



Kluge e os arquivos: a contraescrita da história

LEONARDO AMARAL

Mestre em Comunicação Social pela UFMG. Crítico de cinema e ensaísta. Curador e membro das comissões de seleção do Festival de Curtas de BH e do Forumdoc. BH. Roteirista e diretor de cinema.

Resumo: O cinema de Kluge promove uma contraescrita da história porque seus filmes questionam as versões oficiais e correntes da história alemã, tal como reproduzidas pelos livros didáticos e também disseminadas pelo senso comum. Kluge volta sua atenção para os arquivos do passado que tendem a ser recobertos pelo esquecimento. Em *A patriota*, o cineasta propõe a contraescrita a partir de uma montagem ensaística que combina esses arquivos heteróclitos acumulados pelo autor.

Palavras-chave: Arquivo. Contraescrita. Montagem. Ensaio.

Abstract: Kluge's cinema promotes a counter-writing of history because his films question the official and current versions of the German history, as played by textbooks and also disseminated by common sense. Kluge turns his attention to the archives of the past that tend to be covered by forgetfulness. In *The patriot*, the filmmaker proposes a counter-writing from an essayistic editing combining these heteroclitic archives accumulated by the author.

Keywords: Archive. Counter-writing. Editing. Essay.

Résumé: Le cinéma de Kluge développe une contre-écriture de l'histoire car ses films interrogent les versions officielles et actuelles de l'histoire allemande, telle quelle est racontée dans les manuels didactiques et assimilée par le sens commun. Kluge se tourne vers des archives du passé, souvent recouverts par l'oubli. Dans *La patriote*, le cinéaste propose une contre-écriture de l'histoire, à partir de une montage essayiste qui combine des archives hétéroclites accumulées par l'auteur.

Mots-clés: Archive. Contre-écriture. Montage. Essais.

Vi em sonhos o terreno deserto. Era a praça do Mercado de Weimar. Havia escavações em curso. Também eu escavei um pouco a areia. E vi aparecer o pináculo da torre de uma igreja. Não cabendo em mim de alegria, pensei: um santuário mexicano pré-animista, o Anaquivitzli. Acordei rindo.

Walter Benjamin

Contraescrita da história

Um rosto feminino (fig. 1). Esta é a primeira imagem de *A patriota*, acompanhada do seguinte comentário do narrador: “Gabi Teichert, professora de história na região de Hesse. Uma patriota que tem interesse por todos os mortos da nação”. Este é o prólogo de *A patriota*, que alude à história da Alemanha desde seu processo de unificação, no século XIX. Há um paradoxo criado por Kluge nessa designação da professora Gabi Teichert, personagem ficcional do filme. Ser patriota é necessariamente se engajar nas questões nacionais e se alinhar a uma história contada pelos vencedores. No entanto, não é essa a atitude da professora; seu intuito é buscar outra história, diferente daquela encontrada nos livros. Neste sentido, ela não é uma patriota. Ao buscar a história dos mortos no período do III *Reich*, Gabi Teichert se torna – por estranho que pareça – uma contra-heróina nacional, ao se posicionar na contramão de diversos princípios e movimentos constituidores da história da Alemanha no século XX.

A personagem, ao se rebelar solitariamente contra a história oficial, se engaja pessoalmente na escrita de outra história alemã.¹ Alexander Kluge concebe a história a partir de seu *Traverarbeit* (trabalho de luto), ou seja, os personagens de seus filmes, para além da elaboração de suas vidas particulares, resgatam uma memória coletiva e se servem da rememoração como meio de reescrita de história.² Etimologicamente, *Traverarbeit* deriva de *Arbeit*, que significa trabalho, e *Durcharbeitug*, que pode ser entendido como elaboração, perlaboração, trabalho aprofundado, *trabalhar através*.

1. Para Kluge, ser patriota, tendo a história da Alemanha como legado, é algo contraditório.

2. A rememoração guarda o sentido de uma memória coletiva que está para além da história oficial contada pelos vencedores.



Figura 1: Gabi Teichert

O uso do conceito por Freud, na psicanálise, tem a ver com um trabalho aprofundado *com e por meio* do passado. Neste caso, como afirma Paul Ricoeur (2008): a memória se distingue da história porque se vincula à capacidade de produzir novas narrativas a respeito dos fatos ocorridos, sem uma fidelidade integral ao que efetivamente aconteceu. Kluge está em busca desses relatos que promovem novas conexões com a experiência histórica e que confrontam a história oficial. Podemos aproximar esse gesto daquela concepção da história sustentada por Walter Benjamin, tal como a caracteriza Jeanne Marie Gagnebin (1994: 13):

cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta etc.; essa dinâmica ilimitada da memória é da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos.

É assim que, logo após apresentar Gabi Teichert, o cineasta lança mão de uma nova e insólita narrativa: na tentativa de alcançar outros pontos de vista acerca da história alemã, o filme adota a perspectiva do joelho de um soldado de guerra, Wieland, morto na batalha de Stalingrado, em 29 de janeiro de 1943.

Na sequência inicial, logo após a imagem do rosto de Gabi Teichert, vemos, em sequência, um conjunto de imagens de corpos de soldados mortos, acompanhados por um longo movimento em *travelling* ao som da composição de Hanns Eisler para a obra *Noite e neblina* (Alain Resnais, 1955). *Noite e neblina* mostra, de maneira perturbadora, os locais onde ficavam alojados os judeus nos campos de concentração, acompanhadas pela trilha de Eisler e pela narração de um texto de Jean Cayrol, poeta francês sobrevivente dos campos de extermínio. Os corpos atirados ao solo são excertos do filme *A última companhia* (Curtis Bernhardt, 1930),³ filmado em Havelland, em Brandemburgo, e que faz parte de um ciclo de filmes prussianos do período entreguerras que ressaltavam cenas patrióticas da história da Prússia. Neste fragmento, Kluge combina a trilha musical do filme de Resnais – e as significações a que ela remete – com imagens de arquivos de um filme patriótico de guerra, deixando em aberto os sentidos da ligação entre um e outro. Os efeitos de sentido produzidos pela combinação estão na lacuna existente entre o som e a imagem. O som remete diretamente ao terror nazista, enquanto as imagens do filme de Bernhardt retomam as primeiras afirmações do nacionalismo germânico. A disjunção presente na cena proporciona uma lacuna no tempo, na qual se insere o nazismo e suas formas de repressão. O recurso alegórico se dá exatamente a partir dessa lacuna. Nessa sequência inicial, Kluge apresenta uma cartela com o letrreiro “O joelho”. Em seguida, ele oferece uma ilustração com uma árvore e muita neve, ao passo que, mais ao fundo, é possível ver uma enorme tocha e um casarão. Surgem, ainda na sequência, a narração feita pelo joelho, que recita o poema de Christian Morgenstern⁴:

“O joelho”

Na terra perambula um joelho solitário.
 É apenas um joelho, nada mais.
 Não é uma barraca, não é uma árvore,
 É apenas um joelho, nada mais.
 Na batalha, há muito tempo, um homem
 Foi crivado e pensou e pensou.
 O joelