beier se vira e troca olhares com Lutz. Ela acena para ele e diz algo breve como: “tchau, se cuida”.⁵⁰³ Então, pela primeira vez, ela sorri. O elevador desce em meio às rochas e a escuridão, a imagem é entrecortada por breves facho de luz.⁵⁰⁴ Pinkert destaca o efeito simbólico do sorriso de Lutz, como sendo “a cura” psicológica dentro de uma “dominante fantasia ideológica psicológica marxista dos anos de 1950”.⁵⁰⁵

Todavia, lá embaixo há um sabotador que é surpreendido por mineiros, camaradas de Jupp, quando atentava contra os cabos de energia elétrica. Mas eles não conseguem impedir que um incêndio tenha início. Além de Beier, na galeria onde há incêndio se encontra também Sergej. Os dois explodem parte do túnel com dinamite, na tentativa de fazer com que o fogo e a fumaça sejam isolados pelas rochas e não avancem pelas demais galerias. Mas uma pedra atinge Beier, deixando-o muito ferido. Sergej o carrega para um lugar mais seguro, onde esperam ser encontrados por esquipes de socorro.

Se Sergej se esforça por Beier, isso é tornado ainda mais dramático pela repulsa existente entre os dois, relacionada aos eventos do passado da guerra. O oficial soviético, cuja esposa foi assassinada por tropas de infantaria das SS, tenta salvar um homem que integrou a artilharia das SS. Há também os eventos da atualidade, motivados pelo interesse que ambos, cada qual ao seu modo, demonstram ter por Lutz. Eles encontram Günter, o outro componente do triângulo masculino a gravitar em torno da jovem. Günter é mostrado agora de forma mais positiva e também ajuda a cuidar de Beier.

Mesmo ferido, Beier esclarece as circunstâncias da morte da esposa de Sergej, dizendo que sua bateria estava nas proximidades, mas ele nada pôde fazer para impedir. O engenheiro soviético, segurando um pedaço de rocha, que lança fora logo a seguir, afirma estarem os dois agora do mesmo lado, por causa do urânio. Na superfície, o comandante soviético se prepara para descer aos subterrâneos. Ele é impedido por Jupp, que assumirá a tarefa de descer com a brigada de

⁵⁰³ Tradução livre do original em alemão: *Mach's gut*. Do DVD *Sonnensucher*.

⁵⁰⁴ Cf. PINKERT, 2008, p. 134.

⁵⁰⁵ Tradução livre do original em inglês: [...] *dominant Marxist psycho-ideological fantasy of the 1950s*. In: PINKERT, 2008, p. 135.

salvamento e combate a incêndio. Podemos afirmar, fundamentados em Pinkert, que o discurso propagandístico que Jupp faz ao comandante soviético, afirmando ser um comunista, são concessões de roteiro.⁵⁰⁶ O fanfarrão e beberrão, agora como secretário do partido e na liderança da brigada, torna-se a figura positiva ao gosto do realismo socialista. Nesse ponto, temos uma compreensão melhor da polêmica declaração feita pelo ator, de que o filme mostra comunistas como seres humanos, o que não deve excluir suas ambiguidades e vulnerabilidades. Notemos também, que na equipe que desce aos subterrâneos da mina há uma mulher.

Porém, em contraste com o discurso simplório feito pelo personagem diante do comandante soviético, existem as escolhas dramáticas feitas pelo sofisticado Konrad Wolf, a realçar o vigor artístico do realismo psicológico. Lutz, desesperada, também quis descer aos subterrâneos, mas foi impedida de entrar no elevador. Ela e Emmi ficam, então, sentadas nas escadas de madeira na entrada da mina. Equipes de socorristas passam apressadas, fazendo as escadas tremerem. Emmi está em prantos e Lutz, novamente em estado de torpor, apoia o rosto na base do corrimão. Quando a escada treme, sua cabeça também treme, uma solução dramática a externar seu estado interior, o que é comparável às inventivas soluções dramáticas que também externam momentos de desespero de Veronika no filme soviético *Quando voam as cegonhas*.

Nessas sequências dramáticas, Pinkert chama a atenção para reminiscências de diálogos.⁵⁰⁷ Beier, agonizante, relembra sua troca de palavras com Lutz, quando da sua imposição do casamento. Lutz, apática, pergunta: “nós nos amamos? ”. Beier responde ríspido e lacônico: “Eu não te amo, você não me ama”. Na ação paralela da agonia de Beier e do desespero de Lutz, estas declarações vão se transformando em “eu te amo, eu te amo”, que parecem ressoar no pensamento dos dois.⁵⁰⁸

Beier é retirado dos subterrâneos da mina, mas não resiste aos ferimentos e morre. O papel do personagem é problemático, por ele ter pertencido às SS. Ele não é o “homem comum” que foi alistado na *Wehrmacht* e que, após a guerra, viria a ser “convertido” ao socialismo. Muitos soldados alemães de tropas regulares, se prisioneiros dos soviéticos ainda durante a guerra, podiam ter sido convencidos a aderir ao antifascismo por ação de comunistas alemães no exílio.

⁵⁰⁶ Cf. PINKERT, 2008, pp. 129-130.

⁵⁰⁷ Cf. PINKERT, 2008, p. 138.

⁵⁰⁸ Tradução livre do original em alemão: Lutz: “*Lieben wir uns?* ”. Beier: “*Ich liebe nicht dich, du liebst mir nicht*”. No pensamento de ambos: “*Ich liebe dich, ich liebe dich!* ” Do DVD *Sonnensucher*.

As SS, porém, eram organizações do partido nazista e ideologicamente mais aguerridas. Algumas de suas unidades eram responsáveis pela guarda de campos de concentração ou guardas de elite do partido. Outras eram tropas combatentes, como as *Waffen-SS*, independentes da *Wehrmacht*, as forças armadas regulares. Em *Sonnensucher*, fica subentendido que Beier teria pertencido a uma divisão das *Waffen-SS*.

Filmes da DEFA dos anos de 1940 e de início dos anos de 1950 mostram soldados que pertenceram às tropas regulares alemãs, como *returnees* sendo transformados em cidadãos antifascistas para serem inseridos na sociedade socialista. Mas tal papel para um antigo membro das SS era, até então, inconcebível.⁵⁰⁹ As SS, chefiadas por Heinrich Himmler, estiveram diretamente envolvidas no Holocausto dos judeus e assassinatos de populações civis nos países ocupados pela Alemanha nazista na Segunda Guerra Mundial. Isso não quer dizer que as forças armadas regulares alemãs tenham ficado isentas de responsabilidade por crimes contra a Humanidade, como muitas vezes se pretendeu crer.⁵¹⁰ Não quer dizer também, que nas novas instituições e empresas da socialista Alemanha Oriental não houvesse pessoas que, no passado, estiveram mais diretamente ligadas ao nazismo.

Em *Sonnensucher*, a figura do homem que pertenceu às SS é especialmente problemática por ele ser mostrado em um posto de liderança. Beier é um *Obersteiger* – um encarregado – na Wismut. Além disso, a atitude de Beier para com Lutz é, em última instância, positiva. Afinal, foi para ele que a moça sorriu pela primeira vez no filme. Há ainda a memória do ator, Günther Simon, que encarnou o herói positivo da DEFA em marcantes filmes, com destaque para o épico em duas partes: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse*, (*Ernst Thälmann – filho de sua classe*, RDA, 1954) e *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse*, (*Ernst Thälmann – dirigente de sua classe*, RDA, 1955), ambos dirigidos por Kurt Maetzig. Os chamados *Thälmannfilme* compõem uma biografia idealizada do líder comunista alemão que foi preso pelos nazistas no campo de concentração de Buchenwald, lá morrendo em 1944.

Por sua vez, o sombrio Beier, o personagem de Günther Simon em *Sonnensucher*, luta para anular o passado nazista, que pesa sobre ele, com trabalho sacrificado para a Wismut. Assim,

⁵⁰⁹ Cf. PINKERT, 2008, p. 137.

⁵¹⁰ Cf. Reaberta exposição sobre crimes de guerra nazistas. Após desencadear uma série de polêmicas, volta a Berlim mostra sobre as atrocidades cometidas pelas Forças Armadas alemãs durante a Segunda Guerra Mundial. In: Deutsche Welle, *online*. Ver também SERENY, 2000.

também podemos entender sua abnegada prontidão para cuidar de Lutz e a criança que virá, como uma tentativa de reparação em um humanismo tardio. De acordo com Pinkert, o próprio Walter Ulbricht manifestou contrariedade por um personagem antigo membro das SS estar em papel de destaque. Mas o passado de Beier é sugerido de forma nebulosa, com referências vagas, o que contribui para aumentar a tensão dada ao aspecto antifascista da narrativa, que, conforme verificamos, é um fio condutor na história da DEFA repleta de ambiguidades.⁵¹¹

Günther Simon se tornou um dos principais atores do cinema alemão-oriental, vindo a estar presente também, na virada da década, em *Der schweigende Stern* (*A estrela silenciosa*, RDA, 1960) – dirigido por Kurt Maetzig. Nessa ficção científica, uma nave cuja tripulação é composta por um grupo internacional de cientistas, dentre eles uma mulher, faz uma viagem ao planeta Vênus.⁵¹² O próprio ator teve ligação com o partido nazista no passado, o que reafirma o efeito catártico em filmes da DEFA, similarmente ao empenho de seu personagem em *Sonnensucher*. Já Ulrike Germer, que passou a se chamar Ulrike Behrmann von Zerboni, é filha da atriz Ruth von Zerboni. Ela realizou apenas *Sonnensucher* para a DEFA, quando tinha, então, aproximadamente dezessete anos. Depois, Ulrike von Zerboni atuaria em quatro filmes da Alemanha Ocidental, onde se estabeleceu, sendo que dois deles para a televisão. Seu nome se tornou ligado ao teatro *Münchner Kammerspiele* ou o *Kammerspiele* de Munique. De 1991 a 2011, ela dirigiu a escola de formação de atores Zerboni, que foi fundada por sua mãe, em 1947. Lá, Ulrike von Zerboni lecionou interpretação e improvisação.⁵¹³

Em *Sonnensucher*, é articulada a culpa pelo nazismo pesando também sobre a mulher alemã, atingindo Lutz em seu envolvimento com Beier, ainda que ela fosse muito nova. Pinkert destaca que a morte de Beier é a morte da figura paternal ainda ligada ao nazismo e à guerra. Konrad Wolf toca também, na responsabilidade dos alemães pela morte de milhões de soviéticos, em uma época em que o SED comemorava a resistência antifascista, comunista, e o campo de concentração de Buchenwald como seu memorial.⁵¹⁴

⁵¹¹ Cf. Wagner, Reinhard. “ ‘Sonnensucher’ (1958/1972).” *Eine Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen “Konrad Wolf”* 31, no. 39 (1990): 34-64 *apud* PINKERT, 2008, p. 241.

⁵¹² Cf. HEIDUSCHKE, 2013, pp. 69-75.

⁵¹³ Cf. <<http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Ulrike%20Behrmann%20von%20Zerboni/de-de/>>. Ver também o *site* da Schauspielschule Zerboni: <<http://www.schauspielschule-zerboni.de/>>.

⁵¹⁴ Cf. PINKERT, 2008, p. 137.

Pinkert faz notar que após a morte de Beier, Lutz surge em cena vestida de luto. Ela está mais bonita e feminina, contrastando com a aparência rude que até então apresentava. Lutz abraça Jupp, que se torna a figura paternal, e a amiga Emmi, agora esposa de Jupp. É este casal que proporcionará a Lutz um novo lar e alguma orientação.⁵¹⁵ Nas cenas finais, Sergej, cheio de garbo em um uniforme militar soviético, beija Lutz no rosto, com ternura. É ela que toma a iniciativa de beijá-lo na boca. O *happy-end* é apenas parcial, pois, recordando Barton Byg, a heroína da DEFA raramente é recompensada ficando “para sempre” ao lado do homem bom (IMAGENS 16 e 17). Sergej tem que voltar à União Soviética. O campo filmico se abre e Lutz é mostrada caminhando com sua filhinha, retornando ao amplo panorama da vila, tendo-se montanhas de rochas da Wismut ao fundo. Elas caminham iluminadas pelos raios solares que se projetam no solo.

Para Pinkert, as reiteraões do Sol enfatizam a simbólica inserção das “filhas do pós-guerra em uma ordem paternal”.⁵¹⁶ Recordemos que o sol nascente era o símbolo da *Freie Deutsche Jugend* (FDJ) – Juventude Livre Alemã –, a organização de massa de jovens uniformizados do SED. Há, inclusive, um documentário da DEFA-Camera DDR chamado *Nosso símbolo é o sol – Freie Deutsche Jugend* (RDA, 198-?), dirigido por Heinz Brinkmann.

O Sol é a fonte de energia da vida. Para Egel e Wiens, os roteiristas de *Sonnensucher*, os “seguidores do sol se tornam seres humanos”. Por outro lado, vamos considerar, privilegiados com um olhar histórico, algo mais que estaria por trás do imaginário do filme, sobre pessoas buscando uma vida melhor ou menos ordinária. Para além do discurso pacifista, é evidenciada a ameaça da guerra termonuclear, o que também possui relação com a simbologia do sol. Os Estados Unidos chegaram a sua bomba H em 1952, e a União Soviética no ano seguinte. A bomba H, a bomba de hidrogênio, é um artefato trifásico assim ordenado: fissão nuclear, fusão nuclear e, novamente, fissão nuclear.

A reação nuclear em uma bomba A, como a lançada na cidade japonesa de Hiroshima pelos norte-americanos, é de fissão nuclear. Na bomba H, a bomba A é “apenas a espoleta” no processo para gerar o calor necessário à fusão nuclear, quando, então, grosso modo, núcleos de hidrogênio se fundem gerando outros mais pesados e liberando grande quantidade de energia.

⁵¹⁵ PINKERT, 2008, pp. 137-143 *passim*.

⁵¹⁶ Tradução livre do original em inglês: [...] *the postwar daughter into a paternal order*. In: PINKERT, 2008, p. 132.

A fusão nuclear segue o mesmo princípio que ocorre continuamente no núcleo do Sol, quando núcleos de átomos de hidrogênio, sob elevada temperatura e pressão, formam núcleos de hélio, o mesmo ocorrendo nas outras estrelas.⁵¹⁷

Devemos considerar que, nas palavras de Mitchell Wilson *et al.*, “graças ao maior golpe de sorte”, os Estados Unidos já tinham acumulado, em 1942, no início de seu programa nuclear, cerca de 2.000 toneladas de minério de urânio. Com a invasão da Bélgica pelos alemães na Segunda Guerra Mundial, empresas de mineração do então Congo Belga deixaram 1200 toneladas de óxido de urânio sob custódia norte-americana, que ficaram armazenadas em Staten Island. Então, os belgas fecharam e inundaram suas minas africanas para evitar que caíssem nas mãos dos alemães.⁵¹⁸ Não é demais concluirmos que *Sonnensucher*, mostrando o esforço de homens e mulheres trabalhando sob pressão no Leste, poderia revelar vulnerabilidade soviética na corrida armamentista, além de revelar uma tragédia humana.

Pinkert nota que a ênfase dada à cura de Lutz, relacionada a uma saudável sociedade socialista, contrasta com as insalubres condições de trabalho nas minas de urânio da Wismut daquela época. Muitos mineiros desenvolveriam doenças pulmonares. Outro problema é indiciado quando Jupp, em sua inconsequente fanfarrice, se gaba de ser um homem “radioativo”, algo que ele associa à virilidade.⁵¹⁹ Nesse aspecto, *Sonnensucher* parece ser um prelúdio de Chernobyl. O acidente na usina nuclear soviética, em 1986, mostrou ao mundo os riscos da energia nuclear, mesmo para fins pacíficos. Irônica e tristemente, a afirmação de Jupp nos traz à memória o sacrifício dos chamados “liquidadores” e “biorobôs” de Chernobyl, os milhares de heróis anônimos convocados para combater a radioatividade, o inimigo silencioso, no mortífero raio em torno do reator nuclear acidentado. Muitos deles morreram logo nos dias e meses seguintes, outros ficaram gravemente doentes, enfraquecidos e precocemente inválidos.⁵²⁰

Em *Sonnensucher*, o microuniverso da tristeza de Lutz está inserido no macrouniverso de um mundo que parecia caminhar para um novo e maior colapso após a Segunda Guerra Mundial. Somos capazes de sentir e até ver, pelos olhos daquela moça de dezoito anos, uma realidade absurda que ela não teria ainda condições de compreender. E isso se dá pela linguagem

⁵¹⁷ Cf. LAPP *et al.*, 1982, pp. 150-179; WILSON *et al.*, 1982, pp. 166-176.

⁵¹⁸ WILSON *et al.*, 1982, p. 169.

⁵¹⁹ PINKERT, 2008, p. 135.

⁵²⁰ Cf. o filme documentário *O desastre de Chernobyl (Battle of Chernobyl)*, Estados Unidos, 2006), dirigido por Thomas Johnson.

cinematográfica, sobretudo com os recorrentes usos do plano detalhe, da câmera subjetiva e de reminiscências sonoras. O drama íntimo, pessoal, individual de uma mulher, em primeiro plano, indicia problemas amplos em uma ordem política e social precária. Esse seria um princípio que estaria presente nos *Frauenfilme* alemães-orientais, podendo ser observados também nos alemães-ocidentais.

Na proposta artística de *Sonnensucher* não se encaixa uma ênfase irracional em “massas conduzidas pelo partido”, como pode ter pretendido os funcionários da *HV Film* e do Ministério da Cultura. Em vez disso, a sensível aproximação com a individualidade feminina alcança uma dimensão mais humana e um potencial maior para tornar mais humanos os “seguidores do sol” de ambos os lados da então Cortina de Ferro. Embora a tradição ocidental da Teoria Feminista do Cinema possa reconhecer as mesmas fantasias de modelos domínio-submissão patriarcal aplicadas à crítica aos melodramas hollywoodianos, o caso de *Sonnensucher* é mais complexo, primeiramente pela própria desestabilização das noções convencionais de gênero e também, por seu contexto. Devemos notar, conforme a argumentação de Pinkert, que Konrad Wolf não se baseia em estruturas melodramáticas óbvias e noções tradicionais de feminilidade.⁵²¹

A vida sofrida de Lutz, que só encontraria redenção num futuro socialista, evidencia também, influências do cinema operário da República de Weimar. Seu sofrimento traz ecos, por exemplo, da sequência de sofrimentos de personagens femininas, mãe e filha, em *A viagem de mãe Krause para a felicidade* (*Mutter Krausens Fahrt ins Glück*, Alemanha, 1929), dirigido por Phil Jutzi.⁵²² A diferença, porém, é que o sofrimento delas ocorre ainda em vigência de uma ordem capitalista, que os comunistas relacionavam ao fascismo, ao passo que o sofrimento de Lutz, em *Sonnensucher*, ocorre já com a vigência do socialismo. E assim, conforme verificamos, isso causou incômodo aos funcionários do SED.

Das diversas estéticas e gêneros cinematográficos que evidenciamos em *Sonnensucher*, a mais acentuada é a do *film noir*. Fernando Mascarello, em sua defesa apaixonada do *noir*, faz uma reflexão a contrapor os vários textos a afirmar que o *film noir*, como gênero cinematográfico, não existe. O termo seria uma criação retrospectiva iniciada pela crítica francesa, composta pela geração da chamada “política dos autores” aglutinada em torno dos *Cahiers du Cinéma*. Eles faziam o “elogio europeu a Hollywood”, sobretudo a um certo tipo de filmes sombrios que

⁵²¹ PINKERT, 2008, p. 139. Ver também KAPLAN, 1995.

⁵²² Cf. ESPERANÇA, 1993, pp. 53-57.

revelam um mal-estar social no pós-guerra. Mascarello reconhece, dentre as argumentações mais recorrentes dos que não consideram o *film noir* um gênero cinematográfico, a “impossibilidade de encontrar a totalidade das características definidoras do *noir* num único filme”.⁵²³

Propomos verificar, em um exercício cinematográfico, se *Sonnensucher* cumpre todas as características do *film noir* listadas por Mascarello.⁵²⁴ Em primeiro lugar, há no filme de Konrad Wolf, o “tom pessimista e fatalista”, bem como a “atmosfera cruel, paranoica e claustrofóbica”. Mascarello afirma que deve haver um crime. Há, pois, em *Sonnensucher*, a sabotagem, o incêndio criminoso na mina. Observamos também, a “problematização do pós-guerra” em uma trama que tem complexidade, graças ao contexto geopolítico e aos segredos do passado de personagens. O filme possui o uso de *flashback* e narração onisciente, em *over*, de um protagonista masculino. *Sonnensucher* apresenta ainda, iluminação *low-key*, sombras e outras visualidades do cinema expressionista alemão. Há radicalidade em cortes e tomadas em *plongée*, *big close-up*, sensação de distorção e vertigem, bem como presença de objetos iconográficos, ambientação noturna da cidade, com suas ruas desertas e escuras.

Aproximando-nos de nosso campo de interesse maior, verificamos, guiados pelos elementos sugeridos por Mascarello, as “emergentes desconfiças entre o masculino e o feminino, causadas pela desestabilização dos papéis sexuais”⁵²⁵ no pós-guerra, e a evidência da crise de identidade masculina. Em *Sonnensucher*, naturalmente, não faltam os anti-heróis: Jupp é durão, vem a se tornar herói, mas é um fanfarrão que exagera na bebida alcoólica. Beier, outro tipo durão, ao mesmo tempo em que é histérico, segundo Sergej, e atormentado pelo passado. E mesmo Sergej, o galã, tem lá sua ambiguidade. Cordial e tranquilo, o russo mantém uma garrafa de bebida alcoólica próxima ao leito, está sempre a sacar sua cigarreira e parece preferir manter a distância o amor que sente por Lutz, sem tomar iniciativas que possam ser comprometedoras.

Podemos identificar algo da *femme fatale* em Bertha, jovem bonita e decadente, e um precário e deslocado papel da “redentora” em Lutz, ao pretender “domesticar” o selvagem Günter. Mascarello também apresenta uma lista de *film noir* que “acolhe uma multiplicidade de gêneros: policiais, [...] filmes de espionagem, melodramas e até mesmo *Westerns*”. No caso de

⁵²³ MASCARELLO, 2009, p. 183.

⁵²⁴ Cf. MASCARELLO, 2009, pp. 177-188, *passim*.

⁵²⁵ MASCARELLO, 2009, p. 181.

Sonnensucher, todos esses gêneros se condensam em um único filme. E tal qual em filmes como *Laura* (Estados Unidos, 1944), dirigido por Otto Preminger, e *Sonha, meu amor* (*Sleep, my Love*, Estados Unidos, 1948), dirigido por Douglas Sirk, citados por Mascarello, *Sonnensucher* centra seu foco narrativo em uma personagem feminina.

Parece que *Sonnensucher* cumpre todas as características do *film noir* da lista de Mascarello. No entanto, devemos categorizá-lo, de modo específico, como um *Gegenwartsfilm* – forma singular de *Gegenwartsfilme* – da DEFA, ainda que possamos sugeri-lo aos amantes do *film noir*, para que o acrescentem em suas listas. Recordemos que o *Gegenwartsfilm* alemão-oriental expõe a sociedade em movimento, em direção a um mundo melhor. Os *Alltagsfilme* seriam os que se encontram mais próximos do pessimismo dos *film noir*. O pessimismo em *Sonnensucher* é, pelo menos parcialmente, rompido no final. Em última instância, sua mensagem expõe o otimismo de Konrad Wolf quanto aos valores humanos, mesmo que, talvez de forma absurda, ele os tenha comparado ao minério de urânio, que deve ser extraído em grandes quantidades e exaustivamente beneficiado para atingir valor.

Das suas definições sobre os *film noir*, Mascarello conclui que eles formam uma “mística *noir*”, um fenômeno cinéfilo, um objeto de culto e desejo, que leva ao prazer de reunir um grupo de filmes abrangentes em um único gênero. O autor recorda a forte influência do Partido Comunista sobre uma intelectualidade francesa dos anos de 1940 e 1950 e afirma, citando Vernet, que o *noir* poderia constituir o “objeto de amor daqueles que desejavam odiar os Estados Unidos, mas amar o seu cinema” ou “amar os Estados Unidos e ao mesmo tempo criticá-los” ou “criticá-los de modo a poder amá-los”.⁵²⁶

Se os *film noir* de Hollywood cumprem o papel de crítica social, na sociedade norte-americana do segundo pós-guerra, devemos notar que os *Gegenwartsfilme* da DEFA cumprem o mesmo papel, porém, da crítica à sociedade alemã-oriental e ao socialismo. Isso levava os mais ousados realizadores de cinema a terem um papel ambíguo, se equilibrando no *Geist und Macht*, e a se colocarem em permanente tensão com as autoridades do Estado e do partido.⁵²⁷ Os *Gegenwartsfilme*, sobretudo os centrados na mulher, foram feitos por aqueles que assumiam a missão de propagar o amor à RDA e ao socialismo, mas pretendendo também exercer a crítica

⁵²⁶ VERNET, M. (1993). “Film noir on the edge of doom”. In: COPJEC, J. (Org.). *Shades of noir*. Londres: Verso apud MASCARELLO, 2009, p. 186.

⁵²⁷ Cf. ALLAN, DEFA: An Historical Overview, p. 1. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 1-21.

social. No entanto, isso frequentemente lhes era negado, como foi o caso de *Sonnensucher*, que, ironicamente, conforme verificamos, está repleto de elementos *noir*.

Sonnensucher contou com entusiástica campanha publicitária nos jornais, mas o filme não foi lançado em sua época. Após a *première* ser vetada, o jornal *Neues Deutschland*, porta-voz do SED, apenas divulgou uma breve e discreta nota informando que em razão das mudanças no desenvolvimento político, os criadores de *Sonnensucher* acharam melhor que ele ainda não viesse a público. O *Der Tag*, da parte ocidental de Berlim, lamentou que o filme não tivesse chegado aos cinemas.⁵²⁸ Recordemos que naquela época, Berlim ainda não havia sido dividida pelo muro. Era relativamente fácil o trânsito do público para desfrutar de filmes alemães, orientais e ocidentais, bem como de filmes estrangeiros de ambos os lados da Cortina de Ferro, em cinemas dos quatro setores da cidade. Os cineastas da DEFA puderam ter essa formação cinéfila universal.⁵²⁹

Cartazes de *Sonnensucher* espalhados por Berlim foram rapidamente removidos. Neles, Lutz era mostrada em sua tristeza, mas já esboçando uma tentativa de sorrir, enquanto a imagem paternal do comunista Jupp a envolve.⁵³⁰ Lembraria a expressão de Lutz tentando sorrir, em *still* na peça publicitária, a célebre atuação de Lillian Gish no melodrama norte-americano *Lírio Partido* (*Broken Blossoms*, Estados Unidos, 1919), dirigido por D.W. Griffith, da época do cinema mudo?

A miscelânea de gêneros cinematográficos em *Sonnensucher* reflete os intensos debates sobre arte e propaganda, estética e ideologia, tradição e vanguardas, identidade nacional e internacionalismo que havia nos meios culturais da RDA dos anos de 1950. Essa miscelânea pode ter proporcionado uma falta de identidade à DEFA, o que a impediu de se colocar entre as grandes tradições fílmicas mundiais. A excessiva interferência de funcionários ligados ao SED no Ministério da Cultura, e de agências e organizações ideologicamente comprometidas no aparato estatal, contribuiu para que muitos no Ocidente subestimassem bons filmes da empresa como mera peça de propaganda.⁵³¹ Nesse caso, *Sonnensucher* é também um exemplo.

⁵²⁸ PINKERT, 2008, pp. 144.

⁵²⁹ Cf. trânsito entre os setores de Berlim. In: TAYLOR, 2009, pp. 169-227; KOHLHAASE, 2010, p. 128. O universo cinematográfico da Berlim dividida é abordado por Jürgen Haase em *Zwischen uns die Mauer* – “Entre nós, o Muro”. In: HAASE, 2010, pp. 13-22.

⁵³⁰ PINKERT, 2008, pp. 143-144.

⁵³¹ Cf. ALLAN, DEFA: An Historical Overview, p. 1. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 1-21.

Mas a ênfase dada ao drama feminino individualizado, em um cinema socialista predominantemente dirigido por homens, vem a configurar uma das mais intrigantes características da DEFA. Talvez, isto seja até mais marcante do que as contradições existentes em suas narrativas antifascistas, que compõem o *Leitmotiv* do cinema alemão-oriental. Seus *Gegenwartsfilme* dos anos de 1950, centrados na mulher, já configuravam os *Frauenfilme* que atingiriam sua forma mais definida nos anos de 1960, conforme veremos a seguir.

4.3 “As filhas do Muro” – 1960 a 1969

Na primeira metade dos anos de 1960, ocorre na DEFA o que Joshua Feinstein descreve como “o triunfo das protagonistas femininas”.⁵³² Conforme já verificamos, filmes articulados em torno de mulheres não era algo novo na empresa. O que é significativo é a concentração de tantos deles em um determinado momento histórico. Feinstein cita, por exemplo, *Septemberliebe (Amor de setembro)*, RDA, 1962), dirigido por Kurt Maetzig; *... und deine Liebe auch (...e seu amor também)*, RDA, 1962), dirigido por Frank Vogel; *Christine* (RDA, 1963), dirigido por Slatan Dudow; *Der geteilte Himmel (O céu partido)*, RDA, 1964), dirigido por Konrad Wolf, que o roteirizou em parceria com Christa Wolf, e *Lots Weib (A esposa de Lot)*, RDA, 1965), de Egon Günther, que também escreveu o roteiro em colaboração com uma mulher, Helga Schütz.⁵³³

Dos filmes banidos logo após o 11º Plenário do *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED) – Partido da Unidade Socialista da Alemanha –, no chamado *Kahlschlag* – a erradicação –, dois deles possuem personagens femininas centrais: *Das Kaninchen bin ich (O coelho sou eu)*, RDA, 1965), dirigido por Kurt Maetzig, e *Karla* (RDA, 1965/1966), dirigido por Herrmann Zschoche.⁵³⁴ Podemos citar também, *Jahrgang 45 (Nascido em 45)*, RDA, 1966), de Jürgen Böttcher, que, embora centrado em um casal, concentra sensível força dramática no sofrimento de uma mulher diante da separação. Esses filmes só puderam ter sua *première* realizada em 1990.⁵³⁵

⁵³² Feinstein faz uma intertextualidade irônica com o título do filme nazista *O triunfo da vontade (Triumph des Willens)*, Alemanha, 1934), de Leni Riefenstahl. Nota do autor.

⁵³³ The Triumph of Female Protagonist. In: FEINSTEIN, 2002, pp. 131-136.

⁵³⁴ The Triumph of Female Protagonist. In: FEINSTEIN, 2002, pp. 131-136.

⁵³⁵ Cf. SCHENK *et al.*, 1994, pp. 521-522, p. 524, pp. 526-527.

Em contraponto, do início dos anos de 1960 até o 11º Plenário do SED, passa a ocorrer, segundo Feinstein, “o eclipse parcial dos protagonistas masculinos fortes”,⁵³⁶ na medida em que cresce na DEFA a produção dos *Gegenwartsfilme* – os filmes do tempo presente. Ele propõe que, talvez, possa ter existido um elemento de identificação narcisista por parte de diretores e roteiristas, homens, com as personagens femininas. Isso ocorre ao pretenderem lidar com os incômodos temas do tempo presente da república socialista. Feinstein cita o exemplo de *Das Kaninchen bin ich*. A protagonista é seduzida por um homem em posição de autoridade no Estado, mas os valores daquela mulher acabam por entrar em choque com os valores daquele homem. O que estaria por trás de tais filmes seria a difícil relação do artista com o Estado.⁵³⁷ E o que seria isso senão os desdobramentos conflituosos do *Geist und Macht – Espírito e Poder?*⁵³⁸

Em nota, Feinstein observa, porém, que o próprio Kurt Maetzig negou ser o tema da sedução, em *Das Kaninchen bin ich*, uma metáfora para a relação dos artistas com o Estado.⁵³⁹ Propomos, no entanto, uma segunda hipótese para explicar essa possível identificação daqueles diretores e roteiristas com as protagonistas femininas. Alertamos que não é nosso propósito nos guiarmos por uma metodologia psicanalítica. Mesmo assim, há de se considerar que não podemos excluir a presença de fatores inconscientes. Retomemos esse “triunfo das protagonistas femininas”, ao qual Feinstein se refere, ocorrendo nos anos imediatos ao erguer do Muro de Berlim. E consideremos a ideia da mulher aprisionada, confinada no lar, para que o homem possa se sentir seguro, o que evidencia algo essencial numa ordem patriarcal, podendo ser verificado nas mais reacionárias sociedades. Essa noção foi exposta e desdobrada com profundidade na volumosa obra de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, dividida em duas partes: *Fatos e mitos* e *A experiência vivida*.

E se ser a antítese de tudo que seja reacionário é a pretensão socialista, então estamos diante de uma de suas várias contradições. Ora! Naquele momento histórico da sociedade alemã-oriental, a partir do “domingo do arame farpado”, estavam todos forçadamente confinados na *Heimat* – a pátria –, que é identificada como o lar, para a segurança do Estado. Naturalmente, havia

⁵³⁶ Tradução livre do original em inglês: *The partial eclipse of strong male protagonists*. In: FEINSTEIN, 2002, p. 133.

⁵³⁷ FEINSTEIN, 2002, p. 133.

⁵³⁸ Sobre a relação do *Geist und Macht*, na presente tese ver: **Das ruínas às novas utopias**, pp. 28-31; Do *Geist und Macht* à distopia, pp. 39-52.

⁵³⁹ Cf. FEINSTEIN, 2002, p. 133; p. 278.

exceções para uma elite do partido e abrandamento de restrições de viagens ao Ocidente, além de outros privilégios, para aqueles artistas e intelectuais que se mostrassem leais ao poder, conforme a filosofia do *Geist und Macht*.

Assim, o cineasta da DEFA, o homem alemão-oriental ‘antifascista e progressista’, se vê imerso em um complexo processo similar à neurose, não apenas silenciando diante da violência do Estado totalitário, como também tendo que apoiar suas medidas arbitrárias. Em seus tormentos inconscientes, transformando um impulso em seu inverso, para que possa suportá-lo, esse homem se projetaria na mulher, a historicamente oprimida. Além de se sujeitar ao Estado, que se confundia com o partido, ele deve exaltá-lo, assim como muitas mulheres não só são impedidas de romper o vínculo com o seu opressor, mas também devem amá-lo. Veremos que podemos nos aproximar da confirmação dessa hipótese na análise de *Der geteilte Himmel*. Recorremos ao próprio Feinstein a apontar para o Muro como a consolidação da identidade alemã-oriental.

Lembremos que localizamos as origens mais remotas dos *Frauenfilme* – filmes sobre mulheres – alemães ainda nos tempos do cinema da República de Weimar, com sua célebre galeria de personagens femininas. Mas naquele momento específico de meados dos anos de 1960, na República Democrática Alemã (RDA), ocorre um amálgama de gêneros cinematográficos coexistentes ou sobrepostos, dos *Gegenwartsfilme* passando aos nascentes *Alltagsfilme* – filmes sobre o dia-a-dia. Ao se articularem em torno da dramaturgia feminina, definiam o *Frauenfilm* – filme sobre mulheres. Da época, destacamos, especialmente, dois deles como formadores do gênero: *Lot's Weib* e *Der geteilte Himmel*.

Kathrin Puhl chama a atenção para o modelo feminino do SED esperado para os filmes da DEFA do início dos anos de 1960, quando, então, eram requeridos mais sacrifícios e renúncias da mulher socialista, sejam de paixões ou de sua própria individualidade. O segundo modelo proposto por Diemer, o “*Typus der ,anderen‘ Frau*” – o “tipo da ‘outra’ mulher” – começa a tomar forma no imaginário alemão-oriental na nova década em que ocorre, logo em seus tempos iniciais, o erguer do Muro de Berlim.⁵⁴⁰ Como medida compensatória, haveria um esforço do Estado, do partido e da sociedade para proporcionar às mulheres a alta formação técnica e profissional. Elas seriam preparadas para conquistas pessoais, harmonizadas com a

⁵⁴⁰ DIEMER, Susanne. *Patriarchalismus in der DDR*, Leske u. Budrich, Opladen 1994 *apud* PUHL, 2007, p. 6.

coletividade, e inseridas no mercado de trabalho de acordo com as necessidades de uma economia industrial que precisava urgentemente se modernizar. As mulheres contariam, pelo menos teoricamente, com a parceria consciente dos homens no lar, e que já teriam aceitado o novo *status* da igualdade de direitos, deveres e oportunidades entre os sexos no socialismo. Elas contariam ainda com a ampliação da rede de serviços sociais para seu apoio e proteção.⁵⁴¹

O novo modelo da mulher socialista alemã-oriental ora é harmônico, ora destoante no imaginário dos filmes da DEFA dos anos de 1960. Os filmes que verificamos, por fontes secundárias, como representativos da década, e com ênfase no tema da mulher, são: *Steinzeitballade* (*Balada da idade da pedra*, RDA, 1961), *Beschreibung eines Sommers* (*Descrição de um verão*, RDA, 1963), *Das Kaninchen bin ich* (*O coelho sou eu*, RDA, 1965/1990), *Karla* (RDA, 1965/1966/1990), *Lots Weib* (*A esposa de Lot*, RDA, 1965), *Jahrgang 45* (*Nascido em 45*, RDA, 1966, 1990) e *Das siebte Jahr* (*O sétimo ano*, RDA, 1969).

Os anos de 1960 geraram muitos filmes da DEFA que olham para o seu tempo presente, os que tratam de temas contemporâneos, dos *Gegenwartsfilme* aos *Alltagsfilme*. Mas também, segundo Anke Pinkert, alguns deles proporcionavam, naquele momento, uma reflexão historicamente distanciada sobre o passado. *Die Abenteuer des Werner Holt* (*As aventuras de Werner Holt*, RDA, 1965), por exemplo, é um filme antifascista de segunda geração, que revê os últimos dias da Segunda Guerra Mundial na Alemanha.⁵⁴² Já *Steinzeitballade* (*Balada da idade da pedra*, RDA, 1961), dirigido por Ralf Kirsten, retoma o tema das *Trümmerfrauen* – as mulheres dos escombros. Nesse, um grupo delas trabalha na remoção de entulhos na destruída Berlim de 1946. Cada uma só pensa em sua própria sobrevivência, buscando, durante os trabalhos, encontrar algum objeto que possa ser útil. A idosa Frau Knorz (Friedel Nowack) e a jovem líder Anna Lubitzke (Gisela Rimpler) tentam despertar nas outras mulheres o espírito de solidariedade.⁵⁴³ O título de *Steinzeitballade* enfatiza o estado ao qual o nazismo e a guerra retrocederam a civilização. Era preciso lembrar que um recomeço devia se sustentar sobre bases mais humanas no relacionamento entre as pessoas.

Beschreibung eines Sommers (*Descrição de um verão*, RDA, 1963), também dirigido por Ralf Kirsten, retoma o tempo presente. Ele se passa em um grande canteiro de obras em Schwedt,

⁵⁴¹ Cf. PUHL, 2007.

⁵⁴² Cf. Germany, Year Zero: Recasting the Past in the Present (1960s). In: PINKERT, 2008, pp. 145-149.

⁵⁴³ SCHENK *et al.*, 1994, p. 404.

onde está sendo erguido um grande complexo industrial. Para lá se dirige, vindo de Berlim, o engenheiro Tom Breitsprecher (Manfred Krug) que, embora competente, deixa a desejar em seu comportamento político e em sua vida privada. Em Schwedt, ele se apaixona por Grit (Christel Bodenstein), uma jovem secretária da *Freie Deutsche Jugend* (FDJ) – Juventude Livre Alemã. Ela é casada, mas corresponde ao amor dele. O comportamento de ambos passa a incomodar os colegas, sobretudo os camaradas dela. Tom e Grit são transformados pelo novo amor, o que faz com que ela se separe do marido e busque superar as contradições em que se vê diante do coletivo.⁵⁴⁴

De meados da década, *Das Kaninchen bin ich* (*O coelho sou eu*, RDA, 1965/1990), dirigido por Kurt Maetzig, está entre os banidos no *Kahlschlag*. No filme, Maria Morzeck (Angelika Waller) é uma garçonete de dezenove anos de idade. Ela deseja estudar letras eslavas e se tornar tradutora. Mas seus esforços são prejudicados pela Stasi, pois seu irmão foi condenado a dois anos e meio de prisão, enquadrado no artigo que versa sobre ameaça ao Estado.⁵⁴⁵ Maria se apaixona por Paul Deister (Alfred Müller), um homem mais velho e casado. Para sua surpresa, ela vem a saber que ele é o juiz do caso de seu irmão, condenado com rigor em um processo duvidoso e mantido sob sigilo. As intenções iniciais de Maria, essencialmente românticas, mudam. Lidando com sentimentos contraditórios, ela pretende conciliar o amor e a utilidade, ao fazer com que seu caso afetivo possa servir para interceder pelo irmão. Ela quer, sobretudo, saber a verdade, e percebe que Paul não passa de um carreirista que usa a lei e as pessoas para se promover.

Desiludida, Maria o abandona. Ela ainda é agredida pelo irmão, quando este foi solto e fica sabendo da relação dela com o homem do Estado. Maria passa a morar sozinha e resolve lutar pelo sonho de estudar.⁵⁴⁶ *Das Kaninchen bin ich* lida, ousadamente, com temas sensíveis para o Estado alemão-oriental, sobretudo o seu judiciário não transparente e o opressor aparato de segurança. Já na Alemanha reunificada, em entrevista para o *release* do DVD norte-americano do filme, Kurt Maetzig sugere que a surpresa não foi, propriamente, o banimento no

⁵⁴⁴ SCHENK *et al.*, 1994, p. 416.

⁵⁴⁵ Dos casos que ocorriam na realidade da RDA, Anna Funder relata o caso Julia dos anos de 1980. Apesar de concluir o ensino médio com notas excelentes, Julia foi reprovada no curso de tradução e interpretação da Universidade de Leipzig em um exame ‘político’. Ela vinha sendo chantageada pela Stasi por causa de um namorado italiano com quem passava férias na Hungria. O ‘Ministério’ queria incluí-la entre os *Inoffiziellen Mitarbeiter* (IMs) – colaboradores informais. Cf. Julia não tem história/ O namorado italiano. In: FUNDER, 2008, pp. 120-141.

⁵⁴⁶ SCHENK *et al.*, 1994, pp. 521-522.

Kahlschlag, mas, sim, como foi permitido que tal filme tenha sido realizado.⁵⁴⁷ No entanto, com uma deliberação livre dos preconceitos impostos por mentalidades comunistas, um grupo de historiadores do cinema o incluíram dentre os cem mais importantes filmes alemães de todos os tempos. Seu título, que remete a ideia de uma caçada, cunhou a expressão *Kaninchenfilme* – ‘filmes do coelho’ – para aqueles desafiadores filmes de meados dos anos de 1960 atingidos pela intolerância do regime do SED.⁵⁴⁸

Convém lembrarmos, que os cineastas da DEFA, como o já veterano Maetzig, não eram anticomunistas. Eles estavam inseridos na complexa relação do *Geist und Macht*. As tensões com o Estado, às quais periodicamente se viam sujeitos, dependiam de mudanças de humor na condução da linha do partido. E essas podiam se dar tanto como respostas aos humores sociais internos, como aos eventos ocorrendo para além das fronteiras da RDA no contexto da Guerra Fria e da política orientada por Moscou.⁵⁴⁹

Na primeira metade dos anos de 1960, os dirigentes do SED continuavam a recusar a abordagem de forma franca dos problemas da época. Para os ideólogos e pensadores da política cultural, problemas só deveriam ser relacionados ao capitalismo e ao passado nazifascista anterior a 1945. Ainda assim, as contradições do socialismo podiam ser evidenciadas, de forma mais ou menos velada, nos *Gegenwartsfilme* da DEFA. Há que se recordar, que Berlim Ocidental havia sido isolada pelos comunistas, de forma repentina, em 1961, com as primeiras barreiras do Muro de Berlim. Também naqueles tempos, o SED já considerava completada a implementação do socialismo.

Em sua visão, o partido impunha a fantasia de um novo mundo, justo e belo, que teria começado com a sua chegada ao poder. A partir daí, não se poderia mais ser ‘criticamente engajado’, sem que se corresse o risco de ser considerado “fascista” ou “politicamente imaturo” pelos autodenominados progressistas da “república antifascista”.⁵⁵⁰ *Karla* (RDA, 1965/1990), dirigido por Hermann Zschoche, um polêmico filme articulado em torno de uma mulher, toca nessa sensível questão, talvez de forma não tão consciente de sua extensão e consequências. Ao

⁵⁴⁷ A entrevista de Kurt Maetzig foi citada por HEIDUSCHKE, 2013, p. 77.

⁵⁴⁸ Cf. HEIDUSCHKE, 2013, pp. 77-83. Ver também Stefan Soldovieri. Censorship and the Law: The Case of *Das Kaninchen bin ich* (I am the Rabbit). In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 146-163.

⁵⁴⁹ Cf. HEIDUSCHKE, 2013, p. 77. Ver também FEINSTEIN, The Eleventh Plenum and *Das Kaninchen bin ich*. In: FEINSTEIN, 2002, pp. 151-175.

⁵⁵⁰ As expressões, destacadas entre aspas, eram recorrentes em discursos e publicações oficiais da RDA. Cf. SCHENK *et al.*, 1994; TAYLOR, 2009; FUNDER, 2008.

lado de *Das Kaninchen bin ich*, de Kurt Maetzig, eles são os dois filmes mais relacionados ao tema da mulher e que foram atingidos pelo *Kahlschlag*. Puhl relata que *Karla* estava concluído em 1965, mas a ele foram impostos cortes insuficientes para evitar o seu banimento. Sua *première*, com versão original restituída, só teve permissão para ocorrer em 1990, portanto, já após a Queda do Muro de Berlim.⁵⁵¹

O filme se inicia na festa de formatura da jovem Karla (Jutta Hoffmann) como professora. Nela, foi cultivado o ideal de desenvolver a capacidade de pensar entre os alunos, o que se pressupõe a busca de autonomia.⁵⁵² A professora recém-formada assume um posto de trabalho em uma escola no norte da RDA, onde vem a ter problemas com a direção justamente por tentar seguir seus próprios ideais, como se manter fiel à busca pela verdade, incentivar os alunos à reflexão, ao pensamento independente e mesmo ao questionamento. Ela dá mostras de não conformismo e de não se adaptar ao sistema local, seja no dia-a-dia da escola e mesmo em situações de sua vida privada. O diretor da escola, por seu turno, sente que sua autoridade esteja sendo desafiada. Um dia, um aluno encontra uma foto antiga em que o diretor está trajando um uniforme nazista. Karla decide manter o fato em segredo, mas acaba tornando-o público de forma precipitada. O diretor esclarece, então, a história. Ele trajava um uniforme das SA nazistas como ator em uma peça de teatro progressista e pedagógica, precisamente em uma peça de Bertolt Brecht.⁵⁵³

O homem injustiçado faz críticas, então, ao comportamento de Karla, mas diz perante o Conselho Escolar, que a jovem professora não será transferida.⁵⁵⁴ O incidente proporciona uma mudança no comportamento dela, fazendo com que passasse a observar estritamente as regras internas, ou seja, apenas transmitir o conhecimento previsto em plano, não desafiar a direção e manter confortável distância de seus alunos. Ela se adapta até demais, pelo que é condecorada por sua distinção como professora. Em seu discurso, o diretor relembra a difícil trajetória de Karla, a superação das dificuldades iniciais e seus méritos conquistados. O que deixa a moça pensativa sobre como havia se tornado uma outra pessoa. Em uma conversa com o diretor, ela afirma ser um “cadáver condecorado”.⁵⁵⁵

⁵⁵¹ PUHL, 2007, pp. 64-71; SELL, 2009, p. 214; SCHENK *et al.*, 1994, p. 524.

⁵⁵² PUHL, 2007, pp. 64-71.

⁵⁵³ Cf. SELL, 2008, pp. 214-217.

⁵⁵⁴ PUHL, 2007, pp. 64-71.

⁵⁵⁵ Tradução livre do original em idioma alemão „Ausgezeichnete Leiche“ *apud* PUHL, 2007, p. 68.

Puhl observa que Karla reconhece haver chegado a esse estado por ter sido excessivamente prudente, se atendo ao que considerou ser uma vida simples na qual “não se precisa ver nada, ouvir nada e dizer nada”.⁵⁵⁶ Ela deseja novamente ser aquela pessoa honesta que expressa clara e abertamente sua opinião, se recusa a aceitar mentiras e injustiças. Karla não quer mais simplesmente seguir a massa. A oportunidade para uma nova correção de rumo em sua vida, ela encontra ao fazer um rigoroso relatório perante o diretor e o Conselho Escolar, contando também com a presença de uma delegação de Berlim Oriental. A personagem idealista se depara, assim, com as contradições entre as teorias e as práticas de ensino, levando-a a uma profunda decepção.

O pensamento crítico, reflexivo, independente, não teria lugar dentro dos limites do plano de ensino que ela deveria seguir. E o que seria esse plano senão moldar conformados cidadãos socialistas facilmente conduzidos pelo partido?⁵⁵⁷ A noção de ater-se aos rigorosos limites do plano de ensino pode ser ampliada para a noção crítica de um modelo político, social e econômico baseado em obsessiva elaboração de planos centralizados, burocratizados, limitadores, estagnantes, como os planos quinquenais nas sociedades socialistas.⁵⁵⁸ Em pano de fundo, a própria ideia de que o socialismo liberta de opressões é confrontável com o que nisto há de cínico. O que faz de *Karla* um dos mais subversivos filmes alemães-orientais, criticamente engajado à realidade da época, e por isto atingido pelas intolerantes medidas oficiais restritivas do *Kahlschlag*.

Karla se relaciona com Kaspar (Jürgen Hentsch), um jornalista desiludido que decidiu viver às margens da sociedade.⁵⁵⁹ Para tal, as pequenas e sombrias localidades no norte da Alemanha Oriental eram atrativas, de preferência próximas a lagos e praias ermas do Mar Báltico. Historicamente, havia o que Anna Funder chama de ‘emigração interior’, autoimposta, à qual muitos alemães-orientais passaram a se voltar, principalmente após a construção do Muro de Berlim.⁵⁶⁰ E conforme Lisa Elkins-Jarrett, fundamentada no livro de Paul Betts, isso ocorria

⁵⁵⁶ Tradução livre do original em idioma alemão „*man brauchte nichts zu sehen, nichts zu hören, nichts zu sagen*“ *apud* PUHL, 2007, p. 68.

⁵⁵⁷ PUHL, 2007, pp. 64-71.

⁵⁵⁸ Cf. PUHL, 2007, pp. 64-71.

⁵⁵⁹ SELL, 2009, p. 214.

⁵⁶⁰ Cf. FUNDER, 2008, p. 130.

também como tentativa de maior valorização da esfera privada, quando aumentava a natureza totalitária do regime.⁵⁶¹

Tanto Karla quanto Kaspar estão em confronto com o sistema, mas Katrin Sell nota que o idealismo e zelo profissional de Karla, em início de carreira, contrasta com a desesperança de Kaspar. E aqui se faz novamente presente um princípio masculino, negativo, e um princípio feminino, positivo. Karla representa uma natureza moral relacionada à honestidade, amor pela verdade, correção e premissas éticas que aplica ao ensino. Há nela também uma certa ingenuidade.⁵⁶² Convém notar em Karla, o que os comunistas consideram ser uma moral “pequeno-burguesa”, tão correta, tão justa que a jovem é capaz de reconhecer seu erro por ter feito um julgamento precipitado do diretor da escola.

Porém, não há em Karla uma visão de mundo condicionada por uma consciência política rigidamente partidarizada. A construção da imagem de Karla é um ideal que parece estar acima disso. A força dramática do filme está no conflito entre a integração da heroína à sociedade, devendo a ela se submeter, sendo que a sociedade é que deveria ter padrões éticos e morais mais elevados, pelo qual se orientar, o que é representado por aquela jovem mulher.⁵⁶³ Retomando o pensamento de Puhl, ela observa que o importante, para Karla, era a realização profissional, estando os planos de construção de uma família ainda fora de questão. E conclui que apesar da abnegação e do espírito de sacrifício de Karla, no filme o modelo feminino para os anos de 1960, esperado pelo SED, não é claramente reconhecido na protagonista.⁵⁶⁴

Outro ousado filme da época, mas que escapou do *Kahlschlag*, é *Lots Weib* (*A esposa de Lot*, RDA, 1965), dirigido por Egon Günther, que o roteirizou em parceria com Helga Schütz.⁵⁶⁵ E tal qual *Der geteilte Himmel* (*O céu partido*, RDA, 1964), o filme de Konrad Wolf feito em colaboração com Christa Wolf, *Lots Weib* é um marco na constituição do *Frauenfilm* alemão-oriental. Nesse filme, o casamento de Katrin Lot (Marita Böhme) e Richard Lot (Günther Simon) havia se tornado uma rotina com o tédio já se fazendo presente. Ainda que ela tenha uma profissão que preencha seus dias, ele, oficial da Marinha, só vai para casa a cada duas

⁵⁶¹ Betts, P., *Within Walls: Private Life in the German Democratic Republic*, (Oxford, 2010) apud ELKINS-JARRETT, 2011, p. 7.

⁵⁶² SELL, 2009, pp. 214-217.

⁵⁶³ SELL, 2009, pp. 214-217.

⁵⁶⁴ PUHL, 2007, pp. 64-71.

⁵⁶⁵ The Triumph of Female Protagonist. In: FEINSTEIN, 2002, pp. 131-136.

semanas. Katrin vive um constante mal-estar, pois sente que em seu casamento falta amor. Então, ela decide se separar. Mas Richard nega o divórcio, por confortável conveniência e porque isso também seria percebido como uma desonra frente ao seu *Parteigruppe* – turma de oficiais ligados ao partido. Já que ele estava tão preocupado com a reputação, Katrin toma uma decisão radical para obter o divórcio. Ela comete um furto em uma loja, deixando-se ser pega.

Assim, ela consegue se separar de Richard, por “instabilidade moral”. Katrin fica comprometida com a lei durante três meses, sendo condenada, vindo a perder também a guarda das crianças e ficando impedida de exercer sua profissão de professora. Mas agora ela é livre e não tem mais que viver na mentira.⁵⁶⁶ A ousada proposta do filme já aponta para as rebeldes Paula e Sunny que viriam, respectivamente, nos anos de 1970 e 1980.

Outro destaque da época é *Jahrgang 45* (*Nascido em 45*, RDA, 1966, 1990) que foi dirigido por Jürgen Böttcher. Nesse, Alfred (Rolf Römer) e Lisa (Monika Hildebrand), conhecidos respectivamente por Al e Li, formam um jovem casal que mora em Prenzlauer Berg. O casamento está em crise e eles decidem se separar. O pequeno espaço em que vivem, em uma das velhas construções do bairro berlinense, parece aumentar o clima de opressão sobre eles. Al é mecânico de automóveis e um apaixonado por ciclismo. Ele sai alguns dias de férias e vaga por Berlim Oriental, se encontrando com amigos e estranhos. Por sua vez, Li trabalha como enfermeira em uma maternidade. Ela sofre diante da iminente separação, ansiando para que Al possa, talvez, mudar de ideia.⁵⁶⁷

O filme foi rodado em estilo semidocumental ou de documentário experimental e é considerado um marco na constituição dos *Alltagsfilme* – os filmes sobre o dia-a-dia. Feinstein o considera também, um marco no processo de abandono das aspirações utópicas.⁵⁶⁸ *Jahrgang 45* foi atingido pelas duras medidas do *Kahlschlag*. O que pareceu ser apenas uma inocente história sobre as dificuldades de relacionamento, em um momento da vida de um jovem casal, não foi tomado dessa forma pelo *Kulturministeriums der DDR* – o Ministério da Cultura da RDA. Os censores e funcionários ligados ao partido justificaram o banimento do filme, considerando-o

⁵⁶⁶ SCHENK *et al.*, 1994, p. 426.

⁵⁶⁷ SCHENK *et al.*, 1994, p. 526.

⁵⁶⁸ Cf. Allan, Seán. DEFA: An Historical Overview, p. 13. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 1-21; FEINSTEIN, 2002, p. 181, 194, 233.

uma depreciação de tudo que a RDA deveria mostrar ser, ou seja, um Estado ‘avançado e com gente feliz’.⁵⁶⁹

Li é uma mulher que já não consegue ocultar seu desespero, o que vai contra os modelos femininos daqueles tempos, que pudessem ser uma expressão de otimismo diante da *Frauenpolitik* e da *Familienpolitik* – respectivamente ‘política para as mulheres’ e ‘política para a família’. Feinstein e Pinkert chamam a atenção para uma outra representação especialmente problemática em *Jahrgang 45*: o personagem Mogul (Paul Eichbaum), um aposentado e vizinho do jovem casal, é sensivelmente comprometedor, quando confrontado ao pretendido imaginário dos heróis positivos. Ele possui um passado de luta antifascista, mas é mostrado como um homem velho, decadente, pobremente vestido e sem carisma. Mogul é a antítese da figura do esperado herói social radiante e engajado em atividades voluntárias.⁵⁷⁰

Em *Das siebte Jahr* (*O sétimo ano*, RDA, 1969), dirigido por Frank Vogel, temos outra mulher em crise, justo no dia em que se comemora seu sétimo ano de casamento. A Dra. Barbara Heim (Jessy Rameik) é uma médica cirurgiã com especialidade em cardiologia. Seu marido Günter Heim é um ator muito requisitado, o qual ela vê apenas brevemente, antes dele sempre ter que sair apressado para se apresentar no teatro. Eles têm uma filha, Gabi (Bettina Mächler), que demanda a atenção da mãe. A Dra. Barbara sente a pressão de ter que conciliar uma profissão que a exige muito e as demandas domésticas, somando-se ainda os desencontros com o marido.⁵⁷¹ Percebemos que nesse filme, a pressão dos compromissos familiares continuava a pesar mais sobre a mulher, mesmo que ela fosse uma profissional altamente qualificada.

A seguir, contextualizado na História e no imaginário da época, faremos a análise de *Der geteilte Himmel* (*O céu partido*, RDA, 1964), abordado como fonte primária de pesquisa. A análise é também fundamentada por fontes científicas secundárias, bem como articulada, comparativamente, a outros filmes do cinema mundial, lançando-se mão, igualmente, de fontes primárias da Literatura de ficção.

⁵⁶⁹ Cf. Kilborn, Richard. The Documentary Work of Jürgen Böttcher: A retrospective, p. 277. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 267-282.

⁵⁷⁰ SCHENK *et al.*, 1994, p. 209, 526; FEINSTEIN, 2002, p. 196; PINKERT, 2008, pp. 186-187.

⁵⁷¹ SCHENK *et al.*, 1994, p. 438.

4.3.1 *Der geteilte Himmel* (O céu partido, RDA, 1964)

Direção: Konrad Wolf. Roteiro: Christa Wolf, Gerhard Wolf, Konrad Wolf, Willi Brückner e Kurt Barthel. Modelo literário: adaptado do romance homônimo (1963) de Christa Wolf. Direção de Arte: Willi Brückner. Direção de fotografia: Werner Bergmann. Música: Hans-Dieter Hosalla. Cenografia: Alfred Hirschmeier. *Costume*: Dorit Gründel. Montagem: Helga Krause. Produção executiva: Hans-Joachim Funk. Grupo de Produção: KAG Heinrich Greif. Duração: 110 min. P&b. Formato: *Totalvision*. *Première*: realizada a 3 de setembro de 1964 no Cinema Kosmos em Berlim Oriental. Elenco: Renate Blume, Eberhard Esche, Hans Hardt-Hardtloff, Hilmar Thate, Martin Flörchinger, Erika Pelikowsky *et al.*⁵⁷²

Da crítica da época, destacam-se os seguintes títulos de publicações: “Não felicidade ou infelicidade, antes infelicidade e felicidade são aqui a questão”, por G. Dahlke para o *Filmwissenschaftliche Mitteilungen* – Berlim/ Potsdam (1964); “A província pedagógica de Rita Seidel”, por F. Gehler para o *Berlin Sonntag* (1964); “*O céu partido* – o público dividido”, por R. Rehahn para o *Wochenpost* de Berlim Oriental (1964); “*Der geteilte Himmel* de Christa e Konrad Wolf em Munique”, por H. Färber para o *Süddeutsche Zeitung* de Munique (28 jan. 1966).⁵⁷³

Feinstein define *Der geteilte Himmel* como um filme sobre a divisão da Alemanha e sobre uma mulher que perde o seu amor. Aproximando-se de um contexto mais específico, *Der geteilte Himmel*, livro e filme, é a resposta de dois dos maiores talentos alemães-orientais, Christa Wolf e Konrad Wolf, à brutal e constrangedora divisão de Berlim pelo Muro,⁵⁷⁴ em 1961. Feinstein observa não haver relação de parentesco entre a escritora e o cineasta.⁵⁷⁵

Na madrugada de 13 de agosto de 1961, um domingo, forças militares, paramilitares e policiais do governo alemão-oriental cercaram os setores ocidentais de Berlim, com apoio soviético, estendendo as primeiras barreiras em arame farpado e blocos de concreto do que viria ser o

⁵⁷² SCHENK *et al.*, 1994, pp. 421-422.

⁵⁷³ Tradução livre do original em alemão: Dahlke – *Nicht Glück oder Unglück, sondern Unglück und Glück ist hier die Frage*; Gehler – *Die pädagogischen Provinzen der Rita S.*; Rehahn – „*Der geteilte Himmel*” - *das geteilte Publikum*; Färber – „*Der geteilte Himmel*” *von Christa und Konrad Wolf in München*. In: SCHENK *et al.*, 1994, p. 421.

⁵⁷⁴ Frederick Taylor passa a usar a inicial maiúscula para o ‘Muro’ quando, superado o imprevisto inicial dos rolos de arame farpado e blocos de concreto, as barreiras deram lugar ao sistema de fortificações militares que ficou historicamente conhecido como o Muro de Berlim. Cf. TAYLOR, 2009, p. 288, 338 e 383.

⁵⁷⁵ FEINSTEIN, 2002, p. 110.

Muro de Berlim. Isso pegou uma população inteira de surpresa, pela eficiência implacável da operação, que já estava praticamente definida ao alvorecer. O cerco dos setores ocidentais da cidade era o momento culminante das crescentes pressões políticas, econômicas e demográficas – relacionadas à rápida perda de população economicamente ativa – que ameaçavam a estabilidade da RDA. O jornal *Neues Deutschland*, mero porta-voz oficial do partido, em um país onde os *media* não eram livres, se manifestou sobre o triunfo da “barreira de proteção antifascista”. Mas sua real função era impedir a fuga de mão de obra da república socialista.⁵⁷⁶

Os refugiados que chegavam aos setores ocidentais de Berlim passavam por um tempo de espera no campo de recepção e triagem de Marienfeld. Este era um complexo, com aspecto de quartel, que ficava no sul do bairro de Schöneberg, no setor norte-americano. A parte ocidental da cidade já havia se tornado a “porta de fuga da RDA”, nas palavras de Frederick Taylor, desde o verão de 1952, quando a Alemanha Oriental fechou sua fronteira com a Alemanha Ocidental.⁵⁷⁷ O Muro de Berlim inviabilizava, assim, a última rota de fuga ainda relativamente livre da RDA. Até então, os refugiados do socialismo chegavam em grande número aos setores ocidentais, podendo aí se estabelecer, ou seguir para a Alemanha Ocidental, o que era mais usual. Já que se encontravam “ilhados”, eles não podiam ir adiante por rodovias ou ferrovias, pois corriam o risco de serem detidos como “desertores” assim que entrassem novamente na RDA, para cruzar seu território em direção à RFA. Mas eles podiam chegar ao Ocidente por via aérea, partindo do aeroporto de Tegel, no setor francês, ou Tempelhof, no setor norte-americano.⁵⁷⁸

Obviamente, esse contexto histórico não é explícito nem no livro, nem no filme *Der geteilte Himmel*, pois o assunto era delicado, doloroso e vergonhoso demais para que fosse tratado de forma direta, o que não seria mesmo permitido pela censura alemã-oriental. As primeiras barreiras do que viria a ser o Muro separou, de forma repentina, famílias, amigos e casais que podiam estar, até então, na mesma rua, a alguns metros de distância uns dos outros. Dos tempos das barreiras improvisadas, ainda em agosto de 1961, é especialmente sensível a fotografia de um homem e uma mulher, cada um elevando um bebê por cima da cabeça, para que familiares pudessem vê-los do outro lado. Dentro de pouco tempo, com o avanço das obras, nem esse

⁵⁷⁶ TAYLOR, 2009, p. 231. Ver também Operação “Rosa”. In: TAYLOR, 2009, pp. 169-204. O domingo do arame farpado; Prisioneiros. In: TAYLOR, 2009, pp. 207-243.

⁵⁷⁷ TAYLOR, 2009, p. 161.

⁵⁷⁸ Cf. TAYLOR, 2009, p. 177.

simples gesto seria mais possível. Podemos considerar que essa imagem condensa a essência da desumanização de um sistema pretensamente humanista. Taylor relata dramáticas histórias de desespero, fugas espetaculares e tentativas de fuga, que ocasionaram dezenas de vítimas fatais, dos primeiros tempos das improvisadas barreiras ao Muro tornado cada vez mais letal, ao longo das décadas, pela engenharia militar.⁵⁷⁹

O Muro e os trágicos eventos a ele relacionados ficam ocultos em *Der geteilte Himmel*, cuja ação cronológica se passa dos dias que antecederam a madrugada de 13 de agosto de 1961 aos dias que se seguiram. O aprofundamento da divisão da Alemanha é articulado de forma simbólica e a ação gira em torno do drama da jovem Rita Seidel (Renate Blume), que havia se envolvido afetivamente com Manfred Herrfurth (Eberhard Esche), um doutorando em Química, dez anos mais velho do que ela.

A atriz Renate Blume nasceu em Bad Wildungen, em 1944, e aos doze anos de idade passou a fazer parte da escola do Palucca *ballet* em Dresden. A seguir, ela frequentou a Escola Estatal de Artes Dramáticas em Berlim, secretamente, pois seus pais queriam que ela se tornasse médica. Em *Der geteilte Himmel*, Blume teve seu primeiro papel como protagonista, enquanto ainda era estudante, vindo a obter notoriedade internacional por sua atuação naturalística. De 1965 a 1970, ela fez parte do elenco do *Dresdner Staatstheater*, o teatro estatal de Dresden. A seguir, Blume se juntou ao elenco da televisão alemã-oriental, atuando em mais de 40 produções até o fim da RDA. Após a Queda do Muro de Berlim, ela passou a lecionar artes dramáticas e a atuar em teatros de Berlim, Dresden, Hamburgo e Munique, bem como em filmes e séries para a televisão. Renate Blume foi casada, de 1965 a 1974, com Frank Beyer, um dos grandes nomes da direção de cinema da DEFA.⁵⁸⁰ Depois, ela se casou com o ator e cantor Dean Reed (1938-1986), norte-americano que optou por viver na Alemanha Oriental.⁵⁸¹

Christa Wolf e Konrad Wolf eram proeminentes artistas do regime, até então solidamente comprometidos com o *Geist und Macht*. Ela conquistou o prestigioso prêmio oficial Heinrich

⁵⁷⁹ Conforme o relato de Taylor, “86 seres humanos morreram em consequência direta de atos de violência cometidos no Muro de Berlim. Outras estimativas apresentam um número maior, dependendo [...] dos critérios utilizados para considerar se as mortes têm alguma relação com o Muro”. A cifra chega a 125 mortes, conforme apresentada no *site* www.chronik-der-mauer.de, apoiado pelo governo alemão, *apud* TAYLOR, 2009. Outras fontes mencionam o número de 227 vítimas fatais. *Ibid*, pp. 505-506.

⁵⁸⁰ Frank Beyer dirigiu, por exemplo, dois dos mais célebres filmes antifascistas da DEFA: *Nackt unter Wölfen* (*Nu entre lobos*, RDA, 1963) e *Jakob der Lügner* (*Jakob o mentiroso*, RDA, 1975), este último em coprodução com a *Fernsehen der DDR* – a televisão alemã-oriental. Cf. SCHENK *et al.*, 1994, p. 417, 463.

⁵⁸¹ Biografien und Filmografien: Renate Blume. In: DVD *Der geteilte Himmel*.

Mann, assim como chegou a ser indicada, como membro do SED, ao Comitê Central. Ele foi eleito presidente da Academia de Artes alemã-oriental.⁵⁸² Na época que se seguiu ao Muro, muitos artistas e intelectuais do país assumiram, de diferentes maneiras, o discurso oficial da “barreira de proteção contra elementos fascistas”. É difícil sabermos até que ponto houve vulnerabilidade pessoal, firme convicção, autoengano ou se chegou a existir uma silenciosa compreensão intuitiva do quanto o Muro violava valores humanos fundamentais. Oferecemos aqui, porém, uma pista para reflexão, na declaração feita por Christa Wolf, em 2005, já com um olhar histórico distanciado sobre a RDA, o Muro e o socialismo: “Uma utopia pode ter um efeito muito prolongado dentro das pessoas”.⁵⁸³

No entanto, é por *Der geteilte Himmel*, livro e filme, que nos aproximamos de uma visão de mundo dos dois artistas, a escritora e o cineasta, no contexto de seu tempo e articulada pela política cultural oficial a que se submetiam. Não é nosso propósito julgar os criadores, e sim nos concentrarmos no filme, conduzidos pelas experiências da protagonista Rita Seidel, estudante e trabalhadora de dezenove anos, inserida em um mundo conturbado. O microuniverso do drama da jovem tem como pano de fundo um dos eventos históricos mais dramáticos da Guerra Fria. *Der geteilte Himmel* é outro dos *Gegenwartsfilme* da DEFA articulados em torno de uma mulher e proporciona as formas definidoras dos *Frauenfilme*, feito que, como vimos, compartilha com seu contemporâneo *Lots Weib (A esposa de Lot, RDA, 1965)*, o primeiro filme de Egon Günther centrado no tema da mulher.⁵⁸⁴ Tal qual Konrad Wolf, Günther foi outro diretor da DEFA que se tornaria muito identificado com o gênero dos filmes sobre mulheres.

Der geteilte Himmel dá um passo além, ao antecipar elementos dos *Alltagsfilme* da DEFA dos anos de 1970. Na colaboração entre Christa Wolf e Konrad Wolf, podemos verificar tanto a sociedade alemã-oriental em movimento, motivo dos *Gegenwartsfilme* dos anos de 1950 e 1960, quanto identificar sinais da estagnação e apatia comuns aos *Alltagsfilme* das próximas décadas.

⁵⁸² Cf. FEINSTEIN, 2002, p. 110.

⁵⁸³ Citado por Bernhard J. Schwarz. In: RÖHL; SCHWARZ, 2006, prefácio.

⁵⁸⁴ Cf. RICHTER, Zwischen Mauerbau und Kahlschlag 1961 bis 1965 – “Entre a construção do Muro e o Kahlschlag 1961 a 1965” –, p. 174. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 158-211.

Sell é precisa ao definir que “a temática de Rita é o contraponto entre o ideal de uma sociedade e sua realidade de fato”.⁵⁸⁵ Anke Pinkert, por sua vez, também localiza a formação dos filmes que tratam do dia-a-dia ainda em meados dos anos de 1960. É o caso de *Jahrgang 45 (Nascido em 45, RDA, 1966/1990)*, dirigido por Jürgen Böttcher, ao qual também já nos referimos.⁵⁸⁶

Feinstein explica que *Der geteilte Himmel* “explora a distância entre um tangível, ainda que incompleto presente, e um futuro suscetível de aperfeiçoamento, ainda que ausente [...]. A superioridade da RDA encontra expressão nos *sentimentos subjetivos* [grifo nosso] da protagonista”.⁵⁸⁷ Christa Wolf criou o conceito de “autenticidade subjetiva”, o qual, por meio da ficção, o leitor deve ‘ouvir a voz do autor e ver o seu rosto’. Que ele “tome parte no ato da criação. O ponto de partida [...] é, pois, a *experiência pessoal*, pesquisada dentro de um *contexto histórico* mais amplo” [grifos nossos]. Essa proposta viria a adquirir sua forma mais definida no romance, da mesma autora, *Nachdenken über Christa T* (1968) – *Refletindo sobre Christa T* –, que teria marcante influência nos *Frauenfilme* da DEFA.⁵⁸⁸

Der geteilte Himmel faz parte da tendência da literatura alemã-oriental, a partir da segunda metade dos anos de 1950, chamada de *Bitterfeld Weg – O caminho de Bitterfeld*, em que as ações passadas nos locais de trabalho operários, como as fábricas, deveriam proporcionar os motivos preferenciais para a “formação de uma consciência política progressista”.⁵⁸⁹ São evidenciáveis as cenas da delicada Rita Seidel em seu novo posto de trabalho numa fábrica de vagões ferroviários em Halle. Ela é a única mulher em sua brigada e se desdobra entre o ambiente operário e o acadêmico do instituto de formação de professores. Em outro momento, ela se junta aos colegas homens confraternizando num bar da cidade, bebendo rodadas de grandes copos de cerveja em um dia chuvoso (IMAGEM 18). Um de seus colegas começa a contar uma piada obscena, mas se contém ao ver Rita.⁵⁹⁰ Nos recordemos do caso similar na realidade, dos relatos de McLellan, sobre o depoimento de uma mulher trabalhando em um

⁵⁸⁵ Tradução livre do original em alemão: *Ritas Thematik ist die Auseinandersetzung zwischen den Idealen einer Gesellschaft und ihrer tatsächlichen Realität*. In: SELL, 2008, p. 194.

⁵⁸⁶ Cf. *Modern Loss and Mourning Plays – Born in '45*. In: PINKERT, 2008, pp. 179-202.

⁵⁸⁷ Tradução livre do original em inglês: [...] *explores the distance between a tangible yet incomplete present and a perfectible yet absent future [...] The GDR's superiority finds expression in the protagonist's subjective feelings*. In: FEINSTEIN, 2002, p. 111.

⁵⁸⁸ RÖHL; SCHWARZ, 2006, pp. 104-105. Cf. “Socialismo e Subjetividade”. In: RÖHL; SCHWARZ, 2006, pp. 103-119. Ver também FREELAND, *The Difficulty of Saying 'I'*. In: FREELAND, 2010, pp. 53-82. *Nachdenken über Christa T* foi traduzido para o português e lançado no Brasil com o título de *Em busca de Christa T*. Cf. WOLF, 1987.

⁵⁸⁹ Tradução livre do original em inglês: [...] *progressive consciousness formation*. In: FEINSTEIN, 2002, p. 116.

⁵⁹⁰ Cf. FEINSTEIN, 2002, p. 116.

meio predominantemente masculino, o que veio a constituir até mesmo uma fonte de “educação” informal sobre amor e sexo.⁵⁹¹

Outra tendência da literatura alemã-oriental, do início dos anos de 1960, na qual o romance *Der geteilte Himmel* se insere, é conhecida como *Ankunftsliteratur* – “Literatura de chegada” –, assim denominada em virtude da *Ankunft im Alltag* (1961) – *Chegada no dia-a-dia* – de Brigitte Reimann. Feinstein explica que tais obras constituem novelas e longas histórias escritas sob a influência da plataforma da Revolução Cultural do SED e do *Bitterfeld Weg*. Trata-se de um tipo de literatura que enfatiza a *Bildung* – formação, instrução – e a *Produktion* – produção.

Feinstein destaca uma característica fundamental da *Ankunftsliteratur*: a presença de uma protagonista que reconcilia elevados ideais com uma experiência mais modesta, porém prudente e sensata. É o que bem podemos observar em Rita Seidel.⁵⁹² Por sua vez, Katrin Sell, fundamentada em Patrícia Herminghouse, define que nos romances de *Ankunft*, as mulheres são situadas em uma posição mais elevada, se comparada às da década anterior. Elas agem com maior motivação psicológica e assumem seu novo papel social.⁵⁹³

Na literatura feminina alemã-oriental de fins dos anos de 1960, passa a haver uma mudança no processo de tomada de consciência da mulher, o que, para Sell, é mais relevante em *Nachdenken über Christa T.* Nessa fase, são postas mais perguntas do que respostas e a mudança na sociedade não é mais o tema. Antes, é posta a questão sobre qual maneira a *individualidade* de uma pessoa pode ser preservada de violação em um processo de mudança social. Ainda assim, permanecem zonas de sombra sobre a posição da mulher na nova sociedade alemã-oriental, e que são indiciadas tanto na literatura quanto no cinema. Se passa a existir uma tendência maior de obras que discutem a nova posição da mulher, algumas vezes as personagens ainda fazem grandes sacrifícios de sua felicidade pessoal, tal como vimos nas heroínas da década anterior, pelo bem de uma ordem social.⁵⁹⁴

⁵⁹¹ Cf. McLELLAN, 2011, p. 36.

⁵⁹² FEINSTEIN, 2002, pp. 124-125.

⁵⁹³ HERMINGHOUSE, Patrícia: Wunschbild, Vorbild oder Porträt? Zur Darstellung der Frau im DDR-Roman. In: Literatur und Literaturtheorie in der DDR. Frankfurt am Main 1976, Seite 281-301 *apud* SELL, 2008, p. 183.

⁵⁹⁴ Cf. HERMINGHOUSE, Patrícia: Wunschbild, Vorbild oder Porträt? Zur Darstellung der Frau... Seite 281-301 *apud* SELL, 2008, pp. 184-185.

Da operária típica à “complexa acadêmica”,⁵⁹⁵ identificamos uma mudança da representação da mulher na literatura alemã-oriental, dos anos de 1950 para os anos de 1960, conforme exemplificado por Sell.⁵⁹⁶ No cinema, seria, *grosso modo*, uma passagem de Lotte Lutz, em *Sonnensucher*, a Rita Seidel, em *Der geteilte Himmel*. Ambas são, porém, ainda dispostas a se sacrificar por uma causa maior. Não será o caso quando da chegada das “desajustadas” nas duas próximas décadas, tomando-se aqui a tradução para a expressão usada por Andrea Rinke – “*misfits*” – caracterizando algumas das personagens vindouras da DEFA.⁵⁹⁷

Nos anos de 1970, se acentuaria a tendência subjetiva na literatura alemã-oriental, o que levou alguns autores a refletirem sobre sua harmonização com uma estética marxista. Havia mesmo traços autobiográficos, cujos indícios já identificamos nos anos de 1960, e isso causou incômodo a alguns na crítica oficial do país. Uma delas observava: “A marca da reivindicação individual chegou por vezes perto do individualismo ou do distanciamento do coletivo, mostrando-se aqui e ali também como arrogância intelectual”.⁵⁹⁸

Der geteilte Himmel, o filme, apresenta vários elementos de um modelo da renovação que ocorria no cinema europeu de fins dos anos de 1950 e da primeira metade da década seguinte. Estaria a ocorrer também na Alemanha Oriental, uma *Nouvelle Vague* à francesa? Era o que alguns dentre público e crítica se questionavam. Porém, conforme Feinstein, trata-se de uma obra que representa menos uma tentativa de importar influências da vanguarda europeia ocidental, do que um esforço para colocar tendências jovens inovadoras e contestadoras a serviço da nova sociedade no Leste.⁵⁹⁹

Quanto a esses referidos elementos cinematográficos, inicialmente destacamos fragmentos *jazzísticos* na trilha sonora, o que era comum em filmes vanguardistas ocidentais da época, e propícia a uma ambientação de reflexões existenciais. Além disso, há a íntima conexão do filme com a literatura, o que também era comum. Podemos chamar a atenção para seus cortes, o que, por vezes, causam estranhamento, e há a voz da narradora exterior ao universo diegético. *Der geteilte Himmel* também faz da rua um museu, pelas tomadas externas de Halle. E isso era uma

⁵⁹⁵ Do alemão, *Komplexere Akademikerin*. In: SELL, 2008, p. 186.

⁵⁹⁶ SELL, 2008, p. 186.

⁵⁹⁷ Cf. RINKE, From Models to Misfits: Women in DEFA Films of the 1970s and 1980s. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 183-203.

⁵⁹⁸ Heinz Plavius (1976) *apud* RÖHL; SCHWARZ, 2006, p. 104.

⁵⁹⁹ FEINSTEIN, 2002, p. 112.

prática defendida em filmes dos franceses da *Nouvelle Vague*.⁶⁰⁰ Poderíamos destrinchar esses e outros elementos, mas não é nosso objetivo expor uma comparação entre a DEFA e outras filmografias. Apenas apontamos para algumas tendências que ocorriam a leste e a oeste, e referências que os cineastas alemães-orientais tiveram.

Der geteilte Himmel obteve sucesso de público e crítica, mas não tanto quanto seus autores esperavam. O filme é repleto de metáforas e a fotografia é estilizada para dramatizar a desorientação e a tristeza de Rita. Isso pode ter contribuído para que não se tenha atingido um público de massa habituado a um roteiro mais convencional. E era especialmente difícil, argumenta Feinstein, “cumprir a ambição de integrar a dor e o choque associado com a construção do Muro de Berlim em uma grande narrativa celebrando o Estado alemão-oriental”.⁶⁰¹

Audiências da época se manifestaram incomodadas com a ambiguidade da própria personagem central. Por um lado, ela é passiva e fragilizada, por outro, se mostra muito determinada na decisão de abandonar o noivo pela RDA.⁶⁰² É intrigante a excessiva ênfase por coerência na construção da personagem, manifestada por parte do público, quando não faltam exemplos na história cinematográfica, e também na literatura mundial, de personagens a representar pessoas fortes que se tornam fracas, e fracas que se tornam fortes. Este aspecto constitui um dos principais fascínios que os referidos meios possam exercer, permita-nos dizer.

Haveria mesmo, 20 anos depois, outro exemplo na literatura do Leste europeu, em *A insustentável leveza do ser* (1984), também adaptado para o cinema com título homônimo. Sua personagem, Tereza, havia fugido com o namorado para a Suíça, após a invasão da Tchecoslováquia por tropas do Pacto de Varsóvia, a 21 de agosto de 1968, no ponto culminante do episódio histórico que ficou conhecido como a Primavera de Praga. O líder eslovaco progressista Alexander Dubcek conduzia reformas liberalizantes, inclusive com liberdade de imprensa, de pensamento, etc. com entusiástico apoio estudantil, em direção a um “socialismo com rosto humano”⁶⁰³. A invasão das tropas soviética, e de outros países do Pacto de Varsóvia,

⁶⁰⁰ Cf. MANEVY, A rua concebida em sonhos de museus. In: MASCARELLO, 2009, pp. 221-252.

⁶⁰¹ Tradução livre do original em inglês: [...] *to fulfill the ambition of integrating the pain and the shock associated with the Wall's construction into a master narrative celebrating the East German state*. In: FEINSTEIN, 2002, p. 111.

⁶⁰² Feinstein cita, por exemplo, a carta de H. Körner e Ingrid Gimmel, de 19 de setembro de 1964, ao *Sächsische Zeitung*. Cf. FEINSTEIN, 2002, p. 111.

⁶⁰³ FERRO, 2009, p. 88.

incluindo alemãs-orientais, pôs fim às reformas e o evento constitui outra das grandes distopias do socialismo, ocorrida após sete anos do erguer do Muro de Berlim.⁶⁰⁴ Como não lembrarmos da reflexão feita por Tereza, no livro de Milan Kundera, sobre a incapacidade de resistência de Dubcek?

E agora, em Zurique, pensando naquele momento, não sentia mais desprezo por Dubcek. A palavra “fraqueza” já não soava como uma sentença. Qualquer homem é fraco quando se vê diante de uma força superior, mesmo que tenha um corpo atlético como o de Dubcek. Essa fraqueza que então lhe parecera insuportável, repulsiva, e que a fizera deixar o seu país, de repente a atraiu. Compreendeu que *fazia parte dos fracos, do lado dos fracos, do país dos fracos*, e que deveria ser fiel a eles, justamente porque eram fracos e procuravam recobrar o fôlego entre as frases [grifos nossos].⁶⁰⁵

Tereza, a moça frágil, passiva, conformada com a infidelidade do namorado, o médico Tomas, é a mesma moça que, na Tchecoslováquia ocupada, havia passado sete dias fotografando momentos comprometedores da brutal invasão ordenada por Moscou. Ela juntou forças a outras individualidades, correndo risco de morte, para denunciar ao mundo a infâmia. Apesar de algumas ações isoladas, os tchecos reagiram com a não violência. Do relato literário de Milan Kundera, por exemplo, havia “meninas muito jovens, de minissaias incrivelmente curtas, que provocavam os infelizes soldados russos, sexualmente famintos, beijando às suas vistas transeuntes desconhecidos”. Por sua vez, os soldados invasores tinham recebido instruções do alto-comando sobre como reagir diante de ataques violentos, mas não sabiam o que fazer diante de ações de resistência não violenta e, sobretudo, diante de máquinas fotográficas.⁶⁰⁶

Diferentes autoras, como Katrin Sell e Erika Richter, chamaram a atenção para a passividade de Rita Seidel em *Der geteite Himmel*. Predominantemente, ela é observadora e reflexiva. Para Sell, a passividade da personagem é funcional, condicionada às exigências dramáticas. Sua reflexão a conduz, por fim, à ruptura com o noivo e a opção pela RDA, proporcionando-a o que Sell chama de ‘*erworbenen Geisteshaltung*’ ou aquisição de uma condição elevada de espírito.⁶⁰⁷ Por sua vez, Richter compara a passividade de Rita Seidel a de Werner Holt, em *Die Abenteuer des Werner Holt* (As aventuras de Werner Holt, RDA, 1965).⁶⁰⁸ Este é um

⁶⁰⁴ Cf. *Adeus, camaradas! O império soviético 1975-1991 do apogeu ao colapso*. Ver também “A revolução na Tchecoslováquia”. In: ENCICLOPÉDIA Delta de História Geral. A Era Contemporânea. Vol. V. Rio de Janeiro: Delta, 1969. p. 1394-1395.

⁶⁰⁵ Das reflexões de Tereza em Zurick. In: KUNDERA, 1984, p. 64.

⁶⁰⁶ KUNDERA, 1984, p. 59-60 *passim*.

⁶⁰⁷ SELL, 2008, p. 191.

⁶⁰⁸ Cf. RICHTER, Zwischen Mauerbau..., p. 181. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 158-211.

Antifaschistische Film ou filme antifascista, lançado no ano seguinte a *Der geteilte Himmel*, em que há também um processo de tomada de consciência, desta vez por um rapaz diante do tema da guerra e do nazifascismo.⁶⁰⁹

Em *Der geteilte Himmel*, Rita vai ao encontro de seu noivo Manfred, que está em um dos setores ocidentais de Berlim para uma conferência. No entanto, cada vez mais amargurado com as restrições profissionais que enfrenta na Alemanha Oriental, Manfred decide permanecer no Ocidente. Rita, tal qual Tereza em *A insustentável leveza do ser*, retorna ao seu país. Há uma diferença fundamental a ser observada entre as duas jovens. Tereza retorna à Tchecoslováquia após o evento traumático da invasão soviética. Ela, inicialmente, desafia e a seguir, se sujeita a um tipo de vida que terá que suportar sob o domínio soviético. Rita, por sua vez, retorna à RDA a poucos dias do chamado “domingo do arame farpado”.⁶¹⁰ Ela faz a opção por um tipo de vida que considera mais verdadeira, ainda que frugal. Não a seduziu uma existência de classe média consumista que viu na parte ocidental de Berlim.

Em *Der geteilte Himmel*, Manfred, o noivo de Rita, é mostrado como alguém incapaz de compreender o sentido do companheirismo e da solidariedade. Em contraposição ao seu ceticismo e cientificismo frio, Rita é intuitiva até mesmo em sua escolha pela RDA. Poderiam ser oferecidos a ela motivos racionais para levar uma vida melhor no Oeste capitalista, com seus confortos e prazeres. Mas lá, conforme ela mesma afirmaria, se sentiu “terrivelmente só”. Tanto o livro quanto o filme reafirmam, menciona Feinstein, que a realização plena só seria alcançada no Leste socialista. A RDA daria a Rita um senso de pertença que ela não consegue encontrar em outro lugar, mesmo em outro país que também possui uma língua comum à sua.⁶¹¹

Mas com a repentina restrição de acesso dos alemães-orientais aos setores ocidentais de Berlim, Rita fica isolada do noivo, de forma definitiva, o que a leva ao colapso emocional. Dependendo do ponto de vista histórico, a decisão de Rita retornar à RDA pode ser percebida como força ou fraqueza. Na ideologia da obra, ela surge como uma heroína, mesmo em sua notória vulnerabilidade. Mais uma vez, temos a heroína socialista fazendo a renúncia radical. Manfred, por outro lado, é mostrado como um caráter negativo, um homem amargurado e cínico. Sell

⁶⁰⁹ Cf. SOARES, Alexandre Martins. A DEFA e os filmes antifascistas. O caso *Werner Holt*. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, pp. 198-210, nov. 2016.

⁶¹⁰ Cf. TAYLOR, 2009, pp. 207-226.

⁶¹¹ FEINSTEIN, 2002, pp. 117-119 *passim*.

observa que, ao longo do filme, enquanto Rita se torna cada vez mais envolvida com seu círculo social, seu noivo se torna cada vez mais debochado e distanciado da vida.⁶¹²

De uma outra perspectiva, nos diversos relatos verídicos sobre fugas e tentativas de fuga da RDA, em autores como Frederick Taylor e Anna Funder, há histórias de coragem, planejamento e ousadia de pessoas desesperadas ou de grande iniciativa. Em tais relatos, a linha entre o desespero e a coragem, que chega a ser temerária, é tênue.⁶¹³

Em contraste com as histórias de não conformismo, lembremos que Funder menciona que muitas pessoas, após se verem trancadas atrás da Cortina de Ferro, aparentemente de forma definitiva, passaram a se recolher no que era chamado de “emigração interior”. “Protegiam sua vida pessoal e secreta na tentativa de manter algo de si fora do alcance das autoridades”.⁶¹⁴ Rebeldia, mas também apatia, resignação e vestígios da emigração interior são elementos que identificamos em *Alltagsfilme* da DEFA, que, cada vez mais, fechariam o foco na individualidade. Eles continuariam a compor a galeria de personagens femininas da DEFA, se encontrando também com os *Frauenfilme*.

Rita Seidel está presa em um presente de convalescência, estagnada entre um passado de movimento e o futuro ambíguo. Feinstein aponta para dois elementos centrais em *Der geteilte Himmel*, a separar o passado e o presente: o fracasso da relação amorosa entre Rita e Manfred e a construção do Muro de Berlim. O campo das ambiguidades é aprofundado pela personagem. Ela é a heroína socialista frágil, mas com convicção, como pretendeu os autores, assim como incorpora a resignação e a apatia que apontam para os *Alltagsfilme*. Feinstein propõe que a mudança do *Gegenwart* – presente – para o *Alltag* – dia-a-dia – ocorre a partir de uma “aliança com o futuro” à ênfase na subjetividade e nos aspectos particulares da existência.⁶¹⁵

“A construção do Muro, em 1961, afetou profundamente o desenvolvimento da identidade alemã-oriental”. Para Feinstein, “o evento não apenas garantiu a integridade do território da

⁶¹² SELL, 2008, p. 188.

⁶¹³ Cf. Miriam; A ponte de Bornholmer Strasse. In: FUNDER, 2008, pp. 26-49; Fugas. In: TAYLOR, 2009, pp. 339-385.

⁶¹⁴ FUNDER, 2008, p. 130.

⁶¹⁵ FEINSTEIN, 2002, p. 112.

RDA, como também a demarcou como sociedade”.⁶¹⁶ O imaginário apresentado em *Der geteilte Himmel* já não compunha mais a grande narrativa sobre a missão de se construir uma eventual, e cada vez mais incerta, solidariedade socialista universal. A reflexão se dá mais sobre “um lugar específico e único”, proposta, de forma intimista, pela subjetividade de uma jovem mulher.⁶¹⁷ No livro e no filme, ela é tratada como “*Mädchen*” – “menina” –, ou seja, sua identidade está em processo de definição.⁶¹⁸

Para enfatizar essa visão subjetiva de mundo, a câmera de Werner Bergmann enquadra, em diversos momentos, a protagonista em planos mais intimistas, similares aos observados sobre Lotte Lutz em *Sonnensucher*. Em *Der geteilte Himmel*, vemos Rita Seidel em diversos momentos reflexivos, de languidez, etc., em enquadramentos de meio primeiro plano, primeiro plano, primeiríssimo plano e plano detalhe (IMAGENS 19-22).

Em contraposição, como que para situar de forma enfática a mulher em um contexto, há um motivo que se repete em *Der geteilte Himmel*, a compor sua delicada simbologia. Trata-se do plano aberto mostrando uma grande ponte em arcos que cruza um vale (IMAGEM 23). No canto deste, para o qual Feinstein chama a atenção, há uma casa. Nela, Rita se recupera, em repouso, do colapso nervoso que se seguiu à sua decisão de abandonar o noivo e retornar à RDA. Além da ponte em arcos, a divisão da Alemanha é reafirmada pelo quadro, tomado em câmera baixa, com vista para o céu, da dupla fileira de árvores em lados opostos de uma estrada. As pontas das árvores convergentes cortam o céu (IMAGEM 24). Uma outra instância simbólica ocorre na cena inicial, a relembrar o incidente culminante das tensões nervosas que levaram Rita a ser hospitalizada. Ela cai desmaiada sobre os trilhos e um bonde se aproxima. Ele para e seu condutor desce em socorro da moça.⁶¹⁹ As linhas paralelas dos trilhos também reafirmam a divisão da Alemanha.

Vemos o aproximar do bonde, que freia, em câmera com ângulo de tomada próxima ao solo (IMAGEM 25). Há, aliás, em diferentes momentos do filme, aquelas radicais tomadas em *plongée* e *contra-plongée* pela câmera de Werner Bergmann, tal como também verificamos em

⁶¹⁶ Tradução livre do original em inglês: [...] a specific and unique place. [...] the construction of the Wall in 1961 profoundly affected the development of East German identity. That event not only guaranteed the GDR's territorial integrity but demarcated it as a society. In: FEINSTEIN, 2002, pp. 111-112, *passim*.

⁶¹⁷ FEINSTEIN, 2002, p. 112.

⁶¹⁸ Cf. WOLF, 2013.

⁶¹⁹ Cf. FEINSTEIN, 2002, p. 110.

Sonnensucher. Destacamos as tomadas de Halle com acentuada câmera alta (IMAGEM 26). As reiteraões simbólicas, da divisão da Alemanha em duas, prosseguem em tomadas de uma passarela urbana num parque em Halle. A vemos, em ambientação *noir*, nebulosa e com iluminação de alto-contraste, quando Rita e Manfred a cruzam (IMAGEM 27) ou quando o casal, em um momento intimista e reflexivo, caminha próximo a ela. Neste caso, vemos a passarela ao fundo, contra o céu sombrio (IMAGEM 28).

Há nas cenas iniciais, conforme Feinstein faz notar, a apresentação de fragmentos de imagens e as tomadas em “ângulos excêntricos” de Halle, às quais nos referimos anteriormente. A cidade, onde se passa grande parte da narrativa, era parte da então RDA. Ao longo do filme, a retomada da vida pela fragilizada protagonista, após o colapso, é orientada por uma voz feminina exterior às cenas, de uma narradora que comenta os acontecimentos. Em contraposição à insegura Rita Seidel, o tom de voz dessa narradora demonstra experiência.⁶²⁰

A estruturação fragmentada de *Der geteilte Himmel* se relaciona com o “juntar dos cacos” do passado recente para se seguir adiante. A cena inicial de Rita no leito, em repouso, acentua seu estado de isolamento da coletividade. As primeiras tomadas de Halle mostram ruas vazias. Em contraste, as cenas finais mostram suas ruas movimentadas pela multidão, a enfatizar a recuperação e integração da jovem na nova sociedade.⁶²¹

Feinstein observa também, que a narrativa de *Der geteilte Himmel* é estruturada em torno de sete *flashbacks*. O primeiro deles mostra Rita ainda vivendo em sua pequena cidade. Lá, ela encontra dois homens que viriam a mudar o seu destino: Manfred, que lá estava descansando de seu doutoramento, e com quem ela viria a se noivar, e Herr Schwarzenbach, que a encaminha para o curso de Pedagogia em Halle, o grande centro urbano regional mais próximo. Em Halle também se localiza a vila burguesa dos pais de Manfred.

O segundo *flashback* se inicia com a chegada de Rita a Halle. Lá, ela passa a morar com os Herrfurths e a trabalhar na fábrica de vagões ferroviários. Este trabalho, aliás, é parte do treinamento que os futuros professores devem passar, para que se aproximem, conforme lembra Feinstein, das “necessidades da classe trabalhadora”. E tanto na vila dos Herrfurths, o ‘ambiente burguês’, quanto na fábrica, o ambiente operário, a jovem se situa em meio a conflitos de

⁶²⁰ FEINSTEIN, 2002, p. 113.

⁶²¹ FEINSTEIN, 2002, p. 113.

gerações. Manfred tem um relacionamento difícil com o pai, para ele um hipócrita que consegue viver bem com os comunistas, assim como havia conseguido com os nazistas. Na fábrica, a situação se inverte. O hipócrita é um jovem, o líder de brigada Ermisch, ao qual Rita fica subordinada. Ermisch lança mão da fraude para simular uma produtividade maior do que realmente desempenha, e, assim, obter vantagens financeiras. Seu oponente é o velho camarada Meternagel (Hans Hardt-Hardtloff), um homem correto, que não vê com bons olhos as práticas suspeitas do jovem líder de brigada.⁶²² Não tardará para que a correta moça se torne mais ligada ao veterano Meternagel.

O terceiro segmento em *flashback*, evidenciado por Feinstein, confronta a vida pública e privada de Rita. O segmento se inicia com a crise na fábrica de vagões em razão da escassez de material.⁶²³ Observemos aqui, um dos problemas crônicos no modo de produção socialista que a *perestroika* de Gorbachev, na União Soviética, cerca de duas décadas mais tarde, tentaria superar.⁶²⁴ Retomando Feinstein, as cenas mostrando os problemas na fábrica, com reunião de trabalhadores e gerência, é alternada com as cenas em que Rita e Manfred fazem uma viagem a uma região próxima à fronteira. Apesar de ser um dia feliz, Manfred dá mostras de sua amargura e cinismo diante da nova ordem.⁶²⁵ Em visita ao alto de um castelo, o guia chama a atenção para a vista esplêndida da cidade, podendo-se ver até mesmo a Alemanha Ocidental. Rita se porta como uma menina entusiasmada por cada descoberta. Manfred insinua discretamente a ela, que logo a principal atração do lugar será a vista do Ocidente.

Cenas de conflitos na fábrica são retomadas e Meternagel propõe um desafio à sua brigada, para que aumente voluntariamente a quota de produção diária, buscando romper sentimentos de hostilidades e baixo moral entre seus liderados.⁶²⁶ Do espaço da vida pública, seguem-se cenas da vida privada em que Rita e Manfred se encontram, à noite, na intimidade do casal. Eles vivem em um quarto elevado na vila dos Herrfurths, em uma espécie de ático, dispondo de uma grande vidraça panorâmica, de onde possuem uma vista espetacular de Halle. Como duas crianças crescidas, pairando sobre a cidade adormecida, eles imaginam estar em um pequeno bote à deriva (IMAGENS 29-31).

⁶²² FEINSTEIN, 2002, pp. 113-114.

⁶²³ FEINSTEIN, 2002, p. 114.

⁶²⁴ Cf. GORBACHEV, 1987.

⁶²⁵ FEINSTEIN, 2002, p. 114.

⁶²⁶ FEINSTEIN, 2002, p. 114-116 *passim*.

A imaginação dos dois proporciona o motivo para o início do quarto segmento em *flashback*, pontuado pela voz feminina da narradora, a afirmar ter o bote afundado oito meses depois, e agora os dois amantes se encontram em praias opostas. Manfred conclui seu doutorado em Química, mas fica frustrado quando uma fábrica recusa o processo de manufatura que ele havia desenvolvido. Por sua vez, Rita se depara com Mangold, um instrutor que instaura um clima de terror no instituto pedagógico. Ainda conforme as observações de Feinstein, o bom Schwarzenbach encoraja Rita a lutar por aquilo que ela acredita ser justo. Mas ao se aconselhar com Manfred, sobre o comportamento autoritário de Mangold, novamente temos mostras do caráter vacilante dele. Manfred apenas diz a ela para se manter fora de problemas. Além disso, em outra ocasião, ele se mostra vago e evasivo ao declarar seu amor a Rita, mesmo quando questionado por ela de forma direta.⁶²⁷

A própria Christa Wolf afirmou que Manfred seria o possuidor do “*know-how*” da vida. É ele quem introduz Rita nos segredos do novo mundo da grande cidade, e quem aponta para os caminhos quando ela se sente desorientada.⁶²⁸ A princípio, Rita é uma observadora passiva. Mas ao se envolver na sociedade, lidando com seus problemas, seja na fábrica de vagões ou no Instituto de Pedagogia, iria ela mesma ganhar experiência e agir. Dessa forma, enfatiza Sell, *Der geteilte Himmel* reafirma a noção de que a emancipação da mulher está ligada à questão social. Isso a coloca de acordo com o *Emanzipationsmodell der DDR* – o modelo de emancipação da RDA.⁶²⁹

Feinstein faz notar que no quinto seguimento em *flashback*, Rita já apresenta mais maturidade do que Manfred, mesmo sendo ela cerca de dez anos mais nova do que ele. Manfred se empenha em uma busca egocêntrica de promoção de seu processo de manufatura, sendo rejeitado pela segunda vez. Enquanto isso, Rita lida sozinha com uma difícil situação, em que se mostra solidária a uma jovem colega ameaçada de expulsão do instituto, devido ao fato de seus pais terem abandonado a RDA para viver no Oeste capitalista. Rita defende corajosamente a colega perante uma comissão liderada pelo autoritário Mangold (IMAGENS 32 e 33).⁶³⁰

⁶²⁷ FEINSTEIN, 2002, p. 114.

⁶²⁸ In: Chiarloni, Anna: Christa Wolf: „Der geteilte Himmel”. In: Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien, Dokumente, Biographie. Berlin u. Weimar 1989, S. 18 *apud* SELL, 2008, p. 194.

⁶²⁹ SELL, 2008, p. 195.

⁶³⁰ FEINSTEIN, 2002, p. 114.

No sexto segmento, Rita, já recuperada do colapso nervoso, retorna a Halle. No quarto em que dividia com Manfred, ela relembra uma das declarações amarguradas dele: “O fundamento da História é o infortúnio do indivíduo”.⁶³¹ Para Feinstein, tal declaração realça a incapacidade de Manfred sentir-se parte de algo que transcenda sua individualidade. Seu sentido de isolamento da nova sociedade havia sido reafirmado na ocasião em que Rita o convidou a participar de uma viagem teste, da composição ferroviária que acabou de sair da linha de montagem. Ela está feliz na companhia de seus camaradas socialistas, experimentando a concretude do seu trabalho. Na viagem estão presentes também Meternagel e Ernst Wendland (Hilmar Thate), o novo diretor da fábrica. Em sua crescente amargura, Manfred os questiona se a Alemanha estaria pronta para o socialismo. O trem para em meio a uma região campestre, num teste dos freios, e camponeses próximos anunciam, triunfalmente, que os soviéticos têm um homem no espaço. Era o voo pioneiro de Iuri Gagarin.⁶³²

O ceticismo quanto ao socialismo é confrontado, então, com os triunfos que o sistema alcançava naqueles anos, com a posição de vanguarda que se encontrava na engenharia espacial. Para Feinstein, naquele momento histórico, os feitos soviéticos na conquista espacial constituíam os símbolos derradeiros do socialismo em direção ao futuro. No sétimo e último segmento em *flashback*, Rita assume a posição da narradora. Ao relatar suas experiências, ela é ousada ao revelar a Schwarzenbach, ter ido ao Ocidente para se encontrar com o noivo. A viagem de Halle a Berlim Ocidental foi clandestina.⁶³³

Feinstein coloca em evidência pontos essenciais a serem observados em *Der geteilte Himmel*.⁶³⁴ Apesar da ousadia formal do filme, o qual se buscou situá-lo entre cinematografias modernas europeias dos anos de 1960, tematicamente ele segue uma estrutura convencional na ficção da RDA. A história de Rita Seidel é a história de um processo de *Erziehung* – educação.⁶³⁵ A jovem possui seus mentores em Meternagel e Schwarzenbach. Nesse aspecto, também não deixa de ser uma reafirmação de figuras patriarcais.

⁶³¹ Tradução livre do original em alemão: *Der Bodensatz der Geschichte ist das Unglück des Einzelnen*. Do DVD *Der geteilte Himmel*, aos 79 min.

⁶³² A 12 de abril de 1961, a Vostok 1 levou Iuri Gagarin no primeiro voo espacial tripulado. O cosmonauta soviético “descreveu uma órbita ao redor da Terra em 1h48min a uma altura de 328 quilômetros, aterrissando com sucesso”. Cf. CLARKE *et al.*, 1982, p. 196.

⁶³³ FEINSTEIN, 2002, pp. 114-117 *passim*.

⁶³⁴ FEINSTEIN, 2002, p. 115.

⁶³⁵ FEINSTEIN, 2002, p. 115.

Outro elemento verificado, que se repete em filmes da DEFA, é a presença entre os comunistas, do antigo homem que serviu na *Wehrmacht* – as forças armadas alemãs – durante a Segunda Guerra Mundial. Em *Der geteilte Himmel*, ele faz parte da brigada de serviços liderada por Meternagel na fábrica de vagões.⁶³⁶ O próprio Herr Schwarzenbach, o mentor intelectual de Rita no Instituto, um homem bom, também não deixou de ter alguma relação com o velho regime. Perante a comissão Mangold, em que apoia Rita e a jovem Sigrid (Petra Kelling), ele revela que nos últimos dias da guerra, quis integrar unidades (hitleristas) jovens de defesa. E usa o argumento de que o partido, o SED, foi indulgente e paciente, concedendo-o uma segunda chance. Retomando as observações de Feinstein, Manfred, por sua vez, possui um caráter vacilante por causa de sua origem burguesa, vindo de uma família que havia se beneficiado com o nazismo.⁶³⁷

O fato de Rita ter dito a Schwarzenbach que havia ido a Berlim Ocidental encontrar-se com Manfred foi um ato de confiança. Feinstein destaca o que nisso há de significativo dentro de um processo educacional. Aos poucos, a sociedade alemã-oriental estaria sendo “preparada para encarar a verdade” sobre a realidade, seja ela qual fosse. Para tal, a sociedade precisaria estar suficientemente *amadurecida* e esse momento já estaria sendo alcançado.⁶³⁸

Mas os modelos socialistas nunca primaram por transparência, pelo dizer da verdade aos seus cidadãos. O historiador Marc Ferro menciona o evento de grandes proporções, ocorrido na União Soviética, a constituir uma exceção.

Em 1986, ocorreu a catástrofe de Chernobyl, um acidente numa central nuclear da Ucrânia que revelou a fragilidade desse tipo de usina. Os soviéticos não puderam ocultá-la, como já haviam feito em relação a uma ou duas outras catástrofes menos graves ocorridas anteriormente na Sibéria. Até então, um dos traços do regime era a *negação de seus erros* e, de modo mais geral, *de tudo o que escapava a seu controle e que revelava aspectos disfuncionais do Estado*. Com o acidente de Chernobyl, o silêncio se tornava impossível, e toda uma faceta da vida soviética era, assim, desvendada [grifos nossos].⁶³⁹

A falta de transparência no mundo comunista foi abordada em *Cinemaníaco* (*Amator*, Polônia, 1979) de Krzysztof Kieslowski. Nesse filme, Filip Mosz é um modesto operário que compra uma câmera cinematográfica caseira para filmar sua filha recém-nascida. Ao saber da câmera,

⁶³⁶ Cf. FEINSTEIN, 2002, p. 116.

⁶³⁷ FEINSTEIN, 2002, p. 115.

⁶³⁸ FEINSTEIN, 2002, pp. 115-116.

⁶³⁹ FERRO, 2009, pp. 49-50.

o diretor da fábrica em que Filip trabalha logo o chama para filmar uma solenidade local. Aos poucos, Filip vai descobrindo e ficando cada vez mais fascinado pelo mundo da cinematografia, lendo revistas especializadas, frequentando e organizando cineclubes e até participando, com seus filmes, de festivais. Seus documentários honestos sobre a realidade da vida operária na socialista Polônia, porém, logo passam a incomodar as instâncias superiores. O diretor da fábrica o convida para um passeio por uma região campestre, onde podem ter uma conversa franca. Filip passa a ter, então, a percepção do funcionamento do sistema em seu país.

O diretor: “A vida social nem sempre pode ser exposta, pública. É preciso ter muito cuidado ao abrir a boca. [...]. É preciso saber muita coisa”. Filip: “Mas eu quero saber. Todo mundo devia saber! ”. O diretor: “Não. Nem todo mundo tem *maturidade*” [grifo nosso]. Filip: “E o círculo se fecha”.⁶⁴⁰

A abordagem de Kieslowski, em que sonda dilemas éticos, contrasta com a de Konrad Wolf. O primeiro é crítico às questões da liberdade de expressão individual e a censura. O segundo tenta justificar os obscuros controles do Estado e do partido, ao mesmo tempo em que aponta para uma improvável relação de transparência na Alemanha Oriental, num futuro que já estaria prestes a se tornar realidade. É curioso notarmos que tanto o mentor de Rita Seidel, quanto o chefe de Filip falam sobre maturidade, enquanto a cúpula desses regimes continuaria, até o seu colapso, a tratar suas populações de forma infantilizada, com seus mitos e referências vagas a um futuro que estaria próximo, mas sempre inalcançável.

Recordemos também, que após o erguer da “barreira de proteção antifascista”, alguns cineastas da DEFA consideraram que poderiam ter uma abordagem mais aproximada dos problemas da realidade da RDA, pois o país estaria menos vulnerável à propaganda “fascista” ocidental. E talvez, acreditassem que já teria chegado o momento em que sua população estaria suficientemente amadurecida para um tratamento franco da realidade, sem que o Estado fosse desestabilizado. Isso teria levado aos filmes que foram banidos, em 1965, no *Kahlschlag*.⁶⁴¹

Outras comparações a serem observadas entre *Der geteilte Himmel* e *Cinemaníaco* são: além da discussão sobre a questão ética quanto a transparência nas relações entre o Estado, o partido

⁶⁴⁰ Traduzido do original em polonês nas legendas em português do DVD *Cinemaníaco*.

⁶⁴¹ Cf. The Eleventh Plenum and *Das Kaninchen bin ich*; A Dream Deferred? *Spur der Steine* and the Aftermath of the Eleventh Plenum. In: FEINSTEIN, 2002, respectivamente pp. 151-175; pp. 176-193. Soldovieri, Stefan. Censorship and the Law: The Case of *Das Kaninchen bin ich*. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 146-163. Film Censorship, the East German *Nouvelle Vague*, and the “Rabbit Films”: *Das Kaninchen bin ich*... In: HEIDUSCHKE, 2013, pp. 77-83.

e a população, os dois filmes, o alemão-oriental e o polonês, separados por quinze anos, expõem princípios dos profundos problemas estruturais da centralizada economia socialista, ou economia planificada, ao mesmo tempo em que havia conflitantes pluralidades de interesses.⁶⁴² Fechando-se o foco em nosso campo principal de investigação, observamos que Rita, a alemã-oriental, é a estudante que vai do meio intelectual ao operário. Filip, o polonês, é o operário que vai ao meio intelectual. Rita, a mulher, aceita passivamente as ponderações de seu mentor. Filip, o homem, contesta desconfiado as ponderações de seu diretor.

A ênfase na inexperiência de Rita permite uma “tácita admissão” do Muro de Berlim, mesmo na violenta ruptura do evento. Seria, propõe Feinstein, difícil imaginar um homem, “um velho camarada” comunista, experimentar uma crise existencial como a de Rita.

Sua presumível vulnerabilidade, sua juventude e sua posição limiar como uma convertida ao socialismo a permite se tornar um veículo para questionamentos que de outra maneira poderia ser subversivo. Por outro lado, a subjetividade de Rita proporciona um meio original para a legitimação da nova sociedade, fundamentando [o que seria] *a verdade* [grifo nosso] do socialismo.⁶⁴³

Der geteilte Himmel é parte de um imenso esforço, pessoal e material, que mobilizava a RDA na primeira metade dos anos de 1960. Primeiramente, isso se dá pela rápida construção de uma barreira física, que deveria ser praticamente intransponível, para conter a perda de mão de obra da república socialista. A seguir, há a intensa ação de propaganda para fazer com que uma população desconfiada, e indignada, aceitasse o cínico conceito da “barreira de proteção antifascista”.⁶⁴⁴ Em última instância, a doce e correta Rita Seidel surge como uma espécie de “garota-propaganda”, senão do Muro de Berlim, pelo menos da RDA que deveria com ele conviver. Conforme já expomos, o Muro nunca é mencionado e a brutal divisão é referenciada

⁶⁴² Escreveram Chorlton *et al.* ainda nos tempos da RDA: “A desvantagem do planejamento centralizado reside em sua incapacidade de manejar a complexidade da vida econômica. Isso é particularmente verdadeiro na RDA, que tem a mais avançada e diferenciada economia do bloco comunista. Quando os planos entram em ação, seus preparativos não raro tomaram tanto tempo que as premissas estatísticas em que se apoiam já estão ultrapassadas. Além disso, o número de autoridades envolvidas dificulta ao extremo a coordenação dos vários programas industriais, regionais e individuais, ocasionando escassez e ‘engarrafamentos’”. In: CHORLTON *et al.*, 1989, p. 109. Além dos problemas da burocracia, que levavam à paralisia do sistema, Marc Ferro chama a atenção para a pluralidade de interesses conflitantes, que os sistemas de partido único, no mundo soviético, não conseguiam dar conta. Cf. FERRO, 2009, p. 77.

⁶⁴³ Tradução livre do original em inglês: *Her presumed vulnerability, her youth, and her liminal position as a convert to socialism allow her to become a vehicle for questions that otherwise might have been subversive. On the other hand, Rita's subjectivity provides a novel means for legitimizing the new society, for grounding the truth of socialism.* In: FEINSTEIN, 2002, p. 119.

⁶⁴⁴ FEINSTEIN, 2002, p. 122.

pela simbologia do “céu partido”. Na concretude de sua existência, porém, a longo prazo o Muro veio a tornar-se, nas palavras de Taylor, “uma catástrofe propagandística para o Leste”.⁶⁴⁵

Antes da adaptação do romance de Christa Wolf por Konrad Wolf, surpreendentemente diversos outros filmes da DEFA já haviam sido feitos abordando não apenas a divisão da Alemanha, como também o Muro de Berlim. Feinstein cita, por exemplo, *Sonntagsfahrer* (*Motoristas de domingo*, RDA, 1963), dirigido por Gerhard Klein, Karl Georg Egel e Wolfgang Kohlhaase, em que um grupo de “pequenos burgueses” decidem, “inconscientes”, fugir da república. Há também, ... *und deine Liebe auch* (...e o seu amor também, RDA, 1962) e *Julia lebt* (*Julia vive*, RDA, 1963), ambos dirigidos por Frank Vogel. Nesses, há a estruturação similar de uma mulher tendo que decidir entre um homem ousado, porém vacilante diante de compromisso, e que incorpora valores ocidentais, e outro, tímido e pouco ambicioso, mas atencioso e que representa a nova sociedade socialista.⁶⁴⁶ É curioso notarmos, que em *Julia lebt* temos mais um filme da DEFA apresentando um nome feminino já em seu título.

Diferentemente de *Der geteilte Himmel*, os chamados *Mauerfilme* – filmes sobre o Muro –, acima citados, fracassaram. Vimos que apesar de ter recebido críticas por sua estrutura mais complexa, o filme de Konrad Wolf estava em sintonia com os desenvolvimentos cinematográficos da vanguarda europeia dos anos de 1960, sem que deixasse de atingir um público considerável na RDA. O filme foi muito discutido em jornais do país e envolveu as plateias politicamente e intelectualmente.⁶⁴⁷

Günter Karl, um dos estudiosos do cinema na RDA, escreveu na época, por exemplo, que Rita Seidel não era uma personagem ‘pronta’, mas se encontrava em um processo de tomada de consciência, o que relacionou a um – *Aufblühen* – desabrochar ou prosperar de uma sociedade. Sell destaca o tom patriarcal na descrição do articulista alemão-oriental da época, mas também a conveniência da vulnerabilidade da personagem para se colocar em discussão pública o contexto delicado.⁶⁴⁸ *Der geteilte Himmel*, livro e filme, teve que lidar com o choque da construção do Muro sem desafiar a legitimidade do regime e a autoridade constituída.⁶⁴⁹

⁶⁴⁵ TAYLOR, 2009, p. 338.

⁶⁴⁶ FEINSTEIN, 2002, pp. 125-126; SCHENK *et al.*, 1994, p. 414, 418.

⁶⁴⁷ FEINSTEIN, 2002, p. 126.

⁶⁴⁸ Tradução livre do original em alemão: „Sie ist [...] keineswegs ‚fertig‘. [...]”. In: Karl, Günter: Dialektische Dramaturgie – Ein Versuch zu den Gestaltungsproblemen des Films „Der geteilte Himmel”. Filmwissenschaftliche Mitteilungen. Nr. 4, 1964, 5. Jg., S. 940 *apud* SELL, 2008, p. 190.

⁶⁴⁹ FEINSTEIN, 2002, p. 136.

Taylor reconhece que o Muro proporcionou uma sobrevida à RDA, que, sem ele, já teria entrado em colapso ainda nos anos de 1960. “O dia em que o Muro de Berlim se tornou uma realidade é muitas vezes considerado o ‘segundo nascimento’ do Estado alemão oriental, o momento em que se tornou efetivamente viável”.⁶⁵⁰ Para Feinstein, todo o esforço de mobilização do país em torno do Muro ocorria como se os “alemães-orientais estivessem sendo forçados não apenas a participar do macabro exercício de completar a construção de sua própria prisão, mas também demonstrar orgulho pelo feito”.⁶⁵¹

Feinstein compara *Der geteilte Himmel* a *Hiroshima meu amor* (*Hiroshima mon amour*, França / Itália, 1959), de Alain Resnais, um dos marcos da *Nouvelle Vague*, a ‘Nova Onda’ do cinema francês. O próprio Konrad Wolf reconheceu similaridades entre os dois filmes.⁶⁵² O romance de Christa Wolf também é comparável ao conto de Marguerite Duras, no qual se baseou Resnais. Ambos lidam com o trágico destino de um caso amoroso, tendo como pano de fundo terríveis eventos históricos do século XX.⁶⁵³

Propomos um segundo exercício de imaginação. Para tal, lançamos mão de um filme japonês, de impacto mundial, lançado no mesmo ano do filme alemão-oriental. Obviamente, pela contemporaneidade dos dois filmes, Konrad Wolf não teria tido notícia dele enquanto realizava *Der geteilte Himmel* e, provavelmente, não poderia admitir semelhanças formais, e muito menos temática, entre eles. Trata-se de *A mulher de areia* (*Suna no Onna*, Japão, 1964), dirigido por Hiroshi Teshigahara. A obra é também uma adaptação cinematográfica de motivo literário. Ela é baseada na novela de Kobo Abe, que, aliás, tal qual fez Christa Wolf, também escreveu o roteiro. Curiosamente, o filme japonês poderia apresentar uma metáfora para o “domingo do arame farpado” e o que a ele se seguiu. A metáfora japonesa, embora não tenha ligação intencional com o caso alemão-oriental, seria pungente.

Em *A mulher de areia*, um biólogo, originário de uma grande cidade, vai a uma remota região de dunas para estudar insetos. Ele perde o último ônibus que o levaria de volta naquele dia e aceita a oferta de moradores locais para se hospedar em casa de uma viúva. A casa, porém, fica

⁶⁵⁰ TAYLOR, 2009, p. 399.

⁶⁵¹ Tradução livre do original em inglês: *East Germans were being forced not only to participate in the macabre exercise of completing their own prison but [also] to profess pride in the accomplishment*. In: FEINSTEIN, 2002, p. 122.

⁶⁵² Konrad Wolf, interview by Ulrich Gregor, 336 *apud* FEINSTEIN, 2002, p. 118.

⁶⁵³ FEINSTEIN, 2002, p. 118.

encravada em um buraco em meio às dunas. Para poder chegar lá, o biólogo desce um paredão de areia por uma improvisada escada. Na manhã seguinte, ele percebe estar preso em uma armadilha, pois os homens retiraram a escada. Após o embate inicial entre o biólogo, que recorrentemente tenta um meio de fugir, e a viúva, repleta de artimanhas, eles se entregam a uma relação erótica selvagem. Os dois se veem em um trabalho de Sísifo, num esforço diário para que a casa não seja encoberta pela areia, enquanto são abastecidos pelos homens do vilarejo, que descem víveres, e até aguardente, ao buraco-armadilha.

É irônico lembrarmos que Berlim foi fundada em terreno pantanoso e seu solo é arenoso.⁶⁵⁴ E que no alvorecer do 13 de agosto de 1961, um domingo, os alemães-orientais, e mais sensivelmente os de Berlim Oriental, se viram presos em uma armadilha. Eles seriam alimentados, abrigados, contariam com estímulos para as relações heterossexuais, teriam cerveja barata,⁶⁵⁵ etc., para trabalhar e manter a precária sobrevivência artificial de seu Estado. Enquanto isso, uma burocracia no topo consumia recursos preciosos com privilégios, voluntarismo, corrupção, ineficiência econômica e o manter de um amplo e dispendioso aparato de segurança para proteger, fundamentalmente, o partido. Dessa forma, Rita Seidel pode ser vista como uma solitária ‘mulher de areia’ inserida numa realidade absurda. Seu homem, químico em vez de biólogo, havia conseguido escapar a poucos dias do fechar da armadilha.

A mulher de areia pode ter uma leitura que remete às experiências de engenharia social dos sistemas totalitários: o biólogo investiga insetos por ele confinados, e ele mesmo passa a ser observado por uma cúpula que o confinou. Outra leitura possível é a marxista, que considera o trabalho doméstico como improdutivo.⁶⁵⁶ Há ainda uma leitura feminista relacionável ao confinamento da mulher no lar, ao passo que essa mulher tentaria também segurar o homem em seus domínios. Por sua vez, todas essas leituras são, de algum modo, confrontáveis a *Der geteilte Himmel* e ao amplo contexto alemão-oriental.

Neste ponto, observemos que a ênfase dada ao químico em *Der geteilte Himmel* não é casual. Rita e o noivo participam de um requintado jantar. As pessoas presentes naquele círculo de conhecidos de Manfred são cientistas e acadêmicos, que parecem ter contatos em grandes

⁶⁵⁴ Cf. AREIA. A cidade do pântano. In: TAYLOR, 2009, pp. 29-46.

⁶⁵⁵ Cf. “[...] bebíamos muita cerveja barata e conversávamos com a população local”. Das experiências *in loco* de Frederick Taylor na então RDA. In: TAYLOR, 2009, p. 26.

⁶⁵⁶ Cf. NYE, 1995, pp. 75-76.

indústrias no Ocidente. Um amigo de Manfred comenta discretamente com Rita, que um homem à mesa é um grande químico, o que não significa que seja um grande homem. A seguir, o amigo adverte Manfred, que ele não deve ter esperanças de aprovação do seu processo, pois existem outros interesses envolvidos, o que muda seu humor.

A conversa entre aqueles ilustres senhores, em pequenos círculos após o jantar, adquire tons irônicos e mesmo sinistros. Um deles comenta que hoje em dia, na Alemanha, tudo possui dois campos. Surgem insinuações sobre negócios de empresas alemãs, que seriam ocidentais, e a afirmação de que a Alemanha sempre esteve na liderança em Química. É proposta a questão sobre qual Alemanha seguirá a tradição. Temos aqui, o indicar da separação da “república antifascista” dos crimes do passado, dos assassinatos em massa e da industrialização da morte nas câmaras de gás do nazismo. E as empresas, que deram suporte para tal, estavam sendo reabilitadas no Ocidente.

Para além da aparência ‘burguesa e elitista’ daqueles homens, uma passagem afirma o conservadorismo entre eles. Em resposta a um comentário sobre revolução feito por um deles, o outro afirma que revolução na Alemanha é, em essência, uma contradição. Rita está de pé na sala, entre os convivas. Ela usa um discreto vestido branco e é bela em sua simplicidade, sem adornos e afetação. Manfred também se mantém de pé, um pouco afastado dos pequenos círculos. Os dois se aproximam e se olham nos olhos. O casal entende, naquele momento, que o futuro poderia os afastar. A percepção de Rita sobre a conversa dos homens é mais profunda do que a de Manfred. São sensíveis as suas expressões de espanto. Intuitivamente, ela compreende algo, mesmo não sendo ainda capaz de racionalizar.

Questões éticas transitam do passado da Alemanha ao tempo presente da república socialista no filme e extra-filme. Recordemos que o real propósito do Muro não era fechar a RDA para inimigos externos, mas impedir seus próprios cidadãos de abandonar o país. De acordo com Feinstein, “poucos cineastas e outros artistas alemães-orientais poderiam ter ficado inteiramente cegos para esse dilema, mesmo que permanecessem comprometidos com o projeto socialista”.⁶⁵⁷ Assim como os eventos da revolta operária de junho de 1953, o Muro representou um difícil desafio para o *Geist und Macht*, sobretudo para aqueles que, com suas credenciais culturais, o sustentavam proporcionando credibilidade ao SED.

⁶⁵⁷ Tradução livre do original em inglês: *Few filmmakers and other East German artists could have been entirely blind to this dilemma, even if they remained committed to the socialist project*. In: FEINSTEIN, 2002, p. 136.

O erguer do Muro de Berlim levou a uma situação embaraçosa dentro da própria DEFA. Feinstein explica que os estúdios de Babelsberg eram ainda dependentes de equipamentos e especialistas do Oeste capitalista, apesar de toda pretensão ao contrário. Muitos membros da orquestra da DEFA, por exemplo, eram provenientes do lado ocidental. Se para alguns profissionais vindos de setores ocidentais de Berlim, chegar ao seu local de trabalho no Leste era uma questão de metros ou minutos, agora, de um dia para o outro, teriam que contornar grande parte do perímetro urbano. A DEFA também perdia em competitividade na conquista e manutenção de bons atores e atrizes em seus quadros. Muitos deles já não poderiam gravar de dia no estúdio cinematográfico e se apresentar no teatro à noite, no mesmo dia. A disputa por profissionais para o cinema tornava-se ainda mais problemática ao envolver os estúdios de televisão melhor localizados.⁶⁵⁸

No “domingo do arame farpado”, a DEFA, como toda organização industrial, também teve que disponibilizar pessoal para os grupos paramilitares de apoio ao cerco dos setores ocidentais de Berlim. Os chamados *Bereitschaftsgruppen* formavam milícias compostas por trabalhadores de fábricas. As instâncias superiores da empresa tiveram sua lealdade ao partido posta à prova quando, por exemplo, dois diretores se dispuseram a passar a noite editando um filme político para a televisão, forjando uma história em que os eventos do dia seriam uma resposta à colaboração entre espiões norte-americanos e criminosos de guerra. Por outro lado, muitos atores e atrizes se recusaram a assinar uma declaração pública de apoio a Walter Ulbricht, uma atitude corajosa que poderia fazer deles alvos de retaliações.⁶⁵⁹

Feinstein adverte que *Der geteilte Himmel*, livro e filme, situados em um contexto complexo, não devem ser julgados como mero material politicamente comprometido. A própria Christa Wolf, em trabalhos posteriores, viria a “desenvolver uma crítica do marxismo celebrando a subjetividade feminina como *a última possibilidade utópica* [grifo nosso] em um mundo dominado pela razão utilitária”.⁶⁶⁰ Sebastian Heiduschke também argumenta não ser correto considerar que os filmes de Konrad Wolf apresentam uma visão ingênua da vida alemã-oriental. Eles possuem ambiguidades em razão do envolvimento do diretor com o regime. Mas Konrad Wolf não se afasta de temas delicados e responde criticamente às condições reais da sociedade

⁶⁵⁸ FEINSTEIN, 2002, pp. 122-123.

⁶⁵⁹ FEINSTEIN, 2002, pp. 122-123. Ver também TAYLOR, 2009.

⁶⁶⁰ Tradução livre do original em inglês: [...] *to develop a critique of Marxism celebrating female subjectivity as the last utopian possibility in a world dominated by utilitarian reason*. In: Kuhn, Anna. *Christa Wolf's Utopian Vision*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988 *apud* FEINSTEIN, 2002, p. 124.

socialista. Veremos que em *Solo Sunny* (RDA, 1980), o último filme por ele realizado, Wolf já apresenta uma protagonista desafiadora o suficiente para indiciar mesmo sua distopia e ponto de ruptura com o *Geist und Macht*.

Ainda conforme Feinstein, os filmes da DEFA estruturados em torno da subjetividade feminina se alinham a uma tendência internacional iniciada com o cinema neorrealista. Sondar o mundo aos olhos de protagonistas femininas “permitiram aos cineastas questionar as certezas do pós-guerra, em insistir nos domínios da experiência que eram discordantes dos mitos político e social de suas sociedades”.⁶⁶¹ É sintomático que “o triunfo das protagonistas femininas” da DEFA ocorra nos anos que se seguiram imediatamente ao erguer do Muro de Berlim. É notável que o domínio da experiência *feminina* passou também a confrontar os mitos político e social do socialismo no pós-guerra e, de forma mais específica, da “república antifascista”.

De acordo com Sell, *Der geteilte Himmel* faz parte dos filmes que tematizam a mulher transitando entre o espaço da vida pública e privada, ao lado de *Karla* (RDA, 1965/1990) e *Beschreibung eines Sommers* (*Descrição de um verão*, RDA, 1963). O trânsito entre o público e o privado ocorre em maior ou menor grau nos *Frauenfilme*. Em *Der geteilte Himmel*, cada parte do casal de amantes expressa visões de mundo conflitantes entre si. E isso ocorre de maneira significativa quando estão no espaço privado.⁶⁶²

Manfred, um tanto deslocado, dá a impressão de querer arrastar a noiva a um amor confinado, que não tem um futuro público e oficial. A expressão máxima do espaço privado é o quarto elevado do casal em Halle, o ático com a grande vidraça, de onde podem ver de cima, distanciados, a cidade, o espaço social por excelência. O conceito da moça que está apaixonada por seu primeiro amor, mas também quer se lançar repleta de vida em um novo mundo, na nova sociedade, é no mínimo instigante, quando o confrontamos à ideia de toda uma população sendo condenada ao confinamento.

Recordemos, conforme Sell, que *Der geteilte Himmel* rompe com a representação tradicional do papel da mulher que exalta o amor romântico e se mantém presa ao homem. No filme,

⁶⁶¹ Tradução livre do original em inglês: [...] allowed filmmakers to question the certainties of the postwar era, to insist on realms of experience that were discordant with the political and social myths of their societies. In: FEINSTEIN, 2002, p. 131.

⁶⁶² SELL, 2008, p. 189.

Konrad Wolf busca expor a controvérsia entre a subjetividade e o sistema socialista, em um contexto histórico. A decisão de Rita Seidel pela RDA se liga à questão da emancipação feminina. Conforme declaração do próprio diretor, na época, para a revista feminina *Für Dich* – *Para você* –, ele pretendeu proporcionar ao espectador o sentimento e o conhecimento de que “a pátria progressista está diante de nós”.⁶⁶³ Rita, em uma situação limite, não poderia ter escolhido de outra maneira. Quando ela amadurece, se torna um indivíduo que aceita e passa a agir de acordo com o que seriam os elevados ideais de sua sociedade. Dessa forma, em *Der geteilte Himmel*, a *Frauenpersönlichkeit* – personalidade da mulher – está conectada à *gesellschaftliches Bewusstsein* – consciência social.⁶⁶⁴

Outras tomadas de cena em *Der geteilte Himmel* dizem respeito aos ‘prazeres visuais’. Aqui, evocamos, novamente, o conceito de Laura Mulvey. Porém, aplicamo-lo à reflexão sobre um cinema socialista, o que, conforme vimos, não é uma prática usual dessa tradição crítica feminista mais voltada para um cinema ‘dominante’ e ‘capitalista’. Os aspectos *voyeurísticos* dos prazeres visuais proporcionados pelo corpo feminino surgem na DEFA de forma discreta. Os vemos na heroína ‘intocável’, envolta em uma aura luminosa indiciando pureza, tal como Susanne em *Os assassinos estão entre nós* dos tempos dos escombros. Os vemos na beleza ainda quase infantil de Christel em *Die Buntkarierten*, passando, nos anos de 1950, pela aparência de androginia de Lotte Lutz, em *Sonnensucher*, à meiga feminilidade de Rita Seidel em *Der geteilte Himmel* dos anos de 1960.

Deste último, destacamos uma cena em que Rita e Manfred estão na cama, no quarto elevado com a grande vista para Halle. Ela, vestindo apenas peças íntimas, brinca com Manfred. A cena é curta e ambientada em iluminação de acentuado contraste claro-escuro. Além disso, ela atenua o aspecto erótico, ao mostrar Rita, naquele momento de descontração, com a inocência casual de uma menina (IMAGEM 34).

Por fim, destacamos também momentos da vaidade feminina no filme socialista, como Rita diante do espelho (IMAGEM 35). Vemos tais cenas em outros filmes da DEFA analisados, em que a câmera se detém na mulher diante do espelho, reafirmando a vaidade feminina. Isso

⁶⁶³ Tradução livre do original em alemão: “[...] die Heimat des Fortschritts bei uns liegt”. In: Wolf, Konrad: Auf der Professorenparty. *Für Dich*, 1/ 64 apud SELL, 2008, p. 193.

⁶⁶⁴ SELL, 2008, p. 193.

ocorre, por exemplo, em *Der Dritte* (*O terceiro*, RDA, 1972), *Solo Sunny* (RDA, 1980) e *Erscheinen Pflicht* (*Dever de comparecer*, RDA, 1984).

A seguir, antes de passarmos à produção dos anos de 1970 e 1980, apresentamos uma relação de algumas imagens, de filmes da DEFA tratados até aqui, dos tempos da Zona de Ocupação Soviética da Alemanha (1946-1949) às duas primeiras décadas de existência da RDA (1950/60). Desta forma, é proporcionada uma memória visual intermediária do nosso caminho investigativo trilhado até então. Estas imagens são aqui usadas exclusivamente para fins de estudo acadêmico-científico. Seus detentores de direitos autorais são a DEFA-Stiftung, a Progress Film-Verleih GmbH, a Icestorm Entertainment GmbH, na Alemanha, e a DEFA Film Library at the University of Massachusetts Amherst nos Estados Unidos.

Imagem 1 – Tela de abertura de <i>Die Mörder sind unter uns</i> com o logotipo modernista da DEFA	Imagem 2 – O filme de escombros <i>Die Mörder...</i> (<i>Os assassinos estão entre nós</i>, Alemanha, 1946)
	
Fonte: captura de tela do DVD <i>Die Mörder...</i>	Fonte: captura de tela do DVD <i>Die Mörder ...</i>
Imagem 3 – O casal da nova Alemanha diante de uma ‘simbólica paisagem de morte’	Imagem 4 – O ‘formalismo’ estético da DEFA em uma ‘moldura para a mulher’
	
Fonte: captura de tela do DVD <i>Die Mörder...</i>	Fonte: captura de tela do DVD <i>Die Mörder...</i>
Imagem 5 – A mulher como modelo de virtude	Imagem 6 – <i>Die Buntkarierten</i> (Alemanha, 1949)
	
Fonte: captura de tela do DVD <i>Die Mörder...</i>	Fonte: captura ... DVD <i>Die Buntkarierten</i>.
Imagem 7 – Brigitte Krause em <i>Die Buntkarierten</i> (<i>O quadriculado colorido</i>, 1949)	Imagem 8 – Lutz a caminho de Berlim em <i>Sonnensucher</i> (<i>Perseguidores do sol</i>, RDA, 1958)
	
Fonte: captura ... DVD <i>Die Buntkarierten</i>.	Fonte: captura de tela do DVD <i>Sonnensucher</i>.

Imagem 9 – Lutz e uma dramaturgia do silêncio  Fonte: captura de tela do DVD <i>Sonnensucher</i>.	Imagem 10 – A mulher nas minas de urânio  Fonte: captura de tela do DVD <i>Sonnensucher</i>.
Imagem 11 – Ele ordena que ela se vista, ela alega sentir calor  Fonte: captura de tela do DVD <i>Sonnensucher</i>.	Imagem 12 – Uso da câmera subjetiva e uma sexualidade embotada do observador  Fonte: captura de tela do DVD <i>Sonnensucher</i>.
Imagem 13 – Uma pirâmide patriarcal totalitária  Fonte: captura de tela do DVD <i>Sonnensucher</i>.	Imagem 14 – Reminiscências expressionistas em objetos a externar intenções malignas  Fonte: captura de tela do DVD <i>Sonnensucher</i>.
Imagem 15 – Plano detalhe de Lutz e um cinema que se aproxima do realismo psicológico  Fonte: captura de tela do DVD <i>Sonnensucher</i>.	Imagem 16 – Lutz e Sergej. “A heroína da DEFA raramente é recompensada...”  Fonte: captura de tela do DVD <i>Sonnensucher</i>.

Imagem 17 – ... ficando ‘para sempre’ ao lado do homem bom”. Lutz e a simbologia do sol



Fonte: captura de tela do DVD *Sonnensucher*.

Imagem 18 – Cerveja num dia chuvoso em Halle, em *Der geteilte Himmel* (O céu partido, RDA, 1964)



Fonte: captura de tela do DVD *Der geteilte Himmel*.

Imagem 19 – Momentos de reclusão do casal em uma “torre de marfim” num mundo complicado



Fonte: captura de tela do DVD *Der geteilte Himmel*.

Imagem 20 – O aproximar-se da mulher por enquadramentos intimistas



Fonte: captura de tela do DVD *Der geteilte Himmel*.

Imagem 21 – ... expressando a subjetividade, as sensações e percepções femininas



Fonte: captura de tela do DVD *Der geteilte Himmel*.

Imagem 22 – Uma individualidade inserida num dos mais dramáticos eventos da Guerra Fria



Fonte: captura de tela do DVD *Der geteilte Himmel*.

Imagem 23 – Metáforas visuais para a divisão da Alemanha



Fonte: captura de tela do DVD *Der geteilte Himmel*.

Imagem 24 – A metáfora do “céu partido”



Fonte: captura de tela do DVD *Der geteilte Himmel*.

Imagem 25 – Rita cai sobre os trilhos, metáfora para dois países que seguem caminhos paralelos



Fonte: captura de tela do DVD *Der geteilte Himmel*.

Imagem 26 – Radical tomada em câmera alta da cidade de Halle, na então RDA



Fonte: captura de tela do DVD *Der geteilte Himmel*.

Imagem 27 – Reincidências de metáforas visuais para o Muro de Berlim que radicaliza a divisão



Fonte: captura de tela do DVD *Der geteilte Himmel*.

Imagem 28 – O Muro, um tema tabu, indiciado na metáfora do “céu partido” pela sombria passarela



Fonte: captura de tela do DVD *Der geteilte Himmel*.

Imagem 29 – O aconchegante quarto-ático na vila dos Herrfurths



Fonte: captura de tela do DVD *Der geteilte Himmel*.

Imagem 30 – ... com a grande vista panorâmica de Halle



Fonte: captura de tela do DVD *Der geteilte Himmel*.

Imagem 31 – Imaginando estar em um bote à deriva



Fonte: captura de tela do DVD *Der geteilte Himmel*.

Imagem 32 – Solidariedade feminina. Uma colega do instituto apresenta a Rita uma grave questão



Fonte: captura de tela do DVD *Der geteilte Himmel*.

Imagem 33 – Corajosamente, Rita Seidel defende a vulnerável moça perante uma comissão



Fonte: captura de tela do DVD *Der geteilte Himmel*

Imagem 34 – Discretos ‘prazeres visuais’ no cinema alemão-oriental dos anos de 1960



Fonte: captura de tela do DVD *Der geteilte Himmel*.

Imagem 35 – Rita Seidel (Renate Blume) como uma jovem pensadora – intuição e vaidade feminina em *Der geteilte Himmel*



Fonte: captura de tela do DVD *Der geteilte Himmel*.

Imagem 36 – Monika Woytowicz é Gundela Thieß em *Die Abenteuer des Werner Holt* (*As aventuras de Werner Holt*, RDA, 1965)



Fonte: Captura de tela do DVD *The Adventures of Werner Holt*.

4.4 Mães, cientistas e balconistas – 1970 a 1979

Em 1971, Erich Honecker chegou ao topo do poder na República Democrática Alemã (RDA) e fez um discurso declarando não mais existir tabus no campo cultural. Isso trouxe uma nova motivação para os artistas. Nos filmes da DEFA, passa a haver radicais variações entre a representação dos anseios sociais e a linha política adotada na época pelo *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED) – Partido da Unidade Socialista da Alemanha –, especificamente em sua *Frauenpolitik* – política para as mulheres – que passava a ser configurada como uma *Familienpolitik* – política para a família.⁶⁶⁵ Com o Muro, apesar do quão constrangedor possa ser, o país estava estabilizado, pelo menos temporariamente. Havia um contexto renovado e favorável no começo da década em que se chegou a acreditar em um “segundo *Wirtschaftswunder* – milagre econômico – alemão”.⁶⁶⁶ Para Frederick Taylor, no campo social, “o regime gradualmente se foi beneficiando de um fato óbvio e decisivo: a geração que chegava à idade adulta na década posterior à construção do Muro não tinha experiência direta de nenhum outro tipo de sociedade”.⁶⁶⁷ Na política internacional, a Alemanha Oriental assinava, um pouco antes do Natal de 1972, o *Grundlagenvertrag* – Tratado Fundamental – com a Alemanha Ocidental.⁶⁶⁸

O reconhecimento internacional da RDA, *de facto*, conforme Taylor, se desdobraria na vontade de se projetar como uma nação atraente e respeitável. Para tal, o cinema cumpre importante papel. Fechando-se o foco em nosso campo maior de interesse, as belas atrizes da DEFA, como Heidemarie Wenzel, Angelica Domröse e Jutta Hoffmann poderiam ser a face de uma moderna Alemanha Oriental, a “vitrine do socialismo”. Contudo, o novo contexto não era isento de tensões. Já em 1973, *A lenda de Paul e Paula* (*Die Legende von Paul und Paula*, RDA, 1973), o filme de Heiner Carow, testava o dito do ‘não tabus’. Em 1976, ocorreria o grande abalo na área cultural, com o caso Biermann, vindo a compor o ponto de ruptura, para muitos, do *Geist und Macht* – espírito e poder –, a aliança entre artistas, intelectuais e o poder político.

⁶⁶⁵ Frauen- und Familienpolitik. In: PUHL, 2007, pp. 12-14. Sobre a *Familienpolitik*, ver também TÖDT, 2008.

⁶⁶⁶ O termo *Wirtschaftswunder* – milagre econômico – foi aplicado pelos jornais para descrever o espetacular crescimento da poderosa economia capitalista da Alemanha Ocidental. No início dos anos de 1970, acreditou-se que algo similar estava em processo na socialista Alemanha Oriental. Cf. CHORLTON *et al.*, 1989, p. 95, 105.

⁶⁶⁷ TAYLOR, 2009, p. 402.

⁶⁶⁸ TAYLOR, 2009, p. 423.

Voltando um pouco no tempo, após o que Andrea Rinke chama de desastrosas consequências do 11º Plenário do SED, em 1965, cineastas da DEFA tendiam a representar a mulher nos *Gegenwartsfilme* – filmes sobre o tempo presente –, de fins da década de 1960 e início dos anos de 1970, como um ideal de “personalidade socialista”. As “filhas do Muro” teriam alcançado alta qualificação técnica profissional e os problemas das condições sociais nos postos de trabalho já estariam superados. As novas heroínas, mulheres modelos, estavam inseridas no processo produtivo, se reafirmando em carreiras de prestígio, algumas destas consideradas de “domínios tradicionais masculinos”. Estas mulheres são a acadêmica matemática e conferencista em *Netzwerk* (*Network*, RDA, 1970), dirigido por Ralph Kirsten; a diretora de um projeto de pesquisa em Física em *Liebeserklärung an G.T.* (*Declaração de amor a G.T.*, RDA, 1971), dirigido por Horst Seemann; a supervisora em uma planta de engenharia mecânica em *Laut und leise ist die Liebe* (*Ruidoso e silencioso é o amor*, RDA, 1971), dirigido por Helmut Dziuba; a matemática e programadora de computador em *Der Dritte* (*O terceiro*, RDA, 1972), dirigido por Egon Günther, etc.⁶⁶⁹

Essas heroínas da DEFA querem agora atingir a realização pessoal em “um nível individual”, conforme a expressão de Rinke. Isso pode ocorrer na esfera privada, em um relacionamento amoroso, e não mais tão concentrado em seu papel na sociedade. “Frequentemente, elas tomam um ponto de vista crítico das discrepâncias entre ideal e realidade”. Algumas vezes, elas se vêm constrangidas diante de costumes datados na sociedade, do que delas se espera em termos comportamentais, mesmo que algumas dessas mulheres sejam tão ou mais qualificadas profissionalmente do que os homens.⁶⁷⁰

No imaginário da DEFA, são frequentes as encenações de mulheres em meio a canteiros de obras, plantas industriais e laboratório de processamento de dados, reafirmando a integração da mulher em uma sociedade socialista, ao mesmo tempo técnico-científica e “humanista”, que se modernizava rapidamente. Essa tendência, um desdobramento dos anos de 1960, é idealizada, não isenta de críticas. Precisamente quanto às mulheres, a maioria delas exercia trabalhos subalternos na realidade da RDA. E ao longo da década de 1970, algumas das heroínas da DEFA são representadas em carreiras “tradicionalmente consideradas femininas”, como vendedoras em lojas, caixas de supermercados, cozinheiras, faxineiras, enfermeiras, agentes

⁶⁶⁹ RINKE, 2010, p. 185.

⁶⁷⁰ Tradução livre do original em inglês: *Often they took a critical view of the discrepancies between ideal and reality*. In: RINKE, 2010, p. 186.

postais, arquivistas ou operárias da indústria têxtil ou de calçados. Há também, as professoras, principalmente as de escolas básicas.⁶⁷¹ Na época, toma forma a heroína, ou anti-heroína, que desestabilizaria modelos de virtude pretendidos pelo SED. É o caso de Paula, de *A lenda de Paul e Paula* (*Die Legende von Paul und Paula*, RDA, 1973).

Lisa Elkins-Jarrett, em seu estudo sobre a representação da mulher nos filmes da DEFA, de 1972 a 1982, faz a diferenciação entre a esfera pública e a privada. A primeira constitui o campo do trabalho e do compromisso socialista. Mas é na esfera privada que as contradições da sociedade socialista são evidenciadas, ainda que de forma velada, expressa pelo mal-estar existencial de uma mulher nos *Frauenfilme* – filmes sobre mulheres. Dos anos de 1970, Elkins-Jarrett abordou filmes como *Der Dritte* (*O terceiro*, RDA, 1972), *Die Legende von Paul und Paula* e *Bis daß der Tod euch scheidet* (*Até que a morte os separe*, RDA, 1979). Esses são filmes pertencentes a um período de demandas feministas vindas do Ocidente, às quais os elaboradores da política cultural do SED e cineastas sensíveis à ‘questão da mulher’, em conflito com os primeiros, tinham que dar alguma resposta.⁶⁷²

As mulheres em papéis centrais são todas ou divorciadas ou solteiras ou estão em um casamento em que sofrem abusos. Na maioria dos casos elas são mães solteiras em trabalhos mal pagos e tipicamente feminizados. Os diretores as apresentam como mulheres que buscam autorrealização e felicidade individual na esfera privada do amor e dos relacionamentos. Elas desejam se libertar das opressões da sociedade socialista. [...]. Essas mulheres estão todas preocupadas com *um esmagador sentimento de solidão*, uma característica do capitalismo a qual supunha-se ser o Estado socialista capaz de erradicar. Esses filmes não se desviam de [temas] como violência, falência [existencial], depressão, doença e morte [grifo nosso].⁶⁷³

Para uma confrontação do imaginário feminino da DEFA dos anos de 1970, com o modelo pretendido pelo SED para a época, há, conforme Susanne Diemer, citada por Kathrin Puhl, a “*Wandel zur neuen Mütterlichkeit*” ou a “mudança para a nova [ênfase na] maternidade”.⁶⁷⁴ O modelo, então, seria o da mulher que deve voltar-se para um cuidado maior com o lar e as

⁶⁷¹ Cf. RINKE, 2010, p. 185.

⁶⁷² ELKINS-JARRETT, 2011.

⁶⁷³ Tradução livre do original em inglês: *The lead women are all either divorced, single or in an abusive marriage. In most cases they are single mothers working in low paid, typically feminized jobs. The directors depict them as searching for self-fulfillment and individual happiness in the private sphere of love and relationships. They desire freedom from the constraints of socialist society. [...] These women are all preoccupied with an overwhelming feeling of loneliness, a characteristic of capitalism which the socialist state was supposed to eradicate. These films do not shy away from violence, failure, depression, illness and death.* In: ELKINS-JARRETT, 2011, pp. 3-4.

⁶⁷⁴ DIEMER, Susanne. *Patriarchalismus in der DDR*, Leske u. Budrich, Opladen 1994 *apud* PUHL, 2007, p. 6.

crianças, incentivado pelas políticas do Estado e propagado pelos *media*, devido à necessidade da RDA, nos anos de 1970, de fazer crescer a taxa de natalidade.

Para expormos o imaginário feminino da DEFA, de sua produção da década em questão, abordamos os filmes: *Zeit der Störche* (*Tempo das cegonhas*, RDA, 1971); *A lenda de Paul e Paula* (*Die Legende von Paul und Paula*, RDA, 1973); *Die Schlüssel* (*As chaves*, RDA, 1974); *Für die Liebe noch zu mager?* (*Para o amor ainda muito magra?*, RDA, 1974); *Suse, liebe Suse* (*Suse, Amada Suse*, RDA, 1975); *Hostess* (RDA, 1976) e *Das Versteck* (*O esconderijo*, RDA, 1978). Todos eles foram estudados como fontes primárias, contando-se com o apoio de pesquisa em fontes secundárias. As exceções são *Sieben Sommersprossen* (*Sete sardas*, RDA, 1978) e *Bis daß der Tod euch scheidet* (*Até que a morte os separe*, RDA, 1979), dois filmes sobre os quais fazemos menção apenas por fontes secundárias.

Zeit der Störche (*Tempo das cegonhas*, RDA, 1971) foi dirigido por Siegfried Kühn e baseado no conto homônimo de Herbert Otto. No filme, Susanne Krug (Heidemarie Wenzel) é uma professora de ensino básico e candidata a membro do SED. Ela tem um casamento harmonioso, porém monótono, com o biólogo Wolfgang Fischer (Jürgen Hentsch) / (IMAGEM 37). Para refletir sobre sua vida, Susanne viaja sozinha, de férias, ao campo. Ela conhece Christian Smolny, que trabalha em uma torre de perfuração e extração de gás natural. Este é o personagem do ator Winfried Glatzeder, que se tornaria um dos principais galãs do cinema alemão-oriental, consagrado em *A lenda de Paul e Paula* (*Die Legende von Paul und Paula*, RDA, 1973).

Apesar da atração entre Susanne e Christian (IMAGENS 38 e 39), há, no início, incompatibilidade entre os dois. Ela é uma mulher linda, culta e delicada, mas sem a afetação de estereótipos burgueses ou de nobreza. Ele faz o estilo do amante selvagem, rústico e de modos grosseiros. Após um desentendimento com Christian, Susanne retorna para o marido. Porém, logo ela articula para rever o amante. *Zeit der Störche* apresenta, à moda tímida, contida e sugerida da DEFA, um pouco do erotismo que comporia uma tendência de parte do cinema mundial dos anos de 1970, com cenas de amor e nudez em lugares rústicos ou em meio à natureza (IMAGEM 40). No cinema alemão-oriental, o idílio e o bucólico normalmente são mostrados em coexistência com o mundo industrial operário, que, juntos, são confrontados ao universo intelectual. Há ainda, ecos de um passado barroco e clássico, a coexistir com a jovem cultura *pop*, bem como, na arquitetura, o velho coexiste com o novo, ou a este vai cedendo.

Nos anos de 1970, a promessa de um futuro grandioso contida nos *Gegenwartsfilme* também coexiste e, paulatinamente, se rende ao *Alltag* – o dia-a-dia. Assim, conforme Joshua Feinstein, *Zeit der Störche* pode ser incluído dentre os desdobramentos de *Jahrgang 45* (*Nascido em 45*, RDA, 1966/ 1990), filme da década anterior, atingido pelo *Kahlschlag* – a erradicação –, e que traz um casal em crise. O arrebatamento do amor romântico é posto à prova diante do dia-a-dia. Para Feinstein, ocorreria nos anos de 1970, “o triunfo do ordinário” no cinema alemão-oriental”.⁶⁷⁵

Erika Richter chama a atenção para o personagem de Winfried Glatzeder em *Zeit der Störche*. Ele é um homem que nos filmes da DEFA, e também no dia-a-dia da RDA, segundo Richter, constituiria uma exceção. Christian é enérgico, fantasioso, inquieto e possuidor de gosto pela aventura. Ousado, ele chega a ser até mesmo atrevido.⁶⁷⁶ De fato, suas atitudes para conquistar aquela sofisticada mulher casada contrasta com a passividade e o distanciamento da vida demonstrados por muitos personagens masculinos nos filmes da DEFA verificados. Conforme chamamos a atenção mais de uma vez, a iniciativa romântica e sexual parte quase sempre das mulheres. É curioso que esses modelos masculinos nos extremos opostos, cada um a seu modo, sejam interessantes para aquelas personagens femininas. Elas parecem ser desafiadas tanto pela atitude ousada da abordagem, que beira o assédio, como no caso de Christian, quanto pela radical indiferença inicial de alguns homens.

O grande sucesso da DEFA, da época de “não tabus”, é *A lenda de Paul e Paula* (*Die Legende von Paul und Paula*, RDA, 1973), dirigido por Heiner Carow, com roteiro de Ulrich Plenzdorf. O filme foi visto por mais de três milhões de pessoas na RDA, permanecendo por meses no cinema. Ele narra a história de amor entre Paula (Angelica Domröse/ IMAGEM 51), uma funcionária de supermercado, balconista e depois caixa, e Paul (Winfried Glatzeder), um funcionário público casado. Engajamento social e partidário, participação em organizações de massa, atitudes mostradas como importantes em outros filmes da DEFA, são desprezadas e tornadas invisíveis. Para Paula, que é também uma mãe a cuidar sozinha de suas duas crianças, a intimidade é que tem precedência, ao proporcionar uma visão não ideologizada da vida íntima alemã-oriental.⁶⁷⁷

⁶⁷⁵ Cf. FEINSTEIN, The Triumph of the Ordinary: East German *Alltag* Films of the 1970s. In: FEINSTEIN, 2002, pp. 194-227.

⁶⁷⁶ RICHTER, 2015, pp. 7-8.

⁶⁷⁷ McLELLAN, 2011, p. 70; FREELAND, 2010, p. 105; HEIDUSCHKE, 2013, p. 100.

De acordo com Freeland, *A lenda de Paul e Paula* já se afasta radicalmente, tanto pela estética quanto por sua protagonista, das características didáticas, do ideal da heroína e do realismo socialista, que, em certo grau, ainda estão presentes em *Der Dritte* de Egon Günther. Paula, como trabalhadora não qualificada e apolítica, correspondia à situação da maioria das mulheres alemãs-orientais, empregadas em setores profissionais considerados tradicionalmente femininos.⁶⁷⁸

O próprio Heiner Carow afirmou ser o amor o tema do filme, o que inspira as pessoas, as faz mais criativas, imaginativas, humanas e amigáveis.⁶⁷⁹ O amor também potencializaria o processo de identificação com a protagonista. E a esse processo, em *A lenda de Paul e Paula*, seria permitido seu livre fluxo, visto não ser interrompido por técnicas de estranhamento à Brecht, tal qual Egon Günther lançou mão em *Der Dritte*. Num outro aspecto, Carow faz uso de elementos fantásticos, o que não era comum no estilo realista documental dos *Gegenwartsfilme*. Há uma ênfase na subjetividade de Paula, o que, para Freeland, é um desenvolvimento cinematográfico à maneira da técnica literária da ‘autenticidade subjetiva’, de Christa Wolf.⁶⁸⁰ Já verificamos também em *Der geteilte Himmel*, livro e filme, a importância dada à subjetividade da protagonista.

Freeland contrapõe Paula à sua contemporânea Margit, a protagonista de *Der Dritte*. Em ambas, há ansias relacionadas aos desejos sexual e romântico. Para ambas, há uma lacuna entre suas expectativas e a possibilidade de que se harmonizem plenamente com a sociedade socialista. Paula é uma inconformista, que, apesar de sua situação de vulnerabilidade, não está disposta a se lançar em um casamento de conveniência. Ela anseia pelo que seria o ‘verdadeiro amor’ e não tolera nada menos que isso. Paul é mostrado como um materialista “dado a valores burgueses fora de moda”. Carow, citado por Freeland, assume que o casamento de Paul e Ines (Heidemarie Wenzel) é baseado em um relacionamento ‘capitalista’, pois ocorre por valores essencialmente materiais, o que “degenera a ambos”.⁶⁸¹

Nas cenas iniciais de *A lenda de Paul e Paula*, há imagens de implosões de velhas construções (IMAGEM 52). Elas se referem à transformação que dava lugar ao projeto dos novos prédios

⁶⁷⁸ FREELAND, 2010, p. 105.

⁶⁷⁹ Heiner Carow *apud* FREELAND, 2010, p. 106.

⁶⁸⁰ FREELAND, 2010, p. 106.

⁶⁸¹ FREELAND, 2010, p. 107, pp. 110-111.

previstos no Plano Quinquenal lançado por Honecker, em 1971. A ideia de progresso social socialista é parcialmente reafirmada.⁶⁸² Temos a realidade dinâmica dos *Gegenwartsfilme* articulada em um *Frauenfilm* – filme sobre mulheres. Outro elemento notável é a presença da banda Puhdys, uma das mais conhecidas do *rock* alemão-oriental, na trilha sonora musical.⁶⁸³

Um dia, ao retornar para casa, vinda do trabalho, Paula encontra uma pilha de carvão depositada em frente ao seu prédio, que é vizinho a um cinema. À maneira antiga, ela gasta tempo e esforço levando carvão em baldes para o seu apartamento. Suada, suja de carvão e com as costas doendo, Paula observa pessoas indo e vindo do cinema. O olhar dela se detém no charmoso cartaz de um filme francês. Após o esforço com a carga e de ter visto aquele cartaz publicitário, bem como casais felizes passando à sua volta, ela, por fim em casa, poderia relaxar. Mas Paula se sente mais ansiosa e, servindo-se de uma bebida alcoólica, faz o seu famoso desabafo: “Deve haver algo mais do que dormir, trabalhar, dormir e trabalhar de novo. Eu só tenho vinte e três anos”.⁶⁸⁴ Não seria a sequência evocadora de contos de fadas, da princesa esperando ser um dia liberta por um príncipe encantado?

Segundo Freeland, tanto *Der Dritte* quanto *A lenda de Paul e Paula* põem em questão o preceito socialista de que a independência econômica possibilitaria às mulheres casarem por amor. Ines se casou com Paul por conveniência material. Já Paula, desesperada ante a necessidade de ter segurança econômica, cogita aceitar o pedido de casamento feito a ela por Reifen-Saft, um homem muito mais velho do que ela, bem situado financeiramente e que desfruta até do conforto de possuir uma dacha. Mas o destino faz com que antes que tomasse a decisão, Paula encontrasse em uma boate, aquele por quem viria a se apaixonar. Tanto o destino quanto a noção de ser liberta pelo amor reafirmam a estruturação narrativa do filme como se fosse um conto de fadas, daí a sua característica lendária expressa no título.⁶⁸⁵

Mas as coisas não ocorrem assim, de forma mágica, como Paula imagina. Paul é casado e pai de uma criança. Além disso, ele é um homem do Estado e membro do SED, que se vê impedido, de uma hora para outra, de abrir mão de suas responsabilidades. Similarmente à situação que

⁶⁸² FREELAND, 2010, p. 110.

⁶⁸³ HEIDUSCHKE, 2013, p. 104.

⁶⁸⁴ Tradução livre do original em alemão: “*Es muss doch auch noch was anderes geben also schlafen. Arbeiten. Schlafen und wieder arbeiten! Mit dreiundzwanzig Lenzen!*” Do DVD *Die Legende von Paul und Paula*. Citado também por FREELAND, 2010, p. 113 e ELKINS-JARRETT, 2011, p. 3.

⁶⁸⁵ FREELAND, 2010, p. 114.

ocorre em *Lots Weib (A esposa de Lot, RDA, 1965)*, de Egon Günther, o divórcio não seria conveniente para a carreira de Paul no partido. Ele questiona o comportamento de Paula: “as coisas não funcionam desta forma. Você quer tudo ou nada”. Ela desafia: “e daí? ” Paul continua: “existem deveres que se deve cumprir. Ninguém pode fazer sempre apenas o que quer”. Seu discurso se harmoniza com a retórica do SED, em que o indivíduo deve se sacrificar pelo bem comum. Mas Paula deseja a felicidade e expressa esse desejo de forma conflitiva com a sociedade.⁶⁸⁶

No filme, existem coisas incômodas para as autoridades do SED. Podemos identificar, conforme Freeland, uma subversiva crítica às estruturas governamentais e ao conformismo da sociedade alemã-oriental, cuja simbologia se concentra em Paul, como funcionário do partido. Outro aspecto a subverter a ordem patriarcal alemã-oriental é que em mais de uma sequência, o homem é feito objeto sexual para a mulher. Isso desagradou a Horst Knietzsch, o editor chefe do *Neues Deutschland*.⁶⁸⁷

A morte do filho de Paula em um acidente, claro, a abala profundamente. Ela a toma como uma punição por seu caso amoroso, assim como por negligência maternal. Agora é Paula que passa a evitar Paul. Por sua vez, ele vem se sentindo infeliz no casamento, sobretudo com a infidelidade da esposa, que já ocorria independentemente de ele ter também iniciado um caso extraconjugal. E com o trágico evento na vida de Paula, Paul quer agora reconhecer seus próprios sentimentos e fazer o melhor por ela. Ele, então, passa a dormir à porta de Paula e, subversivamente, usa um exemplar do *Neues Deutschland – Nova Alemanha* – o jornal oficial do SED – para forrar o chão. Freeland novamente chama a atenção para o fato de que a transformação de Paul, pelo amor, reafirma a lenda.⁶⁸⁸

Por fim, Paula acaba cedendo. Os dois vêm a ter um filho juntos, mesmo tendo o médico alertado a Paula, que ela não poderia ter um terceiro filho, pois seria uma gravidez de risco. Mas, conforme Freeland, realização individual desconectada da noção de coletividade não era tolerada na sociedade socialista alemã-oriental. Paula precisa morrer, o que também reafirma a lenda. Mas sua morte não deixa de incomodar também os funcionários do SED, pois não é,

⁶⁸⁶ Tradução livre do original em alemão: Paul - “*Was du willst, geht nicht. Alles oder nichts willst du!*” / Paula - “*Na, und?*” / Paul - “[...] *es gibt Verpflichtungen, denen muss man nachkommen. Keiner kann immer nur das machen, was er will*”. Do DVD *Die Legende von Paul und Paula*. Citado também por FREELAND, 2010, p. 116.

⁶⁸⁷ FREELAND, 2010, p. 116, pp. 120-121; HEIDUSCHKE, 2013, p. 101.

⁶⁸⁸ FREELAND, 2010, p. 117; HEIDUSCHKE, 2013, p. 103.

propriamente, a morte de uma mártir, o que estaria em harmonia com os defensores da estética do realismo socialista. Paula é uma rebelde, individualista e apolítica, querendo as coisas nos seus próprios termos, tudo ou nada, como diz Paul. Ela abriria caminho para Sunny, de *Solo Sunny* (RDA, 1980), que viria na próxima década, bem como para outras ‘deslocadas’ ou ‘desajustadas’, as ‘*Misfits*’ da DEFA segundo Andrea Rinke.⁶⁸⁹

O realismo de *A lenda de Paul e Paula* é rompido em cenas, cujos elementos, algo surrealista, remetem ao sonho e à alucinação. Por exemplo, numa sequência da intimidade de Paul e Paula, aparecem no interior do recinto três tipos tocando instrumentos musicais. Eles usam terno e chapéu ao gosto de muitos homens da *Staatssicherheitsdienst*, o Serviço para a segurança do Estado, a Stasi. Os três têm os olhos vendados. Paul, como que buscando afastar uma alucinação, pergunta a Paula se os dois realmente estariam sozinhos. Há no filme, uma perigosa alusão ao sistema de vigilância onipresente do Estado alemão-oriental, que poderia denunciar os atos ocultos de todos os cidadãos ou fechar os olhos, de acordo com a conveniência, para os atos dos funcionários do partido. Heiduschke alerta que os elementos fantásticos do filme não fazem referência a alucinógenos, o que ocorria nos movimentos *flower power* da época, no Ocidente. Eles possuem um sentido onírico muito próprio do universo alemão-oriental, de sua utopia política e social aos anseios privados.⁶⁹⁰

Outra sequência com elementos fantásticos tem por tema o casamento de Paul e Paula em um ritual ‘pagão’, conforme caracteriza Freeland, ocorrendo também como se fosse em um sonho. Paula tem seu corpo parcialmente à mostra, coberto por um véu transparente que permite ver seus seios. O casal deitado em uma cama é conduzido por uma barcaça pelo rio Spree até à festa de casamento, onde está a família da Paula. Ainda segundo Freeland, Carow fazia menção à hipocrisia presente no regime alemão-oriental, como se já antecipasse a crítica que a sequência recebeu, acusando-a de ‘pornografia’. Além disso, o sonho de Paul e Paula, como que em um mundo privado, apartado da materialidade e do coletivo, não teria lugar na moderna Alemanha Oriental.⁶⁹¹

⁶⁸⁹ FREELAND, 2010, pp. 118-119. Ver também RINKE, From Models to Misfits: Women in DEFA Films of the 1970s and 1980s. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 183-203.

⁶⁹⁰ Mencionado também por FREELAND, 2010, p. 121; HEIDUSCHKE, 2013, pp. 101-102.

⁶⁹¹ FREELAND, 2010, pp. 121-123, *passim*.

Devemos refletir sobre as contradições na questão material, naquele contexto histórico da RDA, passados mais de uma década do erguer do Muro de Berlim. Quando então, começava a se perceber, esperançosamente, um segundo milagre econômico alemão. Para as autoridades socialistas, o conforto material se relacionava ao progresso da nova sociedade, observado, principalmente, nas novas habitações. Na época, se buscava proporcionar à população alemã-oriental o acesso aos bens de consumo, coisa que já se desfrutava em abundância na capitalista Alemanha Ocidental. Mas a nova ênfase no conforto material da população, no país socialista, se dava, sobretudo, como elemento apaziguador em troca de submissão e conformismo diante da ditadura do partido. Para Heiner Carow, o incipiente *boom* de prosperidade e consumo, expresso pelo universo do casamento hipócrita de Paul e Inês, ocorria como algo similar à alienação que os quadros socialistas tanto criticavam nas sociedades capitalistas.

Com *Der Dritte*, do ano anterior ao filme de Carow, Egon Günther já havia criticado o que seriam ‘consumismo’ e ‘caprichos burgueses’ na sociedade socialista. E isso estaria ocorrendo à custa de relações mais humanas e do ‘amor verdadeiro’. Veremos, pois, na análise de *Der Dritte*, que a personagem coadjuvante Lucie (Barbara Dittus), amiga da protagonista Margit (Jutta Hoffmann), tem um *insight* e compreende que a cara poltrona que comprou não preenche seus anseios mais essenciais, que seriam relacionados a uma relação de amor honesta.⁶⁹²

Expondo contradições, a noção de uma vontade individualista, egoísta e mesmo caprichosa é relacionada, em diferentes filmes da DEFA, ao que seriam vícios burgueses das sociedades capitalistas. Por outro lado, muitos filmes também afirmam a vontade individual. A Paula de Heiner Carow pode ser vista tanto como uma mulher relapsa e egoísta, como também portadora de uma superioridade moral, ao rejeitar a conveniência de confortos materiais pelo que seria o verdadeiro amor. E isso pareceu ser subversivo para aquele momento histórico, pois o aparente progresso material alcançado pelo socialismo foi relacionado a uma ideia de conformismo e submissão.⁶⁹³

O que propõe realmente Heiner Carow em *A lenda de Paul e Paula*? Para Freeland, ele aponta para um caminho alternativo entre o absolutismo de Paula e o conformismo de Paul.⁶⁹⁴ Avançando um pouco mais pelo campo das ambiguidades, vimos, conforme Andrea Nye, que

⁶⁹² Cf. FREELAND, 2010, p. 124.

⁶⁹³ Cf. FREELAND, 2010, p. 126.

⁶⁹⁴ FREELAND, 2010, p. 126.

Simone de Beauvoir relaciona a postura *absolutista* (objetiva) a uma visão marxista de mundo, pela qual os dramas humanos subjetivos não poderiam ser solucionados. Por essa perspectiva, o absolutismo da subjetividade de Paula, de sentimentos em torrentes, também se depara, de forma crítica e paradoxal, com a frieza do absolutismo materialista do SED.⁶⁹⁵

De acordo com diferentes autores, como Joshua Feinstein e Stefanie Treutler, com olhares historicamente distanciados, bem como o filósofo e economista alemão-oriental Rudolf Bahro observou, ainda na época de existência de seu país, as autoridades do governo e do SED consideravam, no início dos anos de 1970, que já se tinha concluída a implementação do socialismo na RDA.⁶⁹⁶ A narrativa do avanço a um utópico futuro comunista poderia permanecer nos discursos oficiais, mas já se admitia, como que de maneira conformada, o conceito de socialismo realmente existente. Em *A lenda de Paul e Paula*, Heiner Carow remete a essa ideia pela argumentação do médico que tenta dissuadir Paula da intenção de ter um terceiro filho, o primeiro dela com Paul. “Você não é, pois, mais nenhuma criança. Existem coisas que não acontecem. Você não pode ter tudo. Se você puder compreender filosoficamente, eu diria: ideal e realidade nunca se encontram totalmente. Sempre existirá uma defasagem”.⁶⁹⁷

A lenda de Paul e Paula gerou muitas controvérsias, mas pôde ser realizado dentro do espírito do “não tabus”. Apesar disso, para ser liberado, ele foi exibido ao próprio Honecker, contando com sua surpreendente aprovação.⁶⁹⁸ O Primeiro Secretário, que então assumia o cargo há pouco, já não era o mesmo Honecker que fez o rigoroso discurso na ocasião do 11º Plenário do SED? Conforme explica Klaus Wischnewski, que foi diretor artístico da DEFA, e lembrado por Freeland, logo depois do impacto do filme foi preciso haver uma nova contenção na política cultural da RDA.⁶⁹⁹

Freeland também cita Andrea Rinke, que analisa as informações de Wischnewski sobre os desdobramentos da época para a política cultural do país. A liderança do SED desconfiava, e mesmo chegava a odiar o destaque dado à individualidade, assim como modos de pensar que

⁶⁹⁵ Cf. NYE, 1995, p. 98.

⁶⁹⁶ Cf. BAHRO, 1980; FEINSTEIN, 2002.

⁶⁹⁷ Tradução livre do original em alemão: “Du bist doch kein Kind mehr. Es gibt eben Dinge, die nicht gehen. Du kannst nicht alles haben. Wenn du was von Philosophie verstehen würdest, würde ich sagen: Ideal und Wirklichkeit gehen nie übereinander. Ein Rest bleibt immer.” Citado também por FREELAND, 2010, p. 125.

⁶⁹⁸ HEIDUSCHKE, 2013, p. 103.

⁶⁹⁹ FREELAND, 2010, pp. 126-127; WISCHNEWSKI, Träumer und Gewöhnliche Leute 1966 bis 1979 – “Gente comum e sonhadora 1966 a 1979” –, p. 213, 223, 248. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 212-263; SCHENK *et al.*, 1994, p. 301, pp. 457-458.

não se harmonizassem com o princípio da luta de classes. Essa atitude era potencializada, sobretudo, por fenômenos de massa que fugissem ao seu controle. Assim, o enorme sucesso de público alcançado por *A lenda de Paul e Paula* foi percebido como algo extremamente perturbador.⁷⁰⁰

Recordemos que o condicionante do ‘não tabus’ de Honecker, era que não haveria problema, *desde que* os artistas partissem de uma concepção *socialista* de mundo. Obviamente, mesmo nas mais liberais sociedades existem limites a serem observados, mas o condicionante de Honecker para as artes era limitador em essência, o que dava margem a várias interpretações que pudessem levar a problemas com as instâncias de controle. E como o próprio Honecker viria a reconhecer, sobre as objeções levantadas ao filme de Heiner Carow, se tornava inaceitável a representação da *solidão* e do *isolamento do indivíduo* da sociedade, pois seriam atitudes que se opunham às expectativas socialistas. Para os funcionários do SED, também foi perturbadora a expressão dos desejos sexuais e o nudismo, ainda que muito discreto, das protagonistas dos dois célebres *Frauenfilme* da época do ‘não tabus’: *Der Dritte* e *A lenda de Paul e Paula*.⁷⁰¹

As restrições na política cultural chegariam ao ponto crítico com o caso Biermann, em 1976. Mas, conforme veremos, as duras medidas da época, que levaram ao ponto de ruptura da aliança do *Geist und Macht*, proporcionariam um novo e breve abrandamento de controles na DEFA do início dos anos de 1980.⁷⁰² Como sempre, eram as medidas compensatórias que se permitiam as autoridades após atos extremos do regime. E esse curto período de degelo abriria as portas para novas protagonistas rebeldes afirmando sua individualidade, desconectadas da sociedade socialista e exibindo, brevemente e de passagem, a sua nudez, levando a um novo fenômeno de massa que fugiria ao controle do partido, como foi o caso de *Solo Sunny*. Por enquanto, basta afirmarmos que ao fazer história, *Die Legende von Paul und Paula*, ou *A lenda de Paul e Paula*, se tornaria, ele próprio, um filme lendário, o que, segundo Heiduschke, lançou novas possibilidades para o desenvolvimento do gênero *Frauenfilm*.⁷⁰³ Na época, muitas mulheres

⁷⁰⁰ Rinke, Andrea. *Images of Women in East German Cinema, 1972-1982*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2006 *apud* FREELAND, 2010, pp. 126-127.

⁷⁰¹ FREELAND, 2010, pp. 126-127.

⁷⁰² Cf. MILLER, 1999.

⁷⁰³ HEIDUSCHKE, 2013, p. 104.

alemãs-orientais que assistiam ao filme e viriam a ser mães de uma menininha, quiseram dar o nome de sua heroína à filha recém-nascida.⁷⁰⁴

A seguir, temos outro filme de impacto na primeira metade dos anos de 1970. Inserido na busca de diretores da DEFA por novas expressões estéticas, *Die Schlüssel* (*As chaves*, RDA, 1974), dirigido por Egon Günther, se aproxima do estilo documental, à maneira de alguns filmes da *Nouvelle Vague* francesa. Nele, a jovem operária Ric (Jutta Hoffmann) e seu namorado, o estudante Klaus (Jaeki Schwarz), estão em viagem pela Polônia. Em Cracóvia, o jovem casal alemão-oriental tem as chaves de um apartamento que um amigo polonês disponibilizou a eles. Ric e Klaus assistem ao concerto de uma banda de *blues-rock*, vivenciam e registram manifestações culturais polonesas, passam a ter contato com outros poloneses, do círculo de conhecidos do amigo do casal, e viajam pelos arredores da cidade. Ric, envolvida, até começa a estudar o idioma polonês (IMAGEM 53). Apesar de seu aparente jeito espontâneo de ser, ela se mostra ansiosa e em recorrentes questionamentos. Ric se sente insegura em sua relação com Klaus, receando não poder estar nunca no mesmo nível intelectual dele. Um dia, ao chegar ao apartamento, ela não encontra Klaus. Apesar dela mesma ter o costume de passear sozinha, Ric é tomada pelo pânico e se lança em correria desesperada pelas ruas daquela cidade, em um país estrangeiro, o que terá consequência fatal.

Klaus Wischnewski compara o casal protagonista de *Die Schlüssel* ao par central do também trágico e erótico *A lenda de Paul e Paula*, quanto a impossibilidade para a continuidade do amor daqueles jovens casais.⁷⁰⁵ Eram postas ânsias de desejos pessoais confrontadas por diferenças sociais, e também pessoais, em uma sociedade que pretendeu abolir as diferenças de classes.

Für die Liebe noch zu mager? (*Para o amor ainda muito magra?*, RDA, 1974) é um *Jugendfilm* – filme sobre juventude – dirigido por Bernhard Stephan. O desconcertante título é evocador da história de *Hänsel und Gretel* – “João e Maria” –, dos contos folclóricos compilados pelos irmãos Grimm. A lembrar, em uma das versões do conto, as duas crianças presas pela bruxa malvada tinham que simular ainda estarem magrinhas para não serem devoradas. Em *Für die Liebe noch zu mager?*, Susanne (Simone von Zglinicki) é uma moça de dezoito anos de idade,

⁷⁰⁴ ELKINS-JARRETT, 2011, p. 3.

⁷⁰⁵ WISCHNEWSKI, *Träumer und Gewöhnliche Leute 1966 bis 1979 – “Gente comum e sonhadora 1966 a 1979”* – p. 239, 250. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 212-263; SCHENK *et al.*, 1994, pp. 457-458.

operária em uma indústria têxtil. Ela é diligente na fábrica e faz a maior parte dos serviços do lar em que mora com o pai e o irmão. Além disso, ela é ativa nos exercícios como socorrista integrante da *Deutsches Rotes Kreuz DDR* – a Cruz Vermelha da RDA. Nas comemorações do Primeiro de Maio, vemos Susanne a desfilar, entusiasmada, carregando uma faixa (IMAGEM 54).

No fim do desfile, pessoas passam a Susanne as suas bandeiras para serem recolhidas, abusando da solicitude dela, e saem rapidamente para cuidar da própria vida. No filme de Bernhard Stephan, o Leste socialista é invadido pelos novos ‘cultos de substituição’ ocidentais: a *pop music*, o *rock and roll*, as minissaías das moças e os cabelos longos também para os rapazes são reafirmados em ruas e praças, bem como em bailinhos e festinhas com luzes coloridas a piscar. Wischnewski observa que *Für die Liebe noch zu mager?* apresenta um autêntico mosaico da vida em uma pequena cidade da RDA, destacando-se os microcosmos da juventude.⁷⁰⁶

Apesar de ativa nas esferas profissional, doméstica e cívica, Susanne tenta se integrar aos códigos sociais desse novo mundo de sua própria juventude, no qual se torna a deslocada e a infeliz no amor. Temos, então, novamente uma jovem em processo de ‘educação sentimental’. Ela é apaixonada por Lutz (Christian Steyer). Os dois cresceram juntos, mas ele a vê como se ela ainda fosse uma criança. O comportamento egoísta da amiga Daisy (Ursula Staack) leva, por fim, a uma mudança de atitude em Susanne, que busca, então, ser mais afirmativa. Ela conquista Lutz, embora o tempo feliz em que passam juntos dure pouco. Lutz sobe em um trem e vai embora. Assim, identificamos outro elemento dramático recorrente em filmes da DEFA articulados em torno de uma mulher: a esquiva do homem.

O lançar-se na estrada para ‘ganhar o mundo’ é comum no imaginário jovem universal, mas algo veladamente desafiador em um país de fronteiras fechadas com o Ocidente. Por outro lado, essa noção é relacionável, em mais de um *Frauenfilm* da DEFA, ao que seria a falta de compromisso de alguns homens para com as mulheres e, por extensão, para com a sociedade socialista. Normalmente, esses homens são sugestionáveis por valores ocidentais. Vemos isso ocorrer em *Der geteilte Himmel* (*O céu partido*, RDA, 1964) e *Suse, Liebe Suse* (*Suse, amada*

⁷⁰⁶ WISCHNEWSKI, *Träumer und Gewöhnliche Leute...*, pp. 250-251. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 212-263.

Suse, RDA, 1976), por exemplo. Permitindo-nos parafrasear François Truffaut, nesses filmes alemães-orientais, com suas ambiguidades, o amor parece estar sempre em fuga.⁷⁰⁷

Verificamos que nos primeiros anos da era Honecker, há uma maior disposição do sistema para integrar as novas tendências comportamentais da juventude, domesticando-as até mesmo para os interesses políticos do SED. Em um momento do filme, é significativa a relação da trilha sonora, dentro do universo diegético de um “inferninho”, com a imagem de Che Guevara. É conhecido que o *rock* e a música *pop* possuem suas raízes na cultura dos negros norte-americanos e expandidos por britânicos de classe operária. Mas é no mínimo precipitado considerar que o espírito rebelde de suas bandas e astros se adequem à iconografia integrada ao repressor mundo soviético.

Na trilha sonora musical de *Für die Liebe noch zu mager?* se destaca o Klaus Renft Combo, grande nome do *rock* alemão-oriental. Segundo Anna Funder, os membros da banda começaram, ainda nos anos de 1950, tocando sucessos do *rock* anglo-americano. Eles sintonizavam a *Radio in the American Sector* (RIAS) e gravavam fitas para aprender as músicas. Com o tempo, passaram às composições próprias cantadas em alemão. Para gravá-las, as letras tinham que ser submetidas à censura, similarmente ao que ocorria com os roteiros de filmes. E elas se tornaram mais rebeldes quando, em 1969, Gerulf Pannach se juntou ao grupo.⁷⁰⁸

Bem mais tarde, já na Alemanha reunificada, o baixista Klaus Jentsch, cujo nome artístico é Klaus Renft, relatou a Funder que as canções passaram a atacar as “ ‘coisas sagradas’ da Alemanha Oriental – o Exército e o muro –, porque [a banda] queria ‘arranhar a RDA na medula’ ”.⁷⁰⁹ Eis, por exemplo, o trecho de uma de suas letras que, curiosamente, condensa os tempos históricos que temos tratado até aqui, dos escombros do pós-guerra às gerações do Muro.

⁷⁰⁷ Cf. *O amor em fuga* (*L'Amour en Fuite*, França, 1979), dirigido por François Truffaut.

⁷⁰⁸ FUNDER, 2008, p. 237.

⁷⁰⁹ FUNDER, 2008, pp. 236-237.

Eu canto meu *blues* para um homem / Que poderia te contar / Como eram vermelhos os sonhos nas ruínas / Onde hoje há torres de concreto / E quer saber o que restou / Dos sonhos daquele homem? / Pergunte às paredes / Da cela 307 em *Hohenschönhausen* / Eu canto o *blues* em vermelho / Para alguém que não pode me ouvir / Como uma criança no escuro / Canta uma canção para si mesma...⁷¹⁰

A banda foi proibida de tocar em grandes cidades, mas, ao se deslocarem para o campo, conforme Klaus, passaram a produzir “um *Woodstock* por dia”. Conservando um bom humor juvenil inconsequente, ele relembra que a vida na RDA, para eles, “não era só Stasi, Stasi e mais Stasi. Era ‘sex e drugs e rock-‘n’-roll’”. Funder observa que as drogas, na república socialista, significavam não mais do que bebida alcoólica e cigarros (convencionais). Era o que podiam conseguir.⁷¹¹ Basta mencionar que se os problemas sociais da realidade de Berlim Ocidental foram retratados em um filme ocidental como *Eu, Christiane F., 13 anos, drogada e prostituída* (*Wir kinder vom Bahnhof Zoo*, RFA, 1981), dirigido por Uli Edel, era praticamente impossível encontrar drogas ilícitas na Berlim Oriental dos tempos da RDA.⁷¹²

O próprio Erich Honecker pediu a Erich Mielke, o ministro da Segurança do Estado, que cuidasse do caso Klaus. Mas a banda já era famosa demais entre a juventude, para uma ‘abordagem direta’. Então, foi posto em ação um plano para arruiná-los de uma forma mais discreta. Destruir carreiras era uma das especialidades da Stasi. Convocados para renovar a licença no *Kulturministeriums der DDR* – o Ministério da Cultura da RDA –, os membros do Klaus Renft Combo foram informados por uma funcionária, que as letras submetidas previamente por escrito “[...] *nada têm a ver com nossa realidade socialista... insultam a classe trabalhadora e difamam o Estado e as organizações de defesa*” [grifo nosso].⁷¹³ Veremos que a negação da realidade constitui um discurso padronizado, pois o mesmo argumento será usado contra alguns filmes da DEFA que desagradaram ao regime. São os casos de *Jadup und Boel* (*Jadup e Boel*, RDA, 1980/1981/1988) e *Die Beunruhigung* (*A apreensão*, RDA, 1982), este último, um *Frauenfilm*.

A seguir, a funcionária afirmou: “[...] os senhores deixarão de existir”. Não era o simples cancelamento da licença, ou mesmo o banimento, como inicialmente pensaram, mas a negação

⁷¹⁰ Da citação traduzida de FUNDER, 2008, p. 246. A *Hohenschönhausen* era a sede do Ministério para Segurança do Estado e seu complexo de prisões. Cf. TAYLOR, 2009, p. 198, pp. 236-239.

⁷¹¹ FUNDER, 2008, p. 238.

⁷¹² Cf. TAYLOR, 2009, p. 418.

⁷¹³ FUNDER, 2008, p. 239-241.

da existência. Seus discos sumiram das lojas, a gravadora alemã-oriental AMIGA teve o trabalho de reimprimir todo o seu catálogo, só para que o nome da banda fosse excluído sem deixar vestígios. O próximo passo foi espalhar boatos de que a banda havia se separado. Klaus Renft conseguiu ir para Berlim Ocidental, com a namorada, onde passou a trabalhar em sonorização de teatro. Ainda das suas lembranças, ele afirmou a Funder que não haveria lugar para o Klaus Renft Combo em Berlim Ocidental. Seu público não estava lá.⁷¹⁴ De fato, se por um lado a permissividade da parte capitalista da cidade pudesse estar ao agrado dos membros dionisíacos de uma banda de *rock*, por outro lado suas letras se defrontariam às contradições da juventude da Berlim Ocidental dos anos de 1970. É Taylor quem afirma:

[...] europeus orientais que chegavam a Berlim Ocidental ficavam [...] perplexos com a maneira como [...] ideias de extrema-esquerda podiam ser tão disseminadas e expressas com tanto dogmatismo, ao mesmo tempo que os resultados concretos do marxismo-leninismo ficavam tão dolorosa e cruelmente evidentes bem ali, debaixo do nariz dos rebeldes, na forma do Muro [...] a mimada juventude de Berlim Ocidental testava até que ponto a liberdade podia ser maltratada sem perder completamente a forma.⁷¹⁵

No lado comunista, Pannach e o vocalista Christian Kunert ficaram presos até 1977, quando, então, a Alemanha Ocidental comprou a liberdade deles.⁷¹⁶ Funder relata sobre as circunstâncias misteriosas da morte de Pannach, ainda jovem, causada por um tipo incomum de câncer, tal como aconteceu aos escritores e dissidentes Jürgen Fuchs e Rudolf Bahro, que “estiveram em prisões da Stasi mais ou menos à mesma época”. Quando na Alemanha reunificada, uma máquina de radiação foi encontrada em uma dessas prisões, uma investigação da Administração dos Arquivos da Stasi teve início. Ainda conforme Funder, não foram encontradas provas definitivas do assassinato de pessoas por contaminação radioativa, mas descobriu-se que a radiação foi usada, durante uma época, para marcar homens e mulheres que estavam sob vigilância.⁷¹⁷

O Klaus Renft Combo “deixou de existir” em 1975, o ano seguinte ao lançamento de *Für die Liebe noch zu mager?* A banda só pôde retomar sua carreira quinze anos mais tarde, com os membros remanescentes, se tornando uma *cult band* na Alemanha reunificada.⁷¹⁸

⁷¹⁴ FUNDER, 2008, pp. 241-243.

⁷¹⁵ TAYLOR, 2009, p. 417.

⁷¹⁶ FUNDER, 2008, p. 243. Na Alemanha Oriental, o sistema de cárceres dos dissidentes se tornou uma organização de barganha, onde seres humanos eram trocados por moeda forte. Isso o distinguia dos demais do bloco soviético. Cf. TAYLOR, 2009, pp. 241-242.

⁷¹⁷ FUNDER, 2008, p. 244.

⁷¹⁸ Klaus registrou, com um pequeno gravador oculto, as declarações da funcionária do Ministério da Cultura. Depois, ele pediu à namorada, que tinha um passaporte grego, que fosse a Berlim Ocidental apenas para que as

Provavelmente por isso, o *Jugendfilm* de Bernhard Stephan também tenha adquirido o *status* de *cult film*, o que justifica termos exposto um pouco da história por trás de sua trilha sonora. E recordemos que cerca de um ano após o desfecho parcial do caso Klaus, ocorre um outro caso, adquirindo proporções muito maiores, a envolver toda a área da política cultural da RDA: o caso Wolf Biermann.

Logo nas cenas iniciais de *Für die Liebe noch zu mager?* ouvimos, fora do universo diegético, o potente *hard rock* do Klaus Renft Combo, enquanto Susanne desfila ligeiramente desajeitada, tendo dificuldades para segurar a faixa comemorativa do Primeiro de Maio. Ela passa em frente ao palanque oficial, onde estão autoridades civis do SED e militares do Pacto de Varsóvia. Na trilha sonora do filme, a banda se manteve dentro de limites aceitáveis para a DEFA, e até integrados ao regime, quanto às letras das canções, a afirmar, por exemplo: “o que fazem, pois, as pessoas se elas não portam nenhuma bandeira...?”⁷¹⁹

É também do Klaus Renft Combo, a comovente e premonitória balada *Als ich wie ein Vogel war* – “Quando eu era como um pássaro” – a ambientar uma melancólica e intimista sequência de Susanne, que, após conter o choro, caminha solitária por trilhos ferroviários. É notável que o próprio título do filme, *Para o amor ainda muito magra?*, indo-se além de uma possível intertextualidade com os irmãos Grimm, tenha a malícia, algo infame, comum às letras vagamente hedonistas de canções das mais famosas bandas de *hard rock* norte-americanas e britânicas dos anos de 1970 e 1980. De alguma forma, isso não deixa de ser uma contradição em um país, cuja política cultural pretendeu a construção de um imaginário que afirmasse sua pretensa posição de vanguarda na questão da mulher e nas relações entre os sexos.

Devemos chamar a atenção para a atriz Simone von Zglinicki. Após um período no teatro em Halle, ela foi uma revelação do cinema, precisamente como a protagonista de *Für die Liebe noch zu mager?*, explorando uma verve tragicômica. No mesmo ano do lançamento do filme, ela foi aceita no elenco do renomado *Deutsches Theater* em Berlim. Na década seguinte, ela atraiu notoriedade, mesmo com um papel secundário, em *Erscheinen Pflicht* (*Dever de*

autoridades a vissem atravessar a fronteira. Por medida de segurança, ela não levou consigo a fita, mas Klaus fez espalhar por Leipzig que a RIAS tinha a gravação e iria imediatamente ao ar se algo acontecesse a eles. Anos depois, a voz da funcionária foi incluída na última faixa de um dos CDs da volta triunfal do Klaus Renft Combo na nova Alemanha. Mais do que uma vingança, era a explicação aos fãs pelo sumiço. A capa do CD tem por motivo um cinzeiro cheio, latas de cerveja vazia e uma garrafa aberta de uísque. In: FUNDER, 2008, pp. 241-245.

⁷¹⁹ Tradução livre do original em alemão: *Was machen denn, die Leute wenn sie keine Fahne tragen...?* Do DVD *Für die Liebe noch zu mager?*

comparecer, RDA, 1984), outro *Jugendfilm*. Seu sucesso sobreviveu a *Die Wende* – “a virada”. Simone von Zglinicki continuou atuante no *Deutsches Theater* e se tornou presença recorrente na televisão alemã. No cinema da Alemanha reunificada, ela está, por exemplo, em *Das Versprechen* (*A promessa*, Alemanha, 1994), de Margarethe von Trotta, um dos primeiros filmes a voltar aos tempos da RDA.⁷²⁰

Retomando o panorama de personagens femininas da DEFA dos anos de 1970, *Suse, liebe Suse* (*Suse, Amada Suse*, RDA, 1975), dirigido por Horst Seemann, foi lançado para o *Internationales Jahr der Frau*, o Ano Internacional da Mulher. Esse *Frauenfilm* é centrado em Suse (Traudl Kulikowsky), uma mulher em processo de autodescoberta, buscando experiências e sabedoria. Ela se encontra dividida entre os cuidados com a filha, as demandas do marido que acaba de sair da prisão, o interesse por um novo amor e o seu envolvimento cada vez maior com o trabalho.⁷²¹ Em *Suse*, se debatem os interesses privados e os coletivos, o que, para Seemann, são inseparáveis. Reivindicações femininas estão presentes e as decisões pessoais da protagonista devem estar em harmonia com o desenvolvimento da sociedade.⁷²²

No fim da Segunda Guerra Mundial, Suse, ainda criança, se encontrava em situação de vulnerabilidade. Ela havia se mudado para uma região no norte da Alemanha, sendo criada por camponeses. Pretendendo constituir sua própria família, se casa cedo com Manne, um estudante fracassado, com quem tem uma filha, loura como ela, e que também recebe o nome de Suse. Quando o marido é encarcerado após uma “*Versuchter Republikflucht*” – “tentativa de fuga da República”,⁷²³ Suse se vê sozinha com a criança e vem a trabalhar como motorista de caminhão basculante em um grande canteiro de obras.

Em seu novo círculo profissional, ela arrisca um flerte com Boris, um engenheiro soviético, mas ele mal a nota. Até que um dia, isso finalmente ocorre em um baile carnavalesco. Por sua vez, Manne, após sair da prisão por bom comportamento, consegue trabalho na construção de

⁷²⁰ Biografien und Filmografien. In: Extras do DVD *Für die Liebe noch zu mager?*; DEFA Stiftung. <www.defa-stiftung.de>.

⁷²¹ HERRMANN, Pitt. *Suse, Liebe Suse*. In: *Sonntagsnachrichten*, online; SCHENK *et al.*, 1994, p. 463.

⁷²² Horst Seemann. „*Privates und Gesellschaftliches sind nicht voneinander trennbar*“. In: *Filmspiegel* 26.2.75 *apud* HERRMANN, Pitt. *Suse, liebe Suse*. In: *Sonntagsnachrichten*, online.

⁷²³ Cf. SCHENK *et al.*, 1994, p. 463. Embora Schenk *et al.* usem a expressão *Versuchter Republikflucht*, Taylor menciona que em 1961, ainda antes do “domingo do arame farpado”, o chefe de propaganda do SED emitiu circular instruindo os meios de comunicação a não mais utilizarem a expressão *Republikflucht* – fuga da república, que dava a impressão negativa, e verdadeira, de que as pessoas saiam por vontade própria. Os que abandonavam a RDA deveriam ser denominados como vítimas do “comércio de seres humanos” empreendido por agentes do Ocidente capitalista. In: TAYLOR, 2009, p. 174.

vias públicas e quer se reconciliar com Suse, o que é negado, pois ela busca relacionamentos mais seguros. Ainda assim, confia a Manne sua filha, antes de viajar para a União Soviética, onde estudará e também trabalhará por seis meses. Lá, seu amor por Boris fica em aberto.

Sua condição de mulher emancipada é confrontada com o que seria a obrigação de atender, cada vez mais, as demandas do partido e a subordinação aos interesses comuns na construção da sociedade socialista – o que ocorre mesmo, como um pré-requisito para que possa viajar. Isso evidenciaria um desprendimento dela em relação aos homens e também do contexto familiar. Mas as decisões da protagonista ocorrem em desvantagem da criança, a pequena Suse, o que Herrmann nota como uma possível crítica vinda do Ocidente capitalista, rebatida de forma vaga pela crítica alemã-oriental, fazendo-se menção ao que seria a necessidade de se entender algumas “demandas socialistas”.⁷²⁴

Ainda conforme Herrmann, há ambiguidade no fato de que Suse, devendo ser liberada para a qualificação profissional e o trabalho, não entrega sua filha ao Estado “que cuida dos cidadãos do berço ao túmulo”.⁷²⁵ Ela opta por deixar a menina aos cuidados do pai, mesmo que esse seja um homem autocomplacente e que já teve um problema grave com a justiça. Essa contradição é complementada por uma dialética absurda, ou seja, há a noção ideológica de que os homens que tentavam escapar da RDA não o faziam por um comportamento de hostilidade ao regime; isso ocorria por uma ‘capitulação perante os problemas e os grandes desafios impostos na construção de uma sociedade mais justa’.⁷²⁶ De uma outra perspectiva, o fato de Manne cuidar da criança por algum tempo, liberando Suse para novas experiências educacionais e profissionais, contribui para confrontar expectativas tradicionais sobre o homem e a mulher.

Quanto ao delicado tema da “*Versuchter Republikflucht*”, Horst Seemann questiona sobre o que seduziria homens “instáveis”, além da falta de vontade de se comprometer: “seria a televisão ocidental? Trapaceiros? O serviço de informações da República Federal?”⁷²⁷ Ao sugerir que as fugas predominantemente masculinas do “Estado dos operários e camponeses” ocorriam por causa da falta de senso de compromisso, *Suse, liebe Suse* torna essa noção relacionável à falta

⁷²⁴ HERRMANN, Pitt. Suse, liebe Suse. In: *Sonntagsnachrichten*, online.

⁷²⁵ [Tradução livre de] „[...] in die Obhut des Staates, der sich von der Wiege bis zur Bahre“. In: HERRMANN, Pitt. Suse, liebe Suse. In: *Sonntagsnachrichten*, online.

⁷²⁶ HERRMANN, Pitt. Suse, Liebe Suse. In: *Sonntagsnachrichten*, online.

⁷²⁷ Tradução livre do original em idioma alemão: „Von wem eigentlich? Dem Westfernsehen? [...] Bauernfängern, Bundesnachrichtendienstes? “. Horst Seemann in: *Filmspiegel* 26.2.75 apud HERRMANN, Pitt. Suse, Liebe Suse. In: *Sonntagsnachrichten*, online.

de compromisso dos homens com as mulheres, tal como podemos observar em outros filmes da DEFA, de diferentes décadas, do seu tempo presente e centrados na mulher.

Para além de seu alinhamento com o regime do SED, Seemann era um dos mais nacionalistas cineastas do país, tanto que seu colega Lothar Warneke observou que ele, Seemann, não gostava de assistir a filmes estrangeiros.⁷²⁸ O que é uma postura diferente de grande parte de seus colegas na DEFA, que absorveram influências vindas tanto de cinematografias internacionais a leste quanto a oeste. Dos filmes que verificamos, *Suse, liebe Suse*, com sua heroína positiva, é o que mais se aproxima, estéticamente e tematicamente, do realismo socialista. O filme volta a alguns modelos femininos da DEFA dos anos de 1950. Há nele, vestígios de *Sonnensucher*, de Konrad Wolf, a começar pela relação da heroína, de passado enigmático, com um engenheiro soviético. A imagem de Suse no trabalho resgata, parcialmente, para seu tempo presente, de meados da década de 1970, a “*Verdopplung der Weiblichkeit*”, ou “duplicação da feminilidade”, do conceito exposto por Puhl, conforme Diemer.⁷²⁹

Suse, liebe Suse pode ser visto também, como parte da fase da nova ênfase na maternidade, ao sugerir uma discussão sobre os modelos femininos pretendidos pelo SED até então. A protagonista representa uma heroína socialista, o sistema não é contestado, mas há um questionamento, mesmo que seja velado, sobre como uma mulher poderia conciliar as demandas do trabalho, do engajamento social, da maternidade e da busca por um pouco de amor e felicidade, indagação que se repete nos *Frauenfilme* da DEFA. O filme traz para o contexto do socialismo as discussões feministas dos anos de 1970, que estavam muito em voga no Ocidente, buscando-se apresentar, assim, a RDA como uma sociedade progressista e em sintonia com as grandes questões de seu tempo.

O tema da mulher trabalhadora e com senso de compromisso, mas que está envolvida em uma relação insatisfatória, volta a estar presente no ano seguinte, desta vez em *Hostess* (RDA, 1976), dirigido por Rolf Römer, outro *Frauenfilm*. A narrativa é articulada em torno de Jette (Annekathrin Bürger), que trabalha como *hostess*, conduzindo excursões turísticas a lugares como a famosa torre de televisão de Berlim Oriental, um dos orgulhos da RDA a proporcionar ares de modernidade ao Estado socialista. Ela vive há dois anos com Johannes (Jürgen

⁷²⁸ Lothar Warneke. In: ICH SCHAU die Schönheit dieser Welt, aber meine Augen sind voller Tränen, 2005, p. 132.

⁷²⁹ Cf. DIEMER, *Patriarchalismus in der DDR*, apud PUHL, 2007, p. 6.

Heinrich). Em uma manhã, ele propõe a ela irem juntos ao escritório de registro civil oficializar a relação. O pedido de casamento é feito displicentemente, como se fosse algo corriqueiro e de passagem. E para a decepção maior de Jette, os argumentos dele são meramente pragmáticos. Johannes não diz que quer se casar com ela porque a ama. Ele pensa mais nas vantagens legais que um casal oficialmente casado desfruta na RDA.

Jette sai de casa magoada e assim como Suse, em *Suse, liebe Suse*, decide rever sua vida. Ela passa, então, a refletir sobre o que esperar realmente de um casamento, enquanto observa as relações complicadas de pessoas próximas. Seu irmão Robert (Manfred Karge) passa por uma crise conjugal e sua jovem colega Conny (Roswitha Marks) colheu fracassos com o primeiro amor. E mesmo o amor de Jette por Johannes é posto à prova, com o flerte dela com seu amigo Peter (Rolf Römer).⁷³⁰

Outro destacado *Jugendfilm* da década é *Sieben Sommersprossen* (*Sete sardas*, RDA, 1978). Dirigido por Herrmann Zschoche, o filme evidencia problemas sociais e a persistência de diferenças, quanto à qualidade de vida, que continuavam a existir sob o regime socialista. Robert (Harald Rathmann), quinze anos, vive confortavelmente e seus pais possuem uma dacha. Karoline (Kareen Schröder), quatorze anos, tem problemas em casa, a começar por sua mãe ser uma alcoólatra.⁷³¹ Os dois se encontram em um acampamento de férias, se apaixonam e passam a se relacionar. E para a festa de encerramento da temporada de férias, se discute encenar, no acampamento, a peça *Romeu e Julieta* de Shakespeare. *Sieben Sommersprossen* foi citado por McLellan, como um filme a expor a precocidade sexual na RDA.⁷³²

Em *Das Versteck* (*O esconderijo*, RDA, 1978), Wanda Brink (Jutta Hoffman) é uma mulher que concorda em receber e esconder, em seu lar, o ex-marido Max Brink (Manfred Krug). Ele afirma estar sendo procurado pela polícia, mas, na verdade, o que ele quer é a reaproximação. Nesse filme, dirigido por Frank Beyer, há um deslocamento do típico drama da DEFA, centrado na mulher separada, independente e descrente dos homens, ao ser articulado como uma comédia. A atitude de Wanda para com o ex-marido é imprudente, sobretudo pelo contexto oculto do filme. Em um país de vigilância total, ela se divide entre o amor e a lealdade ao

⁷³⁰ SCHENK *et al.*, 1994, p. 466.

⁷³¹ SCHENK *et al.*, 1994, p. 477; McLELLAN, 2011, p. 30.

⁷³² Cf. McLELLAN, 2011, p. 30.

Estado. Na época, tanto Jutta Hoffman quanto Manfred Krug (IMAGEM 55) passariam a vivenciar, sensivelmente, as consequências da reação ao caso Biermann.

Segundo Wischnewski, *Das Versteck* teve sua *première* prejudicada quando o ator e a atriz, que compuseram o par protagonista, deixaram seu país e se estabeleceram na Alemanha Ocidental. Por sua vez, Frank Beyer seria vítima de uma campanha de calúnia e difamação, promovida a partir do interior de meios culturais oficiais.⁷³³ O clima de opressão na Alemanha Oriental contrasta com a visualidade do filme, que mostra a existência de sua classe média da época, de vida simples, mas confortável, quando comparada aos padrões de vida, materiais, dos outros países socialistas do então bloco soviético, considerando-se, inclusive, a própria União Soviética.⁷³⁴

Em fins dos anos de 1970, a DEFA lança *Bis daß der Tod euch scheidet* (*Até que a morte os separe*, RDA, 1979), dirigido por Heiner Carow, outro impactante filme articulado em torno da questão da mulher. Em seu papel principal está a atriz Katrin Saß. Mais de duas décadas depois, já uma veterana na Alemanha reunificada, ela viria a atuar em *Adeus, Lenin!* (*Good Bye, Lenin!*, Alemanha, 2003), de Wolfgang Becker, um sucesso mundial dos filmes lançados no contexto da *Ostalgie*⁷³⁵ que relembrem a vida na antiga Alemanha Oriental. Quando então, ela faz o papel da fervorosa comunista e mãe do jovem Alexander (Daniel Brühl), que, para poupá-la a saúde, deve ocultar dela os eventos de 1989 e 1990. De forma tragicômica, Alexander simula para a mãe, enferma, a continuidade da República Democrática Alemã e seu socialismo.

Em *Bis daß der Tod euch scheidet*, a personagem da jovem Katrin Saß é Sonja, uma mulher cujo marido Jens (Martin Seifert) é violento e tem problemas com o alcoolismo. Conforme o relato de Kathrin Puhl, os dois se casaram jovens e eram esperançosos por uma vida feliz. Porém, após o casamento, Jens não quer que Sonja continue a trabalhar no comércio, e, sim, que se dedique inteiramente aos cuidados do lar. Como trabalhador da construção civil, Jens pensa ter o suficiente para sustentar a família. As exigências dele se tornam ainda mais

⁷³³ WISCHNEWSKI, *Träumer und Gewöhnliche Leute...*, p. 259. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 212-263; SCHIEBER, *Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns 1980 bis 1989 – “Princípio do fim ou continuidade da suspeita 1980 a 1989”* –, p. 265, pp. 273-274. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 264-327.

⁷³⁴ Escreveram Chorlton *et al.* ainda nos tempos da RDA: “Estatísticos tchecos calculavam que o padrão de vida na RDA era mais de 50 por cento superior ao da URSS”. In: CHORLTON *et al.*, 1989, p. 105.

⁷³⁵ Junção das palavras alemãs *Ost* – Leste e *Nostalgie* – nostalgia, para designar o fenômeno sociológico, ocorrido nas primeiras décadas da Alemanha reunificada, da nostalgia seletiva e idealizada da antiga vida na Alemanha Oriental. Ver, por exemplo, KUPERSTEIN, *Zwischen Ostalgie und Reflexion*. Die filmische Darstellung der DDR nach der Wende – *Entre Ostalgie e reflexão*. A representação filmica da RDA após a Virada.

categóricas quando nasce o primeiro filho do casal. Após algum tempo, Sonja começa a se sentir isolada no lar e pensa em retomar a vida profissional.

Quando ela é aprovada nos exames finais do curso de formação especializada, o *Facharbeiterprüfung*, que fez em segredo, Jens se torna intimamente mais ressentido e perigoso. Ao invés de se sentir feliz e orgulhoso pelo sucesso de sua esposa, ele se sente humilhado perante seus colegas. Isso fornece o indício de se viver, observa Puhl, em uma sociedade que ainda não aceita o *status* mais elevado da mulher em relação ao homem.⁷³⁶ Jens recorre à bebida alcoólica, o que libera seu caráter violento, e agride fisicamente a esposa por ela não se sujeitar à vontade dele. A seguir, ele se arrepende. A mãe de Sonja diz que ela deve se separar dele, pois se um homem é capaz de cometer violência contra a mulher uma vez, ele o fará outras vezes. Sonja, no entanto, o perdoo e tenta manter o casamento, achando que deve ajudar o marido, vendo nele uma vítima. Mas o ciclo de abuso e violência doméstica é reiniciado sempre que Sonja tenta seguir seus próprios desejos, confirmando o que a mãe dela pensa da situação.

Puhl cita algumas publicações da crítica dos tempos da RDA sobre *Bis daß der Tod euch scheidet*. Uma delas, por exemplo, considerou o filme válido, porém “extremado”, e que o conflito do casal pode ser um problema reconhecido pelo público socialista como parte de “casos isolados” e “periféricos” na sociedade alemã-oriental. Outra questionou: que valor teria o tratamento dessa realidade para a elevação da arte? Alguns críticos se concentraram no personagem Jens, atribuindo a ele termos como “extremamente doente”, “neurótico”, “movido por um comportamento patológico”, e que seria difícil a identificação do público com ele.⁷³⁷ Considerava-se que tais comportamentos seriam males de sociedades capitalistas, constituindo apenas exceções em sociedades socialistas.

Ainda conforme Puhl, a resistência aos novos modelos femininos é explicitada, mesmo quando já passadas três décadas de socialismo alemão-oriental, e apesar de sua política para as mulheres. Mas o tema do trabalho profissional é central nesse filme de Heiner Carow, assim como a luta da mulher para que a ele tenha acesso. *Bis daß der Tod euch scheidet* é crítico a uma parte do modelo feminino da época, pretendido pelo SED, em que a mulher deveria deixar de se concentrar na afirmação profissional, como autorrealização, e cumprir o que seria sua

⁷³⁶ PUHL, 2007, pp. 72-80; SCHENK *et al.*, 1994, pp. 480-481.

⁷³⁷ Cf. PUHL, 2007, p. 73.

obrigação social, dedicando um tempo maior à maternidade e à infância. A mulher, então, estaria em posição de desvantagem e de vulnerabilidade diante dos novos modelos femininos pretendidos no país. Puhl destaca como mensagem central, em *Bis daß der Tod euch scheidet*, a ideia de que é positiva a combinação harmônica da maternidade com a vida profissional.⁷³⁸ Recordemos, pois, segundo Stefanie Treutler e Josie McLellan, que ao homem não era feita tal exigência quanto à paternidade, graças a uma ‘naturalização’ dos papéis tradicionais.⁷³⁹

A seguir, observamos as considerações de Elkins-Jarrett sobre o filme, que também reforçam alguns aspectos destacados por Puhl. Em primeiro lugar, Elkins-Jarrett chama a atenção para o contraste entre Sonja e protagonistas de outros filmes da DEFA, sobretudo as rebeldes dos anos de 1970 e 1980 evidenciadas por Andrea Rinke.⁷⁴⁰ Diferentemente de Paula, de *A lenda de Paul e Paula* (*Die Legende von Paul und Paula*, RDA, 1973), por exemplo, uma mulher que não possui lá muito interesse na esfera produtiva socialista, Sonja quer fazer o melhor que pode com o que a política para as mulheres da RDA lhe oferece. E diferentemente das mulheres da DEFA dos velhos tempos, cujo engajamento profissional foi ditado pela necessidade, para Sonja o trabalho representa algo além do ganho financeiro. Ele representa senso de pertença a uma esfera coletiva.

Sonja se sente bem com o trabalho e a possibilidade de crescimento profissional. Tanto, que ela conseguiu concluir seu treinamento especializado em torno de seis meses, sendo bem-sucedida em algo que o marido, apesar dos esforços, havia falhado. Jens tem baixíssima autoestima, às vezes se referindo a ele mesmo como um “bastardo”, “escória” e outros termos depreciativos mais chulos. Mas para ele, o trabalho feminino destruiria a feminilidade, o senso de maternidade, além de “encorajar a promiscuidade”. Jens não quer que seu filho seja criado em creches ou pela avó.⁷⁴¹ Ele está longe de ser o “novo homem socialista” após três décadas de existência da RDA. Nas palavras de Elkins-Jarrett, Jens “se sente claramente ameaçado com os potenciais avanços da mulher sob o socialismo”.⁷⁴²

⁷³⁸ PUHL, 2007, pp. 72-80.

⁷³⁹ Cf. TREUTLER, 2002, p. 4; McLELLAN, 2011, pp. 72-73.

⁷⁴⁰ Cf. RINKE, From Models to Misfits: Women in DEFA Films of the 1970s and 1980s. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 183-203.

⁷⁴¹ ELKINS-JARRETT, 2011, pp. 14-15 *passim*.

⁷⁴² Tradução livre do original em inglês: [...] he clearly feels threatened by the potential advancement of women occurring under socialism. In: ELKINS-JARRETT, 2011, p. 15.

Por sua vez, Sonja coloca em dúvida seu próprio valor, que, para ela, seria diminuído caso não ajudasse Jens. Puhl chama a atenção para o fato de que a personagem, quando se casou, recebeu como presente de seu chefe, o livro *Unsere Familie – Nossa família* –, uma espécie de guia do “casamento socialista”. Sonja o lê com seriedade e percebe, dentre seus vários conselhos, a relação feita do sentido da vida de uma mulher à maternidade e ao amor incondicional ao filho. Elkins-Jarrett identifica que o estereótipo do amor maternal, em Sonja, estava sendo transferido para o marido, o qual, sem o amor dele, ela pensa não poder viver.⁷⁴³ Ainda sobre *Unsere Familie*, veremos que em *Grüne Hochzeit (Recém-casados)*, RDA, 1989), um jovem casal também recebe um desses manuais de orientação, como presente de casamento. Nesse filme de Herrmann Zschoche, lançado uma década mais tarde que o de Heiner Carow, o par protagonista não manifesta lá muito entusiasmo por seu conteúdo, preferindo o *Kama Sutra*, que, conforme vimos por Josie McLellan, viria a ser publicado no país.

Em contextos como o casamento de Sonja, era fácil e rápido obter o divórcio conforme a legislação da RDA. Mas Sonja punha o “amor” acima de tudo, e por essa visão deturpada do que seria o amor, ela também vai contra o ideal do Estado alemão-oriental. Paradoxalmente, a mulher que lia ‘o livro’, buscando observar os mandamentos do “casamento socialista”, também se torna, à sua maneira, situada entre as rebeldes da DEFA, para as quais apontou Rinke.⁷⁴⁴ Para muitos espectadores, era incompreensível Sonja tentar manter um casamento como aquele. E de acordo com a retórica oficial, a dependência material da mulher em relação ao homem só continuava a existir em sociedades capitalistas. Sonja, então, deveria assumir o controle da própria vida, pois contaria com o amparo social do Estado. Além disso, a *alleinstehende Mutter* – a mãe que cuida sozinha de uma criança – já não era um tabu na Alemanha Oriental.⁷⁴⁵

Rinke considera que *Bis daß der Tod euch scheidet* talvez seja o mais dramático dentre os filmes que abordam as experiências de mulheres na RDA, que tentam conciliar o papel da nova mulher socialista trabalhadora com um casamento harmonioso e uma vida feliz em família. A narrativa possui elementos do melodrama e foi baseada no registro policial de um caso real. E o fato da própria Sonja se sentir culpada pela falência de seu casamento, proporciona uma característica tendenciosa em favor do homem. Ambos, porém, se encontram vulneráveis e sem capacidade

⁷⁴³ ELKINS-JARRETT, 2011, p. 18; PUHL, 2007, p. 75.

⁷⁴⁴ Citada por ELKINS-JARRETT, 2011, p. 23.

⁷⁴⁵ RINKE, A., *Images of Women in East German Cinema, 1972-1982: Socialist Models, Private Dreamers and Rebels*, (New York, 2006) apud ELKINS-JARRETT, 2011, p. 23.

de discutir seus próprios interesses e sentimentos. Outro fator interessante, ao qual Rinke se refere, é que em resposta a uma análise de audiência do filme, foi revelado que espectadores homens eram mais críticos a Jens, ao passo que as mulheres eram mais compreensivas com ele, pela falta materna que ele possa ter sentido na infância.⁷⁴⁶

Após a contextualização histórica e imagética da década, passemos, a seguir, à análise de *Der Dritte* (*O terceiro*, RDA, 1972), um dos mais célebres *Frauenfilme* alemães-orientais. A ele, também tivemos acesso como fonte primária. E tal como procedemos nas análises de *Die Mörder sind unter uns*, *Sonnensucher* e *Der geteilte Himmel*, lançamos mão de um referencial teórico e, ocasionalmente, de filmografia comparada. No presente caso, fazemos menção, como contraponto, a *Nathalie Granger* (França, 1972), de Marguerite Duras, da tradição feminista da Europa Ocidental e contemporâneo ao filme de Egon Günther.

4.4.1 *Der Dritte* (*O terceiro*, RDA, 1972)

Direção: Egon Günther. *Szenarium*: Günther Rücker.⁷⁴⁷ Modelo literário: adaptado do conto *Unter den Bäumen regnet es zweimal* (1969) – *Debaixo das árvores chove duas vezes* – de Eberhard Panitz. Direção de Arte: Werner Beck. Direção de fotografia: Erich Gusko. Direção musical: Karl-Ernst Sasse. Cenografia: Harald Horn. *Costume*: Christiane Dorst. Montagem: Rita Hiller. Produção executiva: Heinz Mentel. Grupo de Produção: KAG Berlin. Duração: 111 min. Colorido. *Première*: realizada a 16 de março de 1972 no Cinema International em Berlim Oriental. Elenco: Jutta Hoffmann, Barbara Dittus, Rolf Ludwig, Armin Mueller-Stahl, Peter Köhnke, Erika Pelikowsky, Christine Schorn *et al.*⁷⁴⁸

Da crítica da época, destacam-se os seguintes títulos de publicações: “Manifesto de uma mulher por felicidade”, por W. Eichler para o *Nationalzeitung* de Berlim Oriental (18 mar. 1972); “Retratando a vida de uma mulher”, por H.U. para o *Berlin Neue Zeit* de Berlim (17 mar. 1972); “A arte de amar e de viver”, por H. Knietzsch para o *Neues Deutschland* de Berlim Oriental (18 mar. 1972); “Em busca da felicidade”, por R. Rehahn para o *Wochenpost* de Berlim Oriental

⁷⁴⁶ RINKE, 2010, pp. 187-189.

⁷⁴⁷ O *Szenarium* é uma espécie de roteiro literário ainda não detalhado. O termo era usado no cinema mudo da República de Weimar e relacionado à tradição alemã do *Autorenfilm* – filme de autor – que precedeu em mais de três décadas o célebre manifesto *Uma certa tendência do cinema francês* (1954), de François Truffaut, publicado nos *Cahiers du Cinéma*. O termo *Szenarium* se manteve usual no cinema alemão-oriental. Cf. EISNER, 1985, p. 39; SCHENK *et al.*, 1994.

⁷⁴⁸ SCHENK *et al.*, 1994, p. 449.

(1972); “Três homens e uma mulher”, por H. Kersten para *Der Tagesspiegel* de Berlim Ocidental (26 mar. 1972); “Emancipação também privada”, por B. Jeremias para o *Frankfurter Allgemeine Zeitung* de Frankfurt (18 abr. 1972); “Uma questão de vida socialista”, por P. B. Schumann para o *Süddeutsche Zeitung* de Munique (25 maio 1972); “Jovem mulher de 1972”, por V. Baer para *Der Tagesspiegel* de Berlim Ocidental (10 dez. 1972); “Dificuldades com a emancipação”, por W. Schobert para o *Frankfurter Rundschau* (3 mar. 1973) e “Tentando romper a convenção”, por W. Ruf para o *Süddeutsche Zeitung* de Munique (15 jun. 1973).⁷⁴⁹

Nascido na Saxônia em 1927, o diretor Egon Günther começou sua carreira como escritor, publicando a coletânea de poemas *Die Zukunft sitzt am Tische* (1955) – *O futuro senta-se à mesa* – em parceria com Reiner Kunze. Ele iniciou-se na DEFA em 1958 como diretor artístico e roteirista. Günther viria a ser conhecido como um artista envolvido em recorrentes conflitos com o regime do SED.⁷⁵⁰ Na década seguinte, ele dirigiu *Wenn du gross bist, lieber Adam* (*Quando você crescer, querido Adam*, RDA, 1965/1990), filme de temática fantástica, que esteve entre os banidos no *Kahlschlag*. Nesse, o esperto menino Adam vive só com o pai, pois sua mãe estuda fora. Um dia, ele recebe uma lanterna que tem o poder de deixar suspenso no ar, qualquer mentiroso que ela ilumine. Pai e filho pensam em sua produção em série, mas logo percebem que a lanterna incomoda muita gente e uma autoridade acaba por atirá-la ao rio Elba.⁷⁵¹ Do mesmo ano é também seu filme *Lots Weib* (*A esposa de Lot*, RDA, 1965), um dos marcos na constituição dos *Frauenfilme* alemães-orientais, o qual já abordamos.

De acordo com Jane Freeland, em *Der Dritte* (*O terceiro*, RDA, 1972) o diretor reafirma sua fama de “garoto rebelde”. O filme propõe um retrato aberto do desejo e da sexualidade feminina, buscando abrir também espaço para o lesbianismo, um tema que se manteve tabu na Alemanha Oriental. Como eram os tempos de “não tabus” na área cultural, propalado no início do governo de Erich Honecker, *Der Dritte* pode vir a público, não sem receber algumas críticas negativas de que a obra desafiava a moral e zombava do partido.⁷⁵²

⁷⁴⁹ Tradução livre do original em alemão: Eichler – *Anspruch einer Frau auf Glück*; H.U. – *Bilder aus dem Leben einer Frau*; Knietsch – *Die Kunst zu lieben und zu leben*; Rehahn – *Suche nach dem Glück*; Kersten – *Drei Männer und eine Frau*; Jeremias – *Emanzipation, auch privat*; Schumann – *Sozialistische Lebensfrage*; Baer – *Junge Frau von 1972*; *Schwierigkeiten mit der Emanzipation*; Ruf – *Versuch, die Konvention zu brechen*. In: SCHENK et al., 1994, pp. 449-450.

⁷⁵⁰ Cf. FREELAND, 2010, p. 86.

⁷⁵¹ SCHENK et al., 1994, pp. 526-527.

⁷⁵² FREELAND, 2010, pp. 86-87 *passim*. Ver também McLELLAN, 2011.

A atriz Jutta Hoffmann atuou em um dos *Mauerfilme* – filmes sobre o Muro – do início dos anos de 1960. Em *Julia Lebt* (*Julia vive*, RDA, 1963) ela é Penny Berger, uma jovem mimada e filha de um casal de acadêmicos. Penny conhece o simples soldado Gunter Rist em uma festa. Eles passam a ter uma relação romântica, mas Gunter não se adapta ao círculo intelectual dos esnobes amigos dela. Por sua vez, não agrada a Penny uma relação em que se sente presa. Ela parte de férias com Bob, a quem venera. Mas Penny recorre a Gunter, um *Grenzsoldat* – soldado do comando de fronteira – quando ela necessita dele.⁷⁵³ É curioso notarmos nesse filme, vestígios de uma mensagem anti-intelectual comum nos regimes totalitários, apesar de uma aliança como o *Geist und Macht* – espírito e poder – que buscava proporcionar respeitabilidade e aparente tendência progressista a um regime como o da RDA. Nunca é demais lembrarmos, que a postura anti-intelectual era cultivada também pela própria intelectualidade e artistas.

Em meados da década, Jutta Hoffmann protagonizou *Karla* (RDA, 1965/1990), o filme de Herrmann Zschoche banido no *Kahlschlag*. Em fins dos anos de 1960, ela atuou em outro marcante filme da DEFA, também dirigido por Zschoche: *Weite Strassen – stille Liebe* (*Longa estrada – sereno amor*, RDA, 1969). Nesse *roadmovie*, ela é Johanna, uma mulher com uma visão muito pessoal sobre a vida e o dia-a-dia, possuidora de um estilo alternativo de existência em uma sociedade cujo governo tinha a pretensão de todos cuidar, mas também controlar, tendo na família a sua unidade essencial. Johanna abandona o marido e se lança na estrada com sua filha, ainda criança, para refletir sobre a vida. Ela perde o ônibus para Berlim, mas mãe e filha são acolhidas em uma rodovia pelo motorista de caminhão Hannes (Manfred Krug). Com ele viaja Herb (Jaeki Schwarz), tornado seu auxiliar, um jovem possuidor de traços dramáticos do que hoje poderíamos chamar de déficit de atenção com hiperatividade. Ele havia abandonado os estudos e também foi acolhido na estrada por Hannes.⁷⁵⁴

Com a convivência se configurando familiar, pois a criança se afeiçoa aos dois, Hannes sonha ter um futuro comum com Johanna. Herb, que ocasionalmente é levado por lapsos mentais, em fantasias proporcionadas por sua imaginação ‘feliniana’, povoada por artistas mambembes, também se interessa por aquela mulher excêntrica.⁷⁵⁵ Mas ela se mostra independente dos dois gentis e sonhadores homens. *Weite Strassen – stille Liebe* permite ao espectador “viajar” pela

⁷⁵³ SCHENK *et al.*, 1994, p. 418.

⁷⁵⁴ Do DVD *Weite Strassen – Stille Liebe*. Ver também SCHENK *et al.*, 1994, p. 441.

⁷⁵⁵ O título do filme, aliás, é evocador de *A estrada da vida* (*La Strada*, Itália, 1954) de Federico Fellini. *Weite Strassen – Stille Liebe* possui elementos similares do sonho e do absurdo a pontuar o realismo, mesclados às tendências dos *roadmovies* norte-americanos.

Alemanha Oriental, parando em postos e restaurantes de beira de estrada, indo até a cidade portuária de Rostock no Mar Báltico.

Em *Der Dritte*, Jutta Hoffmann é a protagonista Margit Fließer, uma matemática e programadora de computador, bem-sucedida na carreira, trabalhando no centro de pesquisa de uma indústria química. Ela está na faixa dos 30 anos de idade, tem duas filhas, Anna e Dagmar, de sua relação anterior com dois diferentes homens. Margit busca ser feliz na vida afetiva, tentando, pela terceira vez, uma relação estável.⁷⁵⁶ Novamente, temos a representação da *alleinstehende Mutter* – a mãe que tem que cuidar sozinha de uma ou mais crianças. Além disso, Margit é uma das *Berufstätige Mütter* – mães profissionalmente ativas – alemãs-orientais.

Tal qual em *Der geteilte Himmel* (*O céu partido*, RDA, 1964), *Der Dritte* é narrado mediante o uso de *flashbacks*. Recordemos que no caso do filme de Konrad Wolf, a personagem central é apresentada em estado fragilizado, em convalescência. No filme de Egon Günther, a protagonista surge em cena repleta de confiança. Mas não demoramos a perceber que sua força e segurança está mais evidente no campo social profissional.

A tela de abertura de *Der Dritte* exibe um fundo azul intenso. Sobre ele, os letreiros apresentam: “Um filme do estúdio de filmes narrativos ficcionais da DEFA. Portadora da ordem. Estandarte do trabalho” (IMAGEM 41).⁷⁵⁷ Os créditos são apresentados sobre o fundo azul até quando, então, há um corte brusco para a primeira sequência do filme, em preto e branco. Homens e mulheres, trajando aventais brancos, estão numa sala de processamento de dados. Dentre elas está Margit, sorridente, confiante, e sua amiga Lucie (Barbara Dittus). Ouvimos vozes masculinas fora do quadro, mas dentro do universo diegético. É como se alguém estivesse orientando um visitante, dando explicações sobre um futuro que já chegou. Uma voz descreve processos, discorre sobre programação, painel de controle, teclado e fitas móveis. Vemos imagens da tecnologia da informação, a vanguarda de um novo mundo tecnocrata. Lisa Elkins-Jarrett observa que é mencionado também o bom salário que as mulheres, capacitadas, ganham ali, e que a equidade estaria sendo alcançada nos postos de trabalho da RDA.⁷⁵⁸

⁷⁵⁶ Cf. WISCHNEWSKI, *Träumer und Gewöhnliche Leute 1966 bis 1979* – “Gente comum e sonhadora 1966 a 1979” – pp. 248-249. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 212-263; SCHENK *et al.*, 1994, pp. 449-450.

⁷⁵⁷ Tradução livre do original em alemão: *Ein Film der DEFA Studio für Spielfilme. Träger des ordens. Banner der Arbeit*. Do DVD *Der Dritte*.

⁷⁵⁸ Do DVD *Der Dritte*. Ver também ELKINS-JARRETT, 2011, p. 10.

Após a apresentação do universo em que Margit está inserida, as próximas sequências retomam o filme em cores, contrastando o que há de sombrio na ambientação industrial do Leste europeu, com as cores brilhantes, variadas, da moda e decoração do início dos anos de 1970. Passamos a acompanhar parte do dia-a-dia de Margit, em meio à multidão na saída do trabalho. Agora ela tem uma expressão séria e observadora. A seguir, a vemos já em seu apartamento, em um dos novos conjuntos de prédios resultados do plano de rápida expansão habitacional da RDA. Essas grandes construções em blocos de concreto pré-moldados possuem um aspecto cinza e monótono, mas o interior do apartamento de Margit apresenta cores alegres. Vemos a protagonista na cozinha preparando uma refeição.

A partir dos filmes da DEFA dos anos de 1970, principalmente, chamamos mais a atenção para os ‘prazeres visuais’, do conceito de Laura Mulvey, no cinema industrial socialista. Margit se envolve em ocasionais relações afetivas e sexuais com homens, mas ela não está satisfeita. Numa manhã, após um desses encontros, ela se levanta e é vista de costas, usando uma camisa leve e curta, deixando à mostra sua veste íntima. A relação *voyeurística* com o corpo feminino é casual e não idealizada. Em *Der Dritte*, esses momentos são mais explícitos do que a forma como ocorria em um filme da década passada, como já observamos em *Der geteilte Himmel*. Ainda assim, apresentam um erotismo contido. Há beleza em sua naturalidade e espontaneidade.

Dos *flashbacks* em *Der Dritte*, o primeiro se inicia com Margit ainda muito jovem. O evento determinante é a morte de sua mãe e marca uma passagem, uma ruptura radical na vida da personagem central. As ações que se seguem têm como pano de fundo o acirramento das tensões da Guerra Fria. A juventude de Margit é passada em um *Diakonisseninternat* – um internato religioso.

Conhecemos o nascer do interesse de Margit pela matemática e tecnologia. Ainda no internato, ela abre uma porta e tem um breve encontro com um homem e uma mulher que estão envolvidos em trabalhos de um projeto mecânico e elétrico. Mais adiante, a jovem discute sobre sua vocação religiosa, ou falta dela, com a superiora. *Der Dritte* expõe, de forma contida, a não fácil relação entre as instituições religiosas e o Estado socialista alemão-oriental. Na década seguinte, essa tensão seria aguçada quando as igrejas cristãs começavam a ser percebidas como um espaço aglutinador para contestadores. Da realidade da RDA, o depoimento de um homem é ilustrador do ponto a que as coisas chegaram: “Perguntei a mim mesmo: que rumo deveria

seguir, para levar uma vida satisfatória e mesmo feliz neste país? A única resposta que me ocorreu foi: pastor (...) Ficou claro para mim que só o estudo da teologia poderia me proporcionar alguma liberdade mental”.⁷⁵⁹

Tal declaração pode parecer contraditória, pois aquele jovem de então buscava se livrar do dogmatismo marxista-leninista, que, apesar de seu cientificismo, era uma questão de fé, e se lançava a outros dogmas, ainda que respeitáveis. Porém, isso é parte dos diversos absurdos da vida alemã-oriental, em que um estudante buscava uma carreira religiosa não por vocação, mas pela esperança de encontrar algum nicho, algum reduto de desenvolvimento cultural ainda livre da ingerência do Estado e do partido.

No filme da DEFA, com suas ambiguidades, integrado e crítico ao regime, não será esse o caminho de Margit, que deixa o internato para trabalhar na indústria e busca educação técnico-científica. Apresentada a uma indústria química, ela pergunta ao seu instrutor: “aqui trabalham muitas mulheres”? A resposta e a visão proporcionada ao espectador são positivas.⁷⁶⁰ Ela logo encontra uma colega e na saída da fábrica é ladeada por outras mulheres trabalhadoras. Em outro momento, vemos Margit caminhar, em conversa com a amiga Lucie, pelo parque industrial (IMAGEM 42). Elas são mulheres, as “filhas do Muro”, que assumiam, cada vez mais, os postos de trabalho avançados que eram considerados *Männerarbeit* – um trabalho para homens.

O interesse de Margit pelas novas possibilidades que se abrem prossegue e vemo-la sair de uma livraria. Em casa, ela coloca o livro recém-adquirido, cuidadosamente, em uma estante até então vazia. Aquele livro é o primeiro de sua nova vida após o internato religioso. Pouco depois, a vemos concentrada nos estudos. Em sua nova morada, ela se interessa pelas curiosidades técnico-científicas de um homem mais velho, que parece ser o organizador da vida local. Ele, estranhamente, usa um bigode que lembra o de Adolf Hitler!

Mas aquele homem, que auxilia Margit, demonstra ser bom, possuidor de algo paternal e gosto pela erudição. Ele a apresenta, por exemplo, uma reprodução da gravura *Melancholia*, de Albrecht Dürer. Nessa, o gênio da Renascença alemã incorporou seu espantoso quadrado mágico. Os números nele dispostos apresentam uma característica: cada resultado da soma de

⁷⁵⁹ Entrevista de Eppelmann a *Der Spiegel*, 1993, in: “Anatomy of a Dictatorship” *apud* TAYLOR, 2009, p. 441.

⁷⁶⁰ Tradução livre do original em alemão: “*Arbeiten viele Frauen hier?* ”. Do DVD *Der Dritte*, aos 32 min.

filas verticais, horizontais, diagonais e mesmo das quatro casas de seu centro, dá sempre 34. Dürer ainda conseguiu inserir, nas duas casas internas da fila inferior do quadrado, o ano de sua construção: 1514. Mais adiante, em *Der Dritte*, veremos aquele homem apresentando, solícito, o quadrado mágico também às duas filhas de Margit, que olham atentamente.

A jovem Margit é também representada por Jutta Hoffmann, que, versátil, encarna o papel tanto de uma mocinha, quanto de uma mulher séria e adulta. A jovem se engaja na *Freie Deutsche Jugend* (FDJ) – Juventude Livre Alemã – e inicia sua *Ausbildung* – instrução especializada – na *Arbeiter- und Bauernfakultät* (ABF), Faculdade dos Operários e Camponeses. Lá, Margit conhece Bachmann (Peter Köhnke), *der Erste* – “o primeiro”. Ele é um docente de Física por quem Margit fica interessada. Ela, usando a camisa azul da FDJ, com o emblema do sol nascente na manga, visita-o, tendo como pretexto perguntar a ele uma questão. Temos aqui, conforme as normas sociais vigentes, a *arte da dissimulação*. Pouco depois, os dois já estão sentados lado a lado em um sofá e ele oferece a ela uma dose de *Schnaps* – espécie de licor ou aguardente. Ele a beija, ela corresponde.

A seguir, Bachmann ousa tocar nas pernas dela, que estão parcialmente à vista com a saia um pouco acima dos joelhos. Margit recua imediatamente. Para contornar a situação e quebrar a tensão, Bachmann se levanta e liga o rádio. Por coincidência, está tocando, obviamente no universo diegético, a canção comunista *Bandiera Rossa*. Jutta Hoffmann proporciona, então, uma das mais célebres sequências da história da DEFA com potencial para a polêmica.

Ao ouvir a canção, Margit, usando a camisa da FDJ, se ergue de repente, corre com o dedo em riste e diz entusiasmada: “essa eu conheço”!⁷⁶¹ Como uma molequinha, ela aumenta o volume e começa a dançar, saltitando, girando, gritando e esvoaçando seus cabelos. Ela canta ofegante fragmentos do refrão: ‘*avanti o popolo*’, ‘*bandiera rossa*’ e ‘*Evviva il comunismo e la libertà*’! Ela bate palmas e puxa o desconcertado Bachmann para dançar. Após o lançamento do filme, Kurt Hager, o ideólogo-chefe do SED, advertiu Jutta Hoffmann de que não é permitido fazer troça com uma “canção da classe trabalhadora”. A atriz respondeu, simplesmente, que a canção poderia ser esquecida se não fosse usada.⁷⁶²

⁷⁶¹ Tradução livre do original em alemão: “*Das kenn’ ich!*”. Do DVD *Der Dritte*, aos 50 min.

⁷⁶² In: Poss, Ingrid; Warnecke, Peter. *Spur der Filme: Zeitzeugen über die DEFA*. Berlin: DEFA Stiftung, 2006 *apud* FREELAND, 2010, p. 92.

O potencial polêmico é intensificado não só por ser a cena divertida, construída sobre a canção comunista, mas que conduzirá Margit a sua primeira experiência sexual. Diferente de sua fase adulta, Margit, quando jovem, não tinha lá firmes convicções socialistas.⁷⁶³ Nesse ponto, podemos afirmar que em *Der Dritte* há também o processo de *Erziehung* – educação – tal qual em *Der geteilte Himmel*, e comum aos *Gegenwartsfilme* da DEFA que acompanha a trajetória de uma jovem. Em outra ocasião, vemos Margit mais à vontade na casa de Bachmann. Ela já está sem a camisa azul da FDJ. Na verdade, agora o docente Bachmann, o orientador vocacional dela, já a deixou apenas com o sutiã a cobrir o dorso. Ele a oferece mais *Schnaps*, ela se entrega aos assédios dele.

Freeland chama a atenção para uma estruturação metalinguística que ocorre dentre as sequências iniciais do filme, aquela em que Margit, adulta, está só na cozinha de sua casa preparando o jantar. Para quebrar o silêncio do ambiente de solidão, ela liga o aparelho de televisão, que está exibindo, precisamente, *A infância de Ivan* (*Ivanovo Detstvo*, União Soviética, 1962) de Andrei Tarkovski. Naquele momento, o filme mostra um soldado soviético cortejando uma moça, que também está interessada nele, mas ambos praticam o jogo da sedução, do avanço e recuo, de acordo com as normas do amor romântico. O soldado chega a ser mais agressivo ao insistir em protegê-la na travessia de uma vala, mesmo com a recusa dela. Ele aproveita o momento para segurá-la e conseguir um beijo. Este é um exemplo do comportamento que Margit, adulta, pretende evitar. Ele é similar ao que foi vivenciado por ela na relação com Bachmann, o seu primeiro.⁷⁶⁴

É curioso recordarmos que uma década antes de *Der Dritte*, Klaus Wischnewski, o então diretor artístico da DEFA, tenha citado *A infância de Ivan* como modelo para os cineastas que buscavam elevar a qualidade dos filmes alemães-orientais. Conforme Freeland, a cena do soldado e a moça no filme de Tarkovski é referenciada na sequência da viagem de Margit e Bachmann a uma estância de inverno. Ela finge resistir aos avanços mais indiscretos dele durante uma brincadeira na neve.⁷⁶⁵

Freeland compara personagens de *Der Dritte* e *Frauenschicksale* (*Destino de mulheres*, RDA, 1952), que antecedeu o primeiro em duas décadas. À maneira do *playboy* Conny e fazendo uso

⁷⁶³ Cf. FREELAND, 2010, p. 93.

⁷⁶⁴ FREELAND, 2010, p. 94.

⁷⁶⁵ FREELAND, 2010, p. 94.

de sua posição de poder, Bachmann seduz Margit, ainda uma mocinha, jogando com a inexperiência dela. Não que Margit seja retratada como uma vítima, ela se mostra desejosa das investidas daquele homem mais velho do que ela. Mas ele a abandona assim que ela fica grávida, tal como fez o inescrupuloso Conny com Anni em *Frauenschicksale*. Bachmann é mostrado como um caráter negativo, incapaz de assumir o que seriam valores socialistas. Ele mora em um apartamento decorado com alguma afetação burguesa e aristocrática. Por vezes, Bachmann debocha do envolvimento inicial de Margit com o socialismo.⁷⁶⁶

Há na Margit adulta, algo de Barbara, outra personagem de *Frauenschicksale*: ela possui emprego, é bem-educada e politicamente ativa. Mas há em Margit uma “dimensão erótica”, manifesta pelo desejo feminino, e que parece velada nas heroínas do passado.⁷⁶⁷ Precisamente por ser uma personagem modelo, Margit se torna mais desafiadora em sua crítica ao que o socialismo não estaria sendo capaz de proporcionar. Além disso, observa Freeland, “Margit é incapaz de superar suas emoções mediante a adesão ao socialismo”.⁷⁶⁸

Devemos ter em mente que *Frauenschicksale* apresenta um conceito integrador. Há a relação, inseparável, entre a libertação de classe e a *Emanzipation der Frau* – a emancipação da mulher. A questão social, tomada de forma ampla, seria inseparável da *Frauenfrage* – a questão das mulheres. A sociedade socialista seria aquela a proporcionar a elas a igualdade de direitos. Para tal, seria necessária a *politischen Bewusstsein* – a consciência política. E isso se daria em conformidade com os preceitos de August Bebel em *Die Frau und der Sozialismus* (1883) – *A mulher e o socialismo*. O tema da sedução de mulheres por falsas promessas é relacionado às seduições da sociedade capitalista, que seriam ilusórias.

Em *Frauenschicksale*, ao fazerem a opção pela nova sociedade, a socialista Alemanha Oriental, mulheres como Anni e Barbara superam as seduições e mentiras de Conny, tido como um ‘parasita burguês’ e relacionável à capitalista Alemanha Ocidental ou aos setores capitalistas da parte ocidental de Berlim.⁷⁶⁹ No entanto, em *Der Dritte*, encontramos o sedutor inescrupuloso, o corruptor de mocinhas, o ‘burguês afetado’, dentro da sociedade socialista.

⁷⁶⁶ FREELAND, 2010, pp. 94-95.

⁷⁶⁷ FREELAND, 2010, p. 88-93 *passim*.

⁷⁶⁸ Tradução livre do original em inglês: [...] Margit is unable to overcome her emotions through adherence to socialism. In: FREELAND, 2010, p. 91.

⁷⁶⁹ Cf. SELL, 2009, pp. 52-68.

Essa noção dramática está presente também em exemplo da literatura soviética, quando abordamos *Os filhos da Rua Arbat*. No romance de Anatoli Ribakov, Vária, muito jovem, é seduzida e se casa com Cóstia. Este é um malandro que vive em salões de sinuca e está envolvido em negócios suspeitos. É especialmente sensível o desespero de Vária, ainda praticamente uma menina, quando reconhece o erro que cometeu em sua vida. Ela quer se separar, mas Cóstia se recusa a sair do quarto que eles alugaram em casa de Sófia Alieksândrovna, uma senhora a quem Vária se afeiçoou, cujo filho Sacha foi enviado ao Gulag. Vária não pode simplesmente retornar para a casa de sua irmã, com quem morava, pois teme deixar Sófia a ter que lidar sozinha com o ardiloso Cóstia, um homem de quem não se sabe mesmo, se possui residência autorizada no soviete de Moscou.⁷⁷⁰

É curioso que em seus dias de ilusões, Vária e Cóstia assistem à encenação da peça *O julgamento dos autores que não escrevem papéis femininos*. O mesmo podemos dizer quando confrontamos essa passagem ao fato de que diretores alemães-orientais, na DEFA, estavam se voltando, recorrentemente, para os papéis femininos. E o próprio escritor soviético tratou com muita sensibilidade os dramas de mulheres em *Os filhos da Rua Arbat*.⁷⁷¹

Quanto às heroínas da DEFA dos anos de 1950, envolvidas ou não com sedutores, havemos de considerar também que nelas o desejo está bloqueado pelos traumas de guerra e violência sexual contra a mulher. Recordemos o caso de Lotte Lutz em *Sonnensucher*. Ela não era uma mulher emancipada e sim, vivendo em estado de torpor. Ela não via saída para sua condição de “objeto sexual”, mesmo nos primeiros tempos do socialismo alemão-oriental que deveriam apontar para um futuro de esperanças.

No filme de Egon Günther, pela segunda vez um tipo enganoso se faz presente na vida de Margit. *Der Zweite* – “o segundo” –, denominado simplesmente ‘o cego’ (Armin Mueller-Stahl), é um personagem intrigante. Ele é um músico erudito cego, mas também um alcoólatra, que rouba dinheiro do sindicato e a seguir, abandona a RDA para se fixar no Ocidente. Bettina Mathes nota que tanto “o primeiro” quanto “o segundo” são caracterizados como homens não leais, alienados de ideais socialistas e egocêntricos. Se Bachmann trata Margit como objeto sexual, ‘o cego’ é alguém que ela não pode confiar. Mathes faz um contraponto entre ‘o cego’,

⁷⁷⁰ Cf., na presente tese, **Referenciais da individualidade feminina na literatura soviética**. In: TEORIA FEMINISTA E O IMAGINÁRIO DA MULHER. Cap. 3, pp. 62-68. Ver também RIBAKOV, 1987.

⁷⁷¹ Cf. RIBAKOV, 1987, p. 440.

mal caráter e que nada vê, ao regime do SED, de controle e vigilância total. O partido tudo pretendia *ver* e saber dos cidadãos alemães-orientais, pelas ações da Stasi.⁷⁷²

No legado da história do cego, devemos evidenciar a ambiguidade que há. Ele é o pai da segunda filha de Margit e, inicialmente, a criança apresentou indícios de ter herdado o mesmo problema de visão que a levaria à cegueira. Enquanto aguarda pelo sucesso do tratamento médico da criança, Margit, de mãos postas, ora: “Amado Deus, por favor faça com que minha criança veja novamente”. Naquele momento de solidão, em seu desespero, a religiosa volta à cientista, em um filme que, até então, afirmava a razão técnico-científica. Felizmente tudo corre bem e a menina será a que vê o quadrado mágico de Dürer e pergunta: “Mamãe, o que é isto”?⁷⁷³ Ela se torna uma jovem curiosa que, com a irmã mais velha, crescem olhos em Hrdlitschka (Rolf Ludwig), “o terceiro”, quando Margit, já em um relacionamento sério com ele, o apresenta em casa dela.

Em *Der Dritte*, são empregadas técnicas de estranhamento do teatro de Bertold Brecht, tais como o uso de intertítulos: *Der Tod der Mutter* – “A morte da mãe”; *Jugend* – “Juventude”; *Der Erste* – “O primeiro”; *Der Zweite* – “O segundo”; *Lucie am Morgen* – “Lucie de manhã”; *Lucie am Mittag* – “Lucie à tarde”; *Lucie am Abend* – Lucie à noite; *Der Dritte* – “O terceiro”; *Liebe und Hochzeit* – “Amor e casamento”.

Há também, mudanças abruptas do tema musical. Elas interrompem a conexão emocional do espectador com as personagens. Essa conexão é comum, por exemplo, nos melodramas. As interrupções abruptas servem para romper esse processo e levam o espectador a se ater à mensagem crítica central do filme. No caso de *Der Dritte*, ela é o duplo padrão com que a nova mulher socialista, emancipada, ainda tinha que lidar naquele início dos anos de 1970, na então moderna Alemanha Oriental da propaganda oficial.⁷⁷⁴ Da trilha sonora de *Der Dritte*, convém notarmos que ela vai da música popular a cortes radicais, quando, então, entra, repentinamente, um coro polifônico sacro, peças barrocas para órgão, cacofonias percussivas, com toques de tambores, pratos, sinos, sinetes, etc.

⁷⁷² MATHES, 2009, p. 45.

⁷⁷³ Tradução livre do original em alemão: *Liebe Gott, bitte mach das meines Kind wiedersieht. [...] Mutti, was es den das?* Do DVD *Der Dritte*, *passim*.

⁷⁷⁴ FREELAND, 2010, p. 89.

Freeland propõe haver, de forma não explícita, a relação simbólica da morte da mãe no leito, à qual a jovem Margit assiste impotente, com o colapso do ‘Terceiro Reich’. Na casa de Margit, já adulta, há uma peça de tapeçaria pendurada na parede. Seu motivo, pássaros se lançando sobre uma presa, representaria a partilha da Alemanha entre as potências vencedoras no pós-guerra. Podem fazer referência, veladamente, ao tema tabu dos estupros em massa praticados por tropas soviéticas, nos tempos imediatos que se seguiram à rendição da Alemanha nazista.⁷⁷⁵ Aqueles pássaros, com suas grandes asas, lembram ainda os bombardeios aliados sobre a Alemanha, outro tema tabu.

Após ter se envolvido em dois relacionamentos infelizes, Margit quer tentar uma terceira vez. Mas, para isso, quer ter segurança. Seu lado racional, da cientista que ela é, busca se sobrepor ao seu lado afetivo-emocional, entregue à predominância do acaso e do inconsciente, o que prevaleceu nas duas vezes anteriores em que se envolveu com um homem. Com Hrdlitschka, um colega de trabalho, ela quer proceder de forma diferente. Aqui devemos notar, que agora na mulher é enfatizado o lado racional, em contraposição a predominância do lado intuitivo que verificamos em Rita Seidel, em *Der geteilte Himmel* da década anterior.

Margit e Lucie estão no refeitório da empresa, quando ela presta atenção naquele homem. A princípio, Margit não sabe muito mais do que o nome dele, aliás, um “nome horrendo”, ela comenta com a amiga, ao revelar seu interesse por Hrdlitschka.⁷⁷⁶ Mas ela está decidida a saber o máximo que puder sobre ele. E assim, talvez, ela possa lançar a hipótese que afirme se ele vale a pena ou não. Mathes observa que a protagonista quer, antes, saber muita coisa sobre aquele homem, “sem perguntar pessoalmente a ele”.⁷⁷⁷ Margit começa a seguir Hrdlitschka e a espioná-lo em segredo. Nessas cenas, há algo de hilário, parecendo ser uma versão feminina do desajeitado Antoine Doinel (Jean Pierre Léaud) em *Beijos Proibidos* (*Baisers Volés*, França, 1968), quando o personagem, *alter* ego de François Truffaut, trabalhando em uma agência de detetives, persegue mulheres pelas ruas e praças de Paris.

Freeland também destaca o que há de cômico na espionagem de Margit ao seu pretendido. Isso seria um deboche, uma crítica aos “ultrapassados jogos da corte”.⁷⁷⁸ Margit também quer se

⁷⁷⁵ Blunk, Harry. *Die DDR in ihren Spielfilmen: Reproduktion und Konzeption der DDR-Gesellschaft im neuen DEFA-Gegenwartsspielfilm*. Munich: Profil, 1984 *apud* FREELAND, 2010, p. 91.

⁷⁷⁶ Tradução livre do original em alemão: *schreckliche Namen!*

⁷⁷⁷ Tradução livre do original em alemão: [...] *ohne ihn persönlich zu fragen*. In: MATHES, 2009, p. 42.

⁷⁷⁸ FREELAND, 2010, p. 96.

fazer notar, o que está de acordo com o título do ensaio *Ich will, dass du mich siehst* – “Eu quero que você me veja” –, de Bettina Mathes, sobre *Der Dritte*.⁷⁷⁹ Em uma viagem de trem, Margit se senta, *simulando* despretensão, de frente para Hrdlitschka. Ele a reconhece e dá a oportunidade para um diálogo que poderia avançar para algo mais concreto. Hrdlitschka: “Você não trabalha na Fábrica II?” Margit [desconcertada]: “Sim. Estou visitando uma amiga doente. Ela está doente. Sim”. O diálogo com Margit é breve, mas Hrdlitschka chegou a propor que ela descesse na mesma estação que ele. Assim, poderiam “caminhar juntos um pouco pelos campos, tomar um pouco de ar fresco pelas montanhas, ir até o rio...”.⁷⁸⁰ Mas ela arruma mais uma desculpa para seguir no trem, afirmando ter que se encontrar com a tal amiga.

Novamente, vemos Margit seguindo e observando Hrdlitschka na estação ferroviária. Em monólogos interiores, ela expressa crítica a seu próprio comportamento naquele “jogo do amor”. Seu monólogo é enfatizado por uso de câmera subjetiva, quando, então, há um corte para o ponto de vista dela sobre Hrdlitschka. Freeland comenta que aquela mulher é a caçadora e ele, sua presa.⁷⁸¹ Podemos acrescentar também, que há a inversão de expectativas dos papéis sexuais na prática do *voyeurismo*, se tomarmos a forma como a questão é abordada na crítica feminista de cinema, em autoras como Ann Kaplan e Laura Mulvey. No chamado cinema dominante e capitalista, o *voyeurismo* seria ‘naturalizado’. O prazer é relacionado a uma gratificação erótica, normalmente ocorrendo sobre o corpo da mulher. De tradição psicanalítica, o conceito diz respeito ao prazer de ver sem ser visto. Porém, em cinematografias alvo da crítica feminista, ele muitas vezes é associado ao exibicionismo, tradicionalmente aplicado à mulher, ou seja, à gratificação erótica de mostrar o corpo.⁷⁸² Assim, pode haver a consciência da pessoa que é observada, em um ‘jogo’ de cumplicidade.

Com um olhar historicamente distanciado, Mathes contrapôs ‘o cego’ ao amplo sistema de vigilância montado na RDA. Agora, ela relaciona a vigilância de Margit sobre Hrdlitschka com o aparato do *Ministeriums für Staatssicherheit* – Ministério para a Segurança do Estado –, ou simplesmente a Stasi, que contava com milhares de *Inoffiziellen Mitarbeiter* (IMs) –

⁷⁷⁹ Ich will, dass du mich siehst. Anmerkungen zu DER DRITTE. In: EICHINGER; STERN (HG.), 2009, pp. 28-47.

⁷⁸⁰ Tradução livre do original em alemão: Hrdlitschka: *Sind Sie nicht aus dem Werk II?* Margit: *Já. Ich besuch eine kranke Freundin. Sie ist krank. Ja.* Hrdlitschka: *[...] Laufen ein bisschen, bisschen frische Luft. Über die Berge, zum ... naja, zum Fluß.* Do DVD *Der Dritte*, citado também por FREELAND, 2010, p. 96.

⁷⁸¹ FREELAND, 2010, p. 97.

⁷⁸² Cf. KAPLAN, 1995.

colaboradores informais.⁷⁸³ Na vida real, toda a população da RDA podia ser exposta à vigilância da “Firma”, como a Stasi também era conhecida. Mathes vai além, ao propor uma reflexão no mínimo original: nos arquivos da Stasi, dentre dezenas de milhares de fotografias e gravações sonoras, existem incontáveis registros em filmes, feitos por seus agentes, mostrando cenas reais do dia-a-dia de cidadãos da RDA, sem que tivessem o conhecimento de estarem sendo filmados.

Se a DEFA era “a face da RDA e de seus cidadãos”, por esse ponto de vista, a Stasi rivalizava com ela como uma grande produtora de “*Alltagsfilme*” – filmes sobre o dia-a-dia –, levando o *voyeurismo* às últimas consequências na realidade! Em *Der Dritte*, Mathes convida a uma reflexão sobre a relação entre *voyeurismo* e vigilância, que, em última instância, leva à identificação do espectador com o olhar da câmera.⁷⁸⁴

Devemos considerar, no entanto, que grande parte dos registros obsessivos da Stasi sobre o *DDR-Alltag*, o dia-a-dia da RDA, era feito em vídeo. Mathes menciona a existência de mais de 5.000 deles. Para uma comparação, grosso modo, segundo os números apresentados pela autora, a DEFA produziu cerca de 950 filmes narrativos ficcionais e curtas-metragens. São registrados também, aproximadamente, 5.800 filmes documentários e cinejornais semanários.⁷⁸⁵

Voltando-nos para a ação da protagonista em *Der Dritte*, mesmo após Margit se sentir mais confiante sobre Hrdlitschka, ela tem dificuldade de se aproximar dele e declarar diretamente seu interesse.⁷⁸⁶ A mulher que segue diariamente uma lógica implacável do *sim ou não*, a nova mulher socialista na vanguarda do conhecimento técnico-científico e da emancipação feminina, ainda se sente constrangida diante de conservadoras relações entre os sexos. A abalá-la estão as velhas convenções do que se espera do amor romântico, ou seja, da mulher que deve apenas enviar alguns sinais recatados, praticar a *arte da dissimulação* dos desejos e aguardar a iniciativa masculina. É a persistência do “ritual da corte”, na definição de Freeland, que conduz, em *Der Dritte*, ao questionamento da capacidade da sociedade socialista, até então, de emancipar completamente a mulher dos velhos papéis.

⁷⁸³ A Stasi contava com 100 mil funcionários e 200 mil informantes, os chamados colaboradores informais, para uma população de 17 milhões de habitantes. Cf. DVD *A vida dos outros* (*Das Leben der Anderen*, Alemanha, 2006). Cf. CORNELSEN, 2009, pp. 42-43. Ver também FUNDER, 2008. Segundo Mathes, dos colaboradores informais, apenas 10% eram mulheres. In: MATHES, 2009, p. 31.

⁷⁸⁴ MATHES, 2009, pp. 33-42 *passim*.

⁷⁸⁵ [...] *das Gesicht der DDR und ihrer Bürger*. In: MATHES, 2009, pp. 33-35.

⁷⁸⁶ FREELAND, 2010, p. 87.

Como uma modelo de heroína socialista da DEFA, das duas vezes em que Margit foi abandonada por um homem, ela se desdobrou por continuar profissionalmente ativa, cuidando de uma criança, seguida de outra, bem como se manteve empenhada em sua educação continuada.⁷⁸⁷ Ela é mãe, trabalhadora, politicamente engajada e participa das reuniões do seu coletivo de trabalho. Mesmo com tantas atividades, ela consegue atingir alta formação intelectual. No filme, o equilibrar-se entre diversas atividades é evidenciado mesmo verbalmente. Uma colega de Margit aborda o tema do trabalho e das crianças. A dinâmica da vida moderna é reafirmada visualmente, mediante o emprego de recursos não convencionais que, então, se experimentava na linguagem cinematográfica no início dos anos de 1970. Por exemplo, no diálogo entre as duas mulheres, há um brusco movimento de câmera partindo de uma delas à sua interlocutora.

Pela vida agitada da protagonista, o roteirista Günther Rücker define Margit como “absolutamente, o que se pode chamar de a consciência feminina cidadã da RDA. Essa segurança interior que dela emana só é atingida quando derivada da consciência social como um todo”.⁷⁸⁸ Novamente, tal qual em *Der geteilte Himmel*, é reafirmada a interdependência da consciência individual da mulher e a consciência social.

No entanto, já são observáveis nuances entre as protagonistas da DEFA dos anos de 1960 e as do início dos anos de 1970. Na RDA, conforme vimos, a narrativa da emancipação feminina se fundamentava, historicamente, no potencial emancipatório do socialismo. Em *Der Dritte*, há a crítica ao socialismo conectada à crítica às relações entre homens e mulheres.⁷⁸⁹ Além disso, o filme marca a tendência de se fazer a relação da mulher com as mudanças sociais, incluindo o conceito de *realização pessoal*.

É relevante que a profissão da protagonista faça parte de uma área de vanguarda, a unir a Matemática e a Computação, o que destaca a contribuição da mulher à revolução técnico-científica que estaria ocorrendo na RDA, do tempo presente do filme, bem como reafirma sua conexão com o que seriam os avanços alcançados pelo socialismo (IMAGEM 43).⁷⁹⁰ Era uma

⁷⁸⁷ FREELAND, 2010, p. 89.

⁷⁸⁸ Tradução livre do original em alemão: “Margit ist absolut das, was man eine bewußte DDR-Bürgerin nennt [...] Diese innere Sicherheit, die sich bei ihr ausdrückt, ist nur ableitbar vom allgemeinen gesellschaftlichen Bewußtsein” apud FREELAND, 2010, p. 90.

⁷⁸⁹ FREELAND, 2010, pp. 87-88; p. 96 *passim*.

⁷⁹⁰ Cf. FREELAND, 2010, pp. 90-91.

época em que o computador, com dados armazenados em rolos de fitas magnéticas, ocupava amplos espaços em salas dos centros de processamento de dados de grandes empresas e conglomerados industriais. Margit possui uma formação diferenciada para tomar decisões orientadas por possibilidades quantificáveis. Ela reconhece os erros do passado e se dispõe a aplicar o “método científico” para tentar ser feliz na vida afetiva.

Foi importante a escolha de Jutta Hoffmann para compor aquela mulher idealizada. Muito contribuiu o próprio tipo físico da atriz, ágil, esguia e vigorosa, correspondendo ao que era esperado da mulher alemã-oriental. Ela também é feminina e sensual à sua maneira.⁷⁹¹ Sobre Jutta Hoffmann, atuante no elenco da DEFA dos anos de 1960 e 1970, escreveu o casal Christa e Gerhard Wolf:

Ela mostra sua face clara, irretocável, algumas vezes encolerizada, algumas vezes triste, sempre interessante. Ela foi e é inteligente, o que dá ao seu trabalho uma dimensão maior. Ela foi e é apaixonada, o que resulta, com sua inteligência, em uma mistura, que nem sempre se pode encontrar: sentimento livre de sentimento.⁷⁹²

Margit mora em apartamento de prédios recém-construídos, o que faz relação ao massivo esforço de construção habitacional da RDA, especificamente, com o novo plano quinquenal lançado no início do governo de Erich Honecker, em 1971. Freeland argumenta, fundamentada na sugestão de Erika Richter, diretora artística da DEFA de 1975 a 1991, a Andrea Rinke: a biografia de Margit delineia os progressos estruturais e sociais alcançados na RDA.⁷⁹³ Além disso, o despertar da sexualidade da protagonista é justaposto ao desenvolvimento de sua consciência socialista.⁷⁹⁴

Der Dritte abriu a fase da DEFA em harmonia com o curto período de liberalismo cultural, dentro de certos limites, iniciado com o discurso de Honecker sobre “não tabus”. Freeland explica que em lugar de visões socialistas de mundo, rigidamente dogmáticas, abria-se espaço

⁷⁹¹ FREELAND, 2010, p. 90.

⁷⁹² Tradução livre do original em alemão: „*Sie zeigte ihr Gesicht, klar, unverstellt, manchmal zornig, manchmal traurig, immer beteiligt. Sie war und ist Klug, das gibt ihrer Arbeit eine weitere Dimension. Sie war und ist leidenschaftlich, das ergibt mit ihrer Klugheit eine Mischung, die nicht so häufig vorkommt: Gefühl, frei von Sentiment*“. In: PROGRAMMBEILAGE zur DVD „Jutta Hoffmann Edition“ erschienen bei ICESTORM Entertainment GmbH, Berlin 2016.

⁷⁹³ In: Rinke, Andrea. *Images of Women in East German Cinema, 1972-1982*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2006 *apud* FREELAND, 2010, p. 91.

⁷⁹⁴ FREELAND, 2010, p. 92.

para a *pop-art* e até para elementos da cultura alternativa da época.⁷⁹⁵ O vigor e o experimentalismo desse curto período viriam a ser abalados com as polêmicas em torno de *A lenda de Paul e Paula* (*Die Legende von Paul und Paula*, RDA, 1973), lançado no ano seguinte a *Der Dritte*.⁷⁹⁶

A Paula, de Heiner Carow, preparava o caminho para a chegada das rebeldes, as “desajustadas” para as quais Andrea Rinke chama a atenção.⁷⁹⁷ Mas, conforme já observamos, podemos encontrar algum vestígio delas em *Lots Weib*, o *Frauenfilm* de Egon Günther da década anterior. O comportamento antissocial da esposa de Lot, o oficial da Marinha, ocorre antes como um ato desesperado de uma mulher para obter o divórcio, devido à ânsia por ‘uma vida menos ordinária’, do que por afirmação de uma individualidade rebelde. É interessante percebermos um certo *bovarismo* no comportamento dela, um mal-estar social feminino normalmente atribuído, pela tradição marxista, à vida burguesa. Já *Der Dritte*, *Die Legende von Paul und Paula* e outros *Frauenfilme* feitos nos primeiros anos do governo Honecker se voltam para a individualidade, se conectando mais conscientemente à busca de realização pessoal.⁷⁹⁸

Para Mathes, *Der Dritte* é um típico *Frauenfilm* alemão-oriental, com o tema da emancipação feminina e a procura por um relacionamento estável heterossexual.⁷⁹⁹ Apesar de que, conforme veremos, há cenas que insinuam desejos de Margit por mulheres. O filme apresenta elementos dos *Gegenwartsfilme*, na medida em que mostra a força da sociedade em transformação. Muitas cenas se passam em locais de trabalho, como plantas industriais, a começar pela marcante cena de Margit, no início do filme, na sala de processamento de dados de um avançado centro de pesquisa.⁸⁰⁰ Mas *Der Dritte* também aponta para os *Alltagsfilme*, por focar na vida privada e conter aspectos do que há de ordinário no dia-a-dia.

Lucie é a melhor amiga de Margit, e também vivencia contradições. Ela é a mulher emancipada, bonita e bem resolvida na esfera social profissional, mas vem passando por más experiências em sua vida privada, devido ao relacionamento frustrante com um homem insensível e mal

⁷⁹⁵ In: Blunk, Harry. *Die DDR in ihren Spielfilmen: Reproduktion und Konzeption der DDR-Gesellschaft im neuen DEFA-Gegenwartsspielfilm*. Munich: Profil, 1984 *apud* FREELAND, 2010, p. 88.

⁷⁹⁶ FREELAND, 2010, p. 88.

⁷⁹⁷ Cf. RINKE, From Models to Misfits: Women in DEFA Films of the 1970s and 1980s. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 183-203.

⁷⁹⁸ FREELAND, 2010, p. 95.

⁷⁹⁹ MATHES, 2009, p. 28.

⁸⁰⁰ Cf. MATHES, 2009, p. 28.

resolvido. Mas Lucie parece não ter as convicções socialistas de Margit, o que é evidenciado quando se oferece para sondar agências de namoro ocidentais para a amiga. Ao que Margit recusa enfaticamente: “Os valores de Hamburgo ou Nova York não se aplicam a nós. [...] O que nós chamamos de crime, eles chamam de política”.⁸⁰¹

Embora a solicitação de vistos de saída fosse prevista na Constituição da RDA, a proposta de Lucie não seria tão simples quanto possa parecer. Normalmente, além de negado, o visto atrairia para a pessoa solicitante a atenção da Stasi. Segundo Taylor, as solicitações de visto cresceriam acentuadamente em meados dos anos de 1980, quando, então, “por uma série de motivos, as pessoas comuns já não tinham tanto medo do Estado alemão-oriental”.⁸⁰² A questão é tratada em *Barbara* (Alemanha, 2013), dirigido por Christian Petzold, um filme de *anti-Ostalgie* do cinema da Alemanha reunificada, que sucedeu ao mundialmente celebrado *A vida dos outros* (*Das Leben der Anderen*, Alemanha, 2006), dirigido por Florian Henckel von Donnersmarck.⁸⁰³ No filme de Petzold, a médica Barbara (Nina Hoss) solicita o visto de saída para se casar com um homem de negócios alemão-ocidental. O visto é negado e ela é transferida de hospital, de Berlim Oriental para uma pequena localidade no Norte, próxima às nebulosas praias do Mar Báltico. Além disso, ela passa a ser constantemente molestada por agentes da Stasi local. *Barbara*, no entanto, não obteve a notoriedade mundial de *A vida dos outros*.

Novamente lançaremos mão de *Os filhos da Rua Arbat* para fazermos um contraponto entre o conceito elevado que Margit tem sobre política, que conduz a sua declaração categórica sobre o que seria a política ocidental, e a mentalidade que se formou no mundo soviético, incluindo seus satélites como a RDA. O romance de Anatoli Ribakov é revelador de sutilezas da burocracia socialista e da essência stalinista daqueles regimes, tanto que, conforme vimos, só foi autorizado a ser publicado no contexto da *glasnost* de Gorbachev. Em uma passagem, Stalin olha fixamente para Kírov e diz: “A *honestidade*, a *sinceridade* e o *amor* não são categorias políticas. Em política existe apenas uma coisa: o cálculo político” [grifos nossos].⁸⁰⁴

Das duas amigas em *Der Dritte*, vimos que Margit demonstra maior interesse político e convicção socialista do que Lucie. Para Margit, honestidade, sinceridade e amor são categorias

⁸⁰¹ Tradução livre do original em alemão: “Die Hamburger oder New Yorker Werte stimmen nicht. [...] Was für uns kriminell ist, ist für die politisch”. Do DVD *Der Dritte*, citado também por FREELAND, 2010, p. 93.

⁸⁰² TAYLOR, 2009, p. 453.

⁸⁰³ Sobre *anti-Ostalgie*, que seria uma distopia da *Ostalgie*, ver CORNELSEN, 2009, p. 27.

⁸⁰⁴ RIBAKOV, 1987, p. 516.

políticas. E esta é uma mensagem central no filme ligada à emancipação da mulher. É curioso notar, porém, que em outro de seus debates, nos quais se sobrepõem questões íntimas e sociais, ocorre uma inversão. Agora parece ser Lucie a absorta em questões políticas e sociais globais. Ela lê uma notícia de jornal em voz alta para Margit, sobre a miséria nas ruas do Rio de Janeiro. Na capa do mesmo jornal, é exibida em destaque uma notícia sobre a invasão do Laos durante o governo Nixon. Enquanto isso, Margit, que não presta atenção em Lucie, fala sobre as frustrações e esperanças de sua vida afetiva.⁸⁰⁵ Verificamos, assim, indícios de descompassos entre a questão social e a realização pessoal no filme socialista.

Em *Der Dritte*, Jutta Hoffmann protagoniza outra das mais célebres e polêmicas cenas da história da DEFA, após ter feito a performance de uma *freche Mädchen* – menina atrevida – quando dançou e cantou *Bandiera Rosa*. Novamente, temos Margit, adulta, e Lucie juntas, em reflexões sobre os homens e a vida. Lucie terminou com o namorado há pouco, reconhecendo que, tal como a amiga, ela também sente falta de um verdadeiro amor. Margit aproxima-se por trás e apoia o queixo no ombro de Lucie. O rosto das duas se tocam e se roçam. Lucie fecha os olhos e a cena toma um caminho erótico (IMAGEM 44). Margit acaricia discretamente a amiga, mas, contendo-se, se afasta. Agora é Lucie que procura Margit. As duas se encaram e ocorre o beijo entre elas. Este beijo, porém, é breve e elas voltam a se afastar.

Mais tarde, o roteirista Günther Rücker comentaria, divertido, que no exterior, *Der Dritte* causou estranhamento pelo fato de uma mulher ter duas filhas de homens diferentes, e viver sem um homem. Mas na RDA, o que causou incômodo foi o beijo entre duas mulheres.⁸⁰⁶ Conforme vimos, apesar de no país, o conceito de família ser entendido no sentido nuclear e patriarcal, a *alleinstehende Mutter* – a mãe que cuida sozinha de uma ou mais crianças – deixava de ser um estigma. E isso ocorria pela possibilidade de as mulheres alcançarem independência financeira no socialismo. Elas teriam educação, trabalho e a RDA era conhecida como ‘o país das creches e dos jardins da infância’.⁸⁰⁷

⁸⁰⁵ Do DVD *Der Dritte*, aos 45 min. Ver também ELKINS-JARRETT, 2011, p. 11.

⁸⁰⁶ Gespräch mit dem Drehbuchautor Günther Rücker, 2000, - conversa com o autor do roteiro Günther Rücker. Bonus do DVD *Der Dritte*. In: Jutta Hoffmann Edition, 2016.

⁸⁰⁷ Ver, na presente tese, **A política do SED para as mulheres**, pp. 88-95; “**Bom dia, linda!**” – **A vida íntima na RDA**, pp. 96-124. Cf. McLELLAN, 2011, p. 77.

Por causa da cena do beijo, Inge Lange, membro do SED, pediu que o filme fosse banido.⁸⁰⁸ Mathes observa que a breve e contida cena lésbica entre Margit e Lucie, em um momento de atração mútua, ocorre como se fosse apenas uma *Notlösung* – “solução de emergência” – para o desejo, motivada pela insatisfação delas com os homens (IMAGENS 45 e 46). Anos depois, já com o fim da RDA, o filme seria até mesmo vendido em formato DVD nos Estados Unidos, tendo-se, na capa, a fotografia em *still* com a referida cena de desejo e sensualidade entre as duas belas atrizes da DEFA, forjando ser *Der Dritte* um *Lesbenfilm* – um filme lésbico.⁸⁰⁹

Ainda da jovem Margit, em sua época do internato religioso, há cenas que insinuam o lesbianismo. Margit incentiva uma colega a tirar a touca, liberando os cabelos dela e acariciando-os.⁸¹⁰ A essa jovem, é agradável os toques e brincadeiras de Margit. As duas internas parecem ser muito próximas. Em outra sequência, vemos Margit em primeiro plano, sentada em sua cama (IMAGEM 47). A outra moça está ao fundo com a imagem desfocada. Ela aproxima-se de Margit, que fecha a cortina, impedindo a visão do espectador como *voyeur*. Pouco depois, Margit deixa o dormitório aparentando culpa, enquanto sua colega a observa intrigada.

Em uma terceira sequência, Margit está à beira-mar com duas religiosas do diaconato. Essas fazem um recinto cercado de tecido alvo para que ela se dispa. Já com traje de banho, Margit corre em direção à água (IMAGEM 48). Uma religiosa observa séria. A outra, mais nova, contempla, sorridente, aquela jovem que desperta para a sexualidade. No diaconato, há uma tensão latente em Margit, que faz lembrar o *remake* de *Senhoritas em uniforme* (*Mädchen in Uniform*, RFA, 1958), dirigido por Géza von Radványi, na Alemanha Ocidental, no qual uma jovem estudante, num rigoroso internato prussiano, se apaixona pela professora de comportamento liberal.

O conflito em *Der Dritte* é encenado ainda dentro dos limites do rígido sistema moral do Estado socialista alemão-oriental.⁸¹¹ Conforme vimos em McLellan, a homossexualidade na RDA era tolerada, desde que velada. Os ‘prazeres visuais’ do erotismo nos *media* oficiais do país, incluindo-se os *Frauenfilme* da DEFA, começaram a ser mais evidentes nos anos de 1970. Mas

⁸⁰⁸ In: Rinke, Andrea. *Images of Women in East German Cinema, 1972-1982*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2006 *apud* FREELAND, 2010, p. 102.

⁸⁰⁹ MATHES, 2009, p. 30.

⁸¹⁰ Cf. FREELAND, 2010, p. 102.

⁸¹¹ MATHES, 2009, p. 30.

eram ainda contidos, de ocorrência breve, natural e casual, voltado para o amor heterossexual, esperando-se que se desse dentro de uma relação de compromisso, como incentivo ao crescimento da taxa de natalidade.⁸¹²

Egon Günther também lida com a discussão confrontante entre valores ideais e a vida real. Recordemos que o tema está presente nos *Gegenwartsfilme* de Konrad Wolf, centrados na mulher, e no romance *Der geteilte Himmel* de Christa Wolf. Desta autora, Freeland chama a atenção para o fato de que o tema envolvendo o real e o ideal é central em *Nachdenken über Christa T.* (1968) – *Refletindo sobre Christa T.* E tal qual Margit, Christa T. é uma socialista convicta, ainda que o socialismo estivesse aquém de suas expectativas.⁸¹³

Devemos ter em mente que o clamor de Margit para ter o direito de ser mais afirmativa sobre seus desejos, sem julgamentos moralistas, não significa que eles sejam exclusivamente sexuais. Para ela, ter uma relação estável com um homem é importante para sua realização pessoal. E para tal, ela precisa controlar seus próprios desejos românticos e sexuais, pois deixando-se levar por eles, ela se viu envolvida em péssimos relacionamentos com “o primeiro” e “o segundo”.⁸¹⁴ Não interessaria a Margit, por exemplo, o ‘amor-jogo’ que Alexandra Kolontay propôs para tempos difíceis. Esses seriam, conforme a feminista soviética, adequados aos primeiros tempos revolucionários, quando ainda se lutava para consolidar uma nova ordem.⁸¹⁵ Na RDA do início dos anos de 1970, considerava-se não apenas que a emancipação feminina já havia sido alcançada, como também o socialismo.⁸¹⁶ Além disso, o país, com o Muro, já teria se estabilizado. Na verdade, passar-se-ia a aceitar mais o conceito de “socialismo realmente existente” do que a narrativa gloriosa de um futuro intangível.⁸¹⁷

Porém, sobre a persistência dos “velhos jogos do amor” burguês, Margit pensa: “não posso fazer isso, não posso, não posso”. Sozinha em seu quarto, inquieta, ela fala para si mesma ou como se aconselhasse com alguém presente. Para Freeland, ela procede como alguém a ensaiar um discurso: “o que devo fazer? Ir até ele e dizer ‘eu quero você. Tudo em você me agrada.

⁸¹² McLELLAN, 2011.

⁸¹³ FREELAND, 2010, p. 88; pp. 91-92.

⁸¹⁴ FREELAND, 2010, p. 95.

⁸¹⁵ Cf. KOLONTAY, 1968.

⁸¹⁶ Cf. TREUTLER, 2002, p. 3.

⁸¹⁷ Cf. BAHRO, 1980; FEINSTEIN, 2002.

Esta é a verdade'. O que devo fazer? Ir até ele e... ”.⁸¹⁸ Ela repete obsessivamente. Günther usa o monólogo como um recurso didático para deixar clara a mensagem central do filme: a mulher pode ter atingido a emancipação na esfera pública do trabalho, mas ainda está presa às convenções nas relações afetivas românticas e sexuais. E isso ocorre, sobretudo, na sua relação com um homem, no flerte, namoro e casamento, na esfera privada dos assuntos íntimos afetivos. E a persistência dessas convenções não seria compatível com os ideais socialistas.⁸¹⁹ Os recorrentes monólogos interiores de Margit, em constantes questionamentos, também enfatizam a subjetividade feminina.

Margit tem um motivo para visitar Hrdlitschka. Ela tenta se manter confiante dizendo palavras para si mesma. Freeland faz notar que há um corte para Margit já no prédio em que mora Hrdlitschka. Ouvimos uma cacofonia musical, intensificando a atmosfera tensa e causando estranhamento. Ao chegar à porta do apartamento de Hrdlitschka, ela encontra outra mulher que o aguarda. Após um instante em que espera o pior, uma competidora, Margit logo é informada que aquela mulher ali está por causa de um anúncio de Hrdlitschka, propondo uma permuta de apartamento. Para Freeland, o alívio da tensão de Margit, um momento cômico que quebra a intensificação dramática, é também um recurso à Brecht para romper a conexão emocional do espectador com a protagonista. Dessa forma, voltamos a ter em mente o motivo ao qual devemos nos ater: o que há de ridículo nos antigos rituais da corte do amor romântico ainda persistentes na nova sociedade socialista.⁸²⁰

Uma das marcantes frases ditas por Margit é definidora em *Der Dritte*: “emancipada, mas sem marido”.⁸²¹ O valor do casamento, como instituição, se manteve elevado na RDA, mesmo que a *Frauenpolitik* – política para as mulheres – do SED e muitos filmes da DEFA contribuísem para superar o tabu em torno da *alleinstehende Mutter* – a mãe que cuida sozinha de uma ou mais crianças. Recordemos que de meados dos anos de 1960 aos primeiros tempos do governo Honecker, ocorre a transição da *Frauenpolitik* para uma *Familienpolitik* – a política para a família.⁸²²

⁸¹⁸ Tradução livre do original em alemão: “*Ich kann nicht. Ich kann nicht*”. [...] “*Was soll ich tun? Ich gehe zu ihm und sage 'Ich will dich haben. Alles an dir passt mir. Das ist die Wahrheit'.* Was soll ich tun? Ich gehe zu ihm und ...”. Do DVD *Der Dritte*, citado também por FREELAND, 2010, p. 98.

⁸¹⁹ FREELAND, 2010, p. 100.

⁸²⁰ FREELAND, 2010, p. 98.

⁸²¹ Tradução livre do original em alemão: “*Emanzipiert, aber kein Mann*”. Do DVD *Der Dritte*, citado também por FREELAND, 2010, p. 99.

⁸²² Cf. McLELLAN, 2011; PUHL, 2007; TREUTLER, 2002.

Quando Margit, finalmente, já possui um relacionamento com Hrdlitschka, ela faz um discurso intenso, externando ideias que, há tempos, ruminava apenas em seus monólogos interiores. Em casa dela, na presença de suas duas filhas e de Hrdlitschka, ela discorre sobre o *duplo papel* que a mulher ainda deve representar naquela sociedade:

Meu instrumento de trabalho é o computador, a máquina de calcular, de vez em quando nós o chamamos de Emil. Eu sou matemática. Eu trabalho, penso e sinto de uma maneira apropriada ao nível político e técnico-científico sob as condições socialistas da revolução técnico-científica. Mas se um homem me agrada, se eu preciso dele em minha vida, se eu o quero, eu provavelmente ainda me sentirei ridícula se disser isso a ele.⁸²³

Ela prossegue afirmando que para atingir seus objetivos, no campo sentimental, ainda deve esconder seu amor e seu desejo. Como nos tempos de sua avó, ela tem que ser uma boa menina, reservada, e contar com a boa sorte, com o destino, de que o homem a ache desejável e tenha a iniciativa. Se não proceder dessa maneira, ela poderá espantá-lo. E mesmo que ela já proporcione a ele alguns sinais discretos, para que tenha a iniciativa de tocá-la, ainda assim, ela deve recuar e desviar o olhar, pois desse modo são educadas as boas meninas.⁸²⁴

Margit tem a necessidade de falar, de externar sentimentos que remói em obsessivos monólogos interiores. Nesse aspecto, é interessante fazermos um breve contraponto entre *Der Dritte*, filme alemão-oriental dirigido por um homem, e *Nathalie Granger* (França, 1972), filme francês dirigido por uma mulher, Marguerite Duras. Notemos que ambos foram lançados no mesmo ano. *Nathalie Granger* é um filme feminista, na concepção ocidental da palavra, o que, conforme vimos, difere do conceito que se tinha na RDA, e mesmo do *Frauenfilm* da DEFA.

O filme de Duras é concentrado em uma tarde na vida de duas mulheres (Lucia Bosé e Jeanne Moreau) reclusas em casa. Uma delas está preocupada com o comportamento antissocial da filha pequena, Nathalie (Valerie Mascolo). Além do *confinamento*, há uma sensação de apatia, estagnação e angústia contida. A interpretação das duas atrizes é fria. Do mundo exterior, elas apenas ouvem vestígios e recebem a visita de um vendedor de máquinas de lavar (Gérard

⁸²³ Tradução livre do original em alemão: *Mein Arbeitsgerät ist der Computer, der Rechner, manchmal nennen wir ihn Emil. Ich bin Mathematikerin. Ich arbeite, denke und fühle in Übereinstimmung mit dem technisch-wissenschaftlich-politischen Niveau unter sozialistischen Bedingungen der wissenschaftlich-technischen Revolution. Aber wenn mir ein Mann gefällt, wenn ich den brauche zum Leben, wenn ich ihn haben will, mache ich mich aller Wahrscheinlichkeit nach immer noch lächerlich, wenn ich ihm das sage.* Do DVD *Der Dritte*, citado também por FREELAND, 2010, p. 99; RINKE, 2010, p. 186.

⁸²⁴ Cf. FREELAND, 2010, p. 99.

Depardieu). O homem fica desconcertado com o silêncio, o distanciamento e a percepção intuitiva que elas têm dele.⁸²⁵

Em *Nathalie Granger*, há uma crítica ao patriarcado e à opressão da mulher. A “política do silêncio” é “uma estratégia feminina que se contrapõe ao ímpeto masculino pela articulação, a análise, a dissecação. [...] O silêncio é [...] a principal forma pela qual as mulheres podem resistir à opressão da linguagem”.⁸²⁶ As duas mulheres fazem incursões pelo jardim. Ao vincular a mulher à casa, ao jardim, e o homem à rua, Duras faz uma separação entre o território feminino e o masculino. Por sua vez, o jardim remete à natureza, cujo movimento é relacionado ao movimento das mulheres. Esses conceitos são externados com tratamentos poéticos. Por exemplo, é mostrado o vento ondulando as águas na superfície de um lago e a seguir, com um movimento de câmera, é mostrado o vento nos cabelos de uma das mulheres. Na proposta radical de Marguerite Duras, em busca de um território onde o feminino possa ter um recomeço, livre de tudo o que já foi corrompido pelo patriarcalismo, resta o espaço que corresponderia, em *Nathalie Granger*, a um mundo pré-simbólico e pré-linguístico.⁸²⁷

É sensível que esse retorno ao mundo da natureza, à possibilidade de um novo começo para um mundo cultural mais feminino e elevado, seja expressado com uma delicada e sofisticada *simbologia*. Outras cineastas apresentariam propostas ainda mais radicais do que as de Duras, no chamado “Cinema Feminista Independente”, de vanguardas dos Estados Unidos e da Europa Ocidental. Em seus filmes experimentais, há a ‘desconstrução’ da própria ‘narrativa tradicional’ como uma forma de se romper com representações ‘ilusionistas e artificiais’, sobretudo as hollywoodianas.⁸²⁸

Observemos que há uma proximidade de conceitos entre Marguerite Duras e a escritora alemã-oriental Christa Wolf, cujo livro *Nachdenken über Christa T* (1968) – *Refletindo sobre Christa T*. – teria marcante impacto nos *Frauenfilme* da DEFA dos anos de 1970.⁸²⁹ Começamos a apontar para similaridades entre a escritora francesa e a alemã-oriental, duas convictas socialistas, quando abordamos *Der geteilte Himmel*, livro e filme. Recordemos que devido ao desenrolar dos eventos autoritários na Alemanha Oriental, conduzidos por sua burocracia

⁸²⁵ Do DVD *Nathalie Granger*.

⁸²⁶ KAPLAN, 1995, pp. 138-143 *passim*.

⁸²⁷ KAPLAN, 1995, pp. 135-149 *passim*.

⁸²⁸ Cf. KAPLAN, 1995, pp. 127-212.

⁸²⁹ Cf. FREELAND, The Difficulty of Saying ‘I’. In: FREELAND, 2010, pp. 53-82.

predominantemente masculina, Christa Wolf passou a elaborar uma crítica do marxismo, na qual a subjetividade feminina seria “a última possibilidade utópica em *um mundo dominado pela razão utilitária*” [grifo nosso].⁸³⁰

Mas o espírito do *Frauenfilm* da DEFA, conduzido por homens, e articulado à luz, ou à sombra, da *Frauenpolitik* – política para as mulheres – do SED, também de condução predominantemente masculina, é outro. As ‘filhas do Muro’, *confinadas* atrás da Cortina de Ferro, foram incentivadas a se lançar e se apropriar do espaço da razão técnico-científica. E naqueles tempos, no início do governo Honecker, passariam a ser incentivadas a retornarem ao lar, em razão da queda na taxa de natalidade. Era a “*Wandel zur neuen Mütterlichkeit*” ou a “mudança para a nova [ênfase na] maternidade”.⁸³¹

Em *Der Dritte*, vemos a vinculação da protagonista ao mundo das máquinas e da *análise*. Mas também a vemos em momentos de confinamento no lar, seja solitária, seja com a amiga Lucie ou com as duas filhas. São especialmente sensíveis as cenas do revelar-se da intimidade feminina (IMAGEM 49). É curioso também notarmos, uma inversão que ocorre quando confrontamos o filme feminista de Duras e o *Frauenfilm* de Günther: quando Margit encontra o cego pela primeira vez, ela está passando pela rua e ele está no jardim da casa dele.

“*Der Dritte* usa desejos, particularmente o desejo sexual de Margit, como um veículo para examinar sua necessidade de realização pessoal e a contradição entre ideais socialistas e seu estabelecimento, de fato, na vida diária dos alemães-orientais”.⁸³² O foco do filme está no duplo padrão regulador do papel das mulheres. Na esfera pública, do trabalho e ação política, ela é a mulher emancipada. Na esfera privada, de seus assuntos íntimos, ela deve se portar conforme velhos modelos patriarcais.⁸³³

Freeland aborda também a relação que Margit e Lucie têm com os desejos materiais. Por sua vez, esses se relacionam àquele tempo específico em que se vivia na Alemanha Oriental, no

⁸³⁰ Tradução livre do original em inglês: [...] *the last utopian possibility in a world dominated by utilitarian reason*. In: Kuhn, Anna. *Christa Wolf's Utopian Vision*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988 *apud* FEINSTEIN, 2002, p. 124.

⁸³¹ DIEMER, *Patriarchalismus in der DDR* ... *apud* PUHL, 2007, p. 6.

⁸³² Tradução livre do original em inglês: ‘*Der Dritte*’ *uses desires, particularly Margit's sexual desires, as a vehicle to examine her need for self-fulfillment and the contradiction between socialist ideals and their enactment in the daily life of East Germans*. In: FREELAND, 2010, p. 89.

⁸³³ FREELAND, 2010, p. 89.

início do governo Honecker. Assumia-se o conceito de socialismo realmente existente, assimilado cada vez mais no lugar das narrativas utópicas de um paraíso a ser alcançado no futuro, o que havia prevalecido nos tempos de Walter Ulbricht. E em consequência da estabilização temporária da RDA, proporcionada pelo Muro de Berlim, e os imensos sacrifícios que ele impôs, o governo se mostrou disposto a proporcionar à população acesso a bens de consumo, como compensação. Em *Der Dritte*, Lucie frequentemente conversa sobre moda e toca na questão das dificuldades de acesso a novos produtos, de vestidos a mobiliário para o apartamento. Após gastar uma soma considerável em marcos alemães-orientais na compra de uma cadeira de luxo, ela é censurada por seu namorado. Lucie então responde: “felicidade custa caro”.⁸³⁴

Se Margit é mais sóbria e objetiva, ao lidar com os desejos materiais, e busca o senso de completude no que deveria ser o amor verdadeiro, Lucie tenta preencher um vazio existencial com bens materiais raros e caros na RDA. Mas esse sentimento não é preenchido com a chegada de sua cadeira requintada. Ela rompe com o namorado ao perceber que precisa, mesmo, é buscar, tal como Margit, realização na vida afetiva. Isso ela confessa à amiga, o que veio a proporcionar o motivo para a cena de carícias, culminando com o beijo entre as duas mulheres carentes. A breve e rara cena de amor entre duas mulheres no cinema socialista, logo interrompida, ocorrendo como se fosse apenas uma “solução de emergência”, foi criticada no Ocidente capitalista.⁸³⁵ Quanto aos desejos materiais, Freeland explica o ponto de vista proposto por Egon Günther: apesar do início de uma ênfase maior na produção de bens de consumo no país, no início dos anos de 1970, a felicidade requeria algo mais que a retórica socialista e a realidade de seu dia-a-dia fossem capazes de proporcionar. Era precisamente pela falta desse ‘algo mais’ que as pessoas, novamente, estariam se voltando para os valores materiais.⁸³⁶

Der Dritte se situa, pelo menos parcialmente, em franca contraposição às sacrificadas heroínas socialistas dos anos de 1950. Para Freeland, a mulher já ousava dizer “eu desejo”. O anseio feminino, na primeira pessoa do singular, *Ich* – ‘eu’ – era um desdobramento do conceito presente em *Nachdenken über Christa T.* (1968) – *Refletindo sobre Christa T.* –, quando, então, Christa Wolf expressa traços autobiográficos na 3ª pessoa do singular, *sie* – ‘ela’.⁸³⁷ Porém,

⁸³⁴ Tradução livre do original em alemão: “*Glück ist teuer*”. Do DVD *Der Dritte*.

⁸³⁵ Cf. MATHES, 2009, *loc. cit.*

⁸³⁶ FREELAND, 2010, pp. 102-103.

⁸³⁷ FREELAND, 2010, pp. 53-82; pp. 86-104.

devemos ter em mente que nos *Frauenfilme* da DEFA, a expressão artística era quase sempre dirigida por um homem.

Destacamos em *Der Dritte*, a nova mulher socialista, feminina e vaidosa, em momentos tais como Lucie ao telefone usando a máscara de rodela de pepino para tratamento de pele. Mathes chama a atenção também para o recorrente destaque dado a objetos como o espelho e o batom.⁸³⁸ No início dos anos de 1970, a imagem de uma moderna RDA e um moderno socialismo é relacionada à imagem da mulher, o que já verificamos em um filme como *Zeit der Störche* ((*Tempo das cegonhas*, RDA, 1971). Em *Der Dritte*, essa associação é evidente, por exemplo, em uma cena em que Margit conversa com Lucie. Elas estão sentadas diante de uma mesa junto à janela. Parece ser um dia comemorativo nacional, pois ao fundo vemos, desfocadas lá fora, bandeiras com as cores da RDA e do socialismo. O intenso vermelho das bandeiras cria pontos de composição com o suave vermelho dos lábios da bela protagonista vista de perfil (IMAGEM 50).

Conduzidos pelo olhar de Egon Günther, encontramos mais dos ‘prazeres visuais’ no filme socialista. Se tomarmos um ponto de vista próximo da crítica cinematográfica feminista ocidental, seria o *voyeurismo* em estado essencial, sem a cumplicidade exibicionista feminina. O “eu quero que você me veja”, do conceito de Mathes sobre a protagonista, se dá de forma contida, nos ‘velhos jogos do amor’. Porém, isso ocorre sem o *glamour* que seria usual em situações similares no cinema hollywoodiano. No cinema alemão-oriental da época, *A lenda de Paul e Paula*, lançado no ano seguinte a *Der Dritte*, daria um passo além. O *voyeurismo* se encontra também com o exibicionismo sedutor, consciente, da mulher.

Pela dimensão erótica do *voyeurismo* em *Der Dritte*, é na intimidade que partes nuas do corpo feminino se revelam, o que é proporcionado de forma casual. Além dos momentos da intimidade da mulher que já tratamos aqui, é ilustradora, por exemplo, a cena de Margit na frugal estação de inverno com ‘o seu primeiro’. Ela prepara um banho de tina na qual, parcialmente nua, começa a se sentar. Mas a água ainda está muito quente, o que a faz levantar em um impulso, deixando, brevemente à mostra suas nádegas. Em outra cena, da Margit já adulta, ela está no banheiro a ajeitar o seu roupão aberto. A porta também está aberta e então, é como se o espectador, tomando a posição de um *voyeur*, tivesse uma rápida visão privilegiada

⁸³⁸ MATHES, 2009, pp. 38-41 *passim*.

de suas pernas. Temos ainda, em outra ocasião, a visão das pernas de Lucie, quando ela está sentada, displicentemente em um pufe de couro, a pensar sobre sua vida. Ela veste apenas uma colorida camisa comprida por cima das peças íntimas.

Der Dritte termina em clima de *happy-end* na festa de casamento de Margit com Hrdlitschka. Lucie, claro, está presente. Egon Günther enfatiza, entretanto, o conceito de história aberta, pois o futuro, apesar de toda pretensão de controle racional, é incerto. Entre convidados, Margit confessa discretamente à amiga: “Nós temos que ver, não é Lucie”? ⁸³⁹

Por sua atuação em *Der Dritte*, Jutta Hoffmann foi contemplada com o Prêmio da Crítica no 23º Festival de Veneza, em 1972. O filme recebeu o prêmio máximo no Festival Internacional de Cinema de *Karlovy Vary*, no mesmo ano.⁸⁴⁰ Egon Günther emigrou para a Alemanha Ocidental após seu filme *Ursula* (RDA, 1978), feito para a televisão alemã-oriental, ter sido duramente criticado pelo SED. O diretor só retornaria à RDA em 1989, o ano da queda do Muro de Berlim.⁸⁴¹ Recordemos que Jutta Hoffmann também se estabeleceu na Alemanha Ocidental após o caso Biermann.

4.5 Nos ‘jardins perdidos’ – 1980 a 1989

Andrea Rinke observa que assim como os filmes realistas da década anterior, centrados em uma mulher e refletindo o seu tempo presente, essa vertente da DEFA é desdobrada nos anos de 1980, expondo os problemas do dia-a-dia da República Democrática Alemã (RDA) entrando em um tempo de desesperança. Os papéis sexuais continuam a ser desafiados, os filmes ainda lançam luzes sobre os avanços alcançados pelas mulheres no país, assim como os conflitos que elas colhem em troca. Por outro lado, fica mais evidente que os cineastas, homens, ‘usavam’ as protagonistas femininas para fazer alusão a problemas mais gerais da sociedade socialista. Algumas delas, tal como menciona Rinke, são as ‘rebeldes e individualistas’, integradas ou não na sociedade.⁸⁴² A mulher se torna mais contestadora, porém, ainda menos subversiva do que se fosse um homem a apresentar o tom desafiador. Na república que pretendeu a

⁸³⁹ Tradução livre do original em alemão: *Wir werden sehen müssen, nicht Lucie?* “. Do DVD *Der Dritte*, citado também por MATHES, 2009, p. 29.

⁸⁴⁰ PROGRAMMBEILAGE zur DVD „Jutta Hoffmann Edition“ erschienen bei ICESTORM Entertainment GmbH, Berlin 2016.

⁸⁴¹ Cf. FREELAND, 2010, pp. 86-87.

⁸⁴² Cf. RINKE, *Rebels and Individualists*, pp. 189-194; *The Private Niche: Misfits and Drop-outs*, pp. 194-200. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 183-203.

Gleichberechtigung – a igualdade de direitos – entre homens e mulheres, elas continuavam não sendo levadas a sério?

Numa outra perspectiva, a justificar uma visão mais positiva sobre elas, o próprio Konrad Wolf, por exemplo, considerava as mulheres menos conformistas que os homens. “Quando mulheres demandam uma mudança, elas sinalizam muito mais claramente a necessidade de mudança na sociedade como um todo”.⁸⁴³ Em *Solo Sunny* (RDA, 1980), a protagonista Sunny, *mulher e artista*, serviria para uma autorreflexão do próprio Konrad Wolf como cineasta, visto que uma das preocupações centrais dele e Wolfgang Kohlhaase, que codirigiu o filme, era a posição do artista na sociedade socialista.⁸⁴⁴

De acordo com Jane Freeland, no fim dos anos de 1970 e início dos anos de 1980, uma segunda onda liberal, na produção cultural alemã-oriental, proporcionou a realização de filmes como *Bis daß der Tod euch scheidet* (*Até que a morte os separe*, RDA, 1979), *Solo Sunny* (RDA, 1980), *Das Fahrrad* (*A bicicleta*, RDA, 1982) e outros *Frauenfilme* – filmes sobre mulheres –, cujas personagens não conformistas se debatem entre o ideal e a realidade.⁸⁴⁵ Nos *Gegenwartsfilme* – filmes sobre temas contemporâneos ou do tempo presente –, as dificuldades da realidade da vida na república socialista, que se tornava cada vez mais difícil, são percebidas em filmes como *Jadup und Boel* (*Jadup e Boel*, RDA, 1980/1981/1988) e *Märkische Forschungen* (*Explorando as comarcas de Brandemburgo*, RDA, 1982). No primeiro, o papel da mulher ocorre como uma dolorosa lembrança a conduzir um homem para a verdade. O segundo apresenta um homem contestador, porém ingênuo e representando a parte vulnerável diante de um poder opressor.⁸⁴⁶

Os problemas da realidade são também tratados em *Jugendfilme* – filmes sobre juventude ou para a juventude – como *Insel der Schwäne* (*Ilha dos cisnes*, RDA, 1983) e *Erscheinen Pflicht* (*Dever de comparecer*, RDA, 1984). A realidade dinâmica dos *Gegenwartsfilme* vai cedendo lugar à resignação e à apatia, que se alternam com uma rebeldia ainda impotente nos

⁸⁴³ Tradução livre da versão em inglês: *When women demand a change, they signal far more clearly the need for a change in society generally*. In: Konrad Wolf, Wolfgang Kohlhaase and Klaus Wischnewski, ‘Was heißt denn “happy end...”: ein Gespräch über SOLO SUNNY’, in *Film und Fernsehen* 8, no. 1, 1980: 9-15 (15) *apud* RINKE, 2010, p. 189.

⁸⁴⁴ FEINSTEIN, 2002, pp. 133-134; p. 278 *passim*. Sobre *Solo Sunny*, ver também: “- both the ‘artist’ and ‘woman’ genres combined in the same film”. In: ALLAN; SANDFORD, 2010, p. 16.

⁸⁴⁵ FREELAND, 2010, p. 127.

⁸⁴⁶ SCHENK *et al.*, 1994, p. 281.

Alltagsfilme – filmes sobre o dia-a-dia. Nesses gêneros cinematográficos, que não são estanques, mas matizados, novas e marcantes protagonistas femininas vêm a se destacar na produção da DEFA da nova década.

Vimos que ao longo das décadas, da Zona de Ocupação Soviética ao fim da ditadura do *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED) – Partido da Unidade Socialista da Alemanha –, ciclos em que se alternavam liberalismo moderado e abruptas restrições oficiais ocorriam na história da DEFA. A proibição de *Jadup und Boel* e os ataques que sofreram filmes como *Insel der Schwäne* e *Erscheinen Pflicht* fizeram com que a direção da DEFA compreendesse que as tendências de uma era chegavam ao fim. E que as coisas já tinham ido longe demais após *Solo Sunny*, *Die Beunruhigung* (*A apreensão*, RDA, 1982) e *Märkische Forschungen*. Tais filmes, dos primeiros anos da década de 1980, abordam questões éticas fundamentais de seu tempo, falhas no desenvolvimento social sob o socialismo e conflitos entre o indivíduo e o coletivo.⁸⁴⁷

Na década derradeira da RDA, conflitos, sobretudo os da vida privada, continuarão sendo expressos em filmes como *Die Alleinseglerin* (*A velejadora solitária*, RDA, 1987) e *Grüne Hochzeit* (*Recém-casados*, RDA, 1989), ambos de Herrmann Zschoche. Outros ainda seriam incômodos à crítica comprometida com o regime, ao tocar em questões sensíveis entre a esfera pública e privada. É o caso, por exemplo, de *Kaskade rückwärts* (*Cascata para trás*, RDA, 1984), dirigido por Iris Gusner. Naqueles últimos anos, a mulher já se tornava, talvez, até mais desafiadora do que os homens, também por trás das câmeras. O modelo feminino pretendido pelo SED para os anos de 1980, dentre os evidenciados por Susanne Diemer, citada por Kathrin Puhl, é uma continuação do proposto para a década anterior, ou seja, a “*Wandel zur neuen Mütterlichkeit*” ou a “mudança para a nova [ênfase na] maternidade”.⁸⁴⁸ No imaginário da DEFA, esse modelo se harmonizará parcialmente ou será radicalmente desafiado.

Dos anos de 1980, abordamos por fontes secundárias os filmes: *Bürgschaft für ein Jahr* (*Garantia por um ano*, RDA, 1981), *Jadup und Boel* (*Jadup e Boel*, RDA, 1980/1981/1988), *Die Beunruhigung* (*A apreensão*, RDA, 1982) e *Insel der Schwäne* (*Ilha dos cisnes*, RDA, 1983). Os que foram estudados também por fontes primárias de pesquisa, aos quais tivemos acesso, são: *Und nächstes Jahr am Balaton* (*E o próximo ano em Balaton*, RDA, 1980), *Der*

⁸⁴⁷ SCHIEBER, Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns 1980 bis 1989 – Principio do fim ou continuidade da suspeita 1980 a 1989, p. 299. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 264-327.

⁸⁴⁸ DIEMER, Susanne. *Patriarchalismus in der DDR*, Leske u. Budrich, Opladen 1994 *apud* PUHL, 2007, p. 6.

Traum vom Elch (*O sonho do Alce*, RDA, 1986), *Die Alleinseglerin* (*A velejadora solitária*, RDA, 1987) e *Grüne Hochzeit* (*Recém-casados*, RDA, 1989).

Se todos os filmes relacionados no parágrafo acima foram dirigidos por homens, incluímos também alguns títulos de duas mulheres cineastas da DEFA. Assim, temos uma amostra da visão feminina cinematográfica alemã-oriental sobre o tema. Para tal, nos concentramos na obra de Iris Gusner, com quatro de seus filmes que foram aqui estudados também por fontes primárias. São eles: *Alle meine Mädchen* (*Todas as minhas meninas*, RDA, 1980), *Wäre die Erde nicht rund ...* (*Se a Terra não fosse redonda ...*, RDA, 1981), *Kaskade rückwärts* (*Cascata para trás*, RDA, 1984) e *Ich liebe dich – April! April!* (*Eu te amo – Abril! Abril!*, RDA, 1988). Completamos com *Das Fahrrad* (*A bicicleta*, RDA, 1982), dirigido por Evelyn Schmidt, este, tratado apenas por fontes secundárias.

Após a contextualização histórica e imagética do universo feminino da DEFA dos anos de 1980, finalizamos o capítulo com as análises detalhadas de três filmes tratados por fontes primárias de pesquisa, nos apoiando também em um referencial teórico e literário. Foram destacados os *Frauenfilme* – *Solo Sunny* (RDA, 1980), de Konrad Wolf, e *Unser kurzes Leben* (*Nossa vida curta*, RDA, 1981), de Lothar Warneke. Finalizamos a seção de análise com um *Jugendfilm* – filme para a juventude: *Erscheinen Pflicht* (*Dever de comparecer*, RDA, 1984), que foi dirigido por Helmut Dziuba e centrado num delicado e sensível papel feminino.

Alle meine Mädchen (*Todas as minhas meninas*, RDA, 1980) é um dos mais intrigantes *Frauenfilme* alemães-orientais, a começar por romper com um padrão que temos tratado até aqui. Ele foi dirigido por Iris Gusner, uma das raras mulheres a chegar à direção de filmes ficcionais na DEFA, o que constitui uma ironia em um país que cultivava a imagem da igualdade entre homens e mulheres. Um artigo publicado na época pelo jornal *Frankfurter Rundschau* da Alemanha Ocidental afirma: “Um filme não feminista sobre mulheres”.⁸⁴⁹

Joshua Feinstein propõe que em *Alle meine Mädchen*, Iris Gusner e a roteirista Gabriele Kotte ironizam a *fascinação* de seus colegas homens pelas protagonistas femininas trabalhadoras.⁸⁵⁰ A diretora, no entanto, numa entrevista em que relembra seus filmes, nas edições

⁸⁴⁹ Tradução livre do original em alemão: *Ein nichtfeministischer Frauenfilm*. Kersten, H. para o *Frankfurter Rundschau*, Frankfurt/Main, 9.6.1980 *apud* SCHENK *et al.*, 1994, p. 484.

⁸⁵⁰ FEINSTEIN, 2002, p. 250.

comemorativas no formato DVD, não faz menção a isso.⁸⁵¹ Por sua vez, para Erika Richter, que foi diretora artística na DEFA, a noção essencial presente na obra de Iris Gusner é a ânsia pelo amor.⁸⁵² Ainda que *Alle meine Mädchen* apresente elementos suficientes para concordarmos com Feinstein, o filme pode ser visto como uma história de amor, o permitir-se sair de si mesmo para conectar-se a outras pessoas.

Ironizando ou não, *Alle meine Mädchen* reforça a nossa hipótese da centralidade dos *Frauenfilme* na produção da DEFA, majoritariamente dirigidos por homens, a ponto de uma cineasta da empresa a expor como tema, desenvolvendo-a de forma metalinguística, com matizes do tragicômico. Antes de abordarmos um pouco de sua narrativa, tratemos, pois, do contexto de sua produção. Hans Dieter Mäde, na época o *Generaldirektor der DEFA* – Diretor Geral da DEFA –, pediu a Iris Gusner que lesse um *Szenarium* – roteiro ainda não detalhado – que já estava parado no estúdio há oito anos. Ele possuía o título de *Im Gegenlicht* – “À contraluz” – e foi escrito por Gabriele Kotte.⁸⁵³

Segundo as lembranças da própria diretora, histórias que mostrassem a produção industrial ou agrícola eram desejadas pelo Estado, mas não preferidas pelos cineastas e pelo público.⁸⁵⁴ Quanto a isso, Wolfgang Kohlhaase, que na mesma época estava envolvido no roteiro de *Solo Sunny*, mais tarde se lembraria do pai, a dizer sobre a televisão da RDA, o que também pode ser estendido ao cinema: “Quando eu ligo a televisão, o que eu vejo? Outro capacete. E eu acabei de tirar o meu”.⁸⁵⁵

Iris Gusner, porém, ficou envolvida com a história, passada em uma fábrica, pois evocava suas próprias experiências em uma *Frauenbrigade* – Brigada de Mulheres – durante o ano seguinte a sua formação colegial. Ela destaca como as pessoas se ajudavam no dia-a-dia, a humanidade presente naquele meio e a simpatia das moças com quem conviveu. A cineasta quis, assim, fazer adaptações no roteiro para torná-lo mais pessoal, o que pôde contar com a concordância de Dieter Mäder e a colaboração do *Kameramann* Günter Haubold. Gabriele Kotte e outra

⁸⁵¹ Cf. FILMGESCHICHTE BEWAHREN. Zeitzeugengespräch von Frank-Burkhard Habel und Frank Spath mit Iris Gusner am 19. Februar 2014 im KAFFEE in der Immanuelkirschstr. 6 in Berlin. In: Extras do DVD *Alle meine Mädchen* lançado em edições comemorativas dos 70 anos da DEFA (2016).

⁸⁵² Cf. Eine Sehnsucht nach Liebe – “Uma ânsia pelo amor”. RICHTER, 2016a, pp. 2-7.

⁸⁵³ RICHTER, 2016a, p. 3.

⁸⁵⁴ RICHTER, 2016a, p. 3.

⁸⁵⁵ Da transcrição inglesa da conferência proferida em alemão na *University of Reading*, 1996: ‘When I put the television on, what do I see? Another helmet. And I’ve just taken mine off’. In: KOHLHAASE, A personal View, p. 124. In: ALLAN; SANDFORD, 2010, pp. 117-130.

mulher, a diretora artística Tamara Trampe, disponibilizaram o roteiro para modificações. Não apenas foram inseridas novas cenas, como se mudou também o título. O *insight* foi proporcionado pelo verso de uma das *Kinderlieder* – canções infantis – alemãs: *Alle meine Entchen schwimmem auf dem See ...* – “Todos os meus patinhos nadam no lago” –, daí *Alle meine Mädchen* ou “Todas as minhas meninas”.⁸⁵⁶

Outro fator a fugir do padrão dos filmes centrados em protagonistas femininas, que vimos até aqui, está presente na própria narrativa de *Alle meine Mädchen*. Ela é, inicialmente, centrada em um homem. Dentro da estrutura metalinguística do filme, Ralf Päscke (Andrej Pieczynski) é um jovem estudante da *Filmhochschule* – a Escola Superior de Cinema – em Babelsberg, ou seja, ele é um aspirante à direção de filmes na DEFA. Päscke tem como exercício realizar um documentário, em que deve acompanhar o dia-a-dia de uma brigada feminina na NARVA, conhecida fábrica de lâmpadas em Berlim Oriental. Essa brigada é composta pelas jovens Ella (Monika Bielenstein), Susi (Madeleine Lierck), Anita (Barbara Schnitzler), Gertrud (Evelin Splitt) e Kerstin (Viola Schweizer). A *Meisterin* – a mestra (de ofício) – Maria Boltzin é a personagem da veterana atriz da DEFA Lissy Tempelhof, nome reconhecido no teatro e na televisão da RDA.

Päscke começa agindo como um discreto *voyeur* ou algo de ‘um homem e sua câmera’, permitindo-nos parafrasear, aqui, o *Kinoglaz* - ‘cine-olho’ de Vertov. De fato, há nas cenas iniciais da linha de produção da fábrica, a dinâmica dos maquinários, o que constitui elementos evocadores daquele que foi um dos pioneiros do cinema soviético. Mas essa tendência não dura muito, pois Iris Gusner, assim como muitos de seus colegas homens na alemã-oriental DEFA, se deixa, ou a ela foi permitido, aprofundar nos dramas humanos individualizados e seus relacionados processos de identificação. É quando seu personagem, o estudante de cinema, passa a ser totalmente envolvido pelas moças da brigada feminina, configurando, dessa forma, o *Frauenfilm* – filme sobre mulheres.

A personalidade de cada uma das moças é marcante. Susi, uma loura extrovertida, possui alegria e espontaneidade cativantes, o que a separa das graduações de melancolia e desespero das protagonistas de outros filmes da DEFA. Não demora para que Päscke, mesmo não sendo um típico galã, já esteja aos beijos e abraços com ela, entre goles de cerveja no fim do expediente.

⁸⁵⁶ RICHTER, 2016a, pp. 3-4.

Anita também é alegre, mas um pouco tímida. Há alguma tensão em Gertrud, que apresenta o soluço como um traço de personagem. Por sua vez, Ella é uma morena tranquila. Essas quatro possuem uma conexão entre elas, mas logo percebemos que Kerstin, triste e arredia, é a deslocada. Em virtude das características de *Alle meine Mädchen*, o jornal *Der Tagesspiegel*, de Berlim Ocidental, publicou um artigo cujo título é definidor: “Pela individualidade também no coletivo”.⁸⁵⁷ Convém notarmos, que as atrizes não eram amadoras selecionadas na NARVA, como em um filme semidocumental de influência neorrealista. Todas, exceto Evelin Splitt, sobre a qual não encontramos outras menções, já eram profissionais experientes no cinema e em séries da televisão da RDA.

No dia-a-dia, Päscke fica chocado e encantado com aquele universo feminino em que foi inserido: com a loucura divertida das moças; os batons, os pentes e espelinhos que surgem com a chegada da câmera e da luz (IMAGENS 69 e 71); a forma rápida com que encaram os problemas e resolvem os conflitos. Em uma cena, Susi e Gertrud estapeiam uma a cara da outra na linha de produção. No instante seguinte, já estão abraçadas e rindo.

Mas Päscke percebe que nem tudo é felicidade. Kerstin está ali porque é uma colegial fichada por furto. Para ela, fazer parte da brigada é uma prova de confiança em sua reabilitação. Ainda assim, ela é uma pessoa sob suspeita. Kerstin vai da fria indiferença à hostilidade para com Päscke, até se envolver afetivamente com ele (IMAGENS 77 e 78). Outros problemas vêm da *Meisterin*. Esta se reúne com a brigada, em sua sala, para uma confraternização. Elas compartilham uma garrafa de bebida alcoólica destilada. Mas é uma ocasião também em que surge uma conversa franca. As moças ficam sabendo que a veterana e rigorosa senhora as controla com um livro disciplinar, anotando atrasos e, inclusive, o tempo que cada uma passa no banheiro. Durante a discussão que se segue, algumas das moças, usando vestidos curtos, já estão sentadas sobre as mesas em poses despreocupadas.

Aqui, chamamos a atenção para algo que temos argumentado referente a diversos filmes da DEFA centrados em mulheres. Os ‘prazeres visuais’ do cinema alemão-oriental ocorrem de forma predominantemente casual. É diferente, por exemplo, de quando uma atriz hollywoodiana faz uma pose estudada, sugerindo uma cumplicidade exibicionista com o voyeur, ainda que contida por certo mistério exigido pelo *glamour* do *star-system*. E um *star-*

⁸⁵⁷ Tradução livre do original em alemão: Heinz Kersten, Für Individualität auch im Kollektiv. In: *Der Tagesspiegel*, Berlim, 1.6.1980 *apud* SCHENK *et al.*, 1994, p. 484.

system não existia no cinema alemão-oriental, embora algumas de suas atrizes, como Jutta Hoffmann, Renate Krößner, Annekathrin Bürger e Angelica Domröse se tornassem icônicas. A célebre personagem desta última, aliás, cria uma situação erótica, preparada em detalhes, para provocar o amante (e o público) em *A lenda de Paul e Paula*.

Em *Alle meine Mädchen*, Päsche, na posição de um *voyeur*, filma a reunião das moças com a *Meisterin* (IMAGEM 70). É o olhar de um homem conduzido, de forma metalinguística, por Iris Gusner, assim como seus vários colegas homens na DEFA conduziam os olhares de suas personagens mulheres. O debate atinge um ponto culminante, em que Maria Boltzin se silencia profundamente magoada. É Kerstin quem tem a sensibilidade de impedir que Päsche continue a filmar aquela mulher em uma situação de vulnerabilidade. Isso remete a uma questão ética do cinema alemão-oriental, sobre o que podia ser dado a ver e a autocontenção que a liderança da DEFA esperava dos seus cineastas, evitando-se problemas com as instâncias superiores, quando a eles era proporcionada a liberdade para tratar de temas tabus. Mais tarde, ficamos sabendo que Maria Boltzin carrega traumáticas lembranças da guerra, o que explica o seu comportamento obsessivo. Ela se recolhe e se tranca em seus aposentos, deixando toda a brigada preocupada. Päsche deixa de ser o *voyeur* e se envolve, cada vez mais, no drama.

O companheiro de Maria Boltzin é chamado. Ele chega silencioso e com um andar vagaroso. Então, percebemos que ele está bêbado. Quando finalmente conseguem entrar no aposento, este se encontra em total desordem, sugerindo um colapso nervoso da *Meisterin* e uma possível tentativa de suicídio, tratada de forma velada. Ela é hospitalizada. Após visita ao hospital, Päsche e “suas meninas” vão a uma casa noturna para aliviar a tensão. Lá, uma banda de *rock* se apresenta. Dos anos de 1970 aos anos de 1980, a música *pop*, o *blues*, o *rock* e o *hard rock*, de influência britânica e norte-americana, constituem elementos recorrentes dentro do universo diegético de filmes alemães-orientais com narrativas passadas em seu tempo presente.

Sentados em volta de uma mesa, Päsche e as moças pedem a primeira rodada de bebidas. O assunto do documentário ressurge, bem como a questão de Maria Boltzin. Novamente é a deslocada Kerstin que questiona o aspirante a diretor sobre o material filmado, de sua continuidade e trajetória com ou sem a presença da *Meisterin*. Confiante, Päsche evoca o ‘não tabu’ no cinema, do célebre discurso de Erich Honecker.

Isso não deixa de ser atrevido numa época em que se viviam os anos imediatos que se seguiram ao caso Biermann. Mas no início dos anos de 1980, apresentou-se um contexto favorável na DEFA, em que foi possível o lançamento de alguns filmes mais ousados, repetindo-se um pouco do que havia ocorrido nos primeiros anos da década de 1970. Voltaremos a essa questão, quando abordarmos *Solo Sunny*, o polêmico filme de Konrad Wolf lançado no mesmo ano de *Alle meine Mädchen*. Por enquanto, basta termos em mente que o cinema alemão-oriental atravessava períodos de maior ou menor liberalidade, de acordo com o momento histórico. Então, ia-se dos desafiadores filmes da primeira metade dos anos de 1960 ao *Kahlschlag* – a erradicação; de um período de obscuridade ao ‘não tabus’; das reações à ousadia de *A lenda de Paul e Paula*, passando pelos impactos sentidos com o caso Biermann na área cultural, aos filmes do início dos anos de 1980, como *Solos Sunny*, *Alle meine Mädchen* e outros.

Na casa noturna, Päsche, irritado com Kerstin, se levanta da mesa e segue em direção ao bar. É quando, surpreso, encontra em um canto, o companheiro de Maria Boltzin. Desta vez, é uma solidária conexão masculina que é criada à luz do olhar feminino de Iris Gusner. Os dois conversam e o jovem tem a liberdade de perguntar ao homem maduro: “o senhor bebe demais. Por quê? ”.⁸⁵⁸ O outro concorda e responde com o nome da mulher. Mais tarde, o jovem aspirante a cineasta passaria a compreender melhor esse homem e Maria Boltzin.

Após se divertirem na pista de dança, Päsche e as cinco moças passam a noite em uma espécie de pensão ou habitação coletiva. Propomos deixar para abordar a sequência, que será a mais ousada do filme, na conclusão da presente tese, mesmo correndo o risco de um procedimento não convencional. Justificamos, porém, que a referida sequência possui um sentido conclusivo para nossas indagações centrais sobre os *Frauenfilme* da DEFA. E essa resposta, implacável, é dada cinematograficamente por uma das raras mulheres cineastas alemãs-orientais. *Alle meine Mädchen* foi lançado no *1. Nationales Spielfilmfestival der DDR* – Primeiro Festival de Filmes Narrativos Ficcionalis da RDA, em Karl-Marx-Stadt, sendo bem recebido pela crítica.⁸⁵⁹

Herrmann Zschoche inicia a nova década com outro *Jugendfilm*, gênero recorrente em sua cinematografia. Trata-se de *Und nächstes Jahr am Balaton* (*E o próximo ano em Balaton*, RDA, 1980). Nele, o trabalhador Jonas (René Rudolph) e a estudante Ines Moldenschütt (Odette Bereska) são namorados e decidem viajar de férias a dois. Mas os pais dela insistem em ir

⁸⁵⁸ Tradução livre do original em alemão: “*Sie trinken zu viel. Warum?*” Do DVD *Alle meine Mädchen*.

⁸⁵⁹ Cf. RICHTER, 2016a, p. 6.

juntos, transformando a ocasião em uma viagem de férias de família a Nessebar, o balneário búlgaro na costa do Mar Negro. No trem, durante o trajeto, Irene Moldenschütt (Gudrun Ritter), a mãe de Ines, revela sua verdadeira intensão: ela exhibe uma caixinha com alianças de noivado e quer que Jonas e a filha as usem.

Jonas salta do trem, para o desespero de Ines. Ele segue rumo ao sul, caminhando e pegando carona, encontra a juvenzinha holandesa Shireen (Kareen Schröter) e resolve acompanhá-la até a fronteira da Turquia, passando pelas ainda socialistas Hungria e Bulgária. É até onde Jonas pode ir. Já Shireen pretende seguir até a Índia para uma temporada em uma seita.⁸⁶⁰ O filme mostra que o desejo de casar cedo na RDA, conforme vimos pela pesquisa sociológica de McLellan, poderia partir dos jovens, como também da pressão dos pais. Todos, por sua vez, eram incentivados pelas políticas do partido e do Estado alemão-oriental.⁸⁶¹

Se Jonas é algo rebelde e impulsivo, Ines é mostrada como uma jovem tranquila e submissa à interferência dos pais. Mas essa suavidade tem limites, quando ela surpreende o namorado e a holandesa nus em uma barraca, acampados próximos ao mar em Nessebar. Feinstein observa que tal qual em *Sieben Sommersprossen* (*Sete sardas*, RDA, 1978), Hermann Zschoche volta a tocar no tema da precoce sexualidade adolescente na RDA.⁸⁶² *Und nächstes Jahr am Balaton* é outro a reforçar a nossa percepção, nos filmes da DEFA verificados, do ‘amor sempre em fuga’ e do que seria a fuga à responsabilidade. Isso ocorre, normalmente, por parte dos homens. Numa sobreposição de gêneros cinematográficos para além dos *Jugendfilme*, com *rock* e *pop music* em sua trilha sonora, o filme é também um *roadmovie* e uma comédia de família, com elementos tragicômicos.

Elke Schieber o insere dentre os filmes limítrofes, os quais define com uma sentença: “*Ende des Lachens*” – “fim do riso”. *Und nächstes Jahr am Balaton* foi muito bem recebido pelo público, sobretudo jovem, levando milhões de pessoas aos cinemas, vindo a ser também exibido na televisão da RDA. Schieber chama a atenção para um misto de sentimentos contraditórios de resignação e esperança nos momentos culminantes. Em especial, há a percepção proporcionada aos jovens alemães-orientais, de que para além da Romênia ou da Bulgária, eles não podiam ir. Filmes que combinam temas como juventude e viagens eram especialmente

⁸⁶⁰ SCHENK *et al.*, 1994, p. 485.

⁸⁶¹ Cf. McLELLAN, Love in the Time of Communism. Intimacy and Sexuality in the GDR.

⁸⁶² FEINSTEIN, 2002, p. 247.

sensíveis na RDA (IMAGEM 79).⁸⁶³ Neles, um certo hedonismo em algum momento tem que chegar ao fim.

Pode-se até argumentar que havia a consolação dos alemães-orientais poderem viajar pela imensidão do território da Rússia soviética até o Extremo Oriente. Mas não é esta a questão e sim que o socialismo soviético impôs uma ampla prisão a grandes populações. Os Estados socialistas estavam decidindo impositivamente pelas pessoas, coisas que, como exemplifica o filme, era dada à holandesa Shireen poder decidir. Há uma diferença moral entre ser impedido de entrar no território do outro, seja lá qual for a razão, justa ou não, e ser mantido confinado em um território, o que pode ser comparado ao encarceramento.

E se estamos tratando de decisões pessoais, há outra instância crítica em *Und nächstes Jahr am Balaton*. É quando os pais de Ines decidem por ela e por Jonas, que eles devem ficar noivos. O que conduz a uma ideia de infantilização, mesmo que pareça ser uma exigência de maturidade, cobrada desde cedo, que pode ser ampliada para as relações dos governos socialistas com suas populações. De uma perspectiva da mulher, o que nos interessa fundamentalmente na presente tese, no caso de Ines, o namorado dela pode não ser a pessoa mais leal para uma relação duradoura, conforme Jonas veio a demonstrar. Mas deveria caber a ela, orientada pelos pais, decidir, com ele, que tipo de vínculo querem manter. O que nos remete às questões da objetividade e subjetividade relacionadas a um projeto pessoal de vida, assumido em uma decisão pessoal, conforme vimos nos conceitos expostos pelo existencialismo de Simone de Beauvoir. E isso estaria além dos domínios marxistas e mesmo de um relativismo pós-moderno, que se estende para além da estética, e negue uma ética universal ao justificar sociedades em que a mulher não tem poder de escolha diante de assuntos cruciais.

Dos sentimentos contraditórios proporcionados por *Und nächstes Jahr am Balaton*, para os quais Schieber chama a atenção, sobretudo em sua fase conclusiva, eles reafirmam a ambiguidade observada em muitos filmes da DEFA. A holandesa Shireen é mostrada como uma ideia dramática dos movimentos libertários ocidentais, uma remanescente da contracultura tardia da década anterior. Ela, muito jovem, pretende ir até à Índia para a prática de meditação tântrica. Já o que a atrai nas regiões campestres do Leste socialista, as quais ela cruza em seu caminho rumo ao Extremo Oriente, é a simplicidade da vida seguindo os ciclos da natureza,

⁸⁶³ SCHIEBER, Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns 1980 bis 1989, pp. 290-291. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 264-327.

que seria uma utopia bucólica, ideia sobre a qual o alemão-oriental Jonas não parece tão convicto. Em Nessebar, a holandesa se atreve a jogar o relógio dele no mar, junto às pedras. Jonas passa por um momento de surpresa e irritação, mas deixa estar.

Depois da conflituosa estada em Nessebar, Jonas acompanha Shireen até a fronteira da Bulgária com a Turquia. Eles têm que se despedir, pois o alemão-oriental já não seria autorizado a seguir adiante pelos guardas de fronteira. No que poderia ter sido uma cena romântica e até melodramática da despedida entre os dois jovens, que conviveram em dias de descobertas, o momento do filme é, antes, constrangedor para o público jovem alemão-oriental, de acordo com o mencionado por Elke Schieber. Jonas retorna ao balneário búlgaro para rever Ines e com ela poder se reconciliar. Esta, por sua vez, está de posse do relógio que havia sido encontrado durante a prática de mergulho por amigos alemães-orientais.

Na conclusão do filme, Ines e Jonas se reencontram na praia, e ela devolve a ele o relógio. Se a holandesa Shireen representaria uma inconsequente liberdade ocidental, a alemã-oriental Ines é quem restitui ao namorado, o que seria o senso da razão e o controle sobre a normalidade da vida, o que é significado pelo relógio. E dessa forma, novamente estamos diante do conceito da mulher virtuosa como o apoio para o homem errante e em crise.

No ano seguinte ao impactante *Alle meine Mädchen*, que parece antecipar a continuidade do fascínio dos diretores homens pelo tema da mulher na Alemanha Oriental, e que se faria muito presente na nova década, Iris Gusner dirige *Wäre die Erde nicht rund ... (Se a Terra não fosse redonda ...)*, RDA, 1981), numa parceria da DEFA com a Sovinfil e o estúdio Gorki da União Soviética. Este filme possui uma marcante personagem feminina, desta vez desenvolvida aos olhos de uma mulher. Em sua narrativa, a jovem alemã-oriental Christiane (Bozenna Stryjek) estuda Geologia em Moscou. Lá, ela conhece Hatem (Rasim Balajew), um colega vindo da Síria. Eles se apaixonam e têm uma filha.

Ainda estudantes, o jovem casal enfrenta dificuldades de recursos, além de passar por um tempo de hospitalização da criança. Mas a principal dificuldade se apresenta insolúvel. Hatem diz a Christiane, que se eles forem morar na Síria, lá será impossível para ela, como mulher, trabalhar na profissão que escolheu. Por sua vez, Christiane sugere a Hatem, que eles poderiam morar na RDA. Mas ele recusa, pois considera que seu próprio país, carente de água, precisa dele como

geólogo. Ele se vê obrigado também a proporcionar apoio a sua família que passou por uma vida de carências.

Erika Richter escreve, já na atual Alemanha, que Hatem é um grande e maravilhoso homem, que realmente ama Christiane e a filha. Mas, para uma alemã-oriental ter como destino o confinamento no lar, em um país estrangeiro, era algo impensável. Afinal, toda formação e o imaginário de uma vida construída na RDA era o da mulher profissionalmente ativa e da busca do ideal de igualdade. Para Richter, os problemas a separarem os dois se relacionam a ideais elevados, e não a caprichos egoístas. A história de Christiane e Hatem, de amor e sofrimento, manteria de pé uma utopia, que ela destaca, mesmo, como ‘revolucionária’.⁸⁶⁴ Mas no filme, o personagem daquele homem, que Richter considera tão digno, simbólico de uma ‘solidariedade socialista internacional’, desfere três tapas seguidos no rosto da mulher que ele “ama” (IMAGEM 80), por não concordar com um comportamento mais liberal dela.

Iris Gusner usa o *flashback* na estruturação de *Wäre die Erde nicht rund ...*, tal como feito por alguns de seus colegas homens na DEFA. A lembrar, já verificamos o seu uso em *Der geteilte Himmel* (*O céu partido*, RDA, 1964) e *Der Dritte* (*O terceiro*, RDA, 1972), respectivamente dirigidos por Konrad Wolf e Egon Günther. Com o recurso, a cineasta confronta sociedades agrárias tradicionalistas na Síria e a presença delas também na Prússia ou na Saxônia, como parte da RDA. Isso pode ser uma forma de relativizar a incompatibilidade de valores entre as sociedades, mas também, de acentuar a incompatibilidade individual de Christiane com esses mesmos valores. A protagonista relembra, com um sorriso no rosto, sua infância em um vilarejo alemão e o comportamento excêntrico do avô. Um dia, ao chegar em casa, todos esperavam que ele trouxesse batatas. Em vez disso, o avô exibe uma peça que comprou para a máquina de moto contínuo em que está trabalhando. Há a memória de uma real tragédia europeia, que se repetia da Idade Média à Idade Moderna: a busca insana em que se lançavam muitos engenhosos pelo moto-perpétuo, a desperdiçar talentos, tempo, recursos e a arruinar famílias. A esses, Leonardo da Vinci havia sugerido que se juntassem aos que procuram fazer ouro.⁸⁶⁵

Enquanto todos reprovam o avô, Christiane fica ao lado dele. A menina está fascinada por aquela máquina estranha, com suas engrenagens delicadas. Temos aqui, o nascer de seu interesse técnico-científico, o que ocorre em outros filmes da DEFA com as moças da geração

⁸⁶⁴ RICHTER, 2016a, pp. 6-7.

⁸⁶⁵ Cf. WILSON *et al.*, 1982, pp. 60-63.

do Muro. Mas o pai de Christiane determina que ela deve parar de acompanhar o avô, temendo o que considera ser uma influência nociva. É um dia festivo e a família está reunida em uma refeição ao ar livre. O avô, porém, protesta de forma inusitada. Diz que a menina ficará com ele e insinua que seu genro seja apenas um camponês ignorante. Em uma cena cômica, ou tragicômica, o avô se levanta, pega Christiane, a coloca debaixo do braço, como se ela fosse um saco de batatas, e vai embora com ela. Surpreendente é que a menina não esboça nenhuma reação. Ela até parece preferir ser levada pelo avô.

Mais tarde, um pouco mais crescida e instruída, Christiane explica ao avô sobre as leis da natureza que constituem um impedimento teórico para a construção da máquina do moto contínuo. Deve-se considerar o processo de gradual degeneração da energia a uma forma inútil, o que é chamado de entropia. Era preciso, pois, ter uma maior compreensão sobre o calor como uma forma de energia. A ela, o avô responde de forma terna que, afinal, é preciso sonhar, pois muitas coisas realizadas já foram, um dia, consideradas impossíveis. Em sua infinita loucura, a virtude do avô foi ter arrancado a menina de um meio onde ela não iria prosperar. Depois disso, ela não seria, então, o tipo de mulher disposta a viver em uma região rural da Síria e submissa ao marido. Para contrabalançar, Iris Gusner mostra Christiane e Hatem em visita ao mundo islâmico. Ele chama a atenção para os feitos dos árabes em Astronomia, Matemática e os rebuscados detalhes de sua Arquitetura.

Alguns traços do avô perduram na Christiane adulta. Em Moscou, ela se deixa levar pelo entusiasmo de falar sobre teorias cosmológicas do espaço-tempo. Ao que é lembrada, pela enfermeira soviética, que elas, mulheres, têm questões mais imediatas para se preocupar, como os cuidados para a recuperação da saúde da filha. Mesmo assim, e apesar de também haver o sentimento de deslocamento social, podemos encontrar em filmes de Iris Gusner, uma sensível conexão entre as mulheres. Isso já foi observado em *Alle meine Mädchen*. Em *Wäre die Erde nicht rund ...* há diálogos mais intimistas entre Christiane e a enfermeira soviética durante a internação da filha da protagonista.

Essa conexão feminina também ocorre nos *Frauenfilme* da DEFA dirigidos por homens. A recordar, temos Rita e Sigrid em *Der geteilte Himmel*; Margit e Lucie em *Der Dritte*. Veremos que em *Solo Sunny*, a amiga Christine é quem proporciona algum suporte para a atormentada Sunny. E Franziska, a protagonista de *Unser kurzes Leben*, encontra numa garçonete de bar, um primeiro referencial para sua nova vida em um lugar estranho. Assim como há uma conexão

quase que imediata entre Elisabeth e Barbara, a namorada de seu irmão, em *Erscheinen Pflicht*. Porém, em Iris Gusner parece haver um sentido mais profundo nessa conexão feminina que, talvez, só seria igualada, em intensidade, pela relação entre as amigas Anna e Anette no trágico *Der Traum vom Elch* (*O sonho do Alce*, RDA, 1986), dirigido por Siegfried Kühn.

Wäre die Erde nicht rund ... é um filme que trata de tema delicado e complexo. Há diferentes visões de mundo entre o homem sírio e a mulher alemã. Em certo momento, Iris Gusner trata esse choque cultural com o uso da câmera subjetiva. Numa excursão a uma típica floresta europeia, Hatem olha para cima e vê as árvores alinhadas, cujas copas vão se fechando ao alto. Melancólico, ele diz sentir falta de ver o amplo céu. Por sua vez, Christiane se delicia dando mostras, em seu semblante, da nostalgia alemã pela floresta. O filme também traz à lembrança, a longa tradição alemã dos *Bergfilme* – filmes de montanha. Isso ocorre nas cenas de excursões dos trabalhos de campo em Geologia. Quando então, embora cansada, Christiane é a icônica heroína forte.

O filme de Iris Gusner apenas tangencia a tensão xenófoba que existia no mundo socialista soviético, sobretudo relacionada aos que vinham de países que compunham o então chamado Terceiro Mundo. Isso ocorria apesar do discurso da solidariedade internacional e da defesa dos povos oprimidos. Percebemos, por exemplo, que Hatem não entra no hospital em Moscou para ver a filha doente. Ele dorme ao relento no banco de uma praça em frente à janela do quarto onde a criança está internada. Lá do alto Christiane o observa, dia e noite, e é esse comportamento dedicado, precisamente, que comoveu Erika Richter. Porém, Iris Gusner não poderia abordar a xenofobia que existia na própria RDA, um dos diversos temas tabus, apesar do ‘não tabus’. Josie McLellan relata casos reais de mulheres alemãs-orientais que tiveram filhos com estudantes estrangeiros, mas que não foram autorizados a permanecer na RDA, sobretudo os vindos da África e da Ásia, ocasionando outras tristes histórias de separação de famílias, para além daquelas de alemães que haviam sido separadas pelo Muro.⁸⁶⁶

⁸⁶⁶ Cf. Falling in love with a Foreigner. In: McLELLAN, 2011, pp. 106-111. Por outro lado, a filha de Erich e Margot Honecker, Sonja, se casou com um exilado chileno. A RDA recebeu milhares dos que buscavam refúgio durante a ditadura militar do General Pinochet, de 1973 a 1988. Após a redemocratização, foi a vez do Chile receber a família Honecker. No primeiro ano da Alemanha reunificada, em 1991, Erich Honecker havia fugido para Moscou, mas foi extraditado assim que a própria União Soviética começou a entrar em colapso. Nos tribunais da nova Alemanha, ele passou a responder por quase duzentas mortes ocorridas no Muro de Berlim. Mas por causa de sua idade avançada e graves problemas de saúde, ele foi liberado. Erich Honecker viajou, então, para São Paulo em um avião da companhia brasileira Varig e, a seguir, embarcou em outro avião para o Chile. Ele se reencontrou com a esposa e a filha, que moravam em uma confortável *villa* próxima a Santiago, onde o ex-Primeiro Secretário do SED passaria seu último ano de vida. Cf. TAYLOR, 2009, pp. 503-504.

Da mesma época, temos outro filme de Herrmann Zschoche, *Bürgschaft für ein Jahr* (*Garantia por um ano*, RDA, 1981), mais um *Frauenfilm*. Nesse, Katrin Saß é Nina, uma jovem mulher separada. Ela teve retirada a guarda de seus três filhos, que foram enviados a um abrigo, por causa da negligência dela. Em uma audiência, Nina reconhece seus erros e manifesta o desejo de ter novamente de volta as crianças. É dada a ela uma última chance para que, durante um ano, prove ser capaz de bem conduzir sua vida e assumir de forma responsável a maternidade. O senhor Müller (Jaeki Schwarz), um engenheiro civil, e a senhora Behrend (Monika Lennartz), uma professora, são os tutores da nova tentativa de construção de um ambiente familiar, devendo supervisionar, a princípio, a vinda de Mireille, a caçula de cinco anos de idade, do abrigo para morar novamente com a mãe.⁸⁶⁷

Nina deve também ser diligente em seu trabalho numa brigada de limpeza no *U-Bahn* (o metrô), sem, no entanto, deixar de bem conciliá-lo com os cuidados da maternidade. Ela conta com a ajuda da vizinha, a senhora Braun (Heide Kipp), no controle de seus horários. Werner (Jan Spitzer), o namorado de Nina, se empenha em apoiá-la e busca manter com ela uma relação correta. É ele quem se mostra o mais envolvido nos cuidados e na educação de Mireille. Além disso, Werner cuida para que Nina tenha um pouco de educação financeira, pois os recursos que dispõem não são muitos. A senhora Behrend também a auxilia nas medidas de economia, além de ajudar a cuidar de Mireille, se empenhando para que o pai das crianças pagasse pensão alimentícia.⁸⁶⁸

Nina, porém, conhece um outro homem em uma festa, com quem busca uma ruptura em seu dia-a-dia de normas rigorosas de conduta. Werner descobre a aventura dela e termina o namoro. Nina se envolve cada vez mais no novo romance, saindo para dançar e chegando mesmo a deixar a filha sozinha à noite. Os tutores surpreendem Nina em estado de embriaguez. O senhor Müller decide, então, encerrar seu trabalho voluntário de apoio à jovem mãe. Mas a senhora Behrend decide continuar a ajudá-la a mudar de vida.⁸⁶⁹ É curioso notar que é uma mulher, a senhora Behrend, que se mostra mais tolerante, persistente e confiante de que no final, as coisas possam dar certo.

⁸⁶⁷ PUHL, 2007, pp. 81-87; SCHENK *et al.*, 1994, p. 490.

⁸⁶⁸ PUHL, 2007, pp. 81-87.

⁸⁶⁹ PUHL, 2007, pp. 81-87.

Recordemos, aqui, que em *Bis daß der Tod euch scheidet*, há indícios de uma infância difícil a explicar, mesmo que parcialmente, o comportamento instável do personagem Jens. Em *Bürgerschaft für ein Jahr*, conforme nota Puhl, há indícios de que Nina também teve uma infância difícil, em que houve a ausência do pai. Seria como se estivesse implícito, em tais filmes, que o socialismo também estava falhando em romper esses ciclos de infelicidade. Sobre a representação da mulher, Puhl explica que *Bürgerschaft für ein Jahr* tem como tema a chamada *Alleinerziehung in der DDR*, referente àquelas pessoas, principalmente mulheres, que cuidavam sozinhas de uma ou mais crianças na RDA. Há também, o choque entre a vontade individual de mulheres jovens, rebeldes, e as responsabilidades familiares e sociais que deviam assumir, sobretudo em uma sociedade com normas rígidas de comportamento. Nina está entre as rebeldes relacionadas por Andrea Rinke.⁸⁷⁰

Jadup und Boel (*Jadup e Boel*, RDA, 1980/1981/1988), dirigido por Rainer Simon, é um dos filmes do início dos anos de 1980 que tiveram problemas com a censura, e só pôde ter sua *première* realizada em 1988, na sala menor do Stadthalle de Karl-Marx-Stadt. É notável que filmes em que o personagem atinge um estado de consciência e se propõe a viver sua vida de forma coerente com a verdade incomodem, significativamente, autoridades do Estado socialista. Este *Leitmotiv* se revela na fase conclusiva de *Jadup und Boel*, na qual Jadup (Kurt Böwe) reflete sobre seus erros do passado e passa a afirmar sua disposição de viver para a verdade. Recordemos que o tema da não mais ocultação da verdade também está presente em filmes como *Karla* (RDA, 1965/1966/1990) e *Wenn du gross bist, lieber Adam* (*Quando você crescer, querido Adam*, RDA, 1965/1990), ambos banidos no *Kahlschlag*. Por sua vez, Boel (Katrin Knappe) é outra personagem feminina da DEFA, uma menina cujos infortúnios de eventos ocorridos nos tempos do imediato pós-guerra emergem por acaso no presente, fazendo com que Jadup se sinta responsável.⁸⁷¹

Em *Die Beunruhigung* (*A apreensão*, RDA, 1982), de Lothar Warneke, temos um sensível *Frauenfilm*. No entanto, ele recebeu a costumeira advertência do órgão de imprensa do SED, o *Neues Deutschland*, quando um filme já lançado desagradava ao partido, ou seja, a de que ele não corresponderia à realidade da RDA.⁸⁷² Em *Die Beunruhigung*, a psicóloga Inge Herold

⁸⁷⁰ PUHL, 2007, pp. 81-87. Ver também RINKE, From Models to Misfits... In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 183-203.

⁸⁷¹ Cf. SCHENK *et al.*, 1994, p. 515.

⁸⁷² ICH SCHAU E die Schönheit dieser Welt, aber meine Augen sind voller Tränen, 2005, p. 132.

(Christine Schorn) é uma mulher de aproximadamente trinta e cinco anos de idade, separada e com um filho de quinze anos. Ela possui um relacionamento com Joachim, um homem já casado, e descobre, de forma repentina, ter um tumor e precisa ser operada. Nas vinte e quatro horas que transcorrem, Inge aguarda, com grande tensão psicológica, um diagnóstico definitivo. Ela aproveita também para rever a sua vida, rompe seu relacionamento com Joachim, que se mantém distante, e se aproxima mais do filho adolescente, em quem encontra apoio.⁸⁷³

Rodado em preto e branco, *Die Beunruhigung* constrói não apenas a tensão das horas diante da sombra ameaçadora da morte, mas também, a ambientação do isolamento daquela mulher, naquela sociedade, o que teria, precisamente, desagradado ao SED. Conforme escreve Andrea Rinke, o filme, em sintonia com uma tendência da DEFA dos anos de 1980, sobre pessoas que estão se sentido às margens da sociedade, propõe “questões psicológicas e existenciais. Por exemplo, a questão de como indivíduos lidam com a doença, dor, depressão e morte [...]”.⁸⁷⁴

Encontramos em *Das Fahrrad* (*A bicicleta*, RDA, 1982), dirigido por Evelyn Schmidt, outro dos raros nomes femininos na direção de filmes narrativos ficcionais na DEFA. Sua protagonista Susanne (Heidemarie Schneider) é uma trabalhadora não qualificada. Ela vive só e tem uma filha que é ainda criança. Imersa em insatisfações, Susanne conhece o bem-sucedido engenheiro Thomas (Roman Kaminski) em uma casa noturna. A seguir, ela deixa o emprego, acreditando que Thomas poderia conseguir algo melhor para ela. Mas as coisas se mostram mais difíceis do que se imagina. Sua filha adoece e o pai ausente se recusa a adiantar o dinheiro. Susanne, então, presta uma falsa queixa de roubo de sua bicicleta para embolsar o dinheiro do seguro. A fraude é descoberta e a protagonista deve responder perante as autoridades. Deprimida, ela recebe o apoio e os cuidados de Thomas, que não sabe dos maus atos dela. Mas as coisas não podem ficar ocultas por muito tempo e o engenheiro acaba por se afastar. Sozinha, ela pretende dar outro rumo para sua vida.⁸⁷⁵

Já se vão longe os tempos de uma modelo de virtude como Susanne Wallner, a personagem de Hildegard Knef em *Os assassinos estão entre nós* (*Die Mörder sind unter uns*, Alemanha, 1946). Se esta auxilia um atormentado homem, o Dr. Hans Mertens, a encontrar o bom caminho

⁸⁷³ SCHENK *et al.*, 1994, pp. 491-492.

⁸⁷⁴ Tradução livre do original em inglês: [...] *psychological and existential issues. For instance, the question of how individuals cope with illness, pain, depression and death [...]*. In: RINKE, 2010, p. 195.

⁸⁷⁵ SCHENK *et al.*, 1994, p. 493; RINKE, 2010, p. 196.

e ser útil à sociedade, a Susanne de Evelyn Schmidt, em risco social, é que deve receber o apoio de um homem. Mas conforme o que também podemos verificar em *Bürgerschaft für ein Jahr* (*Garantia por um ano*, RDA, 1981), os homens não são tão dispostos a se sacrificar indefinidamente pela mulher deslocada.

Susanne é outra das anti-heroínas, as ‘*Misfits*’ – deslocadas ou desajustadas – relacionadas por Andrea Rinke, que se fazem mais presentes nos anos de 1980. Evelyn Schmidt afirmou pretender chamar a atenção para o que seria uma minoria silenciosa ignorada pela sociedade, mulheres acima dos trinta anos de idade que ainda não sabem o que querem e nem consideram as oportunidades que possuem.⁸⁷⁶ Rinke relata que desde o ano anterior, pelo menos, já havia manifestações de insatisfação, dentro da Política Cultural da RDA, com a tendência de filmes do início dos anos de 1980. O *Neues Deutschland* publicou uma carta de um leitor, provavelmente forjada, reivindicando o que gostaria de ver “nossos cineastas fazendo”. Alguns suspeitaram de que a carta teria sido escrita pelo próprio Honecker. E prossegue questionando onde estariam as obras de arte a mostrar as “monumentais conquistas do erguer de nosso próspero, estável e florescente Estado dos operários e camponeses”.⁸⁷⁷

Outro filme que também recebeu a advertência de “um mundo que não é o nosso” é *Insel der Schwäne* (*Ilha dos cisnes*, RDA, 1983), de Herrmann Zschoche.⁸⁷⁸ Nesse, o jovem Stefan Kolbe (Axel Bunke), quatorze anos, se muda com a mãe e a irmã para uma idílica aldeia nos arredores de Berlim, próxima ao novo bairro de *Marzahn*, em construção, e em cujas obras seu pai trabalha. Stefan conhece duas meninas que o envolvem em confusões. Ele é vulnerável ao *Gewalt* – o exercício do poder pela força –, e é humilhado por um estudante mais velho. Outro o instiga a sair da submissão e a se defender, levando a um crescente terror. O que atinge seus pontos culminantes na impactante cena em que vítima e opressor se confrontam diante do ameaçador poço escuro e aberto do elevador, nos andares altos de um dos prédios ainda em construção.⁸⁷⁹

⁸⁷⁶ In: *Filmspiegel*, 1982, no. 13:20 *apud* RINKE, 2010, p. 196.

⁸⁷⁷ Tradução livre da tradução inglesa da carta citada por Rinke: [...] *monumental achievements of building up our thriving, stable and flourishing Workers’ and Peasants’ State*. In: ‘Hubert Vater’ in *Neues Deutschland*, 17 November, 1982 *apud* RINKE, 2010, pp. 196-197. Cf. RINKE, From Models to Misfits: Women in DEFA Films of the 1970s and 1980. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 183-203.

⁸⁷⁸ Tradução livre do original em alemão: „eine Welt, die nicht die unsere ist”. Por Horst Knietzsch, 04 de maio, 1983 para o *Neues Deutschland*. In: ANDERS, 2010, p. 5.

⁸⁷⁹ SCHENK *et al.*, 1994, p. 282, pp. 495-496.

Consciente ou inconscientemente, as autoridades socialistas preferiam crer, e fazer crer, que tais relações de opressão só ocorriam em terras capitalistas, não condizentes com um imaginado companheirismo e camaradagem entre eles. Mas na RDA, tensões que eram simplesmente ignoradas, pois consideradas inexistentes sob o socialismo, há muito estavam prestes a desencadear uma crise. E para além da *Frauenfrage* – a questão das mulheres –, *Insel der Schwäne* expõe que meninos e homens também poderiam se ver em uma terrível relação de opressão.

Iris Gusner volta à direção de filmes em *Kaskade rückwärts* (*Cascata para trás*, RDA, 1984) no qual temos, novamente, o tema de uma mulher ansiando por amor em uma relação estável. O estranho título vem de uma expressão do hipismo que descreve o salto que o cavaleiro dá para trás, girando o corpo no ar, para descer do cavalo por trás, com o animal ainda em movimento. A acrobacia é perigosa, pois além dos riscos do próprio salto, o cavaleiro pode levar um coice. A metáfora seria, então, relacionada à coragem para o recomeçar da vida de uma mulher. Maja Wegner (Marion Wiegmann) é viúva, mora em uma região rural nos arredores de Berlim e trabalha na central de distribuição de energia. Sua filha adolescente (Amina Gusner) tem aulas de montaria. Esta jovem, se postando como independente, discute com a mãe e vai ao campo. Lá ela observa um rapaz demonstrando o perigoso salto. Enquanto isso, em casa, Maja decide dar um novo curso para a vida.

Ela se muda, com a filha, para um apartamento em uma *Mietshaus* – casa com vários andares ou um pequeno prédio – em Berlim Oriental. Rapidamente, mãe e filha passam a ter uma boa convivência com os vizinhos. Maja abandona o antigo emprego para se iniciar como agente ferroviária e faz publicar um anúncio para encontrar um novo casamento. Se em *Alle meine Mädchen*, Iris Gusner subverte modelos feministas, sobretudo os de expectativas ocidentais, correndo o risco de ter o filme até mesmo interpretado como machista, em *Kaskade rückwärts* ela causa incômodo ao desafiar modelos femininos do imaginário da RDA.

Foi especialmente problemática para a crítica comprometida com o regime, a forte conexão estabelecida entre Maja e Carola Brehme (Johanna Schall), sua nova amiga. Esta é a esposa de um *Doktor Professor*, outro homem um tanto ausente da vida da mulher em filmes da DEFA. Carola cultiva a sofisticação, vive em um mundo de prazeres estéticos e sensoriais, à moda de um imaginário ‘burguês e aristocrático’. Em seu apartamento, decorado com algum requinte

decadente, Carola ensina Maja a andar como uma dama, a experimentar com a maquiagem, a explorar a sensualidade no vestir, a dançar, a se embriagar e a seduzir.

As duas vão juntas a enfumaçados bares noturnos de Berlim Oriental (IMAGEM 89). Quando então, há em Carola, misteriosa, a memória da antiga ‘Berlim, cidade cabaré’. Por vezes, ela parece ser uma lésbica, com ares de superioridade, orgulhosa a conduzir Maja, tornada a ‘mulher dos sonhos’ que ela moldou em meio a um mundo grosseiro, enfadonho e de pessoas que tentam disfarçar a solidão. Carola acompanha Maja em encontros com homens que respondem ao anúncio. No entanto, Maja passa a se relacionar com alguém que está próximo, o compositor e pianista Toni (Jaecki Schwarz), seu vizinho na *Mietshaus*. Ela pretendeu ter um filho com ele, mas é decepcionada. É inquietante que com toda a propaganda do regime pela ênfase na maternidade, com seus programas sociais de incentivo, e pelo constante afirmar da superioridade daquela sociedade, aquele homem, interessado apenas em sexo e afinidade intelectual, questione pensativo: “criança, num mundo desse? ”.⁸⁸⁰ É a mesma amargura e distopia que temos encontrado em personagens masculinos, desde o Dr. Hans Mertens, em *Os assassinos estão entre nós*, passando por Manfred Herrfurth em *Der geteilte Himmel*, etc. Por sua vez, as mulheres da DEFA se mostram mais confiantes.

Um ponto sensível para a crítica alemã-oriental é a imagem da Maja trabalhadora. É quando ela deixa de ser aquela mulher deslumbrante, como é ao lado de Carola. Erika Richter nota que o vistoso uniforme azul escuro do *Reichsbahn* – o sistema ferroviário do Estado – veste em Maja com alguma sobra, não se ajustando bem. No trabalho, ela lembraria uma personagem das comédias *slapstick* norte-americanas. O modelo da mulher trabalhadora é, então, desconectado da beleza e elegância feminina. Em *Kaskade rückwärts*, o burlesco é um contraponto ao *glamour*.⁸⁸¹ E mesmo esse *glamour* é simulado e parece ser deslocado naquele universo da RDA.

Maja perde a vontade de se encontrar com os pretendentes (IMAGEM 90) que respondem ao anúncio e Carola vai em seu lugar, ao encontro do último. A amiga descobre que, coincidentemente, o homem interessante (Hermann Beyer) que está aguardando no local, é também um substituto. Por sua vez, Maja encontra em Gerd, seu colega de serviço nos trens, o possível par estável para sua vida. O tímido e correto homem amou Maja em segredo, desde

⁸⁸⁰ Tradução livre do original em alemão: “Kind! In dieser Welt?” Do DVD *Kaskade rückwärts* aos 62 min.

⁸⁸¹ RICHTER, 2016b, pp. 4-5.

que começou a treiná-la para o serviço. Contido por ética profissional, ele só se revelaria no final. Assim, em sua conclusão, *Kaskade rückwärts* se harmoniza com os ideais da RDA.

Um dos mais dramáticos e sombrios *Frauenfilme* da DEFA é *Der Traum vom Elch* (*O sonho do Alce*, RDA, 1986), de Siegfried Kühn, em que o diretor também se baseou num romance de Herbert Otto, tal qual já havia feito com o conto, do mesmo autor, em *Zeit der Störche* (*Tempo das cegonhas*, RDA, 1971). *Der Traum vom Elch* traz a história de Anna (Katrín Saß/ IMAGEM 98) e Anette (Marie Gruber), enfermeiras e amigas íntimas. O tema “*Suche nach Glück*” – busca da felicidade – é comum nos filmes da DEFA centrados em mulheres e as duas amigas procuram encontrar o verdadeiro amor. Na clínica, Anna conheceu Markus, a quem ela chama de ‘*Elch*’ – alce –, porque ele seria parecido com esse animal, que ela percebe como orgulhoso e estranho. Mas esse “amor” vem “a conta-gotas”, causando em Anna um permanente estado de carência e ansiedade. Excêntrico, e que se diz muito ocupado, Markus determinou a regra de só se encontrarem duas vezes por ano, em um lugar por ele determinado, o que é informado por telegrama. Além disso, se ela se atrasar, terá que esperar pelo próximo encontro.

Anette se apaixonou por Ludwig (Christian Steyer), a quem ama sem ser correspondida na mesma intensidade. Ele é um pintor expressionista, mas parece haver nele um embotamento emocional e uma incapacidade de perceber a dimensão humana, mesmo de pessoas próximas. Ludwig vive como que preso em um círculo hedonista deturpado, em festinhas íntimas tornadas ritos profanos com a presença de um corvo, velas, dança grega e bebidas. Por meio de Anette e Ludwig, Anna conhece Stefan, com quem passa a se relacionar, mas sem esquecer Markus. Ela será desiludida também por Stefan, que já é casado. Anette comete suicídio. Ela vinha sendo rejeitada com hostilidade e humilhada por Ludwig, que se sentia sufocado na relação. No entanto, ele nunca rompia definitivamente com ela, o que poderia ser feito em uma conversa honesta e equilibrada sobre os propósitos de cada um. Isso a deixava, tal como Anna, em estado de expectativas nunca plenamente satisfeitas. Profundamente comovido após o suicídio da namorada, Ludwig tem um surto produtivo e criativo expressionista, em que atormentados sentimentos são externados.

Erika Richter destaca em *Der Traum vom Elch* dois temas essenciais: o amor como opressão e as relações masoquistas. Além disso, refletindo com um olhar historicamente distanciado, Richter afirma que para além do drama privado, o filme reflete a sociedade em seus tempos finais. Era o que estaria presente como um subtexto, embora o diretor não pudesse admitir, pelo

menos na época da RDA.⁸⁸² Richter não diz precisamente a qual sociedade ela se refere, o que podemos tomar como óbvio a sociedade alemã-oriental. Mas poderia ser também toda sociedade socialista? Ou a falência de toda a Humanidade? São questionamentos que, embora não tenhamos uma resposta, fazem de *Der Traum vom Elch*, talvez, o mais distópico filme da DEFA, chegando a superar, mesmo, *Solo Sunny*.

Uma comovente poética ocorre logo no início de *Der Traum vom Elch*. Enquanto ainda são exibidos os letreiros de abertura, vemos, pela janela de um trem em movimento, o panorama externo de um gelado, cinzento, enfumaçado e sombrio mundo industrial. À paisagem, são sobrepostas bolhas de sabão coloridas por um azul intenso e artificial. O tema musical, fora do universo diegético, é uma delicada peça clássica. Quando a câmera se volta para o interior do trem, vemos que as bolhas de sabão são feitas por uma menina que está logo atrás de Anna. As bolhas, então, retomam seu aspecto realístico. A alegria suave proporcionada pelas bolhas azuis, como a colorir um mundo monótono triste, contrasta com a devastação emocional de Anna, ansiando pelo próximo encontro com Markus, parecendo não suportar mais as regras do “amor” a que se sujeita e a sensação de falta de saída. O filme foi rodado na região de *Neubrandenburg* no inverno, o que potencializa o estado de espírito desolador de Anna e Anette.

Die Alleinseglerin (*A velejadora solitária*, RDA, 1987), adaptado do romance homônimo (1982) de Christine Wolter, foi dirigido por Herrmann Zschoche. Tal como em *Solo Sunny* (RDA, 1980), de Konrad Wolf, a individualidade feminina é afirmada já no título. Andrea Rinke situa Christine, a protagonista de *Die Alleinseglerin*, dentre as anti-heroínas da DEFA, das ‘desajustadas sociais’ às ‘abandonadas’ que cultivam ‘nichos privados’ na sociedade socialista. Ela é comparada, então, a Nina em *Bürgschaft für ein Jahr* (*Garantia por um ano*, RDA, 1981), do mesmo Zschoche, e Susanne em *Das Fahrrad* (*A bicicleta*, RDA, 1982) de Evelyn Schmidt.⁸⁸³ É curioso que para o papel principal como a velejadora solitária, Herrmann Zschoche tenha chamado Christina Powileit, a baterista da banda de *pop-rock* feminina alemã-oriental Mona Lise, ativa entre os anos de 1982 e 1989. A presença dela em *Die Alleinseglerin*, um *Frauenfilm*, o aproxima também dos *Jugendfilme* da obra do diretor.

Christine é mais contida, se comparada às duas outras personagens referidas por Rinke e à radical Sunny. Além disso, e mesmo com a pretensa abolição das diferenças de classe naquela

⁸⁸² RICHTER, 2015, pp. 8-11.

⁸⁸³ RINKE, 2010, pp. 194-195.

sociedade, ela vem de uma família de *status* social mais elevado, material e intelectualmente, mas que não deixa de ter também as suas dificuldades. Segundo Taylor, “à parte a elite [do governo e do partido] – cujo estilo de vida privilegiado, em Wandlitz e outros lugares, era ocultado às massas –, praticamente nenhum alemão-oriental podia ser considerado rico”.⁸⁸⁴ O pai de Christine é um acadêmico com quem ela tem pouco contato. É ele que a conduz às práticas de vela (IMAGEM 99). Notemos que nos filmes da DEFA, do seu tempo presente e centrados na mulher, é recorrente a orientação de uma jovem por uma figura paternal. Mas Christine é uma rebelde. Quando seu pai se mostra impaciente diante de sua negação de ser capaz de realizar uma manobra, simplesmente ela se lança na água e volta nadando às margens.

Pouco tempo depois desse dia, o pai de Christine morre, ela herda o barco e decide vendê-lo. Christine é separada, tem um filho, uma criança, e sente-se incapaz de aprender a velejar. Mas as propostas que recebe pelo pequeno veleiro são abaixo do valor esperado. Assim, ela decide mantê-lo durante o inverno e fazer nele uma reforma para tentar a venda, por um preço mais compensador, na primavera. Ela mesma se lança aos trabalhos manuais num improvisado estaleiro ao ar livre, tendo como vizinhos alguns homens atarefados com seus próprios barcos.

O frio é intenso, o trabalho é duro e cansativo, mas a delicada jovem está determinada a levá-lo adiante. Isso ocorre na mesma época em que surge a oportunidade para ela iniciar um doutorado, dentro de um projeto de pesquisa em Ciências Literárias num instituto acadêmico. Christine só dispõe de mais tempo para se dedicar ao trabalho intelectual durante as noites. Ela vem a conhecer Georg (Götz Schubert), um músico, a quem procurou por causa de uma lona para proteger o barco do mau tempo. Os dois iniciam um relacionamento e ele é paternal com o filho dela. Mas Georg gostaria de passar mais tempo com Christine nos finais de semana, quando, então, ela está ocupada com os reparos do barco. Irritado com o que pensa ser uma inflexibilidade da parte dela, ele decide romper o namoro que mal tinha começado. Para complicar as coisas, Werner (Manfred Gorr), da relação anterior de Christine, já não pode cuidar da criança nos fins de semana, pois terá que ir à Mongólia a trabalho.

⁸⁸⁴ TAYLOR, 2009, p. 402. A localidade de Wandlitz, cercada de parques nacionais, era situada a 35 quilômetros ao norte de Berlim. Na área conhecida como “Círculo Interno”, vivia a alta hierarquia do SED, e suas famílias, que para lá começou a se mudar, por medidas de segurança, temendo a repetição das revoltas de Berlim, 1953, e a revolta húngara de 1956. Numa circular ao exército de empregados domésticos da vila, o ministro da Stasi Erich Mielke advertia que eles deviam “promover constantemente o bem-estar subjetivo de nossos principais representantes”. Wandlitz ficou conhecida entre a população da RDA como o “Gueto dos Deuses”. Cf. TAYLOR, 2009, pp. 142-148.

Felizmente, a amiga e colega Veronika (Johanna Schall) passa a cuidar do filho de Christine nos fins de semana, até que a reforma do barco termine. Ela também é uma *alleinstehende Mutter* ou *alleinerziehende Mutter* – a mãe que cuida sozinha de uma criança, o que é outra presença recorrente nos filmes da DEFA. O filho de Christine e a filha de Veronika se dão bem e brincam juntos.

No romance de Christine Wolter e no filme de Herrmann Zschoche, a realidade da protagonista é gradualmente ocupada por uma nova realocação de tempo e materialidade, à medida que ela se torna mais envolvida com o barco.⁸⁸⁵ Lixas, tintas, pincéis e outras ferramentas passam a fazer parte do seu dia-a-dia. Ela visita lojas que antes não costumava frequentar e faz consultas sobre o mundo náutico. Tais atividades passam a ser concorrentes às obrigações maternais e acadêmicas de Christine. Trabalhando no estaleiro, ela chega a ferir as mãos durante a raspagem para a pintura do casco, mas passa a contar com outra oferta solidária. Desta vez, há a habilidosa ajuda de um amigo. Concluída a reforma, ela fica tão satisfeita que quer manter o veleiro para si. Temerariamente, Christine leva o filho para velejar com ela. Por sorte, o incidente que ocorre é apenas um rasgão de vela numa manobra malfeita. Quando ela retorna ao pequeno píer, a segunda esposa (Monika Lennartz) de seu falecido pai a repreende energicamente por ter exposto a criança ao risco. Essa mulher é quem passa a proporcionar à jovem alguma orientação na vida e na condução do veleiro.

No livro, são destacadas as reflexões da protagonista sobre temas diversos: a emancipação feminina, a dupla jornada da mulher, sua própria condição de assistente de pesquisa, solteira e mãe de uma criança. Para Christine, a personagem estudante de Literatura, a arte é o reflexo da realidade. Mas o que quer que seja, realmente, essa realidade, ela afirma ainda não compreender.⁸⁸⁶ No filme, o tema de pesquisa da protagonista se relaciona à '*Frauenbildung*' – a formação ou educação da mulher. Chamamos a atenção para a sequência em que Christine está reunida com o *Doktor Professor* (Gunter Schoß), seu orientador, e outros membros do Instituto. Ela, em meio à maioria masculina, questiona a ênfase dada ao próprio tema da mulher. Um desafio subentendido à *Frauenpolitik* – política para as mulheres –, aos incontáveis estudos, ligas, comitês, resoluções, etc. para a *Frauenfrage* – a questão da mulher? Por que não falar sobre os homens? Por que não falar, simplesmente, sobre pessoas? Professores pesquisadores

⁸⁸⁵ WOLTER, 1982.

⁸⁸⁶ WOLTER, 1982.

presentes respondem à ousadia da jovem, insinuando serem belas palavras para algo que poderia se dar em um mundo ideal.⁸⁸⁷

Mas o fato é que o pensamento da protagonista está cada vez mais voltado para o barco, cuja reforma ficou mais cara do que ela tinha imaginado. Pressionada com diversas atividades, seu trabalho de pesquisa no Instituto não vai bem. O *Dr. Professor*, embora elogiando sua boa redação, faz críticas a sua subjetividade e falta de rigor na confrontação de dados sociológicos. E quando Werner retorna da Mongólia, ele e Christine voltam a ter relações ocasionais. Werner concorda em adiantar a ela algum dinheiro, mas também a deixa ao ficar sabendo que a quantia seria gasta em pano para uma das velas do barco. Nos momentos cruciais do filme, Christine insiste, desta vez, em navegação solitária (IMAGEM 100) na qual faz arrojadas manobras no grande lago Müritz. No entanto, ela acaba encalhando o barco ao conduzi-lo por uma área rasa sinalizada por boias. Passado um breve desespero inicial, a navegadora solitária sobe no casco adernado e consegue rir de seu infortúnio. A história é deixada aberta, à imaginação do espectador, se ela voltará ou não a insistir na empreitada.

Dos elementos verificados em outros filmes da DEFA, se repetindo em *Die Alleinseglerin*, podemos destacar também a passagem de quando Christine e Georg vão a uma casa noturna. Nela se apresenta uma banda de *rock*, algo recorrente no imaginário do tempo presente da república socialista, a partir dos anos de 1970. Há também, a forte conexão estabelecida entre duas mulheres, Christine e Veronika, que se apoiam mutuamente em suas insatisfações com os homens e com a vida. Mas algo em particular é colocado em relevo em *Die Alleinseglerin*. Na sequência em que as duas amigas estão em um café ao ar livre, em Berlim Oriental, Veronika se mostra desconfiada da orientação sexual de alguns homens que passam, incluindo-se jovens *punks*. É curioso que nos sinais dos tempos ‘apocalípticos’ da ‘república antifascista’, seja feita a conexão entre possíveis homossexuais e um movimento niilista extremado. Neste ponto, consideremos a argumentação de Taylor, referente à grande pressão exercida pelas autoridades sobre estilos de vida alternativos na RDA.

Os hippies já eram algo difícil de tolerar, mas [...] havia nos punks algo mais [...]. Seria talvez o lema do movimento: ‘Sem futuro’! Numa sociedade de passado incômodo, na qual o presente apresentava sérios problemas, mas o futuro ‘socialista’ utópico era *tudo*, o pessimismo cultivado pelos punks era considerado profundamente antissocial.⁸⁸⁸

⁸⁸⁷ Do DVD *Die Alleinseglerin*. No romance de Wolter, Christine é advertida a evitar modismos do feminismo.

⁸⁸⁸ TAYLOR, 2009, p. 418.

Os *punks* eram por demais radicais, mesmo para a crescente apatia e rebeldia percebida nos *Alltagsfilme* da DEFA, nos quais, desde *Der geteilte Himmel*, pelo menos, a promessa de uma futura sociedade comunista gloriosa, mas sempre inalcançável, vai cedendo lugar e se resignando ao dia-a-dia do ‘socialismo realmente existente’.

Die Alleinseglerin traz ecos de *Der Kahn der fröhlichen Leute* (O barco das pessoas felizes, RDA, 1950), no qual a protagonista passa também por uma situação de fracasso inicial, ao encalhar o barco de cargas, herdado do pai, num banco de areia no rio Elba. Mas se o filme de Hans Heinrich apresenta uma confiante assertividade feminina no alvorecer da RDA, o filme de Herrmann Zschoche expõe a insegurança e vulnerabilidade de uma mulher nos tempos crepusculares do país. Passados quase quarenta anos da república que pretendeu mostrar ao mundo estar na vanguarda da emancipação feminina, e da ampla integração da mulher em diversos setores, alguns afazeres ainda eram percebidos como *Männerarbeit* – trabalho para homens. Tal qual a Marianne de *Der Kahn der fröhlichen Leute*, Christine se depara com olhares incrédulos de alguns homens. Há em *Die Alleinseglerin*, uma sequência passada no fim de um dia de trabalho no estaleiro, a afirmar a exclusão da mulher de uma fraternidade masculina: é inverno e os homens se reúnem em torno de uma grande fogueira. Christine, a única mulher presente, fica às margens, apenas a observar, até se retirar.

No filme e no livro, podemos perceber ainda algum eco definhado da tendência literária do chamado “Caminho de *Bitterfeld*”, quando a moça se desloca do mundo intelectual ao labor físico; dos austeros arquivos e gabinetes ao estaleiro; daí ao manuseio de leme, carretéis, velas, cordames, etc., a sentir o vento no rosto, a esvoaçar seus cabelos louros, e a visão de uma emocionante amplidão aquática pela proa. Porém, os tempos são outros e as dificuldades da realidade são mais concretas do que o apontar para um idealizado futuro triunfal. Mesmo assim, a aparentemente frágil navegadora solitária, na qual podemos perceber o vacilar do modelo feminino da RDA, não deixa de ser um testemunho, tal qual relacionado por Elke Schieber, da mulher como o sexo forte.⁸⁸⁹

Temos em *Ich liebe dich – April! April!* (Eu te amo – Abril! Abril!, RDA, 1988) outro desconcertante filme de Iris Gusner. Trata-se de uma comédia de família, com elementos do drama irônico, adaptado da peça de teatro homônima de Jochen Kramer, que escreveu o roteiro

⁸⁸⁹ SCHIEBER, *Frauen – das starke Geschlecht*. In: SCHIEBER, Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns 1980 bis 1989, p. 267. In: SCHENK et al., 1994, pp. 264-327.

em colaboração com a cineasta. Caroline (Amina Gusner) é uma estudante de Direito. Seu casamento com Tom (Slawomir Jozwik) é mantido em segredo, pois a mãe dela, Hella (Cornelia Schmaus), é separada há vinte anos e se mantém cética com relação aos homens. Por seu turno, Tom é o assistente do Professor Bertram Schneider (Jan Nowicki). Curiosamente, o professor é um especialista em Direito de Família que não suporta a ideia de casamento. Hella nunca revelou à filha (IMAGEM 101) o nome do pai, que, por acaso, Caroline descobre ser o Professor Schneider. A jovem tenta reaproximar os dois, enquanto se descuida dos estudos e do próprio casamento. Mas, sem a ajuda de Caroline, Hella novamente já vem sendo seduzida por Schneider. Nesse meio tempo, Caroline fica grávida e ao revelar o resultado do exame de gravidez a Tom, ele tem um inesperado comportamento, que a deixa chocada. Tom ousa colocar em dúvida a fidelidade de Caroline. Na verdade, ele receia que ter um filho, em um casamento convencional, possa levá-lo a ter problemas com o Professor Schneider.

Mas é precisamente Schneider, o pai ausente de Caroline, que começará a apoiar a desesperada moça. Apesar da ferida, Caroline e Tom se reconciliam, assim como as coisas apontam para um entendimento entre Hella e Schneider. Inicialmente, Iris Gusner parece desafiar o código da família nuclear convencional socialista como um fundamento da RDA. E tal como ocorre em *Kaskade rückwärts*, quando a cineasta começou por subverter modelos femininos alemães-orientais, a conclusão de *Ich liebe dich – April! April!* também assume a forma de um *happy-end* integrado aos ideais do regime. Além disso, Hella, por ter criado sozinha Caroline, não deixa de corresponder ao modelo recorrente, há muito deixado de ser um tabu na RDA: a *alleinstehende Mutter*, a mãe a cuidar sozinha de uma criança. *Ich liebe dich – April! April!* foi o último filme dirigido por Iris Gusner para a DEFA. Ela deixou a RDA em 1989, a poucos meses da Queda do Muro de Berlim.⁸⁹⁰

Outro filme dos últimos tempos do regime é *Grüne Hochzeit* (*Recém-casados*, RDA, 1989)⁸⁹¹, e outro de Herrmann Zschoche. Ele retornaria em *Das Mädchen aus dem Fahrstuhl* (*A menina no elevador*, Alemanha, 1991) lançado já após a Reunificação. Em *Grüne Hochzeit*, ainda com a vigência do Muro, ocorre a articulação de motivos dos *Frauenfilme* com os *Jugendfilme*, gêneros cinematográficos que, conforme vimos anteriormente, são recorrentes na obra desse veterano cineasta da DEFA, em títulos como *Karla* (RDA, 1964), *Sieben Sommersprossen* (*Sete*

⁸⁹⁰ Cf. RICHTER, 2016b, pp. 5-7.

⁸⁹¹ *Grüne Hochzeit* – “Casamento verde” –, da tradução literal em alemão, é uma expressão que se refere ao casal que ainda não completou um ano das núpcias. Nota do autor.

sardas, RDA, 1978), *Und nächstes Jahr am Balaton* (*E o próximo ano em Balaton*, RDA, 1980) e *Die Alleinseglerin* (*A velejadora solitária*, RDA, 1987). Aliás, no início metalinguístico de *Grüne Hochzeit*, em que Zschoche referencia um de seus filmes, Susanne (Anja Kling), dezessete anos, e Robert (Marc Lubosch), dezoito anos, estão em um cinema ao ar livre. Eles assistem a *Sieben Sommersprossen*, cujos protagonistas são Robert e Karoline, um casal de adolescentes em acampamento de verão, no qual se pretende encenar *Romeu e Julieta*.

Robert, de *Grüne Hochzeit*, e Susanne decidem se casar quando ela fica grávida. Buscam a autorização dos pais para iniciar os processos formais e terem acesso aos empréstimos concedidos pelo Estado a jovens casais, bem como a um apartamento. Naquela altura da década de 1980, as condições já não são tão generosas, mas eles conseguem uma moradia em um prédio antigo que precisa passar por reformas. Para isso, contam com a ajuda dos amigos. Tendo o espaço pronto para a mudança, a expressão de Susanne reafirma o problema da falta de privacidade para os jovens na RDA: “ah! Finalmente o meu lugar”!⁸⁹² Na casa em que morava com a mãe, ela dividia o quarto com a irmã mais nova, aliás, uma pequena e carismática personagem secundária, que está sempre a bisbilhotar o jovem casal. É tragicômico quando Robert e Susanne dão a notícia da gravidez e da decisão de se casarem à mãe delas. A mulher tem, inicialmente, uma reação de estar escandalizada. E mal a irmã de Susanne coloca a cara à porta do cômodo para saber o que está acontecendo, a mãe simplesmente ordena à menina: “desapareça”!⁸⁹³ Apesar de tudo, ainda parecia valer a pena, a máxima de um jovem na RDA: “Conheça alguém, case, tenha filhos e um apartamento”.⁸⁹⁴

Com os empréstimos, Robert e Susanne mobíliam o quarto do casal e adquirem também, os tão sonhados bens de consumo, como a máquina de lavar e a televisão. Há a cerimônia oficial de casamento, com os noivos vestidos a caráter (IMAGEM 102) e uma festa ao ar livre. O pai de Robert, generosamente, o presenteia com um automóvel *Trabant*. Na noite de núpcias, eles abrem alguns presentes, dentre eles um dos manuais pedagógicos sobre sexualidade, que não os despertou muito a atenção. Recordemos McLellan, quando exemplificou algumas das publicações para a juventude autorizadas pelo Estado.⁸⁹⁵ Neles, o ‘erotismo’ era predominantemente ‘científico’, formal e voltado, sobretudo, para o aumento da taxa de

⁸⁹² Tradução livre do original em alemão: “*nah endlich mein Platz*”. Do DVD *Grüne Hochzeit*.

⁸⁹³ Tradução do original em alemão: “*verschwind*”. Do DVD *Grüne Hochzeit*.

⁸⁹⁴ Citado por McLELLAN, 2011, p. 41.

⁸⁹⁵ Cf. McLELLAN, 2011, p. 33.

natalidade. Robert e Susanne se interessaram, porém, por outra publicação presenteada, e que para eles constituía uma novidade: o *Kama Sutra*. Robert o lê em voz alta enquanto Susanne simula com um boneco e uma boneca (IMAGEM 103).

Quando nascem os gêmeos, uma surpresa para Robert, Susanne dá a eles o nome de Romeo e Julia. Mas com o dia-a-dia do casamento, as dificuldades comprometem a harmonia no novo lar. Robert trabalha como operário em um pequeno estaleiro, auxiliando na reforma de um barco. Nas horas que lhe sobram, ele faz do *Trabant* um táxi clandestino, pois o orçamento é apertado. Susanne cuida da casa e dos gêmeos (IMAGENS 104 e 105). O nome da personagem é recorrente nos filmes que temos abordado. Basta lembrar as protagonistas em *Os assassinos estão entre nós* (*Die Mörder sind unter uns*, Alemanha, 1946), *Zeit der Störche* (*Tempo das cegonhas*, RDA, 1971) e *Für die Liebe noch zu mager?* (*Para o amor ainda muito magra?*, RDA, 1974). Mas há algo essencialmente destoante na Susanne de *Grüne Hochzeit*, dentre a ampla galeria de protagonistas femininas da DEFA dos filmes sobre o tempo presente: ela é mostrada como uma mulher confinada aos cuidados do lar e da maternidade. Na verdade, Susanne também é uma jovem trabalhadora, agora em licença-maternidade. Durante a gravidez e após os gêmeos nascerem, ela visita suas colegas em uma indústria de confeitaria. Conforme Andrea Rinke, a personagem da dona de casa é algo raro no cinema alemão-oriental que lida com temas da vida contemporânea.⁸⁹⁶

Robert chega em casa cansado demais para dar atenção à esposa. Ele ainda se dedica ao que parece ser um curso técnico por correspondência. Já Susanne se mostra descuidada à noite. Cansada demais após os trabalhos domésticos, ela se larga displicente no sofá, só se interessando pela programação da televisão, o que incomoda Robert. As crianças choram e ela se irrita porque Robert não a ajuda. Nesses conflitos domésticos, a *Familienpolitik*, um dos orgulhos da RDA, parece naufragar. O mesmo podemos dizer sobre a bancarrota da economia e a queda do padrão de vida no mundo socialista de fins dos anos de 1980.

As coisas se tornam mais complicadas quando em um evento de clube social, Robert vê a modelo Jeanine (Heike Krone), do círculo de suas relações, a desfilar de maiô em passarela junto à piscina. Com o casamento precocemente em crise, Robert passa a flertar com aquela bela moça. Ele abandona o lar, acampa no jardim em frente ao prédio onde a modelo mora e,

⁸⁹⁶ RINKE, 2010, p. 183.

com seu violão, canta músicas para que ela chegue à sacada. Nesses momentos, Robert nos faz lembrar o narrador Edgar, da peça e novela de Ulrich Plenzdorf, *Die neuen Leiden des jungen W.* – *Os novos sofrimentos do jovem W.* –, em que o anti-herói abandona o lar e passa a morar numa tenda nos arredores de Berlim, sonhando viver de música e garotas.⁸⁹⁷ Em *Grüne Hochzeit*, o drama se aproxima mais uma vez da tragicomédia quando um policial começa a ficar de olho naquele jovem parecendo ser um alcoólatra e vagabundo. Jeanine cede e acolhe Robert em seu apartamento. E a cena em que se amam (IMAGEM 106), como se fosse um ritual profano, ou um sonho, é capaz de evocar a icônica sequência erótica do cinema alemão-oriental, da ambientação preparada por Paula para seduzir Paul em *A lenda de Paul e Paula* (*Die Legende von Paul und Paula*, RDA, 1973), de Heiner Carow.

Enquanto Robert se aventura ausente do lar, Susanne passa a contar com a ajuda de um amigo nos cuidados domésticos. Carente, ela tem também os afetos dele, o que leva a reações de ciúmes de Robert. Em *Grüne Hochzeit*, ocorre o “triunfo do ordinário” no cinema alemão-oriental, usando-se, aqui, a expressão de Feinstein,⁸⁹⁸ nas sequências em que a protagonista está envolta em dificuldades domésticas do dia-a-dia, passando pela crise conjugal. Numa ocasião, após pendurar algumas roupas lavadas na varanda, que dá vista para um pequeno cemitério, ela lê um livro com a narrativa sublime de um amor romântico. Robert considera, com desdém, ser a história completamente mentirosa.

Em outra sequência, Susanne está sozinha em casa com os dois bebês e enfrenta um vazamento d’água da máquina de lavar que já se acumula pelo chão. Seu desamparo contrasta com o otimismo demonstrado pela Susanne de *Os assassinos estão entre nós*, mesmo vivendo nas ruínas do imediato pós-guerra. Cada vez mais deprimida, a Susanne de *Grüne Hochzeit* tenta o suicídio, mas é socorrida a tempo pelo marido. À tentativa do ato extremo, aliás, como sintomático de problemas sociais na RDA, podemos acrescentar o alcoolismo da mãe da protagonista. Christa Kozik, a autora do roteiro, afirma que a mensagem central do filme é a necessidade de sempre se aprender sobre o amor ao longo da vida, sob quaisquer circunstâncias.⁸⁹⁹ Robert e Susanne têm a oportunidade de um recomeço juntos.

⁸⁹⁷ Cf. McLELLAN, 2011, p. 28.

⁸⁹⁸ Cf. The Triumph of the Ordinary: East German *Alltag* Films of the 1970s. In: FEINSTEIN, 2002, pp. 194-227.

⁸⁹⁹ Do DVD *Grüne Hochzeit*.

A cenografia de Paul Lehmann em *Grüne Hochzeit* destaca o verde das folhagens das árvores pelas ruas e parques, das plantas nos jardins e os gramados, a reafirmar a imaturidade do jovem par romântico. É relevante que a vista da varanda do apartamento de fundo do casal dê para um cemitério, cujos túmulos estão envoltos pelo mato, o que proporciona aqueles sombrios “jardins perdidos”, que, apesar do aspecto mórbido, parecem ser tranquilos nichos privados para a jovem mulher da DEFA dos anos de 1980. Os vemos também em *Solo Sunny* (RDA, 1980), *Unser kurzes Leben* (Nossa vida curta, RDA, 1981) e *Erscheinen Pflicht* (Dever de comparecer, RDA, 1984), precisamente os três filmes da década derradeira da Alemanha Oriental que escolhemos para uma análise em maior profundidade, e que trataremos de fazê-la a seguir.

Antes, porém, recordemos Anna Funder, que em suas explorações pelo Leste alemão, quando, então, havia se passado apenas poucos anos após a Reunificação, parece ter se sentido como uma Alice crescidinha caída em uma terra estranha, os restos sombrios do “país das maravilhas”. De suas percepções: “A Alemanha Oriental ainda parecia um jardim secreto e emparedado, um lugar perdido no tempo. Não ficaria surpresa se as coisas ali tivessem um gosto diferente – se as maçãs tivessem gosto de peras, digamos, ou o vinho o gosto do sangue”.⁹⁰⁰

4.5.1 *Solo Sunny* (RDA, 1980)

Direção: Konrad Wolf; Codireção: Wolfgang Kohlhaase. *Szenarium*: Wolfgang Kohlhaase. Direção de Arte: Dieter Wolf. Direção de fotografia: Eberhard Geick. Música: Günther Fischer. Cenografia: Alfred Hirschmeier. *Costume*: Rita Bieler. Montagem: Evelyn Carow. Produção executiva: Herbert Ehler. Grupo de Produção: Babelsberg. Duração: 105 min. Colorido. Formato: tela ampla. *Première*: realizada a 17 de janeiro de 1980 no Cinema International em Berlim Oriental. Elenco: Renate Krößner, Alexander Lang, Heide Kipp, Dieter Montag, Klaus Brasch, Fred Düren, Harald Warmbrunn *et al.*⁹⁰¹

Verificamos, pela extensa lista de publicações na imprensa alemã sobre *Solo Sunny*, que o filme causou impacto tanto nos *media* da Alemanha Oriental quanto Ocidental. Da crítica da época, selecionamos alguns títulos para exemplificar: “Alguém como Sunny”, por R. Rehahn para o *Wochenpost* de Berlim Oriental (1980); “Uma defesa da personalidade”, por G. Sobe para o *Berliner Zeitung* de Berlim Oriental (19 jan. 1980); “Solo no socialismo”, por N. Stratmann

⁹⁰⁰ FUNDER, 2008, p. 19.

⁹⁰¹ SCHENK *et al.*, 1994, p. 483.

para o *Deutsche Volkszeitung* de Düsseldorf (24 abr. 1980); “Camas desconfortáveis”, por B. Fründt para a *Stern* (17 abr. 1980); “Resistência ao dia-a-dia”, por H.C. Blumenberg para *Die Zeit* de Hamburgo (11 abr. 1980); “Para felicidade não há nenhum plano”, por H.G. Pflaum para o *Süddeutsche Zeitung* de Munique.⁹⁰²

Segundo Sebastian Heiduschke, *Solo Sunny* ataca o fundamento ideológico socialista da RDA. Trata-se de um filme cujo poder desafiador vai além dos *Frauenfilme* críticos ao regime, mas que ainda preservam alguma moderação e ambiguidade. *Solo Sunny* ousa propor “o triunfo do indivíduo sobre o coletivo”.⁹⁰³ Percebemos uma profunda distopia ocorrendo uma década antes da Queda do Muro de Berlim. Mas por que isso não levou a um escândalo, a restrições e mesmo ao banimento, num novo *Kahlschlag* que poderia ter atingido outros filmes, igualmente provocadores, como *Das Fahrrad*?

Heiduschke explica que, para a surpresa das desconcertadas autoridades alemãs-orientais, *Solo Sunny* rapidamente se tornou um sucesso nacional e internacional. Já não era mais possível fazê-lo simplesmente desaparecer e ocultá-lo por décadas em prateleiras, depois que a DEFA o submeteu ao *Berlinale*, o Festival Internacional de Cinema de Berlim Ocidental. O júri o selecionou para concorrer na categoria de melhor filme. Além disso, Renate Krößner concorreu como melhor atriz, sendo premiada com o Urso de Prata por seu papel como Sunny.

Exibido ao longo de dezenove semanas no grande cinema International de Berlim Oriental, *Solo Sunny* foi visto por mais de um milhão de pessoas. Nas palavras de Heiduschke, o filme proporcionava uma maneira para muitos “romperem sua rotina diária e afirmar seu espaço pessoal em uma sociedade que favorecia conformidade sobre liberdade individual”. Isso o tornou, rapidamente, um *cult film* e sua protagonista uma modelo para projeção de sonhos.⁹⁰⁴

Solo Sunny é parcialmente ambientado no distrito de Prenzlauer Berg, em Berlim Oriental. Nos tempos de RDA, seus conjuntos residenciais passaram por pouca reforma. Os prédios e

⁹⁰² Tradução livre do original em alemão: Rehahn – *Eine wie Sunny*; Sobe – *Ein Plädoyer für die Persönlichkeit*; Stratmann – *Solo im Sozialismus*; Fründt – *Unbequeme Betten*; Blumenberg – *Widerstand gegen den Alltag*; Pflaum – *Für Glück gibt’s keinen Plan*. In: SCHENK et al., 1994, p. 483.

⁹⁰³ Tradução livre do original em inglês: [...] *the triumph of the individual over the collective*. In: HEIDUSCHKE, 2013, p. 115.

⁹⁰⁴ Tradução livre do original em inglês: [...] *looking to break out of their daily routines and assert their personal space in a society that favored conformity over individual freedom*. In: HEIDUSCHKE, 2013, p. 115. Ver também Krößner, Renate. Ein zärlisches Hallo – Meine Begegnung mit dem Bären – “Um terno olá. Meu encontro com o urso” – em tradução livre do idioma alemão. In: HAASE (Hg.), 2010, pp. 167-170.

apartamentos permaneceram com aspecto decadente. Muitos deles datam de antigas residências operárias construídas ainda no século XIX. Mas viver em Prenzlauer Berg tinha seu charme. Era um local procurado por artistas, adeptos de estilos de vida alternativos e também por aqueles jovens que buscavam seu próprio espaço, tentando garantir alguma privacidade. Em Prenzlauer Berg, havia a possibilidade de se encontrar uma residência relativamente barata. Assim, ir morar lá era uma maneira de se contornar a burocracia oficial, que priorizava a concessão de novas habitações a casais (heterossexuais) legalmente casados e com crianças. Conforme vimos em McLellan, conseguir um dos novos apartamentos construídos nos planos quinquenais do governo podia ser rápido se a família tivesse bons contatos no partido.⁹⁰⁵

Prenzlauer Berg não fazia parte daquelas “áreas vitrines” mencionadas por Taylor, que contribuíam para a propaganda da RDA, a cultivar a imagem internacional do país como “a vitrine do socialismo”.⁹⁰⁶ Em filmes da DEFA que tratam do tempo presente, como *Der Dritte* (*O terceiro*, RDA, 1972) e *Das Versteck* (*O esconderijo*, RDA, 1978), vemos suas protagonistas morando em habitações novas e até relativamente confortáveis, ainda que simples e de classe média. *Solo Sunny*, porém, mostra um outro lado da RDA e um socialismo que chamaremos aqui, informalmente, de “não maquiado”.

Esse conceito pode ser fundamentado, por exemplo, no relato de Klaus Jentzsch à jornalista e escritora australiana Anna Funder, enquanto os dois tomavam algumas cervejas em Berlim, já na Alemanha reunificada. Ele é o baixista do Klaus Renft Combo, a famosa banda de *rock*, de origem alemã-oriental, sobre a qual já nos referimos quando abordamos sua participação na trilha sonora de *Für die Liebe noch zu mager?* (*Para o amor ainda muito magra?*, RDA, 1974), filme da DEFA para a juventude. Dos tempos das excursões da banda pelo interior da RDA, Klaus recorda o que observou:

“Em algumas cidadezinhas onde tocávamos, os prédios da rua principal eram pintados só até a metade da altura! A parte de cima era concreto puro, cinza”. [...] “Era porque, quando Honecker passava, aquela era a altura até onde ele podia ver do banco de trás da limusine. Não havia tinta suficiente para pintar além daquele ponto!” [...] “Essa sociedade foi construída em cima de mentiras – uma mentira atrás da outra”.⁹⁰⁷

⁹⁰⁵ Cf. HEIDUSCHKE, 2013, p. 115; McLELLAN, 2011, p. 41.

⁹⁰⁶ Cf. TAYLOR, 2009, p. 26; pp. 428-429.

⁹⁰⁷ FUNDER, 2008, p. 238-239.

O conceito de uma realidade “maquiada” no socialismo foi tratado no filme polonês *Cinemaníaco* (*Amator*, Polônia, 1979), de Krzysztof Kieslowski, também abordado por nós, quando o confrontamos a *Der geteilte Himmel* (*O céu partido*, RDA, 1964). Em ambos, há uma conversa entre uma pessoa experiente e outra inexperiente, sobre o tema do revelar da verdade. Vimos que a atitude do operário polonês Filip Mosh perante as argumentações do diretor da fábrica não foi tão pacífica quanto a da doce Rita Seidel, protagonista da DEFA, perante o diretor do instituto pedagógico.

Agora, confrontemos, pois, *Cinemaníaco* ao seu contemporâneo alemão-oriental *Solo Sunny*. No primeiro, Filip busca a verdade com sua câmera na Polônia socialista, mas ele é recorrentemente advertido pelo diretor da fábrica em que trabalha, sobre sua inconveniência. Filip protesta: “Eu queria mostrar as coisas exatamente como são. Mas foi você que não pintou a parte de trás dos prédios. E daí que as pessoas morem num chiqueiro, se a fachada é bonita?”⁹⁰⁸

Nos detemos nesses aspectos, pois há uma dimensão estética e ideológica a ser verificada quando tratamos de filmes da DEFA que abordam o tempo presente de sua realidade socialista, sejam eles *Gegenwartsfilme*, *Alltagsfilme* ou *Frauenfilme*. A própria realidade da RDA se assimilava cada vez mais a um grande estúdio de cinema, onde as ‘ficções do poder’, do conceito de Colin Grant,⁹⁰⁹ eram encenadas com seus engodos sobre o que podia ser dado a ver e o que devia ser ocultado. Os novos apartamentos do *DDR-Wohnungsbauprogramm* – o Programa de Construção Habitacional da RDA – eram realidade, assim como eram, ainda nos anos de 1980, as decadentes habitações. Dentre elas estavam as de Prenzlauer Berg exibidas, talvez, mais do que as autoridades alemãs-orientais pudessem apreciar em *Solo Sunny*.

Devemos considerar que, se já esvaía a memória dos *Trümmerfilme* – os filmes de escombros – do pós-guerra, que apesar das ruínas havia otimismo, em *Solo Sunny* a decadência é associada à estagnação que se percebia na década derradeira da RDA. Em *Os assassinos estão entre nós* (*Die Mörder sind unter uns*, Alemanha, 1946), por exemplo, a protagonista vive entre os escombros e se mostra mentalmente saudável até demais para quem acabou de sair de um campo de concentração. Em *Solo Sunny*, a protagonista vive em meio à decadência, em vez do

⁹⁰⁸ Traduzido do original em polonês nas legendas em português do DVD *Cinemaníaco*.

⁹⁰⁹ Colin Grant escreveu sobre a literatura da RDA. Cf. GRANT, 1997, pp. 193-204.

que deveria ser percebido como a RDA do moderno socialismo. A decadência do ambiente, por sua vez, indicia o paulatino colapso emocional de Sunny.

No filme, Ingrid Sommer (Renate Krößner), conhecida como Sunny, é a cantora da banda de *jazz-rock* Tornadoes. Ela mora num velho e decadente prédio em Prenzlauer Berg, em um daqueles apartamentos que dá vista para um sombrio pátio interno (IMAGEM 61). A cenografia é de Alfred Hirschmeier, um veterano com quem Konrad Wolf já havia contado em *Der geteilte Himmel* (*O céu partido*, RDA, 1964), filme de delicada simbologia visual. Em *Solo Sunny*, Hirschmeier elaborou seus roteiros visuais, ou *storyboards*, para a ambientação da protagonista (IMAGENS 63 e 64). Ele voltaria a desenvolver essa técnica em *Unser Kurzes Leben* (*Nossa vida curta*, RDA, 1981), de Lothar Warneke, sobre a qual exporemos um pouco mais quando deste tratarmos.

Por enquanto, basta lembrarmos que o *storyboard* é uma técnica de roteiro visual para filmes de animação, mas que complementam o roteiro escrito, como uma pré-visualização, em filmes com atores reais, os chamados *live-action*. Em alguns filmes da DEFA, seus *storyboards* se tornaram reconhecidas obras de arte, com impacto sobre o resultado de sua estética final. É o caso, por exemplo, do *storyboard* expressionista para o filme antifascista *Die Abenteuer des Werner Holt* (*As aventuras de Werner Holt*, RDA, 1965). Apresentado ao seu diretor de fotografia Rolf Sohre, este procurou explorar aquela visualidade.⁹¹⁰

Retomando a trajetória de Sunny com os Tornadoes, banda estruturada, mas de reconhecimento aquém do mediano, a protagonista excursiona pela Alemanha Oriental, se apresentando como parte de um show de variedades em festivais de pequenas cidades (IMAGEM 57). Sendo uma artista que assumiu um estilo de vida alternativo, Sunny prefere relacionamentos apenas ocasionais com os homens. Seu amigo, o motorista de táxis Harry (Dieter Montag), se mostra muito atencioso e solícito. Ele pretende ter uma relação afetiva séria com ela, que leve ao casamento. Mas Sunny não cogita a ideia, mesmo que Harry a possa oferecer segurança financeira.

⁹¹⁰ Cf. SOARES, Alexandre Martins. A DEFA e os filmes antifascistas. O caso *Werner Holt*. Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, pp. 198-210, nov. 2016.

Nos recordemos de Paula, em *A lenda de Paul e Paula* (*Die Legende von Paul und Paula*, RDA, 1973). Ela é a primeira grande rebelde da DEFA. No filme de Heiner Carow, um homem também se mostra prestativo com Paula, frequentemente levando as crianças dela à escola e trazendo de volta. Ele a oferece possibilidade de segurança financeira e até conforto, para os padrões da RDA, se Paula com ele se casar. Mas ela recusa. Paula quer encontrar o ‘amor verdadeiro’, romântico e intenso. Sunny, por sua vez, quer ser reconhecida como artista e amada por seu público.

Ela é uma jovem mulher de gênio forte, independente e de vontade determinada. O crítico alemão-ocidental de cinema Heinz Kersten escreveu, na época, que Sunny é a mais emancipada mulher do cinema alemão-oriental. Por seu comportamento anticonvencional, ela é percebida, antes, como uma anti-heroína a uma protagonista modelo.⁹¹¹ Sunny já se distancia das heroínas da DEFA de renúncias radicais, sendo, dessa forma, o oposto de Lotte Lutz, em *Sonnensucher* (*Perseguidores do sol*, RDA, 1958/72), que parece ter renunciado à vontade própria, e a conformada Rita Seidel, em *Der geteilte Himmel*. Notemos que esses dois filmes também foram dirigidos por Konrad Wolf.

Heiduschke relata que *Solo Sunny* surpreendeu a muitos, não apenas por ser um *Frauenfilm* não convencional. Ele também destoa dos *Gegenwartsfilme*, centrados em protagonistas femininas, feitos por Konrad Wolf até então. Aprofundemos os contrapontos entre as heroínas de Konrad Wolf, desta vez conforme as observações de Heiduschke: Rita Seidel, de *Der geteilte Himmel*, se torna capaz de tomar decisões independentes da influência masculina, quando desenvolve sua personalidade socialista. Sunny mina as bases dos ideais socialistas ao lutar por manter uma personalidade radicalmente independente, que se choca contra o coletivismo da sociedade alemã-oriental.⁹¹² Recordemos também, que ambas passam por um colapso emocional e se recuperam, cada qual de uma maneira e com um propósito diferente.

As convicções de Rita Seidel a levam à reinserção social, buscando sua força na coletividade. Veremos que haverá um recomeço para Sunny, em uma pequena coletividade, ou seja, uma nova banda de principiantes. Mas esse pequeno coletivo indicia ser não mais do que uma base, um fundo, para a projeção da individualidade afirmativa de Sunny.

⁹¹¹ Heinz Kersten, “Der Tagesspiegel”, March 3, 1980 *apud* HEIDUSCHKE, 2013, pp. 116-117.

⁹¹² HEIDUSCHKE, 2013, pp. 118-119.

Para entendermos a diferença de postura entre as duas protagonistas, e como a última pôde vir a público, devemos, antes, relembrar as credenciais de Konrad Wolf. Ele foi o presidente da *Akademie der Künste* – Academia de Artes – alemã-oriental, de 1965, ano marcado pelo *Kahlschlag*, até sua morte prematura, em 1982. Ele foi tenente do Exército Vermelho, em fins da Segunda Guerra Mundial, e teve respeitável atuação antifascista.⁹¹³ Konrad Wolf possuía *status* elevado no aparato estatal alemão-oriental, assim como notoriedade artística. Mas *Solo Sunny* criou um problema para os censores, desde a fase de apresentação do projeto. Como pôde ter sido realizado, liberado para *première* e até mesmo indicado como o filme da DEFA a ser enviado ao *Berlinale*? Como o próprio Konrad Wolf, homem de tais credenciais, aceitou o projeto? Qual é a origem da personagem tão rebelde para os padrões de comportamento alemães-orientais?

Vimos que a expatriação de Wolf Biermann levou a um êxodo de proeminentes artistas da república socialista. Para muitos, era o ponto de ruptura do *Geist und Macht* – espírito e poder. A lembrar, temos os exemplos do diretor Egon Günther, dos atores Manfred Krug e Winfried Glatzeder, e das atrizes Jutta Hoffmann e Angelica Domröse, todos nomes de primeira grandeza dos quadros da DEFA.⁹¹⁴ Tal estado de espírito atingiu também Konrad Wolf, que, no entanto, assim como Christa Wolf, e outros, optou por permanecer e agir em seu país. Surpreendentemente, houve uma nova onda de liberalismo controlado na DEFA em fins dos anos de 1970. Isso pode ser considerado parte de uma prática que o historiador Frederick Taylor observou ocorrer na Alemanha Oriental, a qual caracterizou, muito informalmente, de “a política do morder e depois soprar”.⁹¹⁵

Não devemos esquecer, que a RDA era uma ditadura se passando por democracia. Precedida pela brutalidade da ditadura nazista, a república socialista pretendeu ser progressista e antifascista. Havia o discurso do humanismo, da paz, da amizade, do antimilitarismo e da solidariedade universal. O país assinava acordos internacionais, buscando respeitabilidade, mas não tinha a intenção de realmente cumprir, pelo menos, algumas de suas cláusulas. Ao longo de sua história, a RDA assimilava práticas do fascismo, em sua simbologia, militarismo, aparato de segurança, coletivos partidarizados, organizações de massa e em medidas governamentais

⁹¹³ HEIDUSCHKE, 2013, p. 118.

⁹¹⁴ No caso de Egon Günther, o ponto de ruptura se deu após interferências em seu filme *Ursula* (RDA / Suíça, 1978) que, no entanto, ocorreram pouco depois do caso Biermann.

⁹¹⁵ Cf. TAYLOR, 2009, p. 400.

autoritárias. Precisamente pelo forjar do mito da república antifascista, resquícios de algum humanismo, de “boa vontade”, ainda eram fatores limitadores para uma *nomenklatura*, cujo interesse essencial era defender o próprio poder. Eis o que está por trás do tipo de política sobre a qual se refere Taylor.

Posto isto, algumas mudanças ocorreram no estúdio de filmes narrativos ficcionais da DEFA após o ‘caso Biermann’. Klaus Höpcke, o segundo na linha de poder no *Kulturministeriums der DDR* – o Ministério da Cultura da RDA –, buscava um modo de se redimir entre os artistas atingidos pela intolerância do governo e do partido. Ele aprovou o roteiro que Wolfgang Kohlhaase vinha trabalhando desde meados dos anos de 1970.⁹¹⁶

Esse roteiro é baseado na história real de Sanije Torka, uma garota rebelde descendente de imigrantes do Leste, que cresceu em abrigos para crianças e passou por *Jugendwerkhof* – centros de detenção juvenis. Em 1976, ela contou sua história à jornalista alemã-oriental Jutta Voig, que nunca pôde publicá-la “por divergir demais dos ideais socialistas”. Kohlhaase passou a se encontrar com Sanije e escreveu o *Szenarium* – o argumento em uma espécie de roteiro literário ainda não detalhado – baseado em um período da vida dela. Sanije desenvolveu técnicas para manter sua mente lúcida e desafiou os limites do socialismo, lutando para não abrir mão de sua individualidade. Para protegê-la, Kohlhaase deu o nome de Ingrid Sommer a sua personagem, vindo daí o apelido Sunny que é muito próximo de Sanije.⁹¹⁷

Kohlhaase apresentou o roteiro a Konrad Wolf, diretor com quem já havia trabalhado. Este recusou inicialmente. Temos elementos suficientes para concordar com a hipótese de Heiduschke, para quem Konrad Wolf não quis se envolver em um projeto, cujo tema é tão delicado e desafiador ao regime alemão-oriental. Provavelmente, mudou de ideia com o desdobrar do caso Biermann e, sobretudo, com a premissa contida em *Solo Sunny*: a história de uma mulher que pretende se manter fiel a ela mesma e luta por encontrar o seu lugar na sociedade.⁹¹⁸

⁹¹⁶ HEIDUSCHKE, 2013, p. 119.

⁹¹⁷ Tradução livre do original em inglês: [...] *Sanije's life story deviated too much from the ideals of socialism* [...]. In: HEIDUSCHKE, 2013, p. 119.

⁹¹⁸ HEIDUSCHKE, 2013, p. 119.

Devemos considerar também, que Konrad Wolf acumulou o chamado ‘capital político’. Recordemos que seu filme *Sonnensucher*, de 1958, foi proibido de ser lançado em sua época, por “solicitação” da embaixada soviética. Alegou-se que o tema da mineração do urânio poderia ter influência negativa nos acordos geopolíticos. Esse motivo foi conveniente aos censores, que, possivelmente, não pretendiam desagradar ao diretor, mesmo que vissem em *Sonnensucher* uma contrapropaganda do socialismo. Por sua vez, *Solo Sunny* não foi impedido de ser lançado e rapidamente caiu nas graças do público.

Kohlhaase e Wolf consideraram Renate Krößner, acertadamente, ideal para o papel. Mesmo que não tivesse treino como cantora, ela causou impacto como Sunny. Nos números musicais, a atriz foi dublada pela cantora alemã-oriental de jazz Renate Doberschütz, que também colaborou com Günther Fischer na composição de algumas canções.

Para a direção de fotografia, Konrad Wolf abriu mão de seu velho colaborador Werner Bergmann. Foi escolhido o jovem Eberhard Geick, que trazia a experiência de doze documentários curtas-metragens.⁹¹⁹ Se o estilo do primeiro, vindo do documentário de guerra, era propício à ação dos *Antifaschistische Filme* – filmes antifascistas – e à dinâmica estrutural e social exposta nos *Gegenwartsfilme* – filmes sobre o tempo presente –, o segundo também proporcionou um estilo documental a *Solo Sunny*. Porém, este é mais propício à representação do dia-a-dia ordinário na RDA. *Solo Sunny*, um *Frauenfilm* – filme sobre mulheres –, é também um *Alltagsfilm* – filme sobre o dia-a-dia –, na medida em que registra a apatia e a sociedade estagnada, tornadas ainda mais evidentes em contraste com o inconformismo da protagonista.⁹²⁰

Colaborou também para tal propósito, o fato de que Eberhard Geick era um morador de Prenzlauer Berg, há muito um conhecedor de seus apartamentos sombrios, vistas de telhados, velhas janelas, sacadas, daí para paisagens urbanas compostas de trilhos, velhos e novos prédios mais adiante, terrenos cobertos pelo mato, etc. Heiduschke chama a atenção para o aspecto naturalista dado a *Solo Sunny* pela câmera de Geick.⁹²¹

⁹¹⁹ HEIDUSCHKE, 2013, p. 120.

⁹²⁰ Cf. HEIDUSCHKE, 2013, p. 120.

⁹²¹ HEIDUSCHKE, 2013, p. 120; *Auf den Spuren von “Solo Sunny” und Konrad Wolf* (Nas pistas de “Solo Sunny” e Konrad Wolf, Alemanha, 2003).

Sendo um *Frauenfilm*, com elementos da banalidade do *Alltage* – dia-a-dia – (IMAGEM 56), ainda assim podemos identificar passagens em que há a dinâmica dos *Gegenwartsfilme* em *Solo Sunny*. Há a cena de demolição de um velho prédio. Ela ocorre ao longe, acompanhada do ruído da implosão, observada do ponto de vista da janela do apartamento do filósofo Ralph (Alexander Lang). Isso ocorre como algo casual e não de forma enfática e solene, tal como verificada, por exemplo, nas cenas iniciais de *A lenda de Paul e Paula*. Aliás, Paula é outra protagonista a morar em um apartamento algo decadente, enquanto Paul mora em um apartamento novo, embora frugal. E as imagens de implosões de velhos prédios, no início do filme de Heiner Carow, ainda indiciam que a sociedade caminhava para o novo. Já em *Solo Sunny*, as cenas da paisagem em transformação não evocam mais o sentido de um futuro glorioso. Se na primeira metade dos anos de 1970, já se percebia o conceito conformador de socialismo realmente existente, agora se indiciava o socialismo caminhando para um impasse.

Em outra sequência de *Solo Sunny*, a protagonista visita sua amiga Christine (Heide Kipp). Esta mora em uma *Neubauwohnung* – moradia recém-construída. Levada por Harry, Sunny passa por amplos canteiros de obras de novos edifícios dos conjuntos habitacionais. Vemos maquinário, com destaque para os imensos guindastes, símbolos dessa transformação para o progresso no filme socialista (IMAGEM 62). Outro elemento dinâmico de presença recorrente nos filmes da DEFA sobre o tempo presente, indiciando transformação, são as composições ferroviárias que avançam rapidamente pelos trilhos.

Dessa forma, podemos dizer que ainda há alguma ambiguidade em *Solo Sunny*. A classificação de filmes da DEFA, quanto a presença ou não de elementos definidores, que transitam ao longo das décadas, não é rigorosamente categórica. Eles não são estanques e podemos apontar, assim, para tendências de cada época, de acordo com os eventos e contextos históricos.

Voltando-nos para outros aspectos naturalísticos em *Solo Sunny*, os ‘prazeres visuais’ relacionados ao *voyeurismo*, da visão do corpo da mulher, são também espontâneos e casuais. Em uma das sequências iniciais, a situar a protagonista em seu universo original, o apartamento em Prenzlauer Berg, a vemos de manhã, após um de seus encontros eventuais e liberais com um homem. Ela procura se livrar dele rapidamente e diz: “sem café da manhã”.⁹²² A situação é similar à vivenciada por Margit, a protagonista de *Der Dritte*, de Egon Günther. Porém,

⁹²² Tradução livre do original em alemão: “ohne Frühstück”. Do DVD *Solo Sunny*.

enquanto Margit se sente insatisfeita com as relações casuais, tendo como meta o verdadeiro amor, esse comportamento faz parte do estilo de Sunny.

Andrea Rinke chama a atenção para os papéis negativos dos homens em *Solo Sunny*. Eles são machistas, desagradáveis, agressivos, indelicados, arrogantes e infiéis. Os membros masculinos da banda são covardes e hipócritas.⁹²³ Recordemos que a quase totalidade de personagens masculinos negativos já havia sido motivo de críticas em um filme de Konrad Wolf, como foi o caso de *Sonnensucher*. Em *Solo Sunny*, mesmo Harry, o prestativo e atencioso amigo, candidato a noivo de Sunny, parece não perceber que ele não faz o tipo dela. O personagem mais repulsivo é Norbert, um dos colegas da protagonista nos Tornados. Numa noite, após um show, ele está embriagado e tenta estuprá-la. Norbert pensa que por causa do estilo de vida de Sunny, ela deve ceder aos desejos dele. Ela resiste, luta e consegue golpeá-lo com um de seus sapatos de salto alto, ferindo-o na cabeça. Como nas mais reacionárias sociedades, nas quais a mulher é “culpada” por ter sido estuprada, os outros membros da banda não a apoiam. Em vez disso, Sunny é despedida, sendo substituída por outra cantora mais jovem e “menos propensa a se meter em confusões”!

E tal como a maioria das heroínas da DEFA, Sunny não encontra um parceiro que esteja à altura de suas convicções, nem mesmo Ralph, o único por quem ela se interessou.⁹²⁴ Além de filósofo, ele também é músico. Sunny o conhece em uma ocasião em que ele participa tocando saxofone com os Tornados. Mas Ralph é um recluso, afastado da vida, imerso em frustração e autopiedade.⁹²⁵ Ele também mora em um velho apartamento, que diz preferir, frugal, mas preenchido por livros. Frequentemente, ele ouve um disco indiano de performance de cítara. Isso proporciona ao seu pequeno e sombrio mundo, uma ambientação etérea, um refúgio intelectual e espiritual que contrasta com a do mundo cinza do materialismo histórico e dialético, agora estagnado, que ele vê de sua janela.

Dos trânsitos de conceitos a atravessarem décadas no cinema alemão-oriental, podemos chamar a atenção também para uma crise de masculinidade em Ralph, a evocar a memória de Beier, personagem do já longínquo *Sonnensucher*. Em uma sequência de *Solo Sunny*, a protagonista é levada a passar a noite no apartamento do filósofo músico. Ela está interessada nele, e, em sua

⁹²³ RINKE, 2010, pp. 192-193.

⁹²⁴ Cf. RINKE, 2010, p. 193.

⁹²⁵ Cf. RINKE, 2010, p. 193.

naturalidade, começa a se despir. Porém, ele mal a nota e se deita. Sunny volta a se vestir, parcialmente, e se deita ao lado dele. Mas Ralph parece querer mesmo é dormir (IMAGENS 58 e 59). É curioso notarmos que se em *Sonnensucher*, é o homem que pertenceu às SS nazistas a apresentar uma sexualidade embotada, em *Solo Sunny* isso ocorre com o filósofo pessimista. Ralph é obcecado pela morte e dá a entender que não há futuro numa relação com ele. Em uma cena, Sunny o beija em um cemitério com aspecto de jardim, o que também parece ser uma espécie de refúgio, em meio ao mundo industrial ‘materialista e dialético’ em que estão inseridos (IMAGEM 60).

Se a Paula de Heiner Carow busca realização pessoal, apesar das restrições impostas pela sociedade, ela não chega a ser tão desafiadora ao regime do SED, quanto a Sunny de Wolf e Kohlhaase.⁹²⁶ Uma vizinha presta queixa à polícia, por causa da música alta vinda do apartamento de Sunny, e por seu comportamento licencioso. Quando essa mesma vizinha está debruçada a lavar as escadas, Sunny passa e pisa “acidentalmente” na mão dela, conforme ironiza Rinke. Em um *night-club*, o apresentador anuncia Sunny à audiência com um comentário ofensivo: “uma cantora da nova geração, não mais exatamente jovem”.⁹²⁷ Ao ouvir isso, ela não apenas se recusa a se apresentar, como também chama o homem de “*Eckenpinkler*”.⁹²⁸

Em outra ocasião, Sunny está sentada ao balcão de um bar. Um homem aproxima-se provocativo e tem o atrevimento de beber todo o conteúdo do copo dela. A retaliação é imediata, pois Sunny retira os óculos do rosto do homem e simplesmente quebra-os ao meio. A seguir, ela calmamente os enfia dentro da gola da blusa dele.⁹²⁹ A protagonista se guia por ideais, não mais por ideais socialistas, mas por algo que a aparte da mediocridade generalizada que vê à sua volta. E essa mediocridade, a ela cada vez mais opressora, é acentuada por tipos repulsivos, por sua audiência provinciana, seu público de restaurante e sua ‘vizinhança de pátio interno’ em Prenzlauer Berg.⁹³⁰

⁹²⁶ Cf. ELKINS-JARRETT, 2011, pp. 10-11, p. 27; RINKE, 2010, p. 192.

⁹²⁷ Tradução livre do original em alemão: [...] *Eine nachwuchs Sängerin, nicht mehr ganz junge [...]*. Do DVD *Solo Sunny*, aos 42 min.

⁹²⁸ Trata-se de uma expressão grosseira em alemão, aplicada àquele que faz da masturbação um vício. HEIDUSCHKE traduziu para o inglês usando o termo ‘*jerk*’. Por sua vez, RINKE a traduziu como ‘*wanker*’, ambas expressões grosseiras no inglês. Optamos, por uma questão de elegância acadêmica, por não traduzir para o equivalente em português.

⁹²⁹ Do DVD *Solo Sunny*. Ver também RINKE, 2010, pp. 192-193.

⁹³⁰ Do DVD *Solo Sunny*. Ver também RINKE, 2010, pp. 192-193.

A heroína da DEFA dos anos de 1980, ou anti-heroína, já não está disposta a harmonizar ideais elevados com uma existência possível, o que quer dizer modesta e submissa. Além disso, não se pode esperar que Sunny seja prudente ou sensata, como as propagadas heroínas da *Ankunftsliteratur* – “Literatura de chegada” – de duas décadas atrás, que, conforme vimos, também teve reflexos nos *Frauenfilme* da DEFA. Com Sunny é tudo ou nada.

Ela se prepara para a grande performance, espera estar pronta para o grande momento, em que sua individualidade e talento sejam reconhecidos (IMAGEM 67). A vaidade feminina é enfatizada nas cenas de Sunny diante do espelho, tornada uma das imagens iconográficas da DEFA (IMAGEM 66). Do homem que ela escolher para verdadeiramente amar, ela também espera que ele a considere especial. Por um breve período, Ralph pareceu cumprir esse papel. Ele concordou em escrever peças musicais para o solo de Sunny. Mas ele a trai com uma moça, uma juvenzinha, o que contribui para o estado de devastação psicológica da protagonista. Ela responde aos eventos de forma passional e intensa, não sendo capaz de racionalizar seus sentimentos, mesmo que tente expô-los verbalmente a pessoas próximas, como a amiga Christine.⁹³¹

Após ser posta para fora dos Tornados, Sunny começa a entrar em colapso emocional. Renate Krößner torna sensível esse processo, que vai das cenas intimistas de reflexões (IMAGEM 65) ao desespero, e deste a uma tentativa de suicídio por *overdose* de pílulas. Socorrida a tempo, na clínica Sunny divide o quarto com uma outra mulher, jovem e loura. Esta se mantém quieta na cama, enrolada em cobertas e possui nos olhos uma expressão inanimada pela depressão. Todos esses indícios, que se somam, são reveladores de que algo não vai bem naquela sociedade.

Após se recuperar, mas ainda fragilizada, Sunny passa a trabalhar em uma fábrica. Nesse momento, podemos ter a memória subvertida dos caminhos de Bitterfeld. A lembrar, esses faziam parte da idealizada proposta do artista se aproximar do meio operário. Por sua vez, o operário deveria cultivar interesses artísticos e intelectuais. Na fábrica, uma colega operária, que pensa poder cantar bem, procura Sunny e se exhibe, pessimamente, esperando algum incentivo. Isso só contribui para aumentar a sensação de desespero da protagonista.

⁹³¹ Do DVD *Solo Sunny*. Ver também RINKE, 2010, pp. 192-193.

Sunny busca recomeçar, mesmo que seja atendendo a um anúncio de uma banda de garotos principiantes. É inverno e ela surge como uma rainha da neve, se postando afirmativamente em frente àqueles jovens músicos (IMAGEM 68). Ela está prestes a se inserir em um novo coletivo, mas sem abrir mão de suas convicções pessoais. Ela apresenta algum *glamour*, mas à maneira alemã-oriental: um *glamour* improvisado em meio à frugalidade. Naquele momento, Sunny destoa do naturalismo, da sensualidade casual e usual, na forma de se dar a ver, das mulheres da DEFA. Ela forja ser uma estrela em um país no qual não era cultivado um *star-system*.

Seu linguajar é revelador de uma agressividade defensiva em um mundo dessensibilizado. Ela se apresenta, como que a lançar um manifesto a fechar o filme: “eu só durmo com quem eu quero, eu chamo um ‘*Eckenpinkler*’, ‘*Eckenpinkler*’, eu sou aquela que foi posta para fora dos Tornados. Eu sou Sunny”.⁹³² Conforme Rinke, em contraposição ao estado de alienação social na Alemanha Oriental do início dos anos de 1980, Sunny, apesar do quanto polêmica possa ser, é vista como uma heroína a clamar por mudanças.⁹³³

Podemos acrescentar que se o *jazz*, em suas origens, era a expressão dos excluídos e o *rock* a expressão da rebeldia jovem, vimos que ambos foram devidamente integrados ao sistema da RDA. Ao se vangloriar de ter sido posta para fora dos Tornados, Sunny afirma seu profundo deslocamento social. Ela é a expressão máxima da *misfits*, da ‘desajustada’, conforme Rinke, do cinema alemão-oriental.⁹³⁴ Wolfgang Kohlhaase declarou em 1996, portanto já tendo um olhar com distanciamento histórico, que *Solo Sunny* é um filme sobre “solidão, a qual você encontra em todo lugar. Mas como é sentir isso em uma sociedade que constantemente proclamava que ninguém estava sozinho?”⁹³⁵

Solo Sunny foi elogiado pela crítica ocidental, que destacou a ousadia de expor uma protagonista buscando seguir seus próprios caminhos, divergentes do convencional, na sociedade socialista. Na RDA, o filme desencadeou discussões apaixonadas durante semanas,

⁹³² Tradução livre do original em alemão: *Ich schlafe immer wenn mir spass mache, ich nennen einen ‘Eckenpinkler’, ‘Eckenpinkler’, ich bin die, die aus den Tornados ausgeflogen wurde. Ich bin Sunny*. Do DVD *Solo Sunny*, aos 98 min. Citado também por HEIDUSCHKE, 2013, p. 116.

⁹³³ RINKE, 2010, pp. 193-194.

⁹³⁴ Cf. “[...] normas para a juventude permitiam até que a garotada desfrutasse de um pouco de jazz e música pop, desde que ‘adequadamente utilizada’ ” [...]. In: TAYLOR, 2009, p. 401; sobre as protagonistas ‘desajustadas’ da DEFA, ver “From Models to Misfits ...”. In: RINKE, 2010, pp. 183-203.

⁹³⁵ Tradução livre da transcrição inglesa do original em alemão: “[...] loneliness, which you find everywhere. But what did it feel like in a society which constantly proclaimed that no one was lonely?” KOHLHAASE, DEFA: A Personal View, p. 126. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 117-130.

envolvendo a crítica e a audiência. Um leitor, morador da antiga Karl-Marx-Stadt, atual Chemnitz, escreveu ao jornal *Wochenpost*: “eu me pergunto se o desenvolvimento pessoal de Sunny se aplica a outras áreas da vida. Se tornar uma solista famosa é algo que pouquíssimas pessoas podem aspirar. No entanto, você pode ainda se tornar um indivíduo respeitado dentro da coletividade sem, necessariamente, ter um papel solo”.⁹³⁶ Por outro lado, muitos escreveram manifestando sua identificação e simpatia por Sunny, que passou a ser figura cultuada em Berlim Oriental, com seu modo confiante, seu estilo *fashion* e *sexy* de se vestir.⁹³⁷

A atriz Renate Krößner nasceu no mesmo ano e mês em que a Alemanha nazista havia se rendido. Ela cresceu em Berlim e participou de diversas peças de teatro amador estudantil. Mais tarde, ela frequentou a escola de formação de atores Berlin-Schöneweide. No ano anterior a *Solo Sunny*, ela havia participado do também impactante filme da DEFA *Bis daß der Tod euch scheidet* (*Até que a morte os separe*, RDA, 1979), dirigido por Heiner Carow, tendo Katrin Saß como protagonista. Mas foi no filme de Konrad Wolf, com seu polêmico papel, que Renate Krößner alcançou notoriedade para além das fronteiras alemãs-orientais. Apesar de reconhecida, ela começou a se sentir, politicamente, cada vez mais insatisfeita em seu país. Isso ocorria pela pressão, que percebia, por submissão artística a imperativos políticos. Em 1985, a atriz também abandonou a Alemanha Oriental para se estabelecer na Alemanha Ocidental.⁹³⁸

4.5.2 *Unser Kurzes Leben* (Nossa vida curta, RDA, 1981)

Direção: Lothar Warneke. *Szenarium*: Regine Kühn. Modelo literário: adaptado do romance *Franziska Linkerhand* (1974) de Brigitte Reimann. Direção de Arte: Christa Müller. Direção de fotografia: Claus Neumann. Música: Gerhard Rosenfeld. Cenografia: Alfred Hirschmeier. *Costume*: Christine Dorst, Ruth Leitzmann e Herbert Henschel. Montagem: Erika Lehmphul. Produção executiva: Horst Hartwig. Produção: Grupo *Roter Kreis*. Duração: 113 min. Colorido. Formato: tela ampla. *Première*: realizada a 15 de janeiro de 1981 no Cinema International em Berlim Oriental. Elenco: Simone Frost, Herman Beyer, Gottfried Richter, Dietrich Körner, Christian Steyer, Christine Schorn *et al.*⁹³⁹

⁹³⁶ Tradução livre do inglês: ‘*I wonder if Sunny’s personal development applies to other areas of life. Becoming a well-known soloist is something only very few people can aspire to. Nonetheless, you can still become a respected individual within the collective without necessarily having a solo role*’. In: Ernst Reimann (Karl-Marx-Stadt) to *Wochenpost* (Berlin), 7 Mar. 1980. Traduzido do original em alemão e citado por RINKE, 2010, p. 194.

⁹³⁷ RINKE, 2010, pp. 193-194.

⁹³⁸ Bonusmaterial – Biografien/ Filmografien. In: DVD *Solo Sunny*. Ver também <www.defa-stiftung.de>.

⁹³⁹ SCHENK *et al.*, 1994, p. 488.

Da crítica da época, destacam-se os seguintes títulos de publicações: “Estimulante retrato de uma jovem mulher zelosa e idealista”, por H. Knietzsch para o *Neues Deutschland* de Berlim Oriental (20 jan. 1981); “Declaração de amor a Franziska”, por R. Rehahn para o *Wochenpost* de Berlim Oriental (1981).⁹⁴⁰

Lothar Warneke anotou em sua cópia do roteiro visual de *Unser Kurzes Leben*, uma frase de Albert Einstein: “As pessoas não são máquinas e definham, se lhes são negadas a oportunidade de desenvolvimento pessoal e a liberdade de ter discernimento próprio”. Annette Dorgerloh argumenta que esse é um prelúdio a evidenciar o essencial perseguido pelo diretor. Ele propõe uma reflexão sobre a relação entre liberdade e responsabilidade pessoal na vida de uma jovem arquiteta.⁹⁴¹ Trataremos, mais adiante, da importância de o filme ter sido orientado também por um *storyboard* ou roteiro visual.

Unser Kurzes Leben é uma adaptação da volumosa novela literária *Franziska Linkerhand* de Brigitte Reimann. A obra, escrita ao longo de uma década, ficou inacabada por causa da morte prematura da autora, e foi lançada postumamente. Devido ao tema delicado, ousado em uma sociedade socialista, a roteirista Regine Kühn teve que esperar até 1980 para ter seu *Szenarium* aprovado pelos dirigentes da DEFA.⁹⁴² Foi sugerido, inicialmente, que o filme fosse dirigido por Rainer Simon ou Frank Beyer, mas prevaleceu mesmo, o nome de Lothar Warneke. A ação dramática, originalmente situada em 1964, foi mudada para 1980, época do tempo presente de sua filmagem.⁹⁴³

Klaus Wischnewski observa que o filme não possui a profundidade do livro. O longo texto original de Reimann é mais questionador e Warneke moderou no tratamento de temas críticos. *Franziska Linkerhand* obteve grande sucesso na RDA, em várias edições, vindo a ser lançado também na Alemanha reunificada.⁹⁴⁴ Erika Richter, diretora artística na DEFA de 1975 a 1991, e Lothar Warneke fizeram reflexões historicamente distanciadas sobre *Unser kurzes Leben*. O diálogo entre os dois foi publicado na Alemanha reunificada com o poético título de “Eu vejo

⁹⁴⁰ Tradução livre do original em alemão: Knietzsch – *Anregendes Bild einer wachen und phantasievollen jungen Frau*; Rehahn – *Liebeserklärung an Franziska*. In: SCHENK *et al.*, 1994, p. 488.

⁹⁴¹ Tradução livre do original em alemão: *Der Mensch ist keine Maschine und verkümmert, wenn ihm die Gelegenheit zu eigener Gestaltung und die Freiheit zu eigenem Urteil versagt wird*. In: *Optisches Drehbuch – Storyboard* – im Filmmuseum Potsdam *apud* DORGERLOH, 2005, p. 2.

⁹⁴² O *Szenarium* é um roteiro contendo o argumento, mas ainda não muito detalhado. Era usual na antiga RDA.

⁹⁴³ DORGERLOH, 2005, p. 2; RINKE, 2010, pp. 189-190.

⁹⁴⁴ WISCHNEWSKI, *Träumer und Gewöhnliche Leute 1966 bis 1979* – “Gente comum e sonhadora 1966 a 1979” –, p. 249. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 212-263. Ver também REIMANN, 2000.

a beleza deste mundo, mas os meus olhos estão cheios de lágrimas”.⁹⁴⁵ O diretor contesta a perspectiva levantada por algumas pessoas, de que seu filme não teria sido suficientemente crítico quanto ao problema abordado. Alguns esperavam dele, até mesmo, um tom mais agressivo. Supomos aqui, algo como o impactante *Solo Sunny*, lançado no ano anterior. Para Warneke, tais pessoas se recusam a entender e aceitar as dificuldades impostas em uma sociedade como a da RDA, as quais ele tinha que lidar.⁹⁴⁶

Apesar do sucesso do livro de Reimann, sua adaptação cinematográfica foi protelada repetidas vezes. Na obra, há o ousado questionamento de algo, que, para as autoridades do SED, era inquestionável: o *DDR-Wohnungsbauprogramm* – o Programa de Construção Habitacional da RDA. Este era a promessa do regime para os anos de 1980, devendo solucionar o problema social de primeira ordem. Para se abordar um tema tão delicado, novamente se coloca no campo do imaginário a figura de uma mulher, a jovem e determinada arquiteta Franziska Linkerhand (Simone Frost). Quanto a acertada escolha da atriz, Warneke destaca a irradiação carismática da personalidade de Simone Frost, uma bela pequena, mas com grande energia.⁹⁴⁷

Conforme Elke Schieber, antes de ser relacionada ao tema da emancipação feminina, a personagem central traz uma mensagem de equilíbrio entre as dificuldades impostas pelas circunstâncias e a busca persistente de afirmação pessoal.⁹⁴⁸ Trata-se de uma *tênue* mensagem de esperança, que, no tempo do filme, era até conveniente à RDA. Ironicamente, o país entrava em sua década derradeira, marcada por estagnação, apatia e descrença no socialismo.

Embora mais contido do que *Solo Sunny* de Konrad Wolf, o filme de Warneke também obteve notoriedade e proporcionou motivo para muitos debates na imprensa. Os interesses de críticos, espectadores e leitores giravam em torno de temas como o amor, a melhor maneira de se conduzir a vida e a realização pessoal. A arquiteta frágil, mas repleta de iniciativa, também passou a ser uma figura inspiradora em discussões sobre o viver entre o ideal e o possível. O filme chamou a atenção para os impactos do programa habitacional da RDA nas cidades que cresciam, mas que possuíam muitas construções históricas, devendo-se considerar também as

⁹⁴⁵ Tradução livre do original em alemão: *Ich schaue die Schönheit dieser Welt, aber meine Augen sind voller Tränen* (2005).

⁹⁴⁶ ICH SCHAUE die Schönheit dieser Welt, aber meine Augen sind voller Tränen, 2005, pp. 128-129.

⁹⁴⁷ ICH SCHAUE die Schönheit..., 2005, p. 121; pp. 130-131.

⁹⁴⁸ SCHIEBER, Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns 1980 bis 1989 – “Princípio do fim ou continuidade da suspeita 1980 a 1989” –, p. 274. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 264-327.

pessoas e suas diferentes necessidades.⁹⁴⁹ Precisamente nesse ponto, se encontra o que há de mais polêmico e desafiador. O debate público de tais temas sofria severas restrições no país. A chamada *Städtebau* – construção de cidades –, em que predominavam os imensos conjuntos habitacionais, lembra Richter, era um tema tabu.⁹⁵⁰

Em um regime socialista, decisões de amplo impacto na vida das pessoas são impostas por instâncias superiores. Basta lembrarmos a forma como ocorreu a construção do Muro de Berlim. É o conceito de “centralismo democrático” das “democracias populares” em ação, eufemismos para a ditadura. No entanto, as discussões proporcionadas pelo filme, apesar de prudentes, foram instigantes. As pessoas levaram em conta diversos problemas, que vão além do tema da Arquitetura.⁹⁵¹

Dorgerloh explica que no filme de Lothar Warneke, a forma verbal do discurso teve que ser amenizada em razão da censura e dos riscos envolvidos em uma sociedade rigidamente controlada e hierarquizada. Dessa forma, os embates entre ‘o velho e o novo’, o ‘ideal e o real’, ‘o desejo e a necessidade’, ‘a iniciativa e o conformismo’ tiveram que ser realçados visualmente. Para tal, a concepção artística do filme foi elaborada em cuidadoso roteiro visual ou *optisches Drehbuch* para os alemães.⁹⁵²

Nas cenas iniciais, Franziska é uma arquiteta que trabalha com seu mestre, o Professor Reger (Dietrich Körner). Ele trata seus alunos e colaboradores com rigor. Em visita a uma obra, um dos rapazes, de aparência tímida e frágil, fica um pouco para trás. O professor pergunta o que há com ele, que responde dizendo sentir frio. Reger, então, se enfurece e, aos gritos, chama o aluno de preguiçoso, covarde e impotente. E mais, diz que ele não tem ambição, exceto dinheiro e “esquentar o traseiro” em um escritório. A afirmação de Reger é ideologicamente relevante, pois defende a existência, naquela sociedade, de um outro tipo de ambição que seria mais virtuosa do que o dinheiro.

Franziska se destaca dentre aquele grupo de colegas homens. Prof. Reger vê nela uma profissional de futuro, mas a trata, por vezes, como se ela fosse ainda uma menina ou mesmo

⁹⁴⁹ DORGERLOH, 2005, p. 2.

⁹⁵⁰ ICH SCHAU DIE SCHÖNHEIT..., 2005, pp. 127-128 *passim*.

⁹⁵¹ ICH SCHAU DIE SCHÖNHEIT..., 2005, pp. 127-128 *passim*.

⁹⁵² DORGERLOH, 2005, p. 2.

um menino. Ela é um tipo *mignon*, usa corte de cabelos curto e é desprovida de adereços femininos, o que a proporciona uma aparência andrógina. O veterano arquiteto passa a mão na cabeça dela, como se faz ao brincar com um pirralho, não levando a sério seu idealismo jovem. Ele a oferece uma proposta de trabalho num escritório de prestígio em Berlim Oriental. Todavia Franziska possui outros planos. Ela recusa a oferta, pois pretende iniciar uma vida nova, mesmo que provinciana, e ter novas experiências, nem que seja por apenas um ano.

Reger tenta dissuadi-la, mas ela argumenta sentir-se incomodada com “essa segurança e muito pouco risco”. E que, no entanto, ela não sabe esclarecer exatamente o que seria isso. Temos aqui, vestígios de um conhecimento intuitivo feminino, tal qual Rita Seidel em *Der geteilte Himmel*, à frente de homens muito confiantes em sua própria racionalidade. Prof. Reger, porém, responde: “extravagância, isto combina com você”.⁹⁵³ Mesmo assim, para com ela o modo de falar do professor é ponderado, o que difere da fúria com que havia tratado seu aluno de vontade enfraquecida. Notemos que na percepção da jovem, sobre segurança e muito pouco risco, implica indícios do comodismo e da estagnação na sociedade socialista. E que existe uma certa contradição em Reger, ao condenar a falta de vigor no tímido rapaz e, mais adiante, censurar o não comodismo de Franziska. Podemos concluir que naquela sociedade, a força de vontade não necessariamente se relaciona com a capacidade de iniciativa individual. Não seria recomendável sair da segurança dos caminhos planejados por outros, em instância superior.

Franziska deixa, então, a segurança ao lado do professor, para tentar realizar seus próprios projetos. Além disso, ela está se separando do marido alcoólatra e violento.⁹⁵⁴ Ela é outra heroína da DEFA buscando seguir seus ideais, afirmar sua individualidade e ser verdadeira com ela mesma. A separação de Franziska do marido é tensa. A família dele promove uma pilhagem do apartamento em que o casal vivia junto. Além disso, em seu último encontro com o agora ex-marido, ela é estuprada por ele. O traumático acontecimento é outro a trazer a memória dos estupros em massa de mulheres alemãs por tropas soviéticas, em fins da Segunda Guerra Mundial, como vingança dos horrores cometidos pela Alemanha nazista durante a invasão da União Soviética. Na pilhagem de móveis e objetos do apartamento, em *Unser kurzes Leben*, há também a memória da pilhagem do Leste alemão pela União Soviética, a título de indenização pelos imensos prejuízos sofridos com a guerra.

⁹⁵³ Tradução livre do original em alemão: Franziska - [...] diese Sicherheit und zu wenig Risiko. / Prof. Reger – Extravaganz, das passt zu dir. Do DVD *Unser kurzes Leben*, aos 7 min.

⁹⁵⁴ Do DVD *Unser kurzes Leben*. Ver também DORGERLOH, 2005, p. 2.

Antes de Franziska se mudar para a localidade em que iniciará sua nova vida, vemo-la imóvel às margens do rio Elba. Dos trânsitos de memória entre os filmes da DEFA centrados na mulher, percebemos algo do estado de torpor e a paralisia pela dor de Lotte Lutz, a protagonista de *Sonnensucher* (*Perseguidores do sol*, RDA, 1958/1972), de Konrad Wolf, após eventos traumáticos. Observemos também, que o filme de Lothar Warneke indicia problemas sociais similares ao abordado de forma mais focada em *Bis daß der Tod euch scheidet* (*Até que a morte os separe*, RDA, 1979) de Heiner Carow. Este filme também foi polêmico em sua época, pois a persistência da violência doméstica, principalmente contra a mulher, e do alcoolismo relacionado, eram problemas que a propaganda socialista pretendia deixar associado apenas ao mundo capitalista, ignorando o que ainda se passava em sua própria sociedade.

Franziska, porém, retoma sua atitude afirmativa na vida. Ela se muda para uma cidade que está sendo transformada em um grande canteiro de obras. Após fazer contato, ela é aceita no departamento de urbanismo local e engajada em um dos projetos do Programa de Construção Habitacional da RDA, que busca suprir, rapidamente, a imensa necessidade de moradias do país. A cidade possui um velho e singelo centro histórico, que rapidamente vem sendo cercado pelos monumentais conjuntos de edifícios de apartamentos, as *Plattenbauten*, erguidos em blocos de concreto, um tanto monótonos.⁹⁵⁵ E como em muitos filmes da DEFA, as tomadas em ambientes operários são recorrentes. Elas enfatizam a construção da sociedade socialista. O mesmo podemos dizer da presença desse imaginário em filmes de outros países do antigo Leste europeu socialista, como na própria União Soviética, nos quais vemos muita terra revolvida, estruturas metálicas, blocos de concreto pré-moldados, trânsito de caminhões, movimentos de composições ferroviárias, imponentes guindastes erguendo-se às alturas, homens e mulheres usando macacão e capacete.

Em seu coletivo de trabalho, Franziska fica subordinada a Schafheutlin (Hermann Beyer). Ela vem a entrar em confronto com ele, quando insiste em um projeto arquitetônico mais humanizado e logo se dá conta de que não terá tanta liberdade para criar quanto imaginava. O rígido projeto original do plano determina o uso de materiais pré-moldados em escala industrial. Os grandes conjuntos arquitetônicos sacrificam áreas verdes de amplos gramados. Além disso, a vista da velha cidade fica comprometida e algumas antigas construções deverão ser demolidas. Franziska protesta e tenta, trabalhando em condições limitadas, encontrar soluções. Para ela, é

⁹⁵⁵ Sobre as *Plattenbauten*, ver CORNELSEN, 2008, p. 179.

importante que tanto pessoas como casas e ruas tenham uma história individualizada, não massificada, e assim sejam percebidas e sentidas.

Schafheutlin se expressa de forma bem direta em sua primeira conversa com Franziska. Ele a adverte, que ela não deve querer experimentar ali. A tarefa deles é construir apartamentos, o quanto mais depressa e barato possível. Ela argumenta ter pensado que poderia trabalhar em desenvolvimento urbano. Mais adiante, vemos Franziska chegar ao escritório, quando já se encontra um pouco mais ambientada. Há um quadro de avisos no corredor, com o anúncio comemorativo do Primeiro de Maio. Nele, a jovem arquiteta prega uma folha com o dizer: “a cidade é a mais preciosa invenção da civilização”.⁹⁵⁶ Logo abaixo, ela afixa desenhos de planejamento urbano. Os colegas chegam e olham interessados. Mas Schafheutlin, que chega logo em seguida, não gosta. Ele olha e conclui, lacônico: “uma provocação!” Franziska argumenta que a palavra pode ter também um sentido de encorajamento, que provocação não implica, necessariamente, uma atitude negativa. Porém, Schafheutlin responde, cortando qualquer discussão: “para nós, provocação tem um significado muito claro. Remova isso”.⁹⁵⁷

Em outro momento das discussões entre o chefe e a arquiteta, esta alega que é preciso haver uma cidade, não apenas frios blocos de edifícios. Franziska menciona também a necessidade de um centro cultural, de espaço de convivência e de conciliar o velho e o novo onde as pessoas vão morar. Em *Unser kurzes Leben*, novamente vemos uma cena em que há a implosão de uma velha construção, algo que se repete nos *Gegenwartsfilme* da DEFA.

Harry Blunk chama a atenção para cenas de filmes da década anterior, que já indiciavam descontentamento com as características do programa de construção residencial da RDA. Em *Der Dritte* (*O terceiro*, RDA, 1972), a protagonista mora em um dos novos apartamentos. Numa de suas tomadas internas, ela olha pela janela e rapidamente se volta, por não haver nada de interessante para se apreciar na paisagem dominada por concreto cinza e o anoitecer na rua monótona. Podemos acrescentar, que tal vista potencializa o sentimento de solidão da personagem. Vimos que em *A lenda de Paul e Paula* (*Die Legende von Paul und Paula*, RDA, 1973), a transformação da paisagem, do velho ao novo, é mais evidente e reafirmada. Nesse filme, Blunk observa que se as velhas habitações, que vão sendo demolidas, são relacionadas a

⁹⁵⁶ Tradução livre do original em alemão: *die Stadt ist die kostbarste Erfindung der Zivilisation, [...]*.

⁹⁵⁷ Tradução livre do original em alemão: “eine Provocation”! / *Für uns Provocation hat einen deutlichen Begriff. Entfernen Sie das*. Do DVD *Unser kurzes Leben*, aos 39 min. Ver também BLUNK, 2010, p. 213.

um estilo de vida de baixa reputação, o aspecto estéril dos novos apartamentos aponta para a falta de relações humanas solidárias em uma vizinhança.⁹⁵⁸

Em *Solo Sunny*, já do ano anterior a *Unser kurzes Leben*, a amiga da protagonista mora em um apartamento recém-construído. Sunny a apresenta com um painel de parede, em que se vê uma galeria aberta, em perspectiva frontal, sustentada por colunas e envolvida por flores e folhagens. A paisagem interna em profundidade proporcionada, embora ilusória, é mais agradável a Sunny do que a vista da janela, a mostrar um amplo canteiro de obras, dos novos prédios em construção.

Voltando ao filme de Lothar Warneke, os colegas de escritório compreendem os argumentos de Franziska e até demonstram boa vontade, dentro de suas reduzidas margens de ação. E no decorrer de *Unser kurzes Leben*, até o próprio Schafheutlin se mostra um pouco mais ponderado. Ele concorda com a sugestão dela sobre a realização de um concurso para a remodelagem do velho centro da cidade. Nele, é proposto um desafio aos participantes, para que apresentem ideias que possam levar a superação das limitações tecnológicas e econômicas do plano.

Após tanto entusiasmo e empenho, o projeto de Franziska foi considerado vencedor pelo júri, mas não será implementado. Schafheutlin diz à decepcionada moça, que talvez isso possa ocorrer dentro do próximo plano quinquenal. Ela terá que se resignar, pois são decisões de instâncias superiores.⁹⁵⁹ Quando Franziska se reencontra com o Professor Reger, nas cercanias de Dresden, ela desabafa, dizendo que só estão construindo prédios de apartamentos no que seria uma cidade de médio porte. Não há um teatro, casa de espetáculos e atrações turísticas.⁹⁶⁰

Para Warneke, em colaboração com a diretora artística Christa Müller, são importantes os personagens secundários em seus pequenos momentos, que adquirem uma dimensão valorosa. Assim, outras duas personagens femininas relevantes são: Gertrud, a secretária de Schafheutlin, representada por Christine Schorn, e a garçonete do bar local, a personagem de Barbara Dittus. Se esta teve um destacado papel coadjuvante em *Der Dritte*, de Egon Günther, a primeira

⁹⁵⁸ BLUNK, The Concept of 'Heimat-GDR' in DEFA Feature Films, p. 213. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 204-221.

⁹⁵⁹ RINKE, 2010, p. 190.

⁹⁶⁰ Do DVD *Unser kurzes Leben*. Ver também SCHIEBER, Anfang vom Ende..., p. 274. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 264-327; DORGERLOH, 2005, p. 2.

assumiria o papel principal em *Die Beunruhigung* (*A apreensão*, RDA, 1982), outro comovente *Frauenfilm* do próprio Lothar Warneke.⁹⁶¹

O comportamento mal-humorado de Gertrud claramente indica que a vida dela não vai bem. Ela se impõe um isolamento de um mundo que percebe como insuportável. No bar, sentada sozinha à mesa, ela abre uma exceção e convida Franziska para lhe fazer companhia. Esta elogia o vestido dela, que diz ser presente de parentes no Ocidente. Franziska comenta que também recebe presentes vindos do outro lado, ao que Gertrud, no seu habitual negativismo, responde que eles devem se sentir culpados, sobretudo no Natal, e que elas deveriam devolvê-los. Franziska concorda, não sem dizer que isso seria uma pena.⁹⁶² A seguir, ela nota, indiscretamente, marcas de corte no pulso de Gertrud, que, depois, viria mesmo a consumir o suicídio em outra tentativa, desta vez com o gás. O sentimento opressor da solidão em Gertrud é mais evidente, quando ela havia dito a Franziska, ainda no bar, que se sentia como se as paredes de seu quarto estivessem se fechando em torno dela. O isolamento social de uma mulher seria também o tema de *Die Beunruhigung*.

Apesar da sensação de falta de saída, comum aos *Alltagsfilme*, em *Unser Kurzes Leben* ainda há a dinâmica dos *Gegenwartsfilme*, que, centrado em uma mulher, é um *Frauenfilm*. Andrea Rinke lembra que, por ser uma trabalhadora engajada em um projeto de imenso impacto social, Franziska é, nesse aspecto, a “típica heroína socialista”. Mas é uma heroína que ousa criticar o plano oficial, estatal, de construção habitacional. Isso é especialmente desafiador no contexto da escassez de moradia da RDA e do esforço do SED para superar o problema com um programa de construção em larga escala. A crítica da jovem arquiteta podia “ser considerada como um ataque direto à classe trabalhadora e à liderança do partido”.⁹⁶³

Os personagens em *Unser kurzes Leben* são ambíguos. Mas, conforme verificamos, a ambiguidade está presente nos mais relevantes filmes da DEFA, constituindo uma forma de apresentar críticas aos aspectos disfuncionais do regime do SED. Dos homens, por exemplo,

⁹⁶¹ ICH SCHAU die Schönheit..., 2005, p. 126.

⁹⁶² Taylor relata que após o Tratado Fundamental (*Grundlagenvertrag*) entre as duas Alemanhas, assinado pouco antes do Natal de 1972, tanto os alemães-ocidentais quanto os berlinenses ocidentais podiam visitar o Leste como turistas ou visitar parentes e amigos. Nessas ocasiões, relembra um berlinense ocidental, levavam “presentinhos [...] para os parentes orientais: álbuns dos Rolling Stones para as crianças, café fresco de verdade para os adultos. Na viagem de volta, o carro vinha cheio de trenzinhos de brinquedo [...] os famosos brinquedos entalhados da floresta da Túríngia e bolos de Natal”. In: TAYLOR, 2009, pp. 425-426.

⁹⁶³ Tradução livre do original em inglês: [...] to be regarded as a direct attack on the working class and the Party leadership. RINKE, 2010, p. 190.

Jazwauk (Christian Steyer) é um arquiteto colega de Franziska naquele novo posto de trabalho, e outro dos resignados. Algumas vezes, ele age de forma inconveniente, mas é ele que se revela um apoio masculino para ela. Do apoio feminino, ela encontra um pouco vindo da garçonete do bar local. Jazwauk é a companhia de Franziska num dia de baile. Ele a busca em casa, aparentando ser uma estranha mistura de *hippie* e cavalheiro. Ao ver Franziska pronta para a ocasião, usando um longo vestido preto e maquiagem, ele se surpreende, e também o espectador. Esta transformação da mulher trabalhadora, da integração à dureza do ambiente operário, à feminilidade tradicional, embora ainda conservando a beleza em sua simplicidade, já havia sido observada em filmes como *Sonnensucher* e *Der geteilte Himmel*.

Com um olhar em retrospectiva, o diretor afirmou não ter pretendido apresentar soluções fáceis para temas complexos. O próprio personagem Schafheutlin, o arquiteto-chefe local, não é uma figura negativa como, a princípio, possa parecer. Ele mantém a jovem arquiteta dentro dos limites realistas que o contexto impunha. Por outro lado, Schafheutlin é capaz de se sensibilizar com o engajamento dela, despertando nele sentimentos que julgava adormecidos.⁹⁶⁴

Há em *Unser kurzes Leben*, a figura de um anjo. Trata-se de uma escultura de cemitério que possui um papel central, tal qual no livro de Brigitte Reimann. Esse anjo se torna um “ouvinte” silencioso de Franziska (IMAGENS 81 e 82). A escultura, encontrada pelo cenógrafo Alfred Hirschmeier, está sobre um túmulo no cemitério da igreja de St. Marien, em Kamenz, uma localidade saxônica. A imagem não possuía asas, o que foi providenciado pela cenografia. O anjo é uma metáfora visual inserida na realidade.⁹⁶⁵

O filme foi rodado em diferentes lugares, mas elaborando-se um universo diegético coerente a confrontar ‘o velho e o novo’. Há cenas ambientadas nas melancólicas cercanias de Dresden no inverno, conforme descreve Dorgerloh, em campos e antigas cidadezinhas. Há tomadas na praça do mercado e travessas de Spremberg, com vista para a torre da igreja. Outra localidade em evidência é Hoyerswerda, também na Saxônia, onde Brigitte Reimann morou entre 1960 e 1968, e onde foram feitas encenações no átrio da estação ferroviária e de parte dos *Neubaugebieten* – o terreno dos novos conjuntos habitacionais. A maior parte das cenas com

⁹⁶⁴ DORGERLOH, 2005, pp. 2-3.

⁹⁶⁵ DORGERLOH, 2005, p. 3; ICH SCHAU die Schönheit..., 2005, p. 125.

os imensos prédios, porém, foi rodada em Marzahn, o famoso conjunto de edificações populares, na época sendo erguidas nas cercanias de Berlim.⁹⁶⁶

As locações foram pesquisadas e selecionadas por Hirschmeier, que compôs um roteiro visual, inserindo personagens e demais elementos. Para tal, ele usou uma técnica de colagens e pinturas coloridas sobre folhas transparentes, por sua vez sobrepostas a fotografias em preto & branco, uma técnica similar ao *cartoon*. O delicado trabalho de cenografia, com qualidade artística, é conservado no *Filmmuseum* de Potsdam, recebendo periódicas restaurações.⁹⁶⁷

As fotografias em preto & branco no plano de fundo permitem dramáticas composições, quando a elas são sobrepostas as figuras coloridas. Em previsões de cenas passadas nos canteiros de obra, há, por exemplo, o desenho do encontro de Franziska com Trojanovicz (Gottfried Richter), com quem ela havia iniciado um caso. O desenho colorido do casal é sobreposto à fotografia que exhibe, em fileira, os imensos prédios de apartamentos ao fundo (IMAGEM 88). Em plano intermediário, há uma área de estacionamento com alguns veículos. Warneke chama a atenção para o aspecto assustador daqueles gigantescos blocos de concreto, um atrás do outro, os quais não proporcionam qualidade de vida.⁹⁶⁸ Franziska está de costas, em primeiro plano, realçando o quanto sua jovem e vivaz figura está inserida em um mundo cinzento e desolador.

As metáforas visuais, cuidadosamente previstas na cenografia, dão relevo ao sentimento de isolamento daquela mulher, naquela sociedade, apesar da proximidade de seus camaradas e o envolvimento em seus coletivos. Franziska se encontra com Trojanovicz num ambiente lamacento ainda em obras, o que subverte um ‘imaginário burguês’ de encontros românticos em lugares charmosos e deslumbrantes. Entre o casal, em primeiro plano, e os sombrios blocos de apartamentos, tendo-se o estacionamento logo à sua frente, há uma grande poça d’água a cobrir toda a extensão horizontal do quadro. Em *Unser kurzes Leben*, observa Dorgerloh, a situação *insular* e instável do par romântico é reafirmada.⁹⁶⁹ Trojanovicz leva Franziska para passear de motocicleta pelas cercanias da cidade, se encontrando em locais também de aspecto insular. Ela se interessa por aquele homem, mas ele é casado e não há lugar nem futuro para

⁹⁶⁶ DORGERLOH, 2005, pp. 3-4; ICH SCHAU die Schönheit..., 2005, p. 127.

⁹⁶⁷ DORGERLOH, 2005, p. 4.

⁹⁶⁸ DORGERLOH, 2005, p. 4; ICH SCHAU die Schönheit..., 2005, p. 127.

⁹⁶⁹ DORGERLOH, 2005, p. 4.

uma relação aberta entre os dois. Outro elemento complicador é o passado obscuro dele, que já esteve na prisão. Tudo indica que isso se deu por deslealdade ao Estado.

Em outra composição do *storyboard*, vemos Franziska, em desenho colorido, usando um pesado casaco, a passear pelo pequeno centro histórico da localidade, ainda intocado. É início de noite, em época natalina (IMAGENS 85 e 86). Há luzes nos postes, vindas de janelas e de uma singela vitrine. A ambientação proporciona uma sensação agradável. Para tal, Hirschmeier usou uma técnica similar ao princípio da viragem expressiva colorida de antigos filmes mudos. A figura de Franziska está pintada em uma folha transparente, uma espécie de acetato azulado, sobreposta à fotografia em preto & branco.⁹⁷⁰

Para além do contraste entre ‘o velho e o novo’, convém notarmos outro contraste a ocorrer entre dois mundos, realçado nos filmes da DEFA realizados em cores, o que é mais comum a partir dos anos de 1970. Ao mundo feminino são normalmente associadas cores alegres, intensas, pela maquiagem, figurinos e cenografia, sejam da moda, dos objetos aos detalhes da decoração do lar. A lembrar, temos o vermelho do batom de Margit e os azulejos cor-de-rosa do banheiro de sua *Neubauwohnung* – moradia recém-construída – em *Der Dritte*; recordemos a camisa em cores listradas de Lucie no mesmo filme; a cor violeta do grande óculos *fashion* comprado na Polônia por Ric em *Die Schlüssel*; os sapatos vermelhos de salto alto de Sunny, bem como seus pôsteres psicodélicos de bandas de *jazz-rock* que dão vida a seu frugal e sombrio apartamento de Prenzlauer Berg, em *Solo Sunny*; as bolhas de sabão em tons artificiais de azul feitas pela menina nas cenas iniciais do nebuloso *Der Traum vom Elch*. Em *Unser kurzes Leben*, há o *blue jeans* de Franziska e seus objetos coloridos.

Elas se fazem cada vez mais presentes em ambientes de trabalho que, antes, eram considerados exclusivamente masculinos. Estes, por seu turno, são ambientes metálicos, enferrujados, cinzentos, concretados, de cor de terra revolvida, empoeirados e esfumados, onde operários circulam em pálidos uniformes. Nos escritórios e repartições burocráticas, os gestores homens usualmente se apresentam em monótonos ternos de tons cinza ou marrom.

Apesar das cores relacionadas ao mundo feminino, os *Frauenfilme* da DEFA reafirmam o imaginário do espartano e cinzento Leste socialista. Eles evocam sentimentos comparáveis à

⁹⁷⁰ DORGERLOH, 2005, p. 4.

descrição em uma passagem da obra literária de Peter Schneider, que curiosamente apresenta uma visão feminina da Alemanha Oriental.

Uma fotógrafa é chamada à direção de seu jornal. [...] - A senhora insiste estranhamente com muita frequência justamente no aspecto cinzento, triste do cotidiano do trabalho socialista. De uma maneira como se o sol nunca brilhasse no nosso país. – Mas – replica a fotógrafa – eu mesma estive lá embaixo. Só fotografei aquilo que vi. E segundo os meus sentimentos... – Olha aqui, o que você sente ou deixa de sentir não vem ao caso – interrompeu o chefe -, mas sim aquilo que deixamos as pessoas sentirem!⁹⁷¹

A passagem expõe também a preocupação de um dirigente quanto à recorrência desse imaginário em diferentes *media*. O choque entre a visão de mundo da fotógrafa e a fria e implacável liderança masculina é comparável à vivenciada por Franziska Linkerhand. Ambas chamam a atenção para um mundo unidimensional, artificial, desumanizador e patriarcal que o socialismo estava construindo. No entanto, em consequência das barreiras que encontram, essas mulheres são levadas a se conformar. No caso da fotógrafa, contestada de forma ríspida, a ela é determinado até mesmo o escamotear da realidade.

Nos filmes examinados, sendo eles parte dos estilos mais realistas da DEFA, a natureza é por vezes sombria e até mesmo evocadora de antigos filmes do cinema expressionista alemão dos anos de 1920. Por exemplo, consideremos os bosques e lagos nas cercanias das cidades, que vemos do ponto de vista de Rita Seidel em *Der geteilte Himmel*. Ela os vê da janela do trem, passando velozmente sobre uma ponte, quando retorna de Berlim Ocidental a Halle. A visão, em câmera subjetiva, de sua reentrada no Leste socialista se harmoniza com seu estado de espírito de desapontamento, solidão e depressão. Parece haver, naquele momento, ‘um véu entre ela e a natureza’, bela, mesmo em seu aspecto sombrio. Tomamos aqui, uma *aproximação* ao conceito de Lotte Eisner para descrever uma visão expressionista do mundo natural, quando não radicalmente estilizado em estúdio.⁹⁷² Recordemos que essa nostalgia da natureza é um aspecto cultural profundamente arraigado no imaginário alemão.

Der geteilte Himmel foi rodado em preto e branco, com algumas cenas em alto-contraste. Porém, mesmo nos *Gegenwartsfilme* e *Alltagsfilme* em cores dos anos de 1970 e 1980, raramente observamos ambientações ensolaradas, daquelas vistas em dias de festividade do partido nos documentários de propaganda feitos pelo *Gruppe DEFA Camera DDR*. Além disso,

⁹⁷¹ SCHNEIDER, 1986, pp. 47-48.

⁹⁷² Cf. EISNER, 1985, p. 106.

é curioso lembrarmos que o sol nascente é exaltado como símbolo da *Freie Deutsche Jugend* (FDJ) – a Juventude Livre Alemã.

O imaginário nebuloso ou crepuscular predominante nos filmes narrativos ficcionais examinados proporciona sensações comparáveis àquelas que ainda podiam ser percebidas no Leste alemão, passado algum tempo após a Reunificação, tal qual descritas por Anna Funder, de sua experiência *in loco*. É a impressão de se estar em “um jardim secreto e emparedado, um lugar perdido no tempo”.⁹⁷³ Mesmo nos estilos realistas da DEFA, podemos ver parte de um mundo absurdo que se aproxima do imaginário fantástico. É um paradoxo observado desde *Os assassinos estão entre nós*, no qual as ruínas reais de Berlim proporcionam o insólito, passando pelas montanhas de minério de urânio em *Sonnensucher*, que, aliás, conforme vimos, é articulado pela simbologia do sol.

Nos filmes das duas últimas décadas de existência da RDA, encontramos o que chamamos, aqui, de os “jardins perdidos”. Eles são envolvidos pelo mundo industrial socialista, que, após a ênfase na indústria pesada, passa ao imperativo de se produzir, rapidamente, bens de consumo. Os vemos no universo de Susanne em *Für die Liebe noch zu mager?* (*Para o amor ainda muito magra?*, RDA, 1974), pelos caminhos solitários daquela moça deixando-se molhar na chuva, seguindo por veredas junto a folhagens e trilhos ferroviários.

Cercas vivas e trepadeiras envolvem velhas construções. Pequenos mundos verdes são cercados por prédios e trens que passam em elevados. Jardins urbanos se confundem com cemitérios. É o ambiente em que Sunny beija Ralph, o filósofo morto-vivo e obcecado pela morte em *Solo Sunny*. Esse imaginário é observado também em *Grüne Hochzeit* (*Recém-casados*, RDA, 1989). São microcosmos similares ao cemitério em *Unser kurzes Leben*, que tem uma grande árvore de aspecto expressionista ou do romantismo alemão (IMAGEM 84). Ao atravessá-lo, Franziska encontra o anjo gótico da sepultura. Essas mulheres, quando inseridas nesses singelos mundos verdejantes, entre a morte indiciada nos túmulos e oprimidas pelo cerco de um mundo industrial agressivo, têm evidenciadas sua vulnerabilidade, angústia, solidão, deslocamento e insegurança.

⁹⁷³ Cf. FUNDER, 2008, p. 19. A autora relata uma experiência passada em 1994, o quarto ano após a Reunificação.

Em *Unser kurzes Leben* podemos identificar elementos ‘pasolinianos’, pois assim como no mundo do consumismo capitalista, o vazio espiritual do mundo “materialista, dialético e histórico” também estava despertando a nostalgia do sagrado. Há o uso de metáforas visuais, embora exclusivamente realistas. É posta a questão da *homologação* do mundo contemporâneo industrial, usando-se aqui os conceitos de Luiz Nazario, ocorrendo também, ou principalmente, no socialismo.⁹⁷⁴

Ainda das visões de Funder do Leste alemão, ela descreve a homologação legada pela arquitetura socialista. É interessante, por exemplo, o relato que fez sobre sua visita à antiga estação de televisão alemã-oriental na Adlershof, localizada na zona leste de Berlim, ou seja, na antiga Berlim Oriental.

[...] um grupo de prédios gélidos e cinzentos [...]. O lugar parece ter sido projetado no mesmo estilo arquitetônico pau-para-toda-obra que impera em toda parte [...]. É a mesma arquitetura das prisões, dos hospitais, das escolas e dos prédios administrativos pelo país todo [...]. Daqui até Vladivostok, este foi o presente do comunismo à paisagem urbana – linóleo e cimento cinza, amianto e concreto pré-fabricado, [...] corredores longuíssimos, com salas projetadas para todo e qualquer propósito. Atrás das portas, pode-se encontrar de tudo: uma sala de interrogatório, uma prisão, um exame, uma sala de aula, uma repartição pública, um abrigo antiatômico ou [...] propaganda política.⁹⁷⁵

Percebemos, dessa forma, que a impressão de um mundo encontrado por Anna Funder, passados aproximadamente quatro anos após a Reunificação, era a concretização das preocupações de Brigitte Reimann, ainda dos anos de 1960, e de sua personagem que chegou aos cinemas no início da última década de existência da RDA. Outra questão motivo de preocupação de Reimann foi a dimensão a que chegou o culto de personalidade no país, tema, este, que manifestou em anotações no seu diário, o que não deixa de ser um ato temerário no país da Stasi, ou a “Stasilândia”, conforme Funder.

Lothar Warneke vem de uma tradição documentarista, o que o proporcionou a acuidade com que tratou a realidade alemã-oriental. Erika Richter relata que em *Unser kurzes Leben*, o diretor conseguiu essa aproximação realista partindo do roteiro visual do cenógrafo Alfred

⁹⁷⁴ Cf. NAZARIO, 2007.

⁹⁷⁵ FUNDER, 2008, p. 161-163 *passim*.

Hirschmeier.⁹⁷⁶ Por sua vez, este era um veterano *set-designer* nos estúdios de Babelsberg, que se interessou por filmes de animação ainda nos tempos de escola, daí a base técnica que aplicou no desenvolvimento de *storyboards* para filmes com atores reais ou filmes em *live-action*. Nesse ponto, Dorgerloh chama a atenção para o aparente paradoxo no filme, possuidor de uma marcante característica documental dos *Alltagsfilme*. Para sua realização, partiu-se de um referencial imagético comum ao desenho animado, uma técnica de natureza propícia ao imaginário fantástico.

Citando o próprio Hirschmeier, a defrontar filosoficamente a questão, a argumentação pretendida por Warneke dependia desse estudo preciso da realidade em que os personagens e demais elementos são inseridos, o que foi proporcionado pelo roteiro visual. Algumas vezes, a composição cenográfica supriu a necessidade de se buscar o lugar exato na realidade. E mesmo o estilo neorrealista, uma influência em Warneke, foi “diluído” em *Unser kurzes Leben*, quando, então, o diretor usou o que chamou de “técnica de *atelier*”, que também proporciona possibilidades de se aproximar da verdade e da realidade.⁹⁷⁷

Ao questionar o Programa Habitacional da RDA, o qual as autoridades do país tinham por intocável, os realizadores de *Unser kurzes Leben* tiveram que fazê-lo explorando a forma visual, amenizando-se o que de agressivo fosse no discurso verbal. Dorgerloh observa que para o *storyboard*, Hirschmeier buscou também referenciais na História da Arte. É evidente, por exemplo, a ambientação em Dresden, na qual Franziska e o Professor Reger conversam em uma ponte sobre o rio Elba, na ocasião em que a jovem arquiteta expõe sua decisão de seguir um caminho pessoal (IMAGEM 83). O referencial da cena é a ponte de Augustus, conforme vista numa gravura de Canaletto de 1748. Agradou a Warneke a combinação de seu realismo documental com o idealismo evocado por “Dresden no inverno, barroco na neve”. O diretor pretendeu resgatar algo desse passado, mesmo que dele quase nada do original restasse, por causa da destruição sofrida por Dresden com os bombardeios aliados na Segunda Guerra Mundial.⁹⁷⁸

⁹⁷⁶ Erika Richter: Erinnerung an Lothar Warneke. In: Lothar Warneke: Die Schönheit dieser Welt. Erinnerungen eines Filmregisseurs, aufgezeichnet von Erika Richter, DEFA-Stiftung Berlin 2005, S. 15f *apud* DORGERLOH, 2005, p. 4.

⁹⁷⁷ DORGERLOH, 2005, p. 5; ICH SCHAU die Schönheit..., 2005, p. 127, 131. Ver *Ateliertechnik*, *loc. cit.*

⁹⁷⁸ Tradução livre do original em alemão: „Dresden im Winter, Barock im Schnee”. In: Erika Richter: Erinnerung an Lothar Warneke... *apud* DORGERLOH, 2005, pp. 5-6. Cf. ICH SCHAU die Schönheit..., 2005, p. 127.

A ambientação visual do filme é combinada a trechos musicais de característica reflexiva. A trilha sonora comenta, por exemplo, o estado emocional de Franziska, em momentos em que ela está só nas cercanias de Dresden, tendo-se ao fundo a silhueta de antigas construções em meio à névoa. Erika Richter compara a delicadeza desses temas musicais aos que foram proporcionados em *Unverbesserlichen Barbara* (*Incorrigível Barbara*, RDA, 1977), sobre uma ex-nadadora que se qualifica para o trabalho na indústria, outro filme de Lothar Warneke.⁹⁷⁹ Aliás, novamente chamamos a atenção para o título deste, a confirmar a nossa hipótese da centralidade do *Frauenfilm* no cinema da DEFA, dirigido por homens, como também, o interesse que o diretor de *Unser kurzes Leben* já demonstrava pelo tema da mulher. Notemos ainda, que são nos momentos de solidão, e sobretudo na esfera privada, que Franziska vivencia e reelabora em profundidade suas angústias, mas também projeta seus mais ousados sonhos. E isso se dá em uma sociedade que exalta o coletivo.⁹⁸⁰

Warneke pondera que o relacionamento de Franziska com os homens foi mostrado de forma ainda um tanto aberta (sobre o que ela espera deles). Refletindo mais tarde, em conversa com Erika Richter, ele considerou que isso poderia ter sido tratado de forma um pouco indefinida, algo vibrante.⁹⁸¹ Podemos imaginar um ‘*vir-a-ser*’, e não seria isso o que Margit, a protagonista do filme de Egon Günther, queria evitar, pelo menos no campo afetivo? Questionado por Erika Richter sobre qual seria a questão central em seu filme, Warneke afirmou: “Nossa vida curta! Este é exatamente o meu tema, e o de todos os outros meus filmes. Aqui está sua vida, então faça dela algo”.⁹⁸² Podemos concluir que seria essa a tensão pretendida pelo diretor, ou seja, a protagonista está contida em indefinições pelas circunstâncias, mas ela tem, ao mesmo tempo, a urgência de rompê-las, seja na vida profissional ou afetiva.

Franziska tem muitos problemas a superar. Ela precisa fazer escolhas, e ao se optar por uma coisa, deve-se estar pronta para abrir mão de outra. Richter propõe que o amor para Franziska seria uma saída ou uma forma de defesa, onde possa se ancorar. A protagonista não estaria apaixonada por Trojanovicz, mas sim solitária, desiludida e triste. Por outro lado, conforme observa a própria Richter, pelas cartas e o diário de Brigitte Reimann, sabe-se hoje que o amor

⁹⁷⁹ ICH SCHAUE die Schönheit..., 2005, p. 131.

⁹⁸⁰ Elkins-Jarrett, fundamentada no trabalho de Paul Betts, sobre a vida privada na RDA, argumenta que por causa da natureza autoritária do regime, as pessoas passavam a dar grande valor à esfera privada de sua existência. In: ELKINS-JARRETT, 2011, p. 7. Ver também FUNDER, 2008.

⁹⁸¹ ICH SCHAUE die Schönheit..., 2005, p. 120.

⁹⁸² Tradução livre do original em alemão: *Unser kurzes Leben! Das war genau mein Thema, das Thema aller meiner Filme: Hier hast Du Dein Leben, nun mach was draus!* In: ICH SCHAUE die Schönheit..., 2005, p. 120.

sempre foi central em sua vida, o que ela procurou sofridamente. Para Warneke, em todos os grandes filmes do mundo existem apenas dois temas essenciais: o amor e a morte. É relevante seu interesse por temas que transcendem o materialismo dialético. É curioso notarmos que o diretor possui formação em Teologia.⁹⁸³

Ainda sobre Reimann, o que é revelador do quanto *Franziska Linkerhand* traz de experiências autobiográficas, a escritora se debateu entre sua crença no socialismo e a luta em defesa de suas próprias emoções, sobretudo diante da interferência de organizações ligadas ao Estado e ao partido em sua vida privada. Ela havia se mudado para Hoyerswerda após um segundo casamento, com o também escritor Siegfried Pitschmann, em busca de um revigorante recomeço. Mas lá Reimann passou a ter um caso extraconjugal com um motorista, operador de maquinário pesado, e aspirante a escritor. Convocada por funcionários do partido para discutir sua vida íntima no *coletivo* local dos artistas, ela concordou, mas com uma condição: já que não viam problema de fazer de seu caso uma questão de interesse público, então, ela assumiria a liberdade de se referir aos casos amorosos de qualquer um dos presentes. O conhecimento desses casos era um blefe, mas foi suficiente para que desistissem da reunião.⁹⁸⁴

Em *Unser Kurzes Leben*, além das metáforas visuais para se abordar temas sensíveis na RDA, como o Programa Habitacional, devemos ter em mente, sobretudo, o papel da própria protagonista Franziska Linkerhand. Andrea Rinke o relaciona dentre os filmes que apresentam heroínas da DEFA *usadas* para expressar a necessidade geral de mudanças, mas ainda se mantendo harmônicas com a sociedade. Elas não desafiam as normas e expectativas sociais, na forma de confrontação agressiva. É o que Rinke descreve como a mudança por dentro da sociedade, ou seja, quando se luta por mudanças sem deixar de ser integrada ao sistema.⁹⁸⁵ Dessa forma, Franziska difere de sua contemporânea, a já distópica e radical Sunny, de *Solo Sunny*.

A aceitação pública oficial do filme está, então, novamente relacionada com a escolha da protagonista feminina. As mulheres representam a indução de mudanças naquela sociedade. Seus desafios poderiam ser aceitos pelas autoridades, pois, implicitamente, estava posta a noção de que elas ainda seriam o “sexo frágil”, formas mais “inofensivas” para apresentar

⁹⁸³ Cf. ICH SCHAU E die Schönheit..., 2005, pp. 122-126 *passim*.

⁹⁸⁴ Dos diários de Brigitte Reimann *apud* McLELLAN, 2011, pp. 92-93.

⁹⁸⁵ RINKE, 2010, p. 189.

reivindicações e propor discussões de assuntos polêmicos, expressando insatisfações compartilhadas por grande parte dos espectadores.⁹⁸⁶ Essa noção foi reafirmada pela crítica de cinema Oksana Bulgakowa: nos *Gegenwartsfilme* da DEFA dos anos de 1970 e 1980, as mulheres representavam “tendências subversivas em uma forma mais moderada”.⁹⁸⁷

Há em Franziska, senão rebeldia, pelo menos contestação de normas estabelecidas. Ela é representada como uma “mulher que não está preparada para compromisso”. Isso foi afirmado pelo próprio Lothar Warneke a um periódico de Dresden da época. O título da entrevista, em que fala sobre a personagem, é curioso: “Uma jovem mulher de hoje entre ideal e realidade”.⁹⁸⁸ É um *Leitmotiv* que já verificamos em filmes como *Der geteilte Himmel* e *Der Dritte*, para exemplificarmos apenas outros *Frauenfilme* da DEFA, cujas heroínas são questionadoras, porém integradas. Se não preparada, Franziska é outra dessas heroínas em um processo de *Erziehung* – educação. E temos as figuras paternas no Prof. Reger e em Schafheutlin.

Esse é um princípio que está de acordo com as tendências da chamada “Literatura de chegada”, de fins dos anos de 1950 aos anos de 1960, a qual já abordamos. Ela tem em Brigitte Reimann sua expoente fundamental. *Franziska Linkerhand* é um exemplo tardio das longas novelas articuladas sob a orientação da Revolução Cultural do SED e do chamado *Bitterfeld Weg* – “O caminho de Bitterfeld”. A recordar, temos as histórias que enfatizam a *Bildung* – formação, instrução – e a *Produktion* – produção. Os artistas devem se inserir em ambientes operários. Por sua vez, os operários são incentivados a cultivar interesses culturais. Em *Der geteilte Himmel*, por exemplo, o conceito está presente quando Rita Seidel (Renate Blume), jovem estudante de Pedagogia, aproxima-se do meio operário ao trabalhar na linha de produção da fábrica de vagões em Halle.

Porém há nuances a serem observadas em *Unser Kurzes Leben*. Segundo Schieber, Franziska, que possui origens em uma *intelligentsia*, se aproxima dos trabalhadores, passa a simpatizar com eles, mas não sem algum conflito inicial.⁹⁸⁹ Solícita, ela auxilia uma moça de sua

⁹⁸⁶ RINKE, 2010, p. 190.

⁹⁸⁷ Tradução livre da versão em inglês: ‘[...] subversive tendencies in a more moderate form’. In: Oksana Bulgakowa, ‘Die Rebellion im Rock’, in *Außerhalb von Mittendrin: Literatur/Film*, ed. Annette C. Eckert, Berlin, 1991, pp. 98-102 (p. 98) *apud* RINKE, 2010, p. 190.

⁹⁸⁸ Tradução livre da versão em inglês: ‘woman who’s not prepared to compromise’. In: “Eine junge Frau von heute zwischen Ideal und Wirklichkeit”: Interview mit Lothar Warneke zu seinem neuen Film *Unser kurzes Leben*, *Die Union* (Dresden), 19 January 1981 traduzido e citado por RINKE, 2010, p. 189.

⁹⁸⁹ SCHIEBER, Anfang vom Ende..., p. 274. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 264-327.

vizinhança na habitação provisória em que vivem, que diz ter dificuldades em matemática. A moça, porém, afirma ser boa em mecânica e faz um curso preparatório, sonhando poder se tornar operadora daqueles grandes guindastes. Ela insinua que Franziska é privilegiada pela inteligência, o que está implícito no comentário casual a sua origem de classe. A arquiteta rebate, argumentando sobre os anos de esforço e sacrifício passados na escola, e que ela é também uma trabalhadora da construção.

Devemos considerar, que a figura do arquiteto está mais próxima dessa capacidade de abrangência do mundo das Belas Artes e do operário construtor. Historicamente, esse papel também era identificado no artista-engenheiro, ou engenheiro-artista, tendo em Leonardo da Vinci – pintor, engenheiro, arquiteto... – seu exemplo máximo. Todavia, com o desenvolvimento da Engenharia de Sistemas, no século XX, os campos da Engenharia se tornaram cada vez mais especializados.⁹⁹⁰

E como contraponto à ênfase no coletivo, e o artista em choque com o coletivo, o que é evidenciado em filmes como *Solo Sunny* e *Unser Kurzes Leben*, nos recordemos de Leonardo a afirmar na Renascença: “Artista – a tua força está na solidão”.⁹⁹¹ Isso envolve uma discussão filosófica que não pretendemos aprofundar aqui. Por enquanto, basta termos em mente que o imaginário cultural alemão-oriental está repleto de ambientação de artistas e intelectuais em coletivos operários. E muitas obras, do cinema à literatura, mostram mulheres em postos de trabalho que seriam considerados, em sociedades reacionárias, como *Männerarbeit* – trabalho de homens. Elas também são mostradas como integrantes de uma *intelligentsia*.

Em outra passagem, o conflito de classe se estende ao conflito de gênero. Vemos Franziska de capacete no canteiro de obras, a dar uma bronca em operários homens, displicentes e incapazes de ler corretamente um projeto. Sentados despreocupados, eles têm uma atitude de quem não leva a sério aquela mulher. A cena traz ecos de *Bürgermeister Anna* (*Prefeita Anna*, RDA, 1950), de Hans Müller. Passadas três décadas desde este filme, em que uma protagonista de iniciativa luta contra preconceitos e ressentimentos de homens veteranos, Franziska enfrenta algo similar.

⁹⁹⁰ Cf. O Método Moderno: a Engenharia de Sistemas. In: FURNAS; McCARTHY, 1982, pp. 76-85.

⁹⁹¹ In: CARVALHO, 1985, p. 101.

Ainda da memória do Caminho de *Bitterfeld* em *Unser kurzes Leben*, chamamos a atenção para o personagem Trojanovicz. Nele, há também ambiguidades e contradições a serem observadas. Trojanovicz possui um imenso gosto pelos livros, aos quais se dedica até de maneira compulsiva. Ele parece ser um intelectual que se afasta do mundo e, ostensivamente, pretende se manter separado do que seria uma plebe. É o que bem podemos notar na cena do bar, onde Franziska o vê pela primeira vez. Enquanto homens, que parecem ser operários, iniciam um tumulto, Trojanovicz se mantém solitário em uma mesa e não se dá ao trabalho de levantar os olhos de suas leituras, para ver o que se passa à sua volta. Porém, ele trabalha como motorista de um dos grandes caminhões basculantes do canteiro de obra, o que deixa Franziska surpresa. Mais ao fim do filme, ele revela a Franziska, que antes de ser preso, ele tinha uma carreira. Então, não sabemos de sua origem. Trojanovicz não seria o simples modelo do operário com interesses intelectuais, conforme o ideal propagado na Revolução Cultural do SED.

Cômica é a cena em que a protagonista encontra Trojanovicz na rua. Ele caminha enquanto lê e segura outros livros em um embrulho precário (FIGURA 87). Só nota Franziska, quando a sacola de compras dela se rompe. Então, ele a auxilia. No bar, novamente, ele está lendo. É ela que se aproxima dele, o que é algo recorrente nesses filmes da DEFA, ou seja, a iniciativa normalmente é da mulher. Assim havia sido com Margit, Paula e Sunny. Aliás, tal como Margit em *Der Dritte*, Franziska é a *voyeur*. E novamente temos um homem inteligente, porém, socialmente distanciado, similar a Manfred, em *Der geteilte Himmel*, e Ralph, em *Solo Sunny*. É decepcionante para Franziska ouvir de Trojanovicz, que ela também aprenderá a se contentar com pouco. Por outro lado, a heroína da DEFA normalmente é simples, mas idealista. E ela também sofre, paradoxalmente, com a dificuldade de conexão emocional, afetiva e social naquela sociedade de ideal coletivista.

Schieber contrapõe *Unser kurzes Leben* a *Märkische Forschungen* (*Explorando as comarcas de Brandemburgo*, RDA, 1982), filme do ano seguinte ao primeiro, dirigido por Roland Gräf. Centrado em personagens masculinos, seu argumento, embora velado, é desafiador ao regime do SED. Em *Unser kurzes Leben*, a protagonista se resigna. Ela concorda em fazer concessões em seu idealismo, ao “se aproximar da classe trabalhadora e entender suas necessidades”.⁹⁹² Mas sua determinação tem o poder de modificar pessoas próximas que estavam imersas em conformismo. Já em *Märkische Forschungen*, um dos protagonistas, a parte mais fraca, “parece

⁹⁹² Tradução livre do original em alemão: [...] der Arbeiterklasse und ihren Bedürfnissen nahesteht. In: SCHIEBER, Anfang vom Ende..., p. 274. In: SCHENK et al., 1994, pp. 264-327.

lutar contra moinhos de vento”, emprestando-se, aqui, a metáfora usada por Schieber. Buscando a verdade, um homem simples entra em choque com o pedantismo e a arrogância de outro ideologicamente comprometido e bem situado no *status quo* da *intelligentsia* do regime.⁹⁹³

Outro filme proposto por Schieber como contraponto a *Unser kurzes Leben* é *Die Architekten* (*Os arquitetos*, RDA, 1990), dirigido por Peter Kahane, um filme com temática similar. Em *Unser kurzes Leben* ainda havia a noção de um mundo possível de transformação, no qual cada um contribui com um pouquinho ao seu alcance, mas sem perder de vista as imposições do poder. Por sua vez, *Die Architekten* é distópico, ao expor a gradual desilusão de um arquiteto de meia-idade lutando contra a ignorância, o dogmatismo e o autoritarismo. Este filme não proporciona esperanças de que aquele pequeno mundo ainda pudesse ser transformado.⁹⁹⁴

Ironicamente, *Die Architekten* veio a ser relacionado a uma transformação radical e derradeira, tornando-se um dos filmes de distopia da chamada *Die Wende* – a virada –, que refletem o estado de espírito daqueles meses anteriores à Queda do Muro. Richter e Warneke mencionam o processo de desilusão entre os dois filmes, ambos possuidores do tema da Arquitetura, separados por quase uma década.⁹⁹⁵

Vimos que *Solo Sunny* e *Unser kurzes Leben* possuem protagonistas mulheres, que, conforme Rinke, eram portadoras ‘mais inofensivas’ de críticas. *Märkische Forschungen* e *Die Architekten* são exemplos de filmes que possuem protagonistas masculinos contestadores, o que era mais subversivo. Porém, o censor pode não ter entendido *Märkische Forschungen* o suficiente e assim, o liberou. Quanto a *Die Architekten*, o filme teve sua *première* realizada quando o regime do SED já se encontrava em colapso. Todavia, esses são quatro relevantes filmes dos anos de 1980, a década derradeira da RDA, que trazem indivíduos em confronto com o meio social.

Quando já passada mais de uma década desde o fim da RDA, Lothar Warneke disse uma frase que contém a essência da ambiguidade presente em *Unser kurzes Leben*, como também pode

⁹⁹³ Tradução livre do original em alemão: [...] *das gegen Windmühlenflügel zu kämpfen scheint* [...]. In: SCHIEBER, Anfang vom Ende..., p. 274. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 264-327.

⁹⁹⁴ SCHIEBER, Anfang vom Ende..., p. 274. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 264-327. Ver também HEIDUSCHKE, Passed by History: Dystopia, Parable, and Bookend: *Die Architekten* (*The Architects*, Peter Kahane, 1990). In: HEIDUSCHKE, 2013, pp. 123-129.

⁹⁹⁵ Cf. ICH SCHAUE die Schönheit..., 2005, p. 130.

ser estendida a outros *Gegenwartsfilme*, *Alltagsfilme* e *Frauenfilme* da DEFA igualmente ambíguos: “não se pode viver apenas sonhando, mas também não se deve viver sem sonhos”.⁹⁹⁶ Além disso, o título de seu filme condensa a filosofia de sua arte. Para Warneke, na vida devemos fazer escolhas, levando-se em conta o ideal e o possível. É preciso viver com um sentido de responsabilidade em uma vida que precisa ser proveitosa. O sentido de urgência em se fazer o melhor possível, presente em *Unser kurzes Leben*, é estendido também a *Die Beunruhigung* (*A apreensão*, RDA, 1982), o filme que realizou em seguida.⁹⁹⁷ O que está em jogo é o que pode ser realizado no tempo de vida de um indivíduo, de acordo com seu contexto, e não mais esperar por um futuro utópico indefinido. Dadas as condições concretas e aceitação do socialismo realmente existente, não se deve mais ansiar por um futuro histórico perdido no tempo.

Franziska é uma mulher que atinge as fronteiras da realidade. Aceitar ou não essa realidade é a questão proposta por Warneke. Refletindo em termos mais específicos sobre o dia-a-dia da RDA, o diretor recorda que havia a burocracia, a falta de material e de dinheiro. Ele considera que o problema fundamental é que não se deve seguir apenas os próprios desejos, é preciso ter um senso de compromisso e reconhecimento de limites. As pessoas precisam de um lar, que possam pagar, mas não bastam apenas imensas ‘caixas de concreto’ que não primam pela estética e qualidade de vida. É preciso encontrar soluções entre os extremos. E esta não seria uma questão apenas da RDA e seu tempo, mas permanece atual para todo o mundo. O grande canteiro de obras, no qual a jovem arquiteta se debate, é uma metáfora estendida ao país inteiro, podendo ser também, universal.⁹⁹⁸

A RDA seria, então, um pequeno mundo do possível, o do socialismo realmente existente. E esse mundo “possível” se revelou insustentável em razão de suas limitações. Há de se considerar, que o próprio sistema socialista, de modelo soviético, estava minando a criatividade e, assim, a possibilidade de se encontrar as tão necessárias soluções entre os extremos, resultado de uma política ideológica rigidamente dogmatizada.

⁹⁹⁶ Tradução livre do original em alemão: „Man kann nicht nur in Träumen leben, man kann aber auch nicht ohne Träume leben” apud DORGERLOH, 2005, p. 5.

⁹⁹⁷ ICH SCHAUE die Schönheit..., 2005, p. 120.

⁹⁹⁸ ICH SCHAUE die Schönheit..., 2005, p. 121, 129.

4.5.3 *Erscheinen Pflicht* (*Dever de comparecer*, RDA, 1984)

Direção: Helmut Dziuba. *Szenarium*: Helmut Dziuba. Modelo literário: adaptado do livro de contos, homônimo, de Gerhard Holtz-Baumert (1981). Direção de Arte: Anne Pfeuffer. Direção de fotografia: Helmut Bergmann. Música: Christian Steyer. Cenografia: Heinz Röske. *Costume*: Elke Hersmann. Montagem: Barbara Simon. Produção executiva: Erich Albrecht. Produção: DEFA *Studio für Spielfilme – Gruppe Berlin*. Duração: 75 min. Colorido. Formato: tela ampla. *Première*: realizada a 16 de maio de 1984 no Stadhalle de Karl-Marx-Stadt. Elenco: Vivian Hanjohr, Frank Nowak, Lissy Tempelhof, Peter Sodann, Alfred Müller, Simone von Zglinicki *et al.* O filme participou do 3. *Nationales Spielfilmfestival der DDR* – Terceiro Festival de Filmes Narrativos Ficcionalis da RDA.⁹⁹⁹

Da crítica da época, destacam-se os seguintes títulos de publicações: “Excesso de imagens e apenas pouca clareza”, por Heinz Hoffmann para o *Nationalzeitung* de Berlim Oriental (18 jul. 1984); “Um caminho na vida – muito pouco compreendido”, por Horst Knietzsch para o *Neues Deutschland* de Berlim Oriental (10 jul. 1984); “Fim da infância”, por Rosemarie Rehahn para o *Wochenpost* de Berlim Oriental (27 jul. 1984) e “A herança do pai”, por Irma Zimm para o *Berliner Zeitung am Abend* de Berlim Oriental (31 jul. 1984).¹⁰⁰⁰

Nas cenas iniciais de *Erscheinen Pflicht*, a câmera se detém em Elisabeth (Vivian Hanjohr) diante do espelho, a pentear os cabelos para ir à escola (IMAGEM 91). Se fôssemos desafiados a dizer, de imediato, um filme socialista que se deixa demorar nos cabelos de uma mulher, poderíamos nos lembrar da dramática cena da moça morta sobre a ponte em *Outubro* (*Oktyabr*, URSS, 1927), de Eisenstein. Num contraponto entre os dois filmes, separados por mais de meio século, aquela moça russa, morta anônima, já não podia perceber o alvorecer da era soviética. Elisabeth, a jovem alemã-oriental repleta de vida, começará a perceber os indícios do que, hoje em dia, com um olhar historicamente distanciado, podemos considerar como sintomáticos do colapso do sistema soviético.

⁹⁹⁹ SCHENK *et al.*, 1994, pp. 499-500; ANDERS, 2010, p. 3.

¹⁰⁰⁰ Tradução livre do original em alemão: Hoffmann – *Zu viele Bilder und nur wenig Klarheit*; Knietzsch – *Ein Weg ins Leben – zu Klein aufgefaßt*; Rehahn – *Ende der Kindheit*; Zimm – *Das Erbe des Vaters*. In: SCHENK *et al.*, 1994, p. 499. Ver também ANDERS, 2010.

Christian Franke destaca que *Erscheinen Pflicht* evidencia os “*Herrschaftsspuren im Alltag*” – “vestígios de dominação no dia-a-dia” – da RDA. Essa dominação é, essencialmente, burocrática e patriarcal.¹⁰⁰¹ Elisabeth é uma colegial de dezesseis anos de idade (IMAGEM 92). Ela é a querida e superprotegida filha de Martin Haug (Hans-Joachim Hegewald), um estimado dirigente do partido e *Kreisratsvorsitzenden* – Presidente do Conselho – em Karl-Marx-Stadt, grande cidade industrial no sul da RDA.¹⁰⁰² Nos dias de aula, Elisabeth é levada pelo pai à escola em um carro oficial, um lustroso Wolga preto, conduzido por um motorista em serviço.¹⁰⁰³

A caminho da escola, o carro se detém quando um trabalhador ergue uma bandeira vermelha, para dar passagem a uma imensa carreta que transporta um pesado bloco de concreto pré-moldado. A vemos passar em câmera subjetiva, de dentro do carro, de um ponto de vista que poderia ser o de Martin Haug, sentado ao lado do motorista, ou o de Elisabeth, sentada atrás do pai. Chamamos a atenção, novamente, para a presença dos elementos dinâmicos que ainda indiciam a sociedade socialista em construção. Apesar dos elementos dos *Gegenwartsfilme* – filmes sobre o tempo presente –, *Erscheinen Pflicht*, um *Jugendfilm* – filme sobre juventude – se apoia nos elementos dos *Alltagsfilme*, do dia-a-dia em uma grande cidade da RDA vivenciado por uma colegial. De dentro do carro, Elisabeth está mais interessada em observar Stefan Hanisch (Frank Nowak), um rapaz da escola que segue de bicicleta.

Martin Haug protege a filha, inclusive, de repreenda disciplinar, o que leva a um clima tenso em sala de aula com Boltenhagen (Peter Sodann), o professor de russo. Ao riscar o nome de Elisabeth do livro de ocorrências, Boltenhagen o faz comentando irônico diante da turma: “em nome do pai” (IMAGEM 93).¹⁰⁰⁴

A vida da moça sofre, porém, uma brusca alteração. Pouco depois de ser deixada na escola, ela é chamada para ir ao encontro da mãe. Martin Haug havia morrido repentinamente. Além da tristeza da morte do ente querido, mãe e filha se vêem, então, ameaçadas de perder os privilégios a que estavam acostumadas. E se Elisabeth era apenas indiferente às benesses do pai, desfrutando-as como corriqueiras, não as reivindicando, Elvira Haug (Lissy Tempelhof), esposa

¹⁰⁰¹ FRANKE, 2012, p. 19.

¹⁰⁰² Na atual Alemanha reunificada, Karl-Marx-Stadt voltou a receber seu antigo nome de Chemnitz. Cf. TAYLOR, 2009, p. 502.

¹⁰⁰³ Cf. ANDERS, 2010, p. 3.

¹⁰⁰⁴ Tradução livre do original em alemão: *im Namen des Vaters*. Do DVD *Erscheinen Pflicht*.

de Martin Haug e mãe de Elisabeth, é uma mulher de caprichos. Isso é mais evidente no livro de Gerhard Holtz-Baumert, o motivo literário, do que no filme. Há anos, Elvira dependia do marido e agora tem, de uma hora para outra, que tomar várias providências.

Por sua vez, Elisabeth passa a se interessar mais pela história de sua família e a confrontar o conceito que diferentes pessoas têm de seu pai. A imagem que ela própria possui começa a ser abalada por comentários que ouve de colegas próximos. Ela está apaixonada por Stefan, mas ele se mostra frio e esquivo. Elisabeth vem a saber que Stefan é filho de uma ex-diretora da escola em que estuda. Essa mulher era amável e competente, mas foi despedida. A explicação seria que o marido dela decidiu não mais regressar à RDA após uma viagem de trabalho ao Ocidente. Isso a tornava uma pessoa não confiável para um cargo de maior responsabilidade. E Martin Haug teria sido determinante para que uma apelação em favor dela fosse rejeitada. Por causa do pai de Elisabeth, a mãe de Stefan agora está deprimida e entregue ao alcoolismo.

Elisabeth é inteligente e ao se tornar mais questionadora, vai percebendo que, talvez, seu pai não seja aquele herói que ela imaginava. Aos poucos, ela começa a ter uma melhor consciência sobre a realidade que a cerca e a desenvolver também um melhor autoconhecimento. Há anos, Elisabeth vive a ausência de seu irmão, Peter Haug (Jens-Uwe Bogadtke), mais velho do que ela. Peter havia abandonado o lar, em decorrência das diferenças com o pai. Isso é um assunto tabu na família. Algumas instâncias de memória retornam a Elisabeth. Ela se lembra de, ainda criança, estar com o pai na tribuna, em dia de desfile, e o irmão passar diante deles, uniformizado, portando a bandeira. O vago recordar de Elisabeth é tratado pelo som de massas em um dia festivo e por fotografias *still* em preto e branco.

Dos *flashes* de memória, voltamos ao tempo presente vivido por Elisabeth. Há o cortejo fúnebre de Martin Haug pelas ruas de Karl-Marx-Stadt, acompanhado por mãe e filha. Há a recepção de convidados para refeição, em um grande salão, e são feitos discursos. Elisabeth sente a ausência do irmão, que lá estivera, mas ele havia retornado rapidamente a Berlim. Em outra sequência, as duas estão a debater com o lapidador de túmulos, sobre a simbologia e o epitáfio conveniente a um alto funcionário local do partido. Elisabeth, mais silenciosa e reflexiva, é também mais observadora do que a mãe. Seus olhos percorrem o ambiente do *atelier* e se detém em uma grande cruz.

A moça se afasta um pouco da mãe, e do mestre lapidador, e a vemos, a seguir, pensativa no espaço externo. Ela está sentada em meio a pedras brutas, lápides e tendo ao fundo, uma cruz negra. O espaço também é envolvido pelo mato. Assim, identificamos em *Erscheinen Pflicht*, imagens que se repetem em filmes da DEFA dos anos de 1980, centrados na mulher, tal qual ocorrem em *Solo Sunny*, *Unser kurzes Leben* e *Grüne Hochzeit*: a mulher em meio a um cemitério onde crescem folhagens verdejantes. O que proporciona a esses locais, aspectos de pequenos “jardins perdidos” em um mundo cinza, industrial, distópico e que definhava.

Mãe e filha vão ao antigo escritório de Martin Haug recolher os objetos pessoais do falecido dirigente. Elisabeth senta-se na cadeira que pertencia ao pai, diante da mesa do gabinete. O retrato de Erich Honecker está pendurado na parede logo atrás. Dos objetos, Elisabeth guarda para si o retrato emoldurado do próprio Martin Haug. Ela o pendura na parede de seu quarto, em que há também um pôster dos Beatles ao lado de uma estante de livros. Por sua vez, também já em casa, Elvira Haug recebe Ludwig Kratt, secretário do partido e tio de Elisabeth. Elvira recusa cargos oferecidos por ele, não os considerando suficientemente adequados para ela. Insone, Elisabeth está por perto, a sondar as complexidades do mundo dos adultos.

Há também em *Erscheinen Pflicht*, situações que evidenciam momentos de solidão e mesmo o sentimento de isolamento social de uma mulher, o que é observado em filmes alemães-orientais de diferentes décadas, de *Sonnensucher* a *Der geteilte Himmel*, seguindo por *Der Dritte*, *Solo Sunny* a *Unser kurzes Leben*. No filme de Helmut Dziuba, isso é relevante, por exemplo, na sequência da discoteca escolar. Quando Elisabeth chega, até mesmo um colega deslocado, sentado nas escadas, levanta-se e se afasta. Na pista, ela dança sozinha e Stefan se mantém frio diante dos olhares de flerte dela. A situação não passa despercebida ao professor Boltenhagen, que observa a distância. No pátio, à saída da discoteca, porém, ela recebe o apoio e a companhia da amiga Marga Tonkow (IMAGEM 94). Stefan também se aproxima, mas apenas para externar hostilidade irônica dirigida a Elisabeth.

Decidida a esclarecer as coisas, a confrontar os fantasmas do passado e do presente, a moça ousa procurar Stefan em casa deste. Ele a recebe, mas evita que ela tenha contato com a mãe dele. A sofrida mulher até pensa em preparar um café. No entanto, Elisabeth é logo conduzida por Stefan para o quarto dele. E num instante em que estão face a face, ela o beija, mas ele mal

corresponde. *Erscheinen Pflicht* é mais um filme da DEFA em que a iniciativa é da mulher. Stefan havia pintado na parede de seu quarto a frase: “Eu quero ser limpo”.¹⁰⁰⁵

A oportunidade para rever o irmão, e confrontar o passado nebuloso, surge quando há uma viagem organizada pela escola, de Karl-Marx-Stadt a Berlim Oriental, onde os estudantes deverão participar de uma grande manifestação pacifista. Trata-se de um protesto contra a decisão da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) de posicionar mísseis nucleares de médio alcance na República Federal da Alemanha (RFA). Com suas camisas azuis, com o emblema do sol nascente, faixas, bandeiras e o estandarte da *Freie Deutsche Jugend* (FDJ) – Juventude Livre Alemã –, os jovens viajam de trem. O professor Boltenhagen os acompanha. Dentre o grupo está Elisabeth, que tem um interesse específico de ir a Berlim, pois é lá que seu irmão passou a morar após deixar a casa dos pais.

Em Berlim Oriental, os grupos se reúnem em uma praça (IMAGEM 95). Essa é a *Berliner Bebel Platz*, cujo nome homenageia August Bebel, o célebre social-democrata alemão, autor de *Die Frau und der Sozialismus* (1883) – *A mulher e o socialismo* –, que o SED tomou como base de sua política para as mulheres na RDA. Findas as demonstrações, Stefan pega a bandeira da organização de massa da juventude do partido e, desafiador, a coloca nas mãos de Elisabeth, que ele considera uma menina mimada. Mas assim que Stefan se afasta, Elisabeth, portando a bandeira, também se afasta do grupo, para tentar reencontrar o irmão. Ironicamente, no Exército era Peter Haug o porta-bandeira em desfiles, dever que tomava como algo incômodo.¹⁰⁰⁶

Surpreso, Peter recebe a irmã em um apartamento, em que vive com a namorada Barbara, numa parte decadente de Berlim Oriental. A região parece ser Prenzlauer Berg. Elisabeth vem a saber então, sobretudo por Barbara, que Peter começou a ter conflito com o pai por não querer ter uma formação de estudo superior. Ele pretende se dedicar a uma atividade prática de trabalhos manuais, na qual encontra o seu talento e prazer. A ruptura entre pai e filho se deu após Peter ser rebaixado de posto no *National Volksarmee* (NVA) – o Exército Nacional do Povo –, o que é algo não só vergonhoso para a família, como comprometedor para um homem do partido, como Martin Haug. Peter havia rompido com o pai, que representava conforto, proteção, mas também submissão, para viver sua própria vida. Após observar a vida simples do irmão, mas independente, Elisabeth descobre uma nova direção para sua própria vida.

¹⁰⁰⁵ Tradução livre do original em alemão: *Ich will sauber sein*. Do DVD *Erscheinen Pflicht*.

¹⁰⁰⁶ Do DVD *Erscheinen Pflicht*. Ver também ANDERS, 2010, p. 3.

Petra Anders contextualiza, historicamente, *Erscheinen Pflicht* nos primeiros anos da década de 1980, que, aliás, começou com a invasão militar, ainda recente, da União Soviética ao Afeganistão, ocorrida no Natal de 1979. A intervenção seria longa e teria desastrosas consequências para o mundo socialista. No Leste europeu, os soviéticos posicionavam mísseis nucleares de médio alcance no território da RDA, assim como a OTAN fazia o mesmo em território da RFA. Em 1981, agravava-se a crise na Polônia, com os movimentos de protestos organizados pelo sindicato *Solidarnosc* – Solidariedade. Os distúrbios deixaram o país quase a sofrer uma intervenção dos tanques soviéticos para sustentar os comunistas no poder. O general polonês Wojciech Jaruzelski decretou a Lei Marcial. A tensão era crescente e a população europeia, de ambos os lados da Cortina de Ferro, se manifestava por paz e desarmamento.¹⁰⁰⁷ Conforme podemos ver no filme de Helmut Dziuba, os protestos na RDA são eventos oficiais controlados pelo partido, mediante sua organização jovem.

Neste ponto, podemos comparar *Erscheinen Pflicht* a *Für die Liebe noch zu mager?* (*Para o amor ainda muito magra?*, RDA, 1974). No filme de Bernhard Stephan dos anos de 1970, também um *Jugendfilm*, há uma ala de motociclistas à *Easy Rider* desfilando disciplinadamente no evento oficial das comemorações do Primeiro de Maio. Era a canalização do inconformismo jovem para uso político e propagandístico do partido que monopolizava o poder. Se *Für die Liebe noch zu mager?* expõe a sedução da moda jovem e princípios da propagação de comportamentos ocidentais pela RDA, em *Erscheinen Pflicht* o *blue jeans* e as bandas de *rock* já estão assimiladas no país socialista, assim como as pistas de dança das discotecas. Essas tendências se tornavam cultos de substituição para uma juventude que era mantida sob controle do Estado e do partido, com sua ideologia presente desde os jardins da infância às escolas, cultivada pela organização de jovens pioneiros e a FDJ.

Na RDA dos anos de 1980, devido à crise econômica e à carência de abastecimento, havia um crescente ceticismo dos jovens sobre a “superioridade do socialismo”.¹⁰⁰⁸ Esses indícios já eram perceptíveis em *Für die Liebe noch zu mager?*, que antecedeu *Erscheinen Pflicht* em uma década. Aliás, a atriz Simone von Zglinicki, que atuou como Susanne, a protagonista do primeiro, faz o papel coadjuvante como Barbara, a namorada de Peter Haug, no segundo. Em

¹⁰⁰⁷ ANDERS, 2010, p. 3. Ver também *Adeus, camaradas! O império soviético 1975-1991 do apogeu ao colapso*.

¹⁰⁰⁸ Tradução livre do original em alemão: „Überlegenheit des Sozialismus”. In: Heydemann, Günther: Entwicklung der DDR bis Ende der 80er Jahre. In: Deutschland in den 70/80er Jahren. BpB: Informationen zur politischen Bildung, Heft 270/ 2001 *apud* ANDERS, 2010, p. 4.

ambos, sua atuação é notável. Recordemos ainda que em *Für die Liebe noch zu mager?*, após o desfile do Primeiro de Maio, pessoas buscam se livrar rapidamente de suas faixas e bandeiras, passando-as à solidária Susanne. Em *Erscheinen Pflicht*, é Stefan que dá um jeito de se livrar da bandeira da FDJ, colocando-a nas mãos de Elisabeth, o que é também uma forma de provocar a moça. Filmes da DEFA que ‘dialogam’ entre si através dos anos, ou décadas, reforçam características mnemônicas e metalinguísticas neles presentes.

Anders explica que a RDA passou a ter sua própria produção de *blue jeans*, suas bandas de *rock* eram oficialmente autorizadas, se bem-comportadas, assim como as discotecas e os clubes de jovens funcionavam no país inteiro, sob a supervisão da FDJ.¹⁰⁰⁹ Mas dentre a juventude era crescente também o desejo de viajar ao Ocidente e dar passos mais ousados, ou seja, ir além do conformismo, do combinado para mais um verão, do trivial “próximo ano em Balaton”, o famoso lago na Hungria ao qual se refere o título do filme de Herrmann Zschoche, *Und nächstes Jahr am Balaton*, outro *Jugendfilm* alemão-oriental do início dos anos de 1980 a trazer o espírito da época.

A adaptação cinematográfica de *Erscheinen Pflicht* reúne dois dos contos do livro homônimo de Gerhard Holtz-Baumert (1927-1996), autor contemplado com o prêmio Heinrich Heine (1973) e o *Nationalpreis der DDR* – o Prêmio Nacional da RDA (1975). O filme articula os contos *Aber das Leben ... – Mas a vida ...* – e *Erscheinen Pflicht – Dever de comparecer* (1981).¹⁰¹⁰ O diretor Helmut Dziuba considerou o autor refinado, por “sugerir muitos problemas de nossa sociedade, sem que eles sejam completamente revelados, e sim deixados à imaginação do leitor”. Para o filme, no entanto, isso teria sido desafiador, pois os conflitos precisariam ser expostos e encenados de forma mais clara.¹⁰¹¹ É curioso notarmos, que na adaptação cinematográfica de *Franziska Linkerhand* em *Unser kurzes Leben*, Lothar Warneke enfrentou uma dificuldade inversa, ao explorar a imagem para amenizar o discurso verbal.

Aber das Leben ... é centrado na história de Elisabeth diante da repentina morte do pai até as passagens do encontro dela com o irmão em Berlim Oriental. *Erscheinen Pflicht*, o conto, narra

¹⁰⁰⁹ *Ibid apud* ANDERS, 2010, p. 4.

¹⁰¹⁰ Cf. HOLTZ-BAUMERT, *Aber das Leben ...*, pp. 77-124; *Erscheinen Pflicht*, pp. 177-197. In: HOLTZ-BAUMERT, 1981.

¹⁰¹¹ Tradução livre do original em alemão: [...], „überaus raffiniert“ [...]. „Er tippt viele Probleme unserer Gesellschaft an, formt sie dann aber nicht aus, überlässt sie dem Leser zum Weiterdenken“. In: Dziuba, Helmut im Gespräch mit Constanze Pollatschek. In: Kino DDR. Filme des Monats. Heft 5/1984, S. 9 *apud* ANDERS, 2010, p. 4.

os eventos do dia da manifestação dos escolares da FDJ, também em Berlim Oriental. A protagonista deste último, porém, é outra moça, chamada Christina. Os estudantes, supervisionados por adultos, parecem mais interessados nas lojas, nas vitrines e em distrações juvenis, do que no evento político propriamente. O comportamento deles, algo displicente, põe em relevo o sentido imperativo do título do conto, o que é verificado também no filme.

Christina, carregando a bandeira da organização jovem do partido, se separa do grupo para tomar um trem urbano e poder se encontrar mais cedo com o pai que lhe dará uma carona. No vagão em que viaja, ela tem a companhia apenas de uma senhora, um cachorro e dois tipos bêbados. A mulher idosa, com o cachorro, logo desce na próxima parada. O trem segue, um dos homens se volta para Christina e começa por dizer: “Oho, uma autêntica idiotazinha da FDJ”. Enquanto Christina tenta manter a calma e ignorar, ele se torna mais agressivo: “eu te digo, eu estou pouco me lixando para todo o seu partido” – a expressão usada no original em alemão é ainda mais grosseira. O outro homem tenta conter o colega: “você cale a boca, *Ossi*”.¹⁰¹² Mas o primeiro avança sobre Christina e tenta arrancar a bandeira das mãos dela. Há um embate, ele a ameaça, mas, por fim, é contido pelo outro, que o puxa para fora do vagão quando o trem para em uma estação e a porta se abre. Na breve confusão, Christina foi ferida no rosto pelo cabo da bandeira, ao tentar protegê-la.

Em *Aber das Leben ...*, a narrativa sobre Elisabeth chega ao fim após ela visitar o irmão em Berlim, quando, então, é levada por ele em uma motocicleta para se encontrar com o grupo e retornar a Karl-Marx-Stadt. Após ter visto a existência frugal do irmão, ela percebeu que a liberdade pode ser assustadora, mas estimulante. As possibilidades de uma vida eram colocadas diante dela, apesar das dificuldades de sua nova situação. O conto termina como se Elisabeth tivesse alcançado um estado de iluminação.

No roteiro de *Erscheinen Pflicht*, que reúne os dois contos em uma única narrativa, esta não termina com aquele sentido próximo do existencialismo, de “um ser condenado à liberdade”, quando Elisabeth tem o *insight* de um novo sentido para sua vida.¹⁰¹³ No filme, é Elisabeth que, usando a camisa azul da FDJ por baixo de um agasalho, e levando a bandeira, entra naquele

¹⁰¹² Tradução livre do original em alemão: homem 1: „Oho, eine richtige kleine FDJ-Idiotin“ [...], Ich sag dir, auf deine ganze Partei, scheiß ich,.. Homem 2: „Du hältst dein Maul, Ossi“. In: HOLTZ-BAUMERT, 1981, p. 193.

¹⁰¹³ Cf. “[...] o homem, estando condenado a ser livre, carrega nos ombros o peso do mundo inteiro: é responsável pelo mundo e por si mesmo enquanto maneira de ser”. In: SARTRE, 1997, p. 678.

vagão onde estão os dois bêbados. Por ter prolongado sua estadia com o irmão, ela havia ficado para trás e agora vai ao encontro de seus colegas que estão em outra estação. É Elisabeth que defende a bandeira da FDJ que, até então, vinha sendo conduzida por ela com negligência. Por pouco, Elisabeth não a havia esquecido na casa do irmão. E pela segunda vez, ela ia deixando a bandeira para trás. Foi quando, já se sentindo ameaçada no trem urbano, ela tentou descer em uma parada que ainda não era a sua. Mas retorna rapidamente ao vagão para pegar a bandeira, que já está nas mãos de um dos bêbados.

Há então, o embate entre a moça e o homem que a desafia, ameaça e oprime. Elisabeth é ferida no rosto com o cabo da bandeira, ao lutar por reavê-la. O outro bêbado vê que aquilo já foi longe demais e adverte o companheiro. Os dois descem na próxima parada e Elisabeth tem a bandeira salva, em mãos. Quando, por fim, ela desce à sua plataforma pretendida, a jovem leva um tempo para se situar. Elisabeth senta-se, solitária, até que vê, aliviada, seu grupo original em outra plataforma, logo em frente, chamando por ela. Este é um momento belo do filme, quando são afirmadas a união e a força da coletividade. No entanto, o ocorrido é incômodo, pois naquela sociedade, que se pretende mais avançada, pode ser perigoso para uma mocinha andar sozinha portando a simbologia de seus valores. Após quase quatro décadas de socialismo alemão-oriental, ainda havia elementos antissociais e viciados agindo livremente, um imaginário que a propaganda do regime preferia atribuir aos males do capitalismo.

O roteiro para a adaptação cinematográfica de *Erscheinen Pflicht* agradou a Holtz-Baumert. Além da unificação dos dois contos, tendo-se em Elisabeth a protagonista, houve alterações quanto a personalidade de outros personagens.¹⁰¹⁴ O professor Boltenhagen, que no livro é uma figura rancorosa e medíocre, cresce em dignidade no filme como um homem ponderado, reflexivo e um pouco irônico. Ele percebe os vestígios do abuso de poder dos funcionários do partido. Elvira Haug, que é mostrada no conto como uma mulher fútil e ridícula, surge em cena mais equilibrada. Em *Aber das Leben ...*, é Elvira que insiste com o marido, para que use seu poder diante da direção escolar e o nome de Elisabeth seja retirado do livro disciplinar. “Imagine você, Martin, esse professor de russo, Boltenhagen, marcou trabalho como castigo.

¹⁰¹⁴ ANDERS, 2010, pp. 4-5.

[...] A questão é grave e política, penso eu. O que quer dizer, então, trabalho punitivo em nossa sociedade, onde o trabalho é questão de honra e prazer”.¹⁰¹⁵

Na argumentação da personagem do sofisticado conto de Holtz-Baumert, em seus detalhes do dia-a-dia na RDA, numa simples história de menina, é perceptível que a ideologia marxista era usada para justificar os mais diversos privilégios pessoais de uma elite partidária. Isso evidencia, perigosamente, o que seriam práticas corriqueiras no sistema, como que em um processo neurótico. Quando, então, a pessoa passa a acreditar em sua própria “virtude progressista”, “politização” e “antifascismo”, para legar aos subterrâneos do inconsciente, sua propensão ao tráfico de influência, corrupção e o que há de reacionário em sua personalidade. Passariam despercebidos a Elvira Haug, e ao leitor de Holtz-Baumert, os campos de trabalho forçado soviéticos, o *gulag*, que também teve, resguardadas as proporções, sua equivalência na Alemanha Oriental?¹⁰¹⁶ Em *Aber das Leben ...*, a impertinente Elvira ainda se dirige ao tenente-coronel do Exército para tentar reverter o rebaixamento de posto do filho, ao que o militar responde estar fora de sua esfera de poder, pois a questão pertence ao nível de um general ou do ministro.

Por sua vez, Elisabeth, que no livro é mais infantil, surge no filme como uma moça de dezesseis anos, que alterna sorrisos doces com expressões tristes e compenetradas. Sua paixão por Stefan não é tratada no conto. E o que teria feito Elisabeth para ter seu nome anotado no livro de ocorrências e receber trabalho para casa como castigo? Na aula de russo, Marga Tonkow, sua amiga e vizinha de carteira, antecipa para ela a repetitiva explanação de Boltenhagen sobre Puschkin e Lenin. O professor ouve o cochichar e se rompe em cólera com as duas. Essa passagem ocorre no conto, embora a ironia contida no comentário de Marga Tonkow seja apenas insinuada.

Uma mudança também ocorreu para a personagem da mulher que, no filme, é a mãe de Stefan. No conto, ela é Grete Pawlitzki, uma professora que Elisabeth adorava, e que foi transferida para outra escola. Na ocasião, Elisabeth chorou e não queria mais ir às aulas. Após a morte do

¹⁰¹⁵ Tradução livre do original em alemão: „Stell dir vor, Martin, dieser Russischlehrer Boltenhagen gibt Arbeit zur Strafe auf.“ [...] „Die Sache ist politisch Ernst, meine ich. Was heißt denn Strafarbeit bei uns, wo die Arbeit eine Sache der Ehre und Freude ist.“ In: HOLTZ-BAUMERT, 1981, p. 99.

¹⁰¹⁶ Sobre o chamado *gulag* alemão-oriental, ver TAYLOR, 2009, p. 235, pp. 241-242. Para jovens rebeldes, havia uma “reeducação”, brutal, conforme Taylor, nas chamadas *Jugendwerkhöfe* – Escolas Técnicas Juvenis –, de estilo militar, e subordinada ao *Ministerium für Volksbildung* – Ministério da Educação Popular conduzido por Margot Honecker, a esposa de Erich Honecker. In: TAYLOR, 2009, p. 419.

pai, Elisabeth sentia, cada vez mais, que precisava conversar com alguém, mas não sabia com quem poderia. Seria com a mãe, a qual já apresentamos? Ou com o tio Kratt, um homem solícito, mas com tendência a fugir do assunto que realmente interessa? Ou ainda, com Marga Tonkow, que no conto é uma moça dada a infantilidades?

Elisabeth se lembrou, então, de Grete Pawlitzki e a foi procurar. Surpresa, ela a recebe em seu apartamento, onde Elisabeth, há muito tempo, havia participado de grupos de estudo. Mas a jovem encontra uma mulher emocionalmente destruída, amargurada, sem aquele calor e ternura que permaneciam agora apenas na lembrança. Grete Pawlitzki havia sido abandonada pelo marido, por causa de uma outra mulher, à qual ela se refere com palavras de baixo calão. Elisabeth, chocada, jamais imaginou ouvi-las de sua antiga professora. Notemos que o conto *Aber das Leben ...* evidencia, mais do que o filme *Erscheinen Pflicht*, o sentimento de solidão de mulheres e meninas, tornado ainda mais sensível e pungente em uma sociedade coletivista.

Na época da realização desse novo *Jugendfilm*, em 1983, o setor de produção dos filmes narrativos ficcionais da DEFA se manteve prudente quanto ao seu conteúdo crítico e ideológico. Dois anos antes, o filme de Rainer Simon, *Jadup und Boel* (*Jadup e Boel*, RDA, 1980/1981), um *Gegenwartsfilm* – filme sobre o tempo presente –, encontrou impedimentos para o seu lançamento, que só pôde ocorrer em 1988 e com poucas cópias. Já *Insel der Schwäne* (*Ilha dos cisnes*, RDA, 1983), de Herrmann Zschoche, um *Jugendfilm* que antecedeu a *Erscheinen Pflicht* em um ano, teve que passar por várias modificações para ser aprovado. Além disso, o jornal *Neues Deutschland*, que não passava de um órgão oficial de imprensa do SED, teve que publicar uma crítica em tom de advertência sobre o filme de Zschoche: “um mundo que não é o nosso”, por Horst Knietzsch (4 de maio, 1983). Esse tipo de negação da realidade era comum nos *media* politicamente comprometidos do país.¹⁰¹⁷

Devido aos problemas recentes com os filmes de Rainer Simon e Herrmann Zschoche, o *Szenarium* – um primeiro tratamento de roteiro – de *Erscheinen Pflicht* foi examinado com cuidado pela *Hauptverwaltung Film (HV Film) des Kulturministeriums der DDR* – a Administração Central do Filme do Ministério da Cultura da RDA. Os seus funcionários

¹⁰¹⁷ Tradução livre do original em alemão: „eine Welt, die nicht die unsere ist”. In: Knietzsch, Horst: Verstellte Sicht auf unsere Wirklichkeit – “Uma visão deslocada de nossa realidade”. In: *Neues Deutschland*, Ost-Berlin, 4.05.1983 *apud* ANDERS, 2010, p. 5. Sobre a submissão do jornal *Neues Deutschland* ao partido, ver TAYLOR, 2009, p. 114, 116 e 231; pp. 308-310; p. 466, 481.

ficaram incomodados, especificamente, com os símbolos religiosos presentes, sobretudo as cruzes e os badalares de sinos das igrejas, na cena do cortejo fúnebre do funcionário do partido Martin Haug. Recordemos, ainda segundo Anders, que a crescente relação dos jovens com os círculos de debates independentes em torno das igrejas não era bem vista pelo Estado socialista, e que a questão religiosa se tornava mais tensa nos anos de 1980.¹⁰¹⁸ Elcio Cornelsen relembra o papel que a *Nikolaikirche* desempenhou na referida década, com as orações pela paz sendo realizadas às segundas-feiras, a partir de 1982, e se tornando “um ponto de encontro de movimentos civis a partir de 1986”, vindo a desempenhar um importante papel nos eventos de 1989 que pressionavam por liberdade.¹⁰¹⁹

Anders relata que, inicialmente, detalhes comprometedores puderam ser amenizados e contornados pelo diretor diante das autoridades.¹⁰²⁰ Conflitos de gerações foram atenuados e alguns diálogos modificados. Por exemplo, na cena do confronto entre Elisabeth e o bêbado no trem urbano, em Berlim, a agressiva frase dita no conto pelo homem, “uma autêntica idiotazinha da FDJ [...] estou pouco me lixando para todo o seu partido”, dirigida a Christina, foi retirada ainda nos estágios iniciais da adaptação cinematográfica. No filme, o bêbado provoca Elisabeth, dizendo frases como “eu sou o inimigo de classe”.¹⁰²¹ As formas veladas que Helmut Dziuba observou nos contos de Holtz-Baumert, para indiciar problemas daquela sociedade, não eram, afinal, tão veladas assim.

Erscheinen Pflicht foi liberado para seguir adiante e na ocasião, até foi elogiado como sendo “de um modo *irretocável* [grifo nosso], politicamente consciente e responsável, dedicando-se aos problemas de desenvolvimento e comportamento da juventude em nossa terra”.¹⁰²² Na avaliação da *HV Film*, considerou-se que o filme era um convite ao engajamento consciente para lidar com as contradições da realidade, bem como uma oportunidade para que as pessoas pudessem rever o próprio comportamento. *Erscheinen Pflicht* também destacaria a

¹⁰¹⁸ ANDERS, 2010, pp. 4-5.

¹⁰¹⁹ CORNELSEN, 2008, pp. 154-155.

¹⁰²⁰ ANDERS, 2010, p. 5.

¹⁰²¹ SCHIEBER, Anfang vom Ende..., p. 288. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 264-327. Tradução livre do original em alemão: *Ich bin der Klassenfeind*. Do DVD *Erscheinen Pflicht*.

¹⁰²² Tradução livre do original em alemão: [...] „in unverwechselbarer Weise und mit politischem Verantwortungsbewusstsein Entwicklungsproblemen und Haltungen Jugendlicher in unserem Lande zuwendet“. De documento da *HV Film*, 21 dez. 1983, *apud* ANDERS, 2010, p. 5.

responsabilidade de cada um por toda a sociedade.¹⁰²³ Envolvida, a FDJ previa um amplo lançamento nos cinemas.¹⁰²⁴

Na primeira exibição-teste, contando com a presença do diretor geral da DEFA, o filme se saiu bem. O FDJ-Zentralrat – o Conselho Central da FDJ – e a *Abteilung Jugendfragen beim ZK der SED* – a Seção para Questões da Juventude no Comitê Central do SED – sugeriram que *Erscheinen Pflicht* fosse apresentado no encontro central da FDJ. Porém, os problemas começaram quando de sua apresentação na *Parteihochschule der SED* – A Escola Superior do Partido da Unidade Socialista da Alemanha – em Berlim Oriental. Um dos professores presentes abandonou a sala de exibição em protesto. Após declarações dos docentes, o caso chegou ao Primeiro Secretário Erich Honecker e a sua esposa Margot Honecker, que conduzia o *Ministerium für Volksbildung* – o Ministério da Educação Popular. Egon Krenz, homem da alta hierarquia do SED, membro do *Politbüro*, e que viria a ser o sucessor de Honecker, também se ocupou da questão. Logo o filme foi classificado como não desejável ou não recomendável e os funcionários da *HV Film* se deram conta de que tinham cometido um erro.¹⁰²⁵

Erscheinen Pflicht, um filme para a juventude, conduzido pela visão de mundo de sua “inofensiva” protagonista, expunha a superfície de relações de poder viciadas e dos privilégios que dispunha a elite do partido na RDA. Além disso, vivia-se uma época em que a precipitada crença num “segundo *Wirtschaftswunder* – milagre econômico – alemão”, da década anterior, começava a se revelar ilusória. Da população, esperava-se cada vez mais sacrifícios no dia-a-dia. E, conforme já mencionamos, havia crescente insatisfação e inquietação sobretudo entre os jovens. Não era difícil entender que a mensagem do filme não se limitava a um funcionário do partido, presidente do Conselho em uma grande cidade industrial no sul da RDA. Ela podia ser estendida a todo um sistema que se tornava desacreditado, a começar pela cúpula do poder em Berlim Oriental.¹⁰²⁶

Quando *Erscheinen Pflicht* foi enviado ao 3º Festival de Filmes Narrativos Ficcionalis da RDA, em Karl-Marx-Stadt, 1984, os funcionários do partido começaram a agir. Primeiramente, eles

¹⁰²³ Aus: Einschätzung der HV Film zur staatlichen Zulassung des Films am 21.12.1983 v. 20.12.1983. Ausgearbeitet von S. Heinemann, unterschrieben von F. Spangenberg. 3 Seiten. Bundesarchiv DR 1-Z / 117 *apud* ANDERS, 2010, p. 23.

¹⁰²⁴ SCHENK *et al.*, 1994, p. 283.

¹⁰²⁵ SCHIEBER, Anfang vom Ende..., p. 283, 288. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 264-327; ANDERS, 2010, p. 5.

¹⁰²⁶ Cf. ANDERS, 2010, p. 5.

tentaram impedir que o júri concedesse premiação ao filme. Ele deveria apenas constar na programação, sendo esta a condição do acordo entre a diretoria da *HV Film* e o Primeiro Secretário do *Bezirk* – distrito – de Karl-Marx-Stadt. Mas parte do júri, liderada por Lothar Bisky e o respeitado diretor Kurt Maetzig, veterano do grupo original de fundação da DEFA, contrariou a que Anders se refere como ‘agitação’ de funcionários do partido. Foi outorgado um diploma de honra ao diretor Helmut Dziuba. E ocorreu a premiação na categoria de melhor ator coadjuvante para Peter Sodann e melhor atriz coadjuvante para Simone von Zglinicki, bem como melhor figurino para Elke Hersmann.¹⁰²⁷

Não satisfeitas as medidas iniciais dos funcionários do partido no Ministério da Cultura, foi a vez do Ministério da Educação Popular entrar no caso. Por sua reivindicação, *Erscheinen Pflicht* deveria ser distribuído apenas com um número reduzido de cópias. Após sua estreia em Karl-Marx-Stadt, o filme foi lançado sem divulgação publicitária no Colosseum em Berlim Oriental. Situado na Schönhauser Alle em Prenzlauer Berg, bairro com fama de decadente nos tempos da RDA, era no Colosseum que a DEFA costumava ‘esconder’, de acordo com Anders, aqueles filmes já lançados, mas que precisavam ter vida curta por determinação do partido.¹⁰²⁸ No Colosseum, tornado ironicamente um esconderijo de filmes, estreou, por exemplo, *Das Versteck* (*O esconderijo*, RDA, 1978) a 6 de novembro de 1978. Este, trazendo um dos mais celebrados atores do país, bem como uma das mais celebradas atrizes, compondo o par romântico central, tinha potencial para atingir grandes plateias alemãs-orientais. Porém, recordemos que Manfred Krug e Jutta Hoffmann começavam a entrar em confronto com as autoridades após o caso Biermann, vindo, depois, a se estabelecerem na Alemanha Ocidental.

Retomando o relato de Anders, as próximas providências quanto a *Erscheinen Pflicht* diziam respeito ao tratamento que seria dado pela imprensa, enquanto poucas cópias seguiam para cinemas periféricos, até que fossem recolhidas. Resenhas que o elogiasses foram proibidas. Uma discreta exceção foi concedida pela redatora-chefe do *Wochenpost*, de Berlim Oriental, à crítica de cinema Rosemarie Rehahn, que, em termos gerais, apresentou uma crítica ambígua, a qual não se pode chamar de positiva.¹⁰²⁹ Na região de Dresden, *Erscheinen Pflicht* sofreu

¹⁰²⁷ SCHIEBER, Anfang vom Ende..., pp. 287-288. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 264-327; ANDERS, 2010, p. 5; SCHENK *et al.*, 1994, pp. 499-500. Schieber relata que os eventos ocorreram no 4º Festival..., no qual também teria sido negada premiação a *Insel der Schwäne*, de Herrmann Zschoche. Anders e outras fontes, porém, relatam que os eventos mencionados se deram no 3º Festival... em Karl-Marx-Stadt (1984). Nota do autor.

¹⁰²⁸ ANDERS, 2010, p. 5.

¹⁰²⁹ Cf. Rehahn, Rosemarie: Ende der Kindheit. In: *Wochenpost*, Ost-Berlin, 27.07.1984 *apud* ANDERS, 2010, p. 5, p. 24.

restrições quanto a sua divulgação e debates na imprensa. Elke Schieber e Ralf Schenk já tinham pronta para a publicação, na revista *Film und Fernsehen – Filme e Televisão* –, uma entrevista com Helmut Dziuba. Ingeborg Pietzsch e Günther Wirth tinham também resenhas sobre o filme. Mas, segundo a própria Schieber, esse material desapareceu de forma misteriosa e não foi publicado. Somente após a *Die Wende* – a virada – a entrevista e as resenhas foram localizadas. Estavam trancadas no cofre do redator-chefe.¹⁰³⁰

Heinz Hoffmann considerou que a adaptação para o cinema dos dois contos de Holtz-Baumert não foi satisfatória. Ao articulista, foram particularmente incômodos o tom crítico e irônico na cena da aula de russo do professor Boltenhagen, a relação fria entre mãe e filha e o conflito entre pai e filho. Para Hoffmann, os conflitos requerem questionamentos e respostas, e que *Erscheinen Pflicht* não se relacionaria de forma plena com a verdade e realidade de seu tempo. Horst Knietzsch, por sua vez, argumentou que o filme conduz a uma melancolia resignada e a um conflito que não são construtivos nem motivadores para a sociedade.¹⁰³¹

Dentro de poucos dias, *Erscheinen Pflicht* só estava sendo exibido em um pequeno cinema de Köpenick, bairro permeado por lagos e canais às margens do rio Spree, já no extremo sul de Berlim Oriental.¹⁰³² Ao que parece, fazer desaparecer um filme aos poucos, discretamente, havia se tornado mais recomendável do que as medidas abruptas, violentas e desesperadas como as que ocorreram no evento conhecido como o *Kahlschlag*, a erradicação.

Helmut Dziuba estudou no Instituto Estatal de Cinematografia de Moscou, sendo diplomado em 1962. Na DEFA, ele exerceu a assistência de direção no estúdio de filmes narrativos ficcionais, vindo a estreitar, como diretor, com o *Kinderfilm* – filme infantil – *Mohr und die Raben von London* (*Mohr e os corvos de Londres*, RDA, 1969). Em sua filmografia, Helmut Dziuba se interessou por temas históricos, sobre crianças e jovens vivendo na República de Weimar e na Alemanha dos tempos do nazismo. Nos *Gegenwartsfilme*, tratando, então, do seu tempo presente na república socialista, o diretor se manteve focado em temas para a juventude, como foi o caso de *Erscheinen Pflicht*.¹⁰³³

¹⁰³⁰ SCHIEBER, Anfang vom Ende..., p. 288. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 264-327.

¹⁰³¹ Hoffmann, Heinz: Zu viele Bilder und nur wenig Klarheit. Der DEFA-Film „*Erscheinen Pflicht*“. In: *Nationalzeitung*, Ost-Berlin, 18.07.1984; Knietzsch, Horst: Ein Weg ins Leben – zu klein aufgefasst. In: *Neues Deutschland*, Ost-Berlin, 10.07.1984 *apud* ANDERS, 2010, p. 24.

¹⁰³² ANDERS, 2010, p. 5.

¹⁰³³ DIE DDR im (DEFA-) Film, *online*, p. 31.

Em entrevista concedida na época, Helmut Dziuba afirmou que *Erscheinen Pflicht* se dirigia aos jovens que, então, se tornavam adultos em um mundo complicado. Ele observou que “a juventude de hoje”, da RDA de 1984, acha difícil encontrar um ponto de apoio e o autoconhecimento. Eles são sujeitos a tensões e contradições que devem ser capazes de elaborar para poderem ir adiante. Os adultos devem fazer com que as dúvidas dessa juventude se tornem produtivas. Não basta indicar todos caminhos aos jovens, mantendo-os sob sua guarda. Deve ser concedida a eles a possibilidade de desenvolverem a vontade de serem ativos, mesmo que isso seja desconfortável. O diretor identificou três categorias de jovens a quem se dirigir: os que sempre dizem sim, os resignados e os agressivos sem objetivos. *Erscheinen Pflicht* deveria proporcionar coragem a essa juventude, estímulo para reflexão, o superar de contradições, o despertar para uma atitude ativa e a capacidade de se autodesafiar.¹⁰³⁴

Precisamente nesse ponto, talvez, se encontre o que as autoridades viram de mais subversivo. Para um partido socialista no poder, eram mais convenientes a submissão e o conformismo do que os estímulos pretendidos pelo diretor. O próprio filme foi desafiador para o jovem ator e a atriz iniciantes. Nem Vivian Hanjohr, então com dezessete anos, nem Frank Nowak vinham de uma escola de artes dramáticas. Ela cursava educação musical, se dedicando ao violão. Ele, um aprendiz de mecânica. Vivian Hanjohr foi um achado para Helmut Dziuba que, com intenso trabalho de dramaturgia, pôde fazer surgir a ‘sua Elisabeth’. Frank Nowak, o Stefan, foi escolhido dentre mais de três mil estudantes.¹⁰³⁵

É interessante conhecermos um pouco do pensamento do ator e da atriz, ainda em 1983, quando, então, *Erscheinen Pflicht* estava sendo realizado. Frank Nowak declarou que o filme trata de independência, de se seguir o próprio caminho e se sentir orgulhoso. Para ele, o diretor quis mostrar que não são apenas os adultos que têm problemas.¹⁰³⁶ Vivian Hanjohr, a protagonista, relatou: no princípio, para Elisabeth o sol brilhava sempre. Ela não tinha problemas e eis que, de repente, teve que lidar com coisas que nunca tinha lidado, pensar em coisas que nunca tinha considerado e perceber que nem todos achavam seu pai, assim, tão grandioso, quanto ela achava. Sua transformação ocorre, principalmente, quando Stefan, o rapaz de quem ela gosta, lhe conta o quanto o pai dela havia sido danoso para ele e sua mãe. Isso mortificou Elisabeth.

¹⁰³⁴ Dziuba, Helmut im Gespräch mit Constanze Pollatschek. In: Kino DDR. Filme des Monats. Heft 5/1984, S. 9 *apud* ANDERS, 2010, p. 6.

¹⁰³⁵ Dziuba, Helmut im Gespräch mit Constanze Pollatschek... *apud* ANDERS, 2010, p. 6.

¹⁰³⁶ Hauptdarsteller Frank Nowak (Stefan) im Gespräch mit Gudrun Hindermith. In: *Filmspiegel*, Ost-Berlin, Heft 22/1983, S. 4 *apud* ANDERS, 2010, p. 17.

Além disso, ela era capaz de perceber as coisas ao seu redor, que havia pessoas que viviam uma vida completamente diferente da sua e que enfrentavam problemas piores. Elisabeth passou a se questionar, se seu pai realmente sabia como os outros vivem e, de repente, havia uma mancha no retrato dele.¹⁰³⁷

Encontramos em *Erscheinen Pflicht*, mais uma jovem em processo de *Erziehung* – educação – e *Bildung* – instrução, formação. No entanto, já não há mais o espírito dos tempos do ‘Caminho de Bitterfeld’. Para Elisabeth, esse processo significa a perda da ingenuidade. Isso nos remete a ponderações sobre os sentidos do título – “Dever de comparecer”. Ele também poderia ser “dever de se fazer presente” ou “presença do dever”, o que seria algo como “a chamada do dever”. Para Anders, existem vários sentidos na expressão relacionada à proposta de Helmut Dziuba. Em primeiro lugar, ela se relaciona às diversas demandas apresentadas às novas gerações, o que, frequentemente, ocorria muito cedo na RDA.¹⁰³⁸

Existem interpretações relacionadas mais diretamente à jovem que defende a bandeira. Georg Antosch, escrevendo para um jornal de Halle, relacionou a reação de Elisabeth à obrigação de se fazer frente pela “honra do partido”, o que justificaria o título. Ela também teria reagido com a consciência da memória do pai.¹⁰³⁹ Afinal, ela não só é membro da FDJ, a organização jovem do partido, como também é a filha de um homem que pertenceu à liderança regional do SED. Sua reação firme, mostrando coragem e senso de dever, a reabilitaria perante o desprezo de Stefan, e também o pai. Essa conexão da defesa da bandeira com a memória do pai foi similarmente evidenciada por Irma Zimm, em seu artigo “A herança do pai”.¹⁰⁴⁰ Nas cenas finais, Elisabeth está em segurança no trem, com os colegas, de volta a Karl-Marx-Stadt (IMAGEM 97). Boltenhagen nota o hematoma no rosto dela, ao que ela dá uma explicação vaga, sem mais detalhes, mas com uma ponta de orgulho, afirmando ter sido algo que ocorreu em defesa de porta-bandeira. Stefan também a observa e ouve curioso, porém distante. Boltenhagen responde, apenas repetindo intrigado: “de porta-bandeira”.¹⁰⁴¹

¹⁰³⁷ Hauptdarstellerin Vivian Hanjohr (Elisabeth) im Gespräch mit Gudrun Hindemith. In: *Filmspiegel*, Ost-Berlin, Heft 22/1983, S. 4 *apud* ANDERS, 2010, p. 17.

¹⁰³⁸ *Kino DDR*, Heft 5/1984, S. 3 *apud* ANDERS, 2010, p. 17.

¹⁰³⁹ Antosch, Georg: *Auf eigenen Füßen. Des Hallensers Peter Sodann erfolgreiches DEFA-Debüt*. In: *Der Neue Weg*, Halle/Saale, 13.07.1984 *apud* ANDERS, 2010, p. 17.

¹⁰⁴⁰ Tradução livre do original em alemão: Zimm – *Das Erbe des Vaters*. In: SCHENK *et al.*, 1994, p. 499.

¹⁰⁴¹ Tradução livre do original em alemão: Dann, ... *Abwehr getan von Fahne Haltung*. Do DVD *Erscheinen Pflicht*, aos 71 min.

Dziuba, em declaração na época sobre o título *Erscheinen Pflicht*, afirmou ter pensado em uma exortação à maneira de Karl Marx: “mostre atitude! Mostre quem você é – não se esconda! ”

¹⁰⁴² Além da busca pelo despertar da consciência para a necessidade de maturidade dos jovens, o filme foi percebido também como uma crítica aos adultos em sua imperfeição, egoísmo, acomodação e displicência. O título faria, então, referência à necessária tomada de responsabilidade de cada um, em benefício da atual geração e das futuras. *Erscheinen* – ‘aparecer’, ‘apresentar-se’ – era, sobretudo, um chamado por autorrevelação, em vez de simplesmente seguir máximas e personalidades-modelo, como havia sido comum até então.¹⁰⁴³

Em *Erscheinen Pflicht*, Elisabeth vai se tornando, de observadora a ousadamente desafiadora (IMAGEM 96). Ela procura o tio Ludwig Kratt, secretário do partido, no gabinete deste, e o questiona sobre a injustiça cometida contra a mãe de Stefan. O tio responde ter sido o Conselho Escolar o responsável pela demissão, o pai dela apenas confirmou. Ela pede a ele que reverta a decisão, “afinal, você é o Partido”.¹⁰⁴⁴ Ele responde que ela fala da mesma maneira que a mãe dela. O cargo que a professora demitida ocupava, explica Kratt, envolve confiança e responsabilidade, valores abalados quando o marido dela se estabeleceu no Ocidente. Ele também menciona o alcoolismo da mulher. Elisabeth argumenta tratar-se de pessoas. Kratt concorda, mas afirma que ela se deixa sensibilizar por todos. A seguir, faz a moça se sentar em seu lugar, diante da mesa de gabinete, e imaginar as dificuldades que ele deve lidar, nas questões envolvendo pessoas, a apresentar-lhe, diariamente, os mais diversos problemas.¹⁰⁴⁵

A jovem diz, então, uma frase desconcertante: “No socialismo o sol brilha sempre! Eu já estou completamente cega diante de tanta luz”.¹⁰⁴⁶ Kratt questiona a sobrinha sobre o que ela quer, afinal. Ela responde, baixinho, ainda não saber. E diz ao tio, um homem do partido: “[...] nós

¹⁰⁴² Helmut Dziuba im Gespräch mit Constanze Pollatschek. In: *Kino DDR*, Heft 5/1984, S. 8 *apud* ANDERS, 2010, p. 17.

¹⁰⁴³ V. Schulte: *Humanistische Botschaft. Vom 3. Nationalen Spielfilmfestival in Karl-Marx-Stadt*. In: *Sächsisches Tageblatt*, Dresden, 18.05.1984 *apud* ANDERS, 2010, p. 17.

¹⁰⁴⁴ Tradução livre do original em alemão: *Du bist doch die Partei!* Do DVD *Erscheinen Pflicht*, citado também por ANDERS, 2010, p. 18.

¹⁰⁴⁵ Nesse ponto, é curioso notarmos na argumentação do personagem Ludwig Kratt, homem da burocracia de um partido socialista, alguma aproximação contraditória ao pensamento da expoente do liberalismo e do *laissez-faire* Ayn Rand, que usa uma metáfora literária em sua crítica aos princípios do socialismo, ao afirmar que o poço das necessidades humanas não tem fim. Cf. RAND, 2010, vol. II, p. 344.

¹⁰⁴⁶ Tradução livre do original em alemão: *Im Sozialismus scheint immer die Sonne! Ich bin schon ganz blind vor lauter Licht*. Do DVD *Erscheinen Pflicht*, citado também por ANDERS, 2010, p. 19.

só temos aprendido, pois, a aplaudir, aclamar e acenar com bandeiras”.¹⁰⁴⁷ Elisabeth também procura Boltenhagen e pede a ele, que registre novamente o nome dela no livro de ocorrências disciplinares, “em nome do pai”.

Conforme verificamos, esse desafio aos adultos e, sobretudo, ao aparato, era perigoso no país que já adentrava a década de estagnação. Há também, observa Anders, a crítica à educação socialista.¹⁰⁴⁸ Além disso, a crença em ideais compartilhados pela FDJ, com seu código de honra, já não era tão capaz de ser unificador e controlador de camadas inteiras da juventude, diante de outros elementos concorrentes, como a cada vez mais presente cultura de massa jovem ocidental, sedutora e desafiadora, do *rock*, das discotecas, etc. Isso é perceptível, por exemplo, na ironia contida em falas e semblantes nas cenas da aula de russo que, na época, se confundia com cultura soviética.

Erscheinen Pflicht também diz respeito a um mundo que se revelava a Elisabeth, e que essa realidade agora tinha a ‘obrigação de aparecer’. Ela não poderia ocultá-la e ignorá-la, tal como faziam os adultos. Os vários sentidos possíveis para o título do filme aprofundam sua ambiguidade. Há a defesa do ideal marxista-leninista da FDJ, do SED e do pai ou a crítica a um regime que se tornava desacreditado? Há a tentativa de resolução do conflito entre a obediência inquestionável, submissão ao coletivo, e o despertar da autorreflexão e da iniciativa individual?

Avançaremos para outras possibilidades de leitura, para além das apresentadas por articulistas alemães-orientais da época, pelo diretor, pelo ator e pela atriz. Inicialmente, devemos considerar que, de algum modo, o conto *Aber das Leben ...*, ao ser unificado ao conto *Erscheinen Pflicht*, em uma única narrativa na adaptação cinematográfica, teve seu sentido mais libertário comprometido. Identificamos no primeiro até uma tendência existencialista, com o próprio título deixado em aberto, o que não exclui o sentido de responsabilidade que é mais destacado no segundo, a começar também por seu título.

Mas no filme, é Elisabeth quem vivencia a desagradável situação no trem urbano, dando sequência a sua história que em *Aber das Leben ...* havia sido deixada aberta. Ao ser colocada

¹⁰⁴⁷ Tradução livre do original em alemão: “[...] haben wir doch nur das Beifallklatschen gelernt, Fähnchen winken [...]”. Do DVD *Erscheinen Pflicht*, citado também por ANDERS, 2010, p. 19; SCHIEBER, Anfang vom Ende..., p. 288. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 264-327.

¹⁰⁴⁸ Cf. ANDERS, 2010, p. 18.

nesse contexto da ação, que era a de Christina no conto *Erscheinen Pflicht*, Elisabeth toma decisões ao não poder mais ignorar o bêbado, o que também é uma decisão, quando ele se tornou mais ameaçador e a situação crítica. O problema, porém, está na leitura que afirma a defesa “em nome do pai”, e do partido, pela moça que se sacrifica.¹⁰⁴⁹ Então, vamos do sentido libertário contido no primeiro conto a um sentido stalinista, a essência patriarcal no socialismo.

Além disso, e adotando-se uma outra perspectiva, na época de *Erscheinen Pflicht* já se podia perceber algum princípio da quebra de autoridade e desafio ao regime, para além do discreto evidenciar dos privilégios da elite do partido. A RDA deveria ser mostrada como uma sociedade harmônica, pacífica e saudável. O que faz aquele bêbado livremente no vagão, a molestar uma mocinha da organização jovem do partido? Em Ribakov, há um dito russo relacionado a Pedro, o Grande, mas também a Stalin: “enquanto o fantasma não vem, o mujiue não se benze”.¹⁰⁵⁰ Isso estaria ao gosto daqueles alemães-orientais que não admitiam a quebra de um estado de segurança, de sua vida planificada e ordeira, ainda que frugal e espartana.

Não seria difícil para Elisabeth ter a oportunidade de denunciar o homem como ‘inimigo de classe’. Em uma parada de estação, há um rapaz usando o uniforme do Exército Nacional do Povo. Schieber observa que a breve aparição do soldado, que não toma atitude positiva na ação, foi percebida como sensivelmente comprometedora, somando-se aos outros elementos que levaram o filme a ter problemas perante as autoridades.¹⁰⁵¹ O bêbado do vagão atacou uma pequena camarada, uma moça com os símbolos da FDJ, e assim, atacou a pretendida posição emancipatória da mulher naquela sociedade, a organização jovem do partido e, por extensão, Honecker, o Primeiro Secretário. Nos “bons tempos”, aquele *rowdie* – desordeiro – poderia refletir sobre seus atos em um campo de concentração, o tanto quanto conseguisse sobreviver a sua dura realidade. Desse ponto de vista, o “dever de aparecer” poderia se referir à defesa do aparato onisciente de um Estado forte vigilante, conduzido pela mão firme de um pai protetor.

A seguir, antes de passarmos à etapa conclusiva, apresentamos uma relação de algumas imagens, de filmes da DEFA tratados até aqui, das duas últimas décadas de existência da

¹⁰⁴⁹ Tradução do original em alemão: [...] *im Namen des Vaters*. In: Antosch, Georg: *Auf eigenen Füßen...* 1984 *apud* ANDERS, 2010, p. 17. Em *Erscheinen Pflicht*, a expressão é dita em sala de aula pelo professor Boltenhagen, ironizando Elisabeth, quando ele recebe uma determinação da direção da escola, para que retire o nome dela da lista de repreendas disciplinares.

¹⁰⁵⁰ Dito por um dos personagens de Anatoli Ribakov em *Os filhos da Rua Arbat*, um dos mais importantes romances soviéticos. Cf. RIBAKOV, 1987, p. 357. O mujiue é o camponês russo – nota do autor.

¹⁰⁵¹ Cf. SCHIEBER, *Anfang vom Ende...*, p. 288. In: SCHENK *et al.*, 1994, pp. 264-327.

República Democrática Alemã. Desta forma, é proporcionada uma memória visual do nosso caminho investigativo trilhado até então. Estas imagens são aqui usadas exclusivamente para fins de estudo acadêmico-científico. Seus detentores de direitos autorais são a DEFA-Stiftung, a Progress Film-Verleih GmbH, a Icestorm Entertainment GmbH, na Alemanha, e a DEFA Film Library at the University of Massachusetts Amherst nos Estados Unidos.

Imagem 37 – *Zeit der Störche* (*Tempo das cegonhas*, RDA, 1970)



Fonte: Captura de tela do DVD *Zeit der Störche*

Imagem 38 – Winfried Glatzeder em *Zeit der Störche*



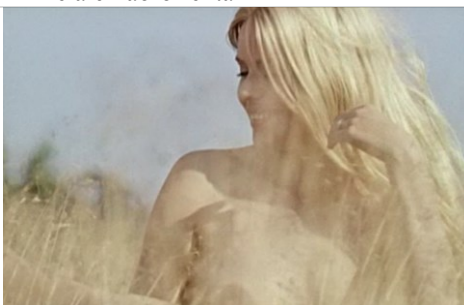
Fonte: Captura de tela do DVD *Zeit der Störche*

Imagem 39 – Heidemarie Wenzel em *Zeit der Störche*



Fonte: Captura de tela do DVD *Zeit der Störche*

Imagem 40 – Discretos ‘prazeres visuais’ no filme alemão-oriental



Fonte: Captura de tela do DVD *Zeit der Störche*

Imagem 41 – Tela de abertura de *Der Dritte* (*O terceiro*, RDA, 1972)



Fonte: Captura de tela do DVD *Der Dritte*.

Imagem 42 – Margit e Lucie. As “filhas do Muro”



Fonte: Captura de tela do DVD *Der Dritte*.

Imagem 43 – Mulheres na vanguarda da revolução técnico-científica



Fonte: Captura de tela do DVD *Der Dritte*.

Imagem 44 – A cena incômoda ao socialismo alemão-oriental



Fonte: Captura de tela do DVD *Der Dritte*.

Imagem 45 – Margit e ‘o segundo’  Fonte: Captura de tela do DVD <i>Der Dritte</i>.	Imagem 46 – A mulher em <i>Der Dritte</i>. “Eu quero que você me ame”  Fonte: Captura de tela do DVD <i>Der Dritte</i>.
Imagem 47 – No diaconato  Fonte: Captura de tela do DVD <i>Der Dritte</i>.	Imagem 48 – A jovem e o mar  Fonte: Captura de tela do DVD <i>Der Dritte</i>.
Imagem 49 – Margit e uma das filhas. A intimidade do universo feminino  Fonte: Captura de tela do DVD <i>Der Dritte</i>.	Imagem 50 – A mulher relacionada a um moderno socialismo alemão-oriental  Fonte: Captura de tela do DVD <i>Der Dritte</i>.
Imagem 51 – Angelica Domröse em <i>A lenda de Paul e Paula</i> (<i>Die Legende von Paul und Paula</i>, 1973)  Fonte: Captura de tela de DEFA-Historie. In: Features do DVD <i>Erscheinen Pflicht</i>.	Imagem 52 – Implosão. O velho e o novo em <i>A lenda de Paul e Paula</i> (<i>Die Legende...</i>, RDA, 1973)  Fonte: Captura de tela de DEFA-Historie. In: Features do DVD <i>Erscheinen Pflicht</i>.

Imagem 53 – *Die Schlüssel* (*As chaves*, RDA, 1974)



Fonte: Captura de tela do DVD *Die Schlüssel*.

Imagem 54 – *Für die Liebe noch zu mager?* (*Para o amor ainda muito magra?*, RDA, 1974)



Fonte: Captura de tela do DVD *Für die Liebe ...*

Imagem 55 – Manfred Krug e Jutta Hoffman em *Das Versteck* (*O esconderijo*, RDA, 1978)



Fonte: Captura de tela do DVD *Das Versteck*.

Imagem 56 – Cenas de rua e o dia-a-dia da RDA em *Solo Sunny* (RDA, 1980)



Fonte: Captura de tela do DVD *Solo Sunny*.

Imagem 57 – Sunny excursiona pelo interior da RDA, como cantora de uma banda



Fonte: Captura de tela do DVD *Solo Sunny*.

Imagem 58 – A casualidade discreta do nu feminino nos filmes da DEFA



Fonte: Captura de tela do DVD *Solo Sunny*.

Imagem 59 – A complexa relação de Sunny e Ralph. Vestígios de traumas persistentes?



Fonte: Captura de tela do DVD *Solo Sunny*.

Imagem 60 – A RDA como um 'jardim emparedado' perdido no tempo



Fonte: Captura de tela do DVD *Solo Sunny*.

Imagem 61 – Cenas de pátio interno que as autoridades socialistas prefeririam não mostrar



Fonte: Captura de tela do DVD *Solo Sunny*.

Imagem 62 – Imagens iconográficas e propagandísticas de um presente dinâmico



Fonte: Captura de tela do DVD *Solo Sunny*.

Imagem 63 – O roteiro visual de Alfred Hirschmeier...



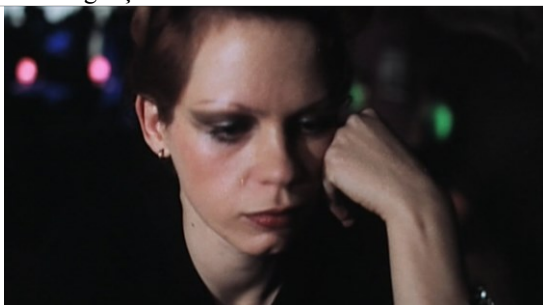
Fonte: *Auf den Spuren von "Solo Sunny" und Konrad Wolf* (Alemanha, 2003). Captura. In: *Bonusmaterial* do DVD *Solo Sunny*.

Imagem 64 – ... e a ambientação de Sunny em Prenzlauer Berg, Berlim Oriental



Fonte: *Auf den Spuren...* (Nas pistas de "Solo Sunny" e Konrad Wolf). Captura. In: *Bonusmaterial* do DVD *Solo Sunny*.

Imagem 65 – A reflexiva e apática Sunny, indícios da estagnação da década derradeira da RDA?



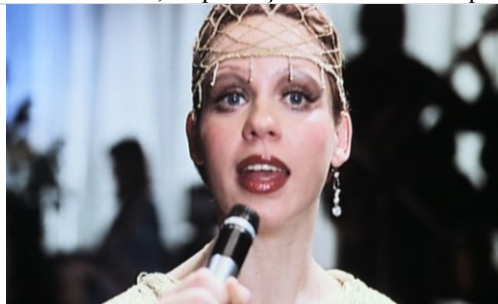
Fonte: Captura de tela do DVD *Solo Sunny*.

Imagem 66 – Sunny ao espelho, uma das imagens tornadas iconográficas da DEFA



Fonte: Captura de tela do DVD *Solo Sunny*.

Imagem 67 – Outras imagens iconográficas de Renate Krößner, na produção cultural de um país



Fonte: Captura de tela do DVD *Solo Sunny*.

Imagem 68 – ... onde se negava a formação de um sistema de 'astros e estrelas'



Fonte: Captura de tela do DVD *Solo Sunny*.

Imagem 69 – Uma vaidosa brigada feminina de fábrica. A metalinguagem em *Alle meine Mädchen*



Fonte: Captura de tela do DVD *Alle meine Mädchen* (Todas as minhas meninas, RDA, 1980).

Imagem 70 – O cineasta da DEFA tão interessado em temas femininos. Um *voyeur* por excelência?



Fonte: Captura de tela do DVD *Alle meine Mädchen*.

Imagem 71 – Uma volta aos filmes socialistas rodados em uma fábrica. Agora, tornados...



Fonte: Captura de tela do DVD *Alle meine Mädchen*.

Imagem 72 – ... surpreendentes e até mesmo potencialmente desafiadores



Fonte: Captura de tela do DVD *Alle meine Mädchen*.

Imagem 73 – O aspirante a cineasta dos estúdios de *Babelsberg* em um *ménage* com a brigada feminina



Fonte: Captura de tela do DVD *Alle meine Mädchen*.

Imagem 74 – Seria o ‘paraíso socialista’ sobre a Terra? Vista em câmera subjetiva



Fonte: Captura de tela do DVD *Alle meine Mädchen*.

Imagem 75 – Sugestões “entre elas”. A expressão máxima dos ‘prazeres visuais’ e do *voyeurismo*



Fonte: Captura de tela do DVD *Alle meine Mädchen*.

Imagem 76 – ... no cinema alemão-oriental ocorre em um filme dirigido por uma mulher!



Fonte: Captura de tela do DVD *Alle meine Mädchen*.

Imagem 77 – Mesmo em um filme de ideal coletivista, há uma mulher deslocada  Fonte: Captura de tela do DVD <i>Alle meine Mädchen</i>.	Imagem 78 – Iris Gusner evidencia o amor do cineasta da DEFA pelas heroínas ou anti-heroínas  Fonte: Captura de tela do DVD <i>Alle meine Mädchen</i>.
Imagem 79 – Os filmes de viagem e os anseios de uma geração presa atrás da Cortina de Ferro  Fonte: Captura de tela do DVD <i>Und nächstes Jahr am Balaton</i> (<i>E o próximo ano em Balaton</i>, RDA, 1980).	Imagem 80 – Violência contra a mulher. Do humanismo a um internacionalismo fracassado?  Fonte: Captura de tela do DVD <i>Wäre die Erde nicht rund...</i> (<i>Se a Terra não fosse redonda...</i>, RDA, 1981).
Imagem 81 – <i>Unser Kurzes Leben</i> (Nossa vida curta, RDA, 1981)  Fonte: Captura de tela do DVD <i>Unser kurzes Leben</i>.	Imagem 82 – O anjo como o melhor “ouvinte” de uma jovem arquiteta  Fonte: Captura de tela do DVD <i>Unser kurzes Leben</i>.
Imagem 83 – Estudadas visualidades barrocas, românticas...  Fonte: Captura de tela do DVD <i>Unser kurzes Leben</i>.	Imagem 84 – ... e até expressionistas como contraponto à monotonia cinza do mundo socialista  Fonte: Captura de tela do DVD <i>Unser kurzes Leben</i>.

Imagem 85 – Amostras do roteiro visual de Alfred Hirschmeier



Fonte: DORGERLOH, Annette. *Zur Filmszenographie von Unser kurzes Leben*.

Imagem 86 – Franziska Linkerhand no velho centro histórico



Fonte: Captura de tela do DVD *Unser kurzes Leben*.

Imagem 87 – Franziska vê Trojanovicz (Gottfried Richter) na rua. Ele é um leitor compulsivo



Fonte: Captura de tela do DVD *Unser kurzes Leben*.

Imagem 88 – Afirmação visual da situação insular do casal e monótonos blocos do plano habitacional



Fonte: DORGERLOH, Annette. *Zur Filmszenographie von Unser kurzes Leben*.

Imagem 89 – Maja e Carola nos bares da noite de Berlim Oriental



Fonte: Captura de tela do DVD *Kaskade rückwärts* (*Cascata para trás*, RDA, 1983).

Imagem 90 – Desafio aos modelos femininos da RDA vindos de uma mulher cineasta da DEFA



Fonte: Captura de tela do DVD *Kaskade rückwärts* (*Cascata para trás*, RDA, 1983).

Imagem 91 – Elisabeth ao espelho. A câmera deixa-se demorar no universo feminino à sombra do pai



Fonte: Captura de tela do DVD *Erscheinen Pflicht*.

Imagem 92 – A querida filha do ‘camarada’ Haug. Planos cinematográficos fechados destacam...



Fonte: Captura de tela do DVD *Erscheinen Pflicht*.

Imagem 93 – ... a individualidade feminina. Na escola, privilégios “em nome do pai”



Fonte: Captura de tela do DVD *Erscheinen Pflicht* (*Dever de comparecer*, RDA, 1984).

Imagem 94 – Solidão feminina e sentimento de isolamento social na sociedade socialista



Fonte: Captura de tela do DVD *Erscheinen Pflicht*.

Imagem 95 – Reinserção no coletivo. Em Berlim Oriental, Elisabeth reunida à FDJ



Fonte: Captura de tela do DVD *Erscheinen Pflicht*.

Imagem 96 – “No socialismo o sol brilha sempre! Estou cega diante de tanta luz”!



Fonte: Captura de tela do DVD *Erscheinen Pflicht*.

Imagem 97 – De volta a Karl-Marx-Stadt. Cena icônica do cinzento Leste socialista



Fonte: Captura de tela do DVD *Erscheinen Pflicht*.

Imagem 98 – Katrin Saß em um dos mais melancólicos filmes da DEFA



Fonte: Captura de tela do DVD *Der Traum vom Elch* (*O sonho do Alce*, RDA, 1986).

Imagem 99 – Uma rebelde à sombra do pai em *Die Alleinseglerin* (*A velejadora solitária*, RDA, 1987)



Fonte: Captura de tela do DVD *Die Alleinseglerin*.

Imagem 100 – Christina Powileit é a velejadora solitária. Insegura, mas ainda a mulher forte



Fonte: Captura de tela do DVD *Die Alleinseglerin*.

Imagem 101 – Mãe e filha. Em *Ich liebe dich...*, Amina Gusner é uma moça em busca do pai



Fonte: Captura de tela do DVD *Ich liebe dich – April! April! (Eu te amo – Abril! Abril!, RDA, 1988)*.

Imagem 102 – Nos tempos derradeiros da RDA, o casamento de um jovem casal



Fonte: Captura de tela do DVD *Grüne Hochzeit (Recém-casados, RDA, 1989)*.

Imagem 103 – Ele lê o *Kama Sutra*, ela simula com um boneco e uma boneca



Fonte: Captura de tela do DVD *Grüne Hochzeit*.

Imagem 104 – Em cenas do dia-a-dia, o “triunfo do ordinário” no cinema alemão-oriental



Fonte: Captura de tela do DVD *Grüne Hochzeit*.

Imagem 105 – A jovem mãe que cuida sozinha das crianças...



Fonte: Captura de tela do DVD *Grüne Hochzeit*.

Imagem 106 – ... e o “amor em fuga”, elementos dramáticos recorrentes em filmes da DEFA



Fonte: Captura de tela do DVD *Grüne Hochzeit*.

5 CONCLUSÃO

Pelas autoras e autores pesquisados, e por nossos estudos e análises de filmes como fontes primárias, verificamos a centralidade na produção da *Deutsche Film- Aktiengesellschaft* (DEFA), dos filmes realistas de seu tempo presente e com protagonistas femininas. A mulher se destaca desde o primeiro filme narrativo ficcional da empresa cinematográfica alemã-oriental, um *Trümmerfilm* – filme de escombros –, seguindo pelos *Gegenwartsfilme* e *Alltagsfilme* – respectivamente, filmes sobre o tempo presente e filmes sobre o dia-a-dia – até os típicos *Frauenfilme* – filmes sobre mulheres. Verificamos ainda, o protagonismo feminino em *Jugendfilme* – filmes sobre ou para a juventude –, quando, então, uma jovem se vê diante de questões existenciais. O destaque dado ao tema da mulher se conecta à *Frauenpolitik der SED* – a política para as mulheres elaborada pelo *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED) ou Partido da Unidade Socialista da Alemanha –, com ela se harmonizando ou a confrontando. Seu fundamento se encontra na posição de August Bebel, ainda no século XIX, que relacionou a questão da igualdade de direitos das mulheres à questão econômica. A agenda libertária delas ficou subordinada à luta de classes.

Mas Bebel reconhecia que a mulher teria uma luta solitária, visto que homens de todas as classes sociais não se mostravam dispostos a abrir mão de seu *status quo*. Nos filmes da DEFA que verificamos, é recorrente a solidão de grande parte das protagonistas, o que constitui um paradoxo em uma sociedade que estava sempre a afirmar tanto a igualdade de direitos entre os sexos, quanto o coletivismo. A ambiguidade é uma palavra-chave em tais filmes, em que seus diretores parecem afirmar e contestar o regime socialista.

Se considerarmos um filme que fuja dos padrões observados, como *Alle meine Mädchen* (*Todas as minhas meninas*, RDA, 1980), por exemplo, nele podemos perceber um espírito maior de coletivismo. Há até mesmo alegria, e sensação de leveza com a vida, na personagem Susi. Mas, ainda assim, encontramos tristeza e isolamento social em pelo menos duas personagens: em Kerstin e na *Meinsterin* Maria. Esta última traz também, a memória da guerra e seus traumas, o que era comum na melancolia das personagens femininas dos anos de 1950, conforme destacado por Anke Pinkert, o que observamos em *Sonnensucher* (*Perseguidores do sol*, RDA, 1958/1972). Dessa forma, podemos inferir que os modelos femininos do imaginário da República Democrática Alemã (RDA) não são estanques de acordo com as características de

cada época, melhor dizendo, das tendências de cada época. Uma personagem pode tanto portar reminiscências de épocas anteriores, como apontar para o futuro.

Do mesmo modo, os *Gegenwartsfilme* e os *Alltagsfilme*, que se encontram ou mesmo se confundem com os *Frauenfilme*, também não são estanques. Podemos perceber apatia radical em um *Gegenwartsfilm* como *Sonnensucher*, mesmo com toda a sua dinâmica de construção da sociedade do futuro. Assim como podemos perceber a sociedade em transformação, orientada ao futuro, em um *Frauenfilm* como *Solo Sunny* (RDA, 1980), que é repleto de elementos e sentimentos característicos do *Alltag* – dia-a-dia – estagnado.¹⁰⁵²

Identificamos trânsito de elementos dramáticos que perpassam filmes da DEFA por décadas. De *Sonnensucher* a *Erscheinen Pflicht* (*Dever de comparecer*, RDA, 1984), passando por *Solo Sunny* e *Unser Kurzes Leben* (*Nossa vida curta*, RDA, 1981), há a violência contra a mulher. Vemos também, o voo de um avião a jato, ou apenas ouvimos o seu ruído, em filmes dos anos de 1980, como ocorre nos três últimos acima citados. Esses jatos podem ser comerciais ou caças-bombardeiros do Pacto de Varsóvia. São reminiscências que evocam temas constrangedores, como a violência dos tempos finais da Segunda Guerra Mundial, dos bombardeios aos estupros em massa. Outros elementos cênicos e dramáticos, presentes em praticamente a totalidade dos filmes observados, são os trilhos de estradas de ferro e as composições ferroviárias em movimento. Eles já não evocam tanto o passado, mas reafirmam a força do tempo presente da república socialista e a dinâmica orientada para o futuro.

O *voyeurismo* está presente no cinema alemão-oriental, mas quase sempre desconectado de uma cumplicidade exibicionista da mulher. O nu feminino ou discretas exhibições do corpo da mulher ocorrem de forma contida, com uma naturalidade casual. Tais cenas logo recebem um corte, o que reafirma também a ambiguidade presente no imaginário alemão-oriental, ao tratar de temas como o erotismo. Na educação pública e nos *media*, se fez crer que no país, as relações românticas e sexuais se dariam de forma mais espontânea e honesta, o que seria proporcionado pelo regime socialista. Por outro lado, se as cenas fossem por demais eróticas, elas poderiam atingir as fronteiras da pornografia e tornar a mulher um *objeto* de desejo, o que seriam considerados vícios de sociedades capitalistas que mercantilizam o prazer.

¹⁰⁵² *Gegenwartsfilm* – filme sobre o tempo presente – é a forma singular, do alemão, para *Gegenwartsfilme*. Do mesmo modo, *Frauenfilm* – filme sobre mulheres – é a forma singular para *Frauenfilme*.

Mas isso não quer dizer que os filmes da DEFA primassem por ser ‘politicamente corretos’, ao gosto dos movimentos feministas ocidentais. Vimos que filmes como *Der Dritte* (*O terceiro*, RDA, 1972) e *A lenda de Paul e Paula* (*Die Legende von Paul und Paula*, RDA, 1973) são os mais célebres *Frauenfilme* da DEFA dos anos de 1970. Mas foram recebidos negativamente por feministas da Alemanha Ocidental. O primeiro sugere que o desejo de uma mulher por outra seria uma ‘*Notlösung*’ – ‘solução de emergência’ –, até que ela encontrasse o homem ideal. O segundo alimentaria o imaginário da ‘mulher objeto’, mesmo que na Alemanha Oriental, onde o filme foi um grande sucesso de público, ele tenha incomodado a crítica oficial pelo fato da protagonista tornar o homem um objeto em suas cenas mais eróticas.

Dos filmes alemães-orientais que se aproximam um pouco das demandas feministas no Ocidente, podemos citar *Das siebte Jahr* (*O sétimo ano*, RDA, 1969), que chama a atenção para a dupla jornada a pesar mais sobre a mulher, mesmo que ela seja uma profissional altamente qualificada. E *Suse, liebe Suse* (*Suse, Amada Suse*, RDA, 1975), lançado para o Ano Internacional da Mulher, seria uma resposta alemã-oriental ao feminismo ocidental. Nesse filme, há o abalo de expectativas tradicionais sobre os papéis sexuais, pois é o pai que cuidará da criança, enquanto a mãe estará distante, trabalhando e se aprimorando profissionalmente.

Mas, da realidade da RDA, consideremos o caso da própria DEFA como uma indústria. No início dos anos de 1960, as mulheres preenchiam 31% da força de trabalho dos estúdios e não predominavam em treinamentos para cargos técnicos e artísticos. Nos postos de liderança da empresa cinematográfica havia quase que exclusivamente homens. Em 1964, foi divulgado um relatório interno na DEFA, intitulado *Alguns problemas femininos das colegas dos estúdios*, instruindo que os supervisores dessem suporte ao avanço das carreiras femininas. A resposta ao relatório, como sempre vaga e contida, era que progressos estariam sendo feitos.¹⁰⁵³ Em diversas empresas e setores da vida profissional, as alemãs-orientais estavam sobrecarregadas demais pela sobreposição de jornadas, como esposas, mães e com os afazeres domésticos. E como outras empresas alemãs-orientais, a DEFA proporcionava lavanderia e locais para cuidados com as crianças, tendo a iniciativa sucesso apenas parcial.¹⁰⁵⁴

¹⁰⁵³ Tradução livre do original em alemão: “Einige Frauenprobleme der Kolleginnen des Studios”, August 9, 1964, I, signed “im Auftrag der Frauenkommission”, BA Berlin DR117 A/241 (Studio-Direktor) *apud* FEINSTEIN, 2002, p. 134.

¹⁰⁵⁴ FEINSTEIN, 2002, p. 134.

De acordo com Andrea Rinke, dentre os cineastas da DEFA que realizaram *Gegenwartsfilme* ao longo de toda a existência da empresa, de 1946 a 1992, de um grupo de cerca de trinta diretores sob contrato permanente, em qualquer época, são encontrados apenas três nomes de mulheres: Ingrid Reschke, falecida prematuramente, Iris Gusner e Evelyn Schmidt.¹⁰⁵⁵ Sebastian Heiduschke acrescenta os nomes de Bärbl Bergmann, e Hannelore Unterberg, mulheres que também dirigiram filmes para o cinema alemão-oriental. Essas duas últimas, assim como Ingrid Reschke, se dedicaram aos *Kinderfilme* – filmes para crianças. Já Iris Gusner e Evelyn Schmidt realizaram filmes sobre mulheres alemãs-orientais que se desdobravam entre o trabalho e a vida em família. Gusner e Schmidt expandiram, observa Heiduschke, as discussões sobre os papéis sexuais no cinema, ao acrescentarem traços autobiográficos. Elas mesmas se viam sob grande pressão, buscando conciliar as atividades profissionais e os cuidados do lar e da maternidade.¹⁰⁵⁶

É curioso notarmos que a filha de Iris Gusner, Amina Gusner, viria a se tornar uma atriz da DEFA, atuando em filmes da própria mãe, tais como *Kaskade rückwärts* (*Cascata para trás*, RDA, 1984) e *Ich liebe dich – April! April! (Eu te amo – Abril! Abril!)*, RDA, 1988). Talvez já frequentasse o estúdio de Babelsberg desde menina. Ainda assim, alerta Rinke, apesar do crescente número de filmes com protagonistas femininas ao longo dos anos de 1970 e 1980, isso não significa que os cinemas alemães-orientais estivessem repletos de *Frauenfilme* – filmes de mulheres –, se tomarmos pelo conceito ocidental com um sentido de conscientização feminista, de filmes sobre mulheres feitos por mulheres.¹⁰⁵⁷

Na década de 1970, os movimentos de emancipação da mulher no Ocidente atingiam pontos culminantes. A chamada ‘teoria feminista do cinema’ está entre os seus frutos. Dentre as feministas de países capitalistas ocidentais, havia atuantes intelectuais marxistas. O vigoroso movimento feminista da República Federal da Alemanha (RFA) até apresentava críticas pontuais a alguns filmes da DEFA, por deles estar mais próximo.¹⁰⁵⁸ Porém, os filmes socialistas e da produção nacional de países periféricos foram praticamente poupados do escrutínio do feminismo, que preferia se concentrar na crítica ao ‘cinema dominante’, ‘patriarcal e capitalista’ de matriz *hollywoodiana*.

¹⁰⁵⁵ Cf. RINKE, 2010, p. 184.

¹⁰⁵⁶ HEIDUSCHKE, 2013, p. 117.

¹⁰⁵⁷ RINKE, 2010, p. 184.

¹⁰⁵⁸ Alguns filmes da DEFA eram comercializados para serem exibidos na Alemanha Ocidental, inclusive pela televisão ocidental. Cf. HEIDUSCHKE, 2013, pp. 9-18.

A história do imaginário da DEFA é uma história heterossexual. A não existência de tabus em seus filmes é mais perceptível em temas como as *Alleinstehende Mütter* – mães que têm que cuidar sozinhas de uma ou mais crianças –, presença que também verificamos ser recorrente nos filmes examinados. Se a homossexualidade era apenas tolerada, devendo permanecer invisível na Alemanha Oriental, havia uma visibilidade incentivadora para a iniciação sexual (heterossexual) de forma até mesmo precoce, verificável, principalmente, em filmes de Herrmann Zschoche, como *Sieben Sommersprossen* (*Sete sardas*, RDA, 1978), *Und nächstes Jahr am Balaton* (*E o próximo ano em Balaton*, RDA, 1980) e *Grüne Hochzeit* (*Recém-casados*, RDA, 1989). Esta percepção é confirmada pelos estudos sociológicos de Josie McLellan, sobre intimidade e sexualidade na RDA.

Na presente tese, não foi nosso objetivo fazer comparações analíticas da dramaturgia da mulher entre a produção cinematográfica alemã-oriental e ocidental. Katrin Sell, ao estudar a representação feminina em filmes da DEFA, concentrando-se nos anos de 1949 a 1970, também não adotou essa metodologia comparativa.¹⁰⁵⁹ Concordamos com ela que os chamados *Emanzipationsmodell der DDR* – modelo de emancipação da RDA – são específicos, devendo ser articulados dentro da conflituosa relação entre feminismo e socialismo, bem como da política para as mulheres conduzida pelo SED. Recordemos também, que Rinke observa não ter existido na RDA, um *approach* explicitamente feminista pelos realizadores de filmes. Considerava-se que a questão da emancipação da mulher estava resolvida com sua independência econômica na república socialista.¹⁰⁶⁰ Porém, surge como um dos possíveis desdobramentos de nosso trabalho, a sugestão para que novos pesquisadores se dediquem a tal empreitada de um enfoque comparativo entre filmes alemães do Leste e Oeste.

Quanto a uma confrontação pontual que fizemos entre *Der Dritte* (RDA, 1972) da DEFA e seu contemporâneo feminista francês, *Nathalie Granger* (França, 1972), podemos também delinear uma conclusão. No primeiro, assim como em muitos outros filmes da DEFA, a protagonista é afirmada em sua relação com o mundo tecnológico. No segundo, a mulher é relacionada à natureza. Parece haver uma dicotomia falsamente irreconciliável. Pois é desvendando as leis da natureza que se chega ao mundo da técnica, acessível tanto ao feminino quanto ao masculino.

¹⁰⁵⁹ SELL, 2009, p. 8.

¹⁰⁶⁰ RINKE, 2010, pp. 183-184. Ver também FEINSTEIN, 2002, pp. 133-134.

Recordemos, pois, a geóloga Christiane, uma mulher imersa nos conhecimentos do mundo natural e da técnica em *Wäre die Erde nicht rund ... (Se a Terra não fosse redonda ...)*, RDA, 1981), de Iris Gusner. Quando menina, foi ela quem desvendou para o avô os mistérios da natureza, ao explicar a impossibilidade de uma máquina de moto-perpétuo. No entanto, compreendemos e até nos sensibilizamos com a sofisticada simbologia contida em *Nathalie Granger*, da marxista Marguerite Duras. Podemos aproximá-la do que foi proposto pela também marxista Christa Wolf, em sua crítica do próprio marxismo, à qual já nos referimos: a *subjetividade feminina* seria “a última possibilidade utópica em um mundo dominado pela razão utilitária”.¹⁰⁶¹

Outro possível desdobramento da presente tese pode se dar por uma abordagem dos chamados filmes gerados pela *Ostalgie*, na Alemanha reunificada, que voltam aos tempos da vida na antiga pequena república socialista do Leste. Esta abordagem pode ser feita de forma comparativa, buscando-se entender o que foi a RDA pelos filmes da DEFA, conforme propôs Wolfgang Kohlhaase.¹⁰⁶² Ou, de forma mais específica, relacionada ao tema aqui desenvolvido, podemos refletir sobre as personagens femininas dos filmes da *Ostalgie* à luz dos filmes da DEFA sobre mulheres. Alguns deles são capazes de proporcionar a compreensão do próprio fenômeno da *Ostalgie*, a nostalgia idealizada da vida na antiga Alemanha Oriental, que viria a ocorrer ao longo das duas décadas que se seguiram à Reunificação.

Vejamos, por exemplo, o caso de *Erscheinen Pflicht (Dever de comparecer)*, RDA, 1984), um filme premonitório. De uma hora para outra, a vida da jovem Elisabeth muda com a morte do pai, alto funcionário do partido, e que representava segurança. Mas um mundo de novas possibilidades se abria para ela. Já sua mãe, Elvira Haug, tem dificuldades em se adaptar e resiste a mudanças diante da nova situação. Algo similar ocorreria com o colapso da RDA e a aparente segurança que seu socialismo representava. A vida podia até ser boa para muitos no Estado em que se afirmava “cuidar dos cidadãos do berço ao túmulo”, a “vitrine do socialismo”. Rudolf Bahro menciona um “mediocre bem-estar, carente de perspectiva. [...] E, no entanto, nós queríamos criar uma civilização diferente, mais elevada!”¹⁰⁶³

¹⁰⁶¹ Tradução livre do original em inglês: [...] *the last utopian possibility in a world dominated by utilitarian reason*. In: Kuhn, Anna. *Christa Wolf's Utopian Vision*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988 *apud* FEINSTEIN, 2002, p. 124.

¹⁰⁶² Kohlhaase, DEFA: A Personal View. In: ALLAN; SANDFORD (Ed.), 2010, pp. 117-130.

¹⁰⁶³ BAHRO, 1980, p. 10.

Assim, podemos compreender pessoas como a personagem Elvira Haug, que passaram grande parte da vida naquele sistema da RDA, e que se sentiriam estranhas e vulneráveis na nova Alemanha capitalista e globalizada. Jovens como Elisabeth também sentiriam o impacto, mas, dentro de poucos anos, talvez, siglas como MTV seriam mais familiares a ela do que a FDJ.¹⁰⁶⁴ E a nostalgia seria não mais do que festinhas em algum ‘inferninho’ de Berlim, Leipzig ou Chemnitz, ao som da música *pop* e do *rock* dos Puhdys, das Mona Lise e do Klaus Renft Combo.

Existiriam outras pessoas a sentir a *Ostalgie*. Seriam aquelas, em qualquer parte do mundo, que nunca viveram no Leste socialista, mas que se sentem, de algum modo, deslocadas e imaginam uma espécie de “jardim dos prazeres”, representado por uma *idealizada* Alemanha Oriental. No atual mundo tecnocrata em acelerada mutação, no qual se exige cada vez mais das pessoas, talvez se anseie por uma felicidade proporcionada pelas coisas simples, como tomar cerveja barata em uma mesa ao ar livre, dispor de amplas composições ferroviárias, mesmo que antigas, ler os livros disponíveis e viver romances em viagens de férias de verão ao lago Balaton ou ao balneário de Nessebar, cenas de um “paraíso perdido” muito presentes nos filmes da DEFA.

Mas tenhamos em mente, que se os filmes da *Ostalgie* são tragicômicos, com uma ambientação amena e idealizada da vida na antiga Alemanha Oriental, os chamados filmes de *anti-Ostalgie* já são distópicos.¹⁰⁶⁵ No primeiro caso, temos sucessos como *Sonnenallee* (Alemanha, 1999) e *Adeus, Lenin!* (*Good Bye, Lenin!*, Alemanha, 2003). No segundo caso, temos o grande sucesso mundial *A vida dos outros* (*Das Leben der Anderen*, Alemanha, 2006), dirigido por Florian Henckel von Donnersmarck. Numa breve confrontação entre este filme e alguns da DEFA, podemos destacar, por exemplo, o ‘ponto de não retorno’ na difícil relação entre o artista-intelectual e o Estado, ou o partido, o que está implícito em *Solo Sunny* (RDA, 1980), de Konrad Wolf. Ainda neste e também em *Grüne Hochzeit* (*Recém-casados*, RDA, 1989), há a tentativa de suicídio das respectivas protagonistas. Já em *Unser kurzes Leben* e *Der Traum vom Elch* (*O sonho do Alce*, RDA, 1986), há o suicídio consumado, respectivamente, de uma personagem secundária e de uma coadjuvante.

Em *A vida dos outros*, o personagem do dramaturgo Georg Dreyman (Sebastian Koch) atinge um ponto de ruptura em sua lealdade ao Estado totalitário. A seguir, ele passa a investigar as estatísticas ocultas das altas taxas de suicídio na RDA e escreve um artigo que é, então,

¹⁰⁶⁴ A *Freie Deutsche Jugend* (FDJ) – a Juventude Livre Alemã.

¹⁰⁶⁵ Sobre a *anti-Ostalgie*, ver CORNELSEN, 2009, p. 27.

contrabandeado para publicação na revista alemã-ocidental *Der Spiegel*. Há também, o suicídio da personagem Christa-Maria Sieland (Martina Gedeck), atriz e namorada do dramaturgo, após ser chantageada por um poderoso homem do Estado. Ainda em *A vida dos outros*, podemos verificar o confronto entre o velho e o novo. O casal protagonista vivia em um apartamento antigo, porém aconchegante, acolhedor, sendo um refúgio de amor, arte, cultura e amizade. O que contrasta com o apartamento novo, mas sem vida, onde mora o agente Gerd Wiesler (Ulrich Mühe) da Stasi. E não seria o tema, por este ponto de vista, similar ao tratado em *Unser kurzes Leben*, de Lothar Warneke?

Outro filme de *anti-Ostalgie* é *Barbara* (Alemanha, 2013), dirigido por Christian Petzold. Conforme já se apresenta no próprio título, trata-se de um *Frauenfilm*. Além disso, ele é um expoente do movimento cinematográfico da atual Alemanha reunificada, conhecido como Escola de Berlim.¹⁰⁶⁶ Sua produção é diversificada, mas, dos seus elementos característicos, pode ser destacada a opção por histórias do dia-a-dia, o que, por sua vez, trazem ecos dos *Alltagsfilme* da DEFA.

Se nos concentramos nos filmes sobre mulheres, propomos, igualmente, que a presente tese possa ser um convite para que outros pesquisadores se lancem ao exame da vasta produção e legado da DEFA. José Ricardo da Costa Miranda Júnior, também orientado pelo Dr. Prof. Luiz Nazario, já havia pesquisado a curiosa vertente dos *westerns* da DEFA em sua dissertação *O cinema da Guerra Fria: da paranoia ao consumismo*. Chamamos a atenção para os *Antifaschistische Filme* – filmes antifascistas –, os *Kinderfilme*, assim como os filmes de animação e outros gêneros tratados pela já extinta empresa cinematográfica alemã-oriental, e que ainda são praticamente desconhecidos no Brasil. Outra sugestão de tema a ser investigado é a breve produção pós-socialista da DEFA.

Os documentários da antiga Alemanha Oriental também abrem um campo de possibilidades, apesar de sua característica mais propagandística panfletária. Como já mencionamos, tivemos um primeiro contato com um lote do *Gruppe DEFA-Camera DDR* doado à EBA/ UFMG, que foi tratado pelo autor da presente tese, em uma primeira catalogação e descrição temática ainda nos tempos da graduação. Mais tarde, esses filmes receberam a especializada e cuidadosa atenção de Jussara Vitória de Freitas, do ponto de vista da conservação preventiva de filmes e

¹⁰⁶⁶ ESCOLA DE BERLIM. [São Paulo]: Centro Cultural Banco do Brasil; Goethe Institute, 2013. Prospecto.

gerenciamento da informação. E com uma abordagem de Cinema e História, há o capítulo “Um cinema baseado na mentira”, de autoria de Soraia Nunes Nogueira, publicado no *Catálogo Filмотeca Mineira* organizado por Luiz Nazario.¹⁰⁶⁷

Retomemos a questão proposta por Andrea Rinke, sobre um grupo de cineastas homens estarem tão interessados no tema da mulher e nas relações entre os sexos na RDA. Verificamos sua posição de que as mulheres seriam portadoras de reivindicações sociais de uma forma menos subversiva, o que é reafirmado por Joshua Feinstein.¹⁰⁶⁸ Haveria ainda, uma possível identificação do cineasta da DEFA, *homem e artista*, com a mulher, mais precisamente em *Solo Sunny* (RDA, 1980), com sua protagonista, *mulher e artista*, se debatendo na sociedade socialista. Se por um lado, é difícil imaginarmos uma ‘projeção narcisista’ de Konrad Wolf na frágil Rita Seidel, em *Der geteilte Himmel (O céu partido)*, RDA, 1964), ele pode estar mais próximo de Sunny. Mas logo ele, o disciplinado Konrad Wolf, o veterano tenente do Exército Vermelho e homem do regime do SED, se projetaria na rebelde de Prenzlauer Berg? Por outro lado, conforme lembra Feinstein, “ele era respeitado entre seus colegas no estúdio por tomar corajosas posições de princípio em discussões políticas”.¹⁰⁶⁹

Uma das mais perturbadoras respostas para a questão do *Frauenfilm* alemão-oriental foi apresentada por uma mulher, no próprio cinema da DEFA, em *Alle meine Mädchen (Todas as minhas meninas)*, RDA, 1980). Para Feinstein, Iris Gusner ironiza “o fenômeno” de seus colegas homens se manterem tão interessados em ‘assuntos femininos’ durante décadas de produção.¹⁰⁷⁰ Ocorreria, dessa forma, uma subversão metalinguística do gênero cinematográfico dos *Frauenfilme*.

No filme, lembremos que o personagem Ralf Päscke é um jovem estudante de cinema que realiza um documentário sobre uma brigada feminina da fábrica de lâmpadas NARVA. Ele e as cinco moças da brigada passam a noite juntos em um alojamento, após beberem e dançarem numa casa noturna. Uma das moças, a deslocada Kerstin, está sozinha diante da janela no fim do corredor. O jovem aproveita para se aproximar e conversar, podendo assim, talvez, deixar as coisas mais claras e menos tensas entre os dois. A seguir, Päscke abre a porta de um dos

¹⁰⁶⁷ NOGUEIRA, “Um cinema baseado na mentira”. In: NAZARIO (Org.), 2004, pp. 63-65.

¹⁰⁶⁸ RINKE, 2010, pp. 183-184.

¹⁰⁶⁹ Tradução livre do original em inglês: [...] he was respected by his colleagues within the studio for taking courageous, principled positions in political discussions. In: FEINSTEIN, 2002, p. 134.

¹⁰⁷⁰ Cf. FEINSTEIN, 2002, p. 250.

quartos e surpreende Susi e Anita deitadas juntas na cama. Ele imagina coisas e, desconcertado, recua. Elas começam a rir, o que faz com que ele, atrevido, volte e puxe a coberta. Mas as duas estão vestidas e riem mais ainda, por pregar uma peça no fantasioso rapaz.

Päschke, então, começa a se despir parcialmente. Naqueles momentos de diversão fora da fábrica, ele já não filma, mas está imerso nas experiências. Ainda assim, ele simula ser um diretor de cinema conduzindo a ação e determina que as duas tirem as roupas. Susi, desinibida e provocativa, começa a se despir acompanhada, de forma mais contida, pela tímida Anita. A cena evolui para um *ménage a trois* (IMAGEM 73). Nesse momento, Kerstin chega e olha atordoada. Gertrud e Ella vêm logo a seguir, trazendo uma bebida e uma taça. Elas riem ao verem o que está acontecendo (IMAGEM 72). Então, as três, inclusive Kerstin, se juntam ao grupo inicial na cama, completando o ‘coletivo operário’ em união com o artista num ‘jardim das delícias terrenas’ alemão-oriental. Os papéis de parede do quarto possuem motivos florais, assim como um quadro pendente na parede atrás da cama. A música, vinda de um rádio, é romântica. Em alguns enquadramentos, a câmera é subjetiva, da perspectiva de Päschke. Contemplamos o mover-se de corpos femininos seminus. O espectador é tornado o *voyeur*. A câmera avança para uma proximidade intimista a percorrer os corpos das moças que também, divertidas, se tocam entre elas (IMAGENS 74, 75 e 76).

Refletindo sobre a cena, já na atual Alemanha reunificada, Iris Gusner destacou a beleza e o erotismo nela contidos.¹⁰⁷¹ Ao modo da DEFA, as cenas eróticas são discretas, possuem curta duração e mais sugerem do que exibem. Nos eximimos de julgar, se se trata de elegância ou censura. É suficiente notarmos que, talvez, a expressão máxima dos ‘prazeres visuais’, do exibicionismo e do *voyeurismo* no cinema alemão-oriental foi conseguida, precisamente, por uma mulher na direção de filmes. *Alle meine Mädchen* traz também, uma das mais extraordinárias ambiguidades, pois podemos questionar se há ironia ou celebração daquilo que é um motivo recorrente na obra de Iris Gusner: a ânsia de amor.¹⁰⁷²

Pretendendo ou não ironizar seus colegas homens interessados na questão feminina, Iris Gusner nos conduz ao mais essencial e incômodo de nossos questionamentos: naquele homem alemão-

¹⁰⁷¹ In: FILMGESCHICHTE BEWAHREN. Zeitzeugengespräch von Frank-Burkhard Habel und Frank Sputh mit Iris Gusner am 19. Februar 2014 im KAFFEE in der Immanuelkirschstr. 6 in Berlin. In: Extras do DVD *Alle meine Mädchen*.

¹⁰⁷² RICHTER, 2016a; RICHTER, 2016b.

oriental, artista, intelectual, reflexivo, sensível e politicamente consciente, no imaginado país operário-camponês e das relações entre homens e mulheres que se pretendiam mais elevadas, não haveria, no fundo, o desejo oculto de estar em ‘harmonia espiritual e carnal’ com uma atraente brigada feminina? Assim, Päscke, simbolizando o homem cineasta da DEFA, se revelaria o “rei” que está nu diante de “suas meninas”.

Para não concluirmos com uma visão pessimista sobre as intenções masculinas, propomos uma outra resposta para a questão sobre o que motivaria o *Frauenfilm* alemão-oriental. Bem ou mal, a *Frauenpolitik*, se tomada desde Bebel, e não limitada à rigidez ideológica e aos interesses do SED, possibilitou a um grupo de cineastas, mesmo numa estrutura predominantemente masculina, o sentimento definido na palavra alemã *Mitgefühl*. Para explicarmos o seu conceito, recorreremos novamente à Literatura. Em *A insustentável leveza do ser*, Milan Kundera explica que nas línguas latinas, a palavra ‘compaixão’ é formada com o prefixo ‘com’ e o radical ‘*passio*’. Este significa sofrimento. Entendemos por compaixão, que “não se pode olhar o sofrimento do próximo com o coração frio”. Uma palavra com sentido quase igual é piedade, no inglês ‘*pity*’ e no italiano ‘*pietà*’. “Ter piedade de uma mulher significa sentir-se mais favorecido do que ela, é inclinar-se, abaixar-se até ela”. Dessa maneira, de acordo com Kundera, o sentido gera desconfiança. “Amar alguém por compaixão não é amar de verdade”.

Mas em línguas como o tcheco, o polonês, o sueco e o alemão, o radical não significa ‘*passio*’, sofrimento, mas ‘sentimento’. Então, do alemão *Mitgefühl* extraímos o sentido de *mit* – ‘com’ – e *Gefühl* – ‘sentimento’ –, ou seja, ‘com sentimento’, o que, conforme destaca Kundera, “banha a palavra com uma outra luz”. É o que permite sentir com alguém, sem rebaixar esse alguém, qualquer emoção que seja, da tristeza à alegria.¹⁰⁷³ Assim, podemos entender o cineasta da DEFA igualmente com uma nova luz, e também, sem negar a individualidade e a humanidade, as Susanne, Guste, Christel, Lotte Lutz, Emmi, Berta, Rita, Johanna, Margit, Lucie, Paula, Ric, Suse, Jette, Karoline, Wanda, Sonja, Ella, Susi, Anita, Gertrud, Kerstin, Maria, Ines, Christiane, Nina, Inge, Maja, Carola, Anna, Anette, Christine, Veronika, Caroline, Hella, Sunny, Franziska, Elvira, Elisabeth...

¹⁰⁷³ KUNDERA, 1984, pp. 20-21.

REFERÊNCIAS

ALLAN, Seán. DEFA: An Historical Overview. In: ALLAN, Seán; SANDFORD, John (Ed.). *DEFA East German Cinema, 1946-1992*. 5. Ed. New York; Oxford: Berghahn Books, 2010. pp. 1-21.

ANDERS, Petra. *Erscheinen Pflicht (1984). Blaue Blusen, rote Fahnen: Das Erbe der Väter*. In: ANDERS, Petra et al. *Die DDR im (DEFA-) Film*. Berlin: Landesinstitut für Schule und Medien Berlin-Brandenburg (LISUM), 2010. 26 S. Verfügbar unter: <www.ddr-im-film.de>. Zugriff am: 9 Mai 2016.

ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/ Col. Humanistas, 1999. 196 p.

ANDREAS-FRIEDRICH, Ruth. *Diário de Berlim ocupada – 1945-1948*. Tradução de Joubert de Oliveira Brízida. São Paulo: Globo, 2012. 297 p.

AUMONT, Jacques et. al. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995. 310 p. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BAHRO, Rudolf. *A alternativa para uma crítica do socialismo real*. Tradução de Luiz Sérgio N. Henriques e Gilvan P. Ribeiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. 314 p. (Coleção Pensamento Crítico; v. 42).

BARNARD, Hugh. *Mountain Film. An Analysis of the History and Characteristics of a Documentary Genre*. 81 s. (Science Communication in Natural History Filmmaking). – Centre for Science Communication, University of Otago, Dunedin – New Zeland, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961a. 309 p.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. A experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961b. 500 p.

BEAUVOIR, Simone. *A convidada*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 485 p.

BEBEL, August. *Woman under Socialism*. 33. Ed. Translated by Daniel de Leon. New York: Schocken Books, 1971. 379 p.

BLUNK, Harry. The Concept of 'Heimat-GDR' in DEFA Feature Films. In: ALLAN, Seán; SANDFORD, John (Ed.). *DEFA East German Cinema, 1946-1992*. 5. Ed. New York; Oxford: Berghahn Books, 2010. pp. 204-221.

BYG, Barton. DEFA and the Traditions of International Cinema. In: ALLAN, Seán; SANDFORD, John (Ed.). *DEFA East German Cinema, 1946-1992*. 5. Ed. New York; Oxford: Berghahn Books, 2010. pp. 22-41.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Cinema Novo Alemão: In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. 5ª Ed. Campinas, SP: Papirus, 2009. pp. 311-330 (Coleção Campo Imagético).

CAPUZZO, Heitor. Considerações sobre a linguagem clássica. In: CAPUZZO, Heitor. *Alfred Hitchcock: o cinema em construção*. 2ª. Ed. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1995. pp. 21-25.

CARVALHO, Eide M. Murta (Org.). *O pensamento vivo de da Vinci*. Vol. 9. São Paulo: Martin Claret Editores, 1985. 110 p.

CHORLTON, Windson *et al.* *Alemanha*. Tradução de Frank Roy Cintra. Rio de Janeiro: Nova Cultural; Time Life Livros, 1980. 160 p. (Nações do Mundo).

CLARKE, Arthur C. *et al.* *O homem o espaço*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982. 204 p. (Biblioteca Científica Life).

CORNELSEN, Elcio Loureiro. "Dominando o Passado". A Imagem da RDA na Literatura e no Cinema Alemães após a Queda do Muro. In: UMBACH, Rosani Ketzer (Org.). *Memórias da Repressão*. Santa Maria: PPGL-UFSM, 2008, pp. 137-184.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. Transpondo muros: Escritas da violência na República Democrática Alemã. *Pandaemonium germanicum*, São Paulo, no. 13, pp. 25-57, 2009.

COULSON, Anthony S. The Films of Konrad Wolf. In: ALLAN, Seán; SANDFORD, John (Ed.). *DEFA East German Cinema, 1946-1992*. 5. Ed. New York; Oxford: Berghahn Books, 2010. pp. 164-182.

DEFA Film Library. East German Cinema & Beyond since 1993. Biography. Available from: < <https://ecommerce.umass.edu/defa/people/973> >. Accessed on: 28 Aug. 2016.

DEFA Stiftung. Home. Verfügbar unter: <<http://www.defa-stiftung.de/defa-stiftung-home>>. Zugriff am: 3 Apr. 2016.

DEFA Stiftung. Wolf-Konrad. Verfügbar unter: <<http://www.defa-stiftung.de/wolf-konrad>>. Zugriff am: 11 März 2014.

DIE DDR im (DEFA-) Film. Berlin: Landesinstitut für Schule und Medien Berlin-Brandenburg (LISUM), 2010. 73 S. Verfügbar unter: <www.ddr-im-film.de>. Zugriff am: 9 Mai 2016.

DORGERLOH, Annette. *Zur Filmszenographie von Unser kurzes Leben*. [2005?]. 6 Z. (Kunst) – Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Humboldt-Universität, Berlin, [20-?]. In: UNSER Kurzes Leben. Regie: Lothar Warneke. [S.l.]: DEFA Stiftung; Progress-Filmverleih GmbH, [2005?]. 1 DVD, 113 Minuten, Audio Deutsch Dolby Digital 2.0, Farbe, Untertitel Englisch.

EICHINGER, Barbara; STERN, Frank (HG.). *Film im Socialismus – Die DEFA*. Wien: Mandelbaum Verlag, 2009. 429 S.

EISNER, Lotte. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. 2. ed. Tradução de Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. 283 p.

ELKINS-JARRETT, Lisa. *Looking for love: the Representation of Women in East Germany's DEFA Films, 1972-1982*. University of Bristol, 2011. Available from: <<http://www.bristol.ac.uk/history/ug/ugdissertations/2011elkins.pdf>>. Accessed on: 20 Mar 2013.

ENCICLOPÉDIA Delta de História Geral. A Era Contemporânea. Vol. V. Rio de Janeiro: Delta, 1969. pp. 1394-1395.

ESCOLA DE BERLIM. [São Paulo]: Centro Cultural Banco do Brasil; Goethe Institute, 2013. Prospecto.

ESPERANÇA, Ilma. *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: Editora Unesp, 1993. (Prismas). 174 p.

FEINSTEIN, Joshua. *The Triumph of the Ordinary*. Depictions of Daily Life in the East German Cinema 1949-1989. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2002. 331 p.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Tradução de Flavia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 143 p.

FERRO, Marc. *A reviravolta da História*. A Queda do Muro de Berlim e o fim do comunismo. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2009. 102 p.

FOCUS ON EAST GERMAN CINEMA. *Senses of Cinema*. Available from: <<http://sensesofcinema.com/2010/festival-reports/auferstanden-aus-ruinen-acmi%E2%80%99s-focus-on-east-german-cinema-program/>>. Accessed on: March 11, 2014.

FRANKE, Christian. *Profit versus Aufklärung* - Inwieweit findet eine extensive Aufklärung der DDR-Geschichte seitens der Medien statt? 2012. 51 Seiten. (Film und Fernsehen) – Fakultät Medien, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences, Berlim, 2012.

FREELAND, Jane B.A. *Saying 'I': Women, Desire and Their Depiction in East Germany*. 2010. 146 s. (Arts) – Faculty of Graduate Studies and Research – Institute of European, Russian and Eurasian Studies, Carleton University, Ottawa – Canada, 2010.

FREITAS, Jussara Vitória de. *Laboratório Cinema e Conservação*: Conservação Preventiva e Gerenciamento da Informação. (Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2010.

FRIEDRICH, Otto. *Antes do dilúvio*: um retrato da Berlim nos anos 20. Tradução de Valeria Rodrigues. Rio de Janeiro: Record, 1997. 430 p.

FUNDER, Anna. *Stasilândia*. Como funcionava a polícia secreta alemã. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 375 p.

FURNAS, C.C.; MCCARTHY e os redatores de LIFE. *O engenheiro*. Tradução de Thomas Scott Newlands Neto. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982. 199 p. (Biblioteca Científica Life).

GITTA, Sereny. *O trauma alemão*. Experiências e reflexões 1938-2000. Tradução de Milton Chaves de Almeida. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. 420 p.

GRANT, Colin B. As ficções do poder e os poderes da ficção: Literatura e poder na antiga RDA. REVISTA DE ESTUDOS DE LITERATURA. Belo Horizonte, v.5, pp. 193-204, out. 1997.

GWOSC, Detlef. Idealism Takes on the Establishment: Social Criticism in Roland Gräf's Film Adaptations of *Märkische Forschungen* (*Exploring the Brandenburg Marches*) and *Der Tangospieler* (*The Tango Player*). In: ALLAN, Seán; SANDFORD, John (Ed.). *DEFA East German Cinema, 1946-1992*. 5. Ed. New York; Oxford: Berghahn Books, 2010. pp. 245-266.

HAASE, Jürgen (Hg.). *Zwischen uns die Mauer*. DEFA-Filme auf der Berlinale. Berlin-Brandenburg: be.bra verlag GmbH, 2010. 272 S.

HEIDUSCHKE, Sebastian. *East German Cinema*. DEFA and Film History. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 196 p.

HERRMANN, Pitt. Suse, Liebe Suse. In: *Sonntagsnachrichten*. Verfügbar unter: <http://www.sn-herne.de/index.php?cmd=article&aid=3147>>. Zugriff am: 18 März 2013.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos*. O breve século XX 1914 – 1991. 2ª. Ed. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 598 p.

HOLTZ-BAUMERT, Gerhard. Aber das Leben... In: HOLTZ-BAUMERT, Gerhard. *Erscheinen Pflicht*. Berlin: Verlag Neues Leben, 1981. S. 77-124.

HOLTZ-BAUMERT, Gerhard. Erscheinen Pflicht. In: HOLTZ-BAUMERT, Gerhard. *Erscheinen Pflicht*. Berlin: Verlag Neues Leben, 1981. S. 177-197.

ICH SCHAU die Schönheit dieser Welt, aber meine Augen sind voller Tränen. S. 118-132. In: UNSER Kurzes Leben. Regie: Lothar Warneke. [S.l.]: DEFA Stiftung; Progress-Filmverleih GmbH, [2005?]. 1 DVD, 113 Minuten, Audio Deutsch Dolby Digital 2.0, Farbe, Untertitel Englisch.

IORDANOVA, Dina. Film Reference. Available from: <http://www.filmreference.com/Writers-and-Production-Artists-Ta-Vi/Urusevsky-Sergei.htm>>. Accessed on: 19 Aug. 2016.

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema*: os dois lados da câmera. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Artemídia; Rocco, 1995. 336 p.

KHRUCHTCHEV, Nikita. *As fitas da glasnost*: memórias de Khruchtchev. Introdução de Strobe Talbott; tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Siciliano, 1991. 262 p.

KNIGHT, Julia. *New German Cinema*. [Revised for 4th edition, website publication/199-?]. Available from: <http://cw.routledge.com/textbooks/9780415409285/resources/newgermancinema.pdf>> Accessed on: 04 Jan. 2015.

KOHLHAASE, Wolfgang. DEFA: A Personal View. In: ALLAN, Seán; SANDFORD, John (Ed.). *DEFA East German Cinema, 1946-1992*. 5. Ed. New York; Oxford: Berghahn Books, 2010. pp. 117-130.

KOLONTAY, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. Tradução de Roberto Goldkorn. Rio de Janeiro: Laemmert, 1968. 164 p.

KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina. The Grimms' Fairy Tales in GDR Children's Films. In: JOOSEN, Vanessa; LATHEY, Gillian (Ed.). *Grimm's Tales around the Globe*. The Dynamics of Their International Reception. Wayne State University Press, 2014. pp. 239-256.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Tradução de Teresa B. Carvalho da Fonseca. São Paulo: Círculo do Livro, 1984. 261 p.

KUPERSTEIN, Katarina. *Zwischen Ostalgie und Reflexion*. Die filmische Darstellung der DDR nach der Wende. Saarbrücker: VDM Verlag Dr. Müller, 2010. 107 p.

LAPP, Ralph E. *et al. A matéria*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982. 199 p. (Biblioteca Científica Life).

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial* (Org.). Campinas, SP: Papirus, 2006. (Coleção Campo Imagético) pp. 221-252.

MASCARELLO, Fernando. Film Noir. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial* (Org.). Campinas, SP: Papirus, 2006. (Coleção Campo Imagético) pp. 177-188.

MAYNE, Judith. *Kino and the Woman Question*. Feminism and Soviet Silent Film. Columbus: Ohio State University Press, 1989. 211 p.

MAYNE, Judith. *The Woman at the Keyhole*. Feminism and Women's Cinema. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1990. 260 p.

McLELLAN, Josie. *Love in the Time of Communism*. Intimacy and Sexuality in the GDR. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 239 p.

MILLER, Ann Stamp. *The Cultural Politics of the German Democratic Republic: The Voices of Wolf Biermann, Christa Wolf, and Heiner Müller*. [S.l.]: Brown Walker Press USA, 2004. 225 p.

MIRANDA JUNIOR, José Ricardo da Costa. *O cinema da Guerra Fria: da paranoia ao consumismo*. 2010. 205 f – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

MÜCKENBERGER, Christiane. Zeit der Hoffnungen 1946 bis 1949. In: SCHENK, Ralf (Red.). *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg*. DEFA- Spielfilme 1946 – 1992. Berlin: Henschel Verlag, 1994. S. 8-49.

MÜCKENBERGER, Christiane. The Anti-Fascist Past in DEFA Films. In: ALLAN, Seán; SANDFORD, John. *DEFA East German Cinema, 1946-1992*. 5. Ed. New York; Oxford: Berghahn Books, 2010. pp. 58-76.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e Cultura). pp. 437-453.

NAZARIO, Luiz. A Revolta Expressionista. In: NAZARIO, Luiz. *As sombras móveis: Atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Laboratório Multimídia da Escola de Belas Artes da UFMG, 1999. pp. 125-205.

NAZARIO, Luiz. O eterno retorno de Leni Riefenstahl. In: *Cultura Vozes*, n. 4, p. 9-45, jul.-ago. 2000.

NAZARIO, Luiz (Org.). *Catálogo Filмотeca Mineira*. Belo horizonte: Escola de Belas Artes/ UFMG; Cedáblio, 2004. 117 p.

NAZARIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 378 p.

NAZARIO, Luiz. *Cinema e História: Introdução ao Cinema Soviético*. Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes (EBA) da UFMG, Belo Horizonte, 13 a 26 out. 2014. [inédito].

NAZARIO, Luiz. *Cinema e História: Introdução ao Cinema Nazista*. Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes (EBA) da UFMG, Belo Horizonte, 17 a 27 nov. 2014. [Inédito].

NAZARIO, Luiz. Editorial. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, pp. 7-10, nov. 2016.

NOGUEIRA, Soraia Nunes. Um cinema baseado na mentira. In: NAZARIO, Luiz (Org.). *Catálogo Filмотeca Mineira*. Belo horizonte: Escola de Belas Artes/ UFMG; Cedáblio, 2004. pp. 63-65.

NYE, Andrea. Uma comunidade de homens: O marxismo e as mulheres. In: NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record/ Rosa dos tempos, 1995. pp. 48-94. Disponível em: <<http://brasil.indymedia.org/media/2007/06/386930.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2013.

ORWELL, George. *1984*. Tradução de Wilson Velloso. 2 ed. São Paulo: 1957. 242 p.

PINKERT, Anke. *Film and Memory in East Germany*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2008. 275 p.

PROGRAMMBEILAGE zur DVD „Jutta Hoffmann Edition“ erschienen bei ICESTORM Entertainment GmbH, Berlin 2016.

PUHL, Kathrin. *Das Frauenbild im DEFA-Film*. 2007. 108 S. (Sozialwissenschaften) – Universität Oldenburg, Oldenburg, den 25. Juni 2007.

RAND, Ayn. *A revolta de Atlas*. Tradução de Paulo Henrique Britto. Rio de Janeiro: Sextante, 2010. 3 Vols.

REABERTA exposição sobre crimes de guerra nazistas. Após desencadear uma série de polêmicas, volta a Berlim mostra sobre as atrocidades cometidas pelas Forças Armadas alemãs durante a Segunda Guerra Mundial. In: Deutsche Welle. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt/reaberta-exposi%C3%A7%C3%A3o-sobre-crimes-de-guerra-nazistas/a-338179>>. Acessado em 2 set. 2016.

REIMANN, Brigitte. *Franziska Linkerhand*. Berlin: Aufbau-Verlag GmbH, 2000. 639 S.

RIBAKOV, Anatoli. *Os filhos da Rua Arbat*. Tradução de Paulo Bezerra. 8ª. Ed. São Paulo: Editora Best Seller, 1987. 628 p.

RICHARD, Lionel. *Berlim, 1919-1933: a encarnação extrema da modernidade*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993. 211 p.

RICHTER, Erika. Zwischen Mauerbau und Kahlschlag 1961 bis 1965. In: SCHENK, Ralf (Red.). *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg*. DEFA- Spielfilme 1946 – 1992. Berlin: Henschel Verlag, 1994. S. 158-211.

RICHTER, Erika. Zwei Film über die Liebe. *Zeit der Störche* und *Der Traum vom Elch* – zwei Filme von Siegfried Kühl. Impressum Programmbeilage zu der DVD *Zeit der Störche / Der Traum vom Elch*. Berlin: Icestorm Entertainment GmbH, 2015. 11 S.

RICHTER, Erika. Eine Sehnsucht nach Liebe – zwei Filme von Iris Gusner: *Alle meine Mädchen* und *Wäre die Erde nicht rund...* Impressum Programmbeilage zu der DVD *Alle meine Mädchen / Wäre die Erde nicht rund...* Berlin: Icestorm Entertainment GmbH, 2016a. 7 S.

RICHTER, Erika. Unschuld und Frechheit – zwei Filme von Iris Gusner: *Ich liebe dich – April! April!* und *Kaskade rückwärts*. Impressum Programmbeilage zu der DVD *Ich liebe dich – April! April! / Kaskade rückwärts*. Berlin: Icestorm Entertainment GmbH, 2016b. 7 S.

RINKE, Andrea. From Models to Misfits: Women in DEFA Films of the 1970s and 1980s. In: ALLAN, Seán; SANDFORD, John (Ed.). *DEFA East German Cinema, 1946-1992*. 5. Ed. New York; Oxford: Berghahn Books, 2010. pp. 183-203.

RÖHL, Ruth; SCHWARZ, Bernhard J. *A literatura da República Democrática Alemã*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2006. 206 p.

SARAIVA, Leandro. Montagem Soviética. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial* (Org.). Campinas, SP: Papirus, 2006. (Coleção Campo Imagético) pp. 109-141.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Ensaio de Ontologia Fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997. 782 p.

SCHENK, Ralf (Red.). *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg*. DEFA- Spielfilme 1946 – 1992. Berlin: Henschel Verlag, 1994. 559 S.

SCHENK, Ralf. Mitten im Kalten Krieg 1950 bis 1960. In: SCHENK, Ralf (Red.). *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg*. DEFA- Spielfilme 1946 – 1992. Berlin: Henschel Verlag, 1994. S. 50-157.

SCHIEBER, Elke. Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns 1980 bis 1989. In: SCHENK, Ralf (Red.). *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg*. DEFA- Spielfilme 1946 – 1992. Berlin: Henschel Verlag, 1994. S. 264-327.

SCHNEIDER, Peter. *Os saltadores do muro*. [S.l.]: Marco Zero, 1986. 99 p.

SELL, Katrin. *Frauenbilder im DEFA-Gegenwartskino*. Exemplarische Untersuchungen zur Filmischen Darstellung der Figur der Frau im DEFA-Film der Jahre 1949-1970. Berlin; Marburg: Tectum Verlag, 2009. 288 S.

SHIRRMANN, Inga. *Die Situation berufstätiger Mütter in der DDR*. Norderstedt: GRIN Verlag, 2006. 19 S.

SOARES, Alexandre Martins. Produção Estatal de Filmes na Ex-RDA. In: NAZARIO, Luiz (Org.). *Catálogo Filmoteca Mineira*. Belo horizonte: Escola de Belas Artes/ UFMG; Cedábio, 2004. pp. 65-72.

SOARES, Alexandre Martins. A DEFA e os filmes antifascistas. O caso *Werner Holt*. Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, pp. 198-210, nov. 2016.

TAYLOR, Frederick. *Muro de Berlim*. Um mundo dividido 1961-1989. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2009. 271 p.

TÖDT, Stefanie. *Inwiefern hat die SED-Regierung zur Emanzipation der Frau in der DDR Geführt?* Norderstedt: GRIN Verlag, 2008. 34 S.

TREUTLER, Stefanie. *Die Frauenpolitik der SED in den 1960ern*. Norderstedt; Berlin, GRIN Verlag, 2002. 18 S.

VOINÓVITCH, Vladímir. *Propaganda monumental*. Um romance. Tradução de Denise Sales. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007. 381 p.

WANDER, Maxie. *Guten Morgen, du Schöne*. Ulm: Suhrkamp, 2016. 382 S.

WEDEL, Michael. Defining DEFA's Historical Imaginary. The Films of Konrad Wolf. In: ELSAESSER, Thomas. *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. pp. 325-341.

WILSON, Mitchell *et al.* *A energia*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982. 199 p. (Biblioteca Científica Life).

WISCHNEWSKI, Klaus. Träumer und Gewöhnliche Leute 1966 bis 1979. In: SCHENK, Ralf (Red.). *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg*. DEFA- Spielfilme 1946 – 1992. Berlin: Henschel Verlag, 1994. S. 212-263.

WOLF, Christa. *Em busca de Christa T.* Tradução de Andreas Amaral. São Paulo: Art Editora, 1987. 216 p.

WOLF, Christa. *Der geteilte Himmel Erzählung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2013. 238 S.

WOLTER, Christine. *Die Alleinseglerin*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1982. 234 S.

FILMOGRAFIA DA DEFA ESTUDADA COMO FONTE PRIMÁRIA DE PESQUISA

ALLE meine Mädchen. Regie: Iris Gusner. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, 2016. 1 DVD, 83 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode Farbe. (Iris Gusner – Filmreihe).

CUIDADOS com a mãe e a criança. Direção: Regina Thielermann. Potsdam: DEFA; Camera DDR, [198-?]. 2 Film-Rollen 16 mm, 24 Minuten, Audio / Sprache Deutsch, Color Mode Farbe. Dublado em português. Tradução de: Sorge um Mutter und Kind.

DAS VERSTECK. Regie: Frank Beyer. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, 2016. 1 DVD, 96 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode: Farbe. (Jutta Hoffmann Edition).

DER DRITTE. Regie: Egon Günther. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, 2016. 1 DVD, 107 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode: Farbe + s/w. (Jutta Hoffmann Edition).

DER GETEILTE Himmel. Regie: Konrad Wolf. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, [199-?]. 1 DVD, 109 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode s/w. Untertitel: Englisch.

DER TRAUM vom Elch. Regie: Siegfried Kühn. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, 2015. 1 DVD, 86 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode Farbe. Bonusfilm in: ZEIT der Störche. (Siegfried Kühn – Filmreihe).

DIE ALLEINSEGLERIN. Regie: Herrmann Zschoche. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, [199-?]. 1 DVD, 87 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode Farbe.

DIE BUNTKARIERTEN. Regie: Kurt Maetzig. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, [199-?]. 1 DVD, 97 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode s/w. Untertitel: Englisch.

DIE LEGENDE von Paul und Paula. Regie: Heiner Carow. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, 2002. 1 DVD, 101 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode Farbe.

DIE MÖRDER sind unter uns. Regie: Wolfgang Staudte. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, 1999. 1 DVD, 81 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode s/w.

DIE SCHLÜSSEL. Regie: Egon Günther. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, 2016. 1 DVD, 94 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode: Farbe. (Jutta Hoffmann Edition).

ERSCHEINEN Pflicht. Regie: Helmut Dziuba. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, 2006. 1 DVD, 73 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode Farbe.

ETERNAMENTE jovem Berlim. In: CINEMA e propaganda. Filmes da ex-República Democrática Alemã. Curadoria: Soraia Nunes Nogueira; Coordenação: Luiz Nazario. Belo Horizonte: Ophicina Digital; Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG, 2003. 1 DVD (60 min.), son., color, dublado. Tradução de: Die Junge Alte Stadt Berlin.

FÜR DIE LIEBE noch zu mager? Regie: Bernhard Stephan. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, [2008?]. 1 DVD, 83 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode Farbe.

GRÜNE Hochzeit. Regie: Herrmann Zschoche. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, 1999. 1 DVD, 95 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode Farbe.

HOSTESS. Regie: Rolf Römer. Potsdam: DEFA, 1976. 5 Film-Rollen 16 mm, 99 Minuten, Audio / Sprache Deutsch, Color Mode Farbe.

ICH LIEBE dich – April! April! Regie: Iris Gusner. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, 2016. 1 DVD, 83 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode Farbe. (Iris Gusner – Filmreihe).

IRGENDWO in Berlin. Regie: Gerhard Lamprecht. Berlin: Icestorm Entertainment GmbH, [199-?]. 1 DVD, 79 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode s/w.

KASKADE rückwärts. Regie: Iris Gusner. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, 2016. 1 DVD, 90 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode Farbe. Bonusfilm in: ICH LIEBE dich – April! April! (Iris Gusner – Filmreihe).

LOTTE in Weimar. Regie: Egon Günther. Potsdam: DEFA, 1975. 7 Film-Rollen 16 mm, 125 Minuten, Audio / Sprache Deutsch, Color Mode Farbe.

NAKED Among the Wolves. Director: Frank Beyer. Berlin: Icestorm Entertainment GmbH; [199-?]. 1 DVD, 119 minutes, Audio Dolby Digital 2.0, Color Mode b/w, in German with English subtitles. Original Title: Nackt unter Wölfen.

NOSSO símbolo é o Sol – Freie Deutsche Jugend. Direção: Heinz Brinkmann. Potsdam: DEFA; Camera DDR, [198-?]. 3 rolos de 16 mm, cerca de 50 minutos, son., color., versão dublada em português.

PROFESSOR Mamlock. Regie: Konrad Wolf. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress-Filmverleih GmbH, [199-?]. 1 DVD, 93 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode s/w.

SOLO Sunny. Regie: Konrad Wolf; Co-Regie & Szenarium: Wolfgang Kohlhaase. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, 1999. 1 DVD, 102 Minuten, Audio Dolby Digital 1.0 / Sprache Deutsch, Color Mode Farbe.

SONNENSUCHER. Regie: Konrad Wolf. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, [199-?]. 1 DVD, 111 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode s/w.

SUSE, liebe Suse. Regie: Horst Seemann. Potsdam: DEFA, 1975. 5 Film-Rollen 16 mm, 86 Minuten, Audio / Sprache Deutsch, Color Mode Farbe.

THE ADVENTURES of Werner Holt. Director: Joachim Kunert. Massachusetts: Icestorm; DEFA Film Library, 2009. 1 DVD, 164 minutes, b/w, in German with English subtitles. Original Title: Die Abenteuer des Werner Holt.

UND NÄCHSTES Jahr am Balaton. Regie: Herrmann Zschoche. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, 2013. 1 DVD, 86 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode Farbe.

UNSER Kurzes Leben. Regie: Lothar Warneke. [S.l.]: DEFA Stiftung; Progress-Filmverleih GmbH, 2015. 1 DVD, 113 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Farbe, Untertitel: Englisch.

WÄRE die Erde nicht rund ... Regie: Iris Gusner. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, 2016. 1 DVD, 87 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode Farbe. Bonusfilm in: ALLE meine Mädchen. (Iris Gusner – Filmreihe).

WEITE Strassen – Stille Liebe. Regie: Herrmann Zschoche. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, 2016. 1 DVD, 73 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode: s/w. (Jutta Hoffmann Edition).

ZEIT der Störche. Regie: Siegfried Kühn. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, 2015. 1 DVD, 86 Minuten, Audio Dolby Digital 2.0 / Sprache Deutsch, Color Mode Farbe. (Siegfried Kühn – Filmreihe).

FILMOGRAFIA COMPLEMENTAR

ADEUS, Camaradas! O império soviético 1975 – 1991 do apogeu ao colapso. Direção: Andrei Nekrasov. São Paulo: Versátil, 2011. 2 DVDs (312 min.), son., color., legendado. Tradução de: “Adieu Camarades!”

AUF DEN SPUREN von “Solo Sunny” und Konrad Wolf. In: Bonusmaterial. In: SOLO Sunny. Regie: Konrad Wolf; Co-Regie & Szenarium: Wolfgang Kohlhaase. Berlin: Icestorm; DEFA Stiftung; Progress Film-verleih GmbH, 1999. 1 DVD, 102 Minuten, Audio Dolby Digital 1.0 / Sprache Deutsch, Color Mode Farbe.

A VIDA dos outros. Direção: Florian Henckel von Donnersmarck. Barueri/SP: Europa Filmes; Cannes Produções S/A, 2012. 1 DVD (132 min.), son., color., legendado. Tradução de: Das Leben der Anderen.

BARBARA. Direção: Christian Petzold. Barueri/SP: Europa Filmes; Cannes Produções S/A, 2013. 1 DVD (106 min.), son., color., legendado.

BEIJOS Proibidos. Direção: François Truffaut. São Paulo: Versátil Home Video, 2007. 1 DVD (90 min.), son., color., legendado. Tradução de: Baisers Volés. (As aventuras de Antoine Doinel).

CINEMANÍACO. Direção: Krzysztof Kieslowski. Rio de Janeiro: Videofilmes Produções Artísticas, 2009. 1 DVD (117 min.), son., color., legendado. Tradução de: Amator.

NATHALIE Granger. Direção: Marguerite Duras. São Luis - MA: LUME Filmes, [200-?]. 1 DVD (83 min.), son., p&b., legendado.

WOMAN in the Dunes. Director: Hiroshi Teshigahara. [S.l.]: Image Entertainment; Milestone film & video, 1998. 1 DVD, 127 minutes, Audio Dolby, B&W. Original Title: Suna no Onna.

ANEXO A - A memória de mulheres e meninas da DEFA em DVD

<i>Die Mörder sind unter uns</i>	<i>Die Buntkarierten</i>	<i>Sonnensucher</i>	<i>Der geteilte Himmel</i>
<i>Zeit der Störche</i> com o bônus-filme <i>Der Traum vom Elch</i>.	Edição comemorativa Jutta Hoffmann com os filmes <i>Weite Strassen – stille Liebe</i>; <i>Der Dritte</i>; <i>Die Schlüssel</i> e <i>Das Versteck</i>.	<i>Die Legende von Paul und Paula</i>	<i>Für die Liebe noch zu mager?</i>
<i>Solo Sunny</i>	<i>Alle meine Mädchen</i> com o bônus-filme <i>Wäre die Erde nicht rund ...</i>	<i>Und nächstes Jahr am Balaton</i>	<i>Unser kurzes Leben</i>
<i>Erscheinen Pflicht</i>	<i>Die Alleinseglerin</i>	<i>Ich liebe dich – April! April!</i> Com o bônus-filme <i>Kaskade rückwärts</i>	<i>Grüne Hochzeit</i>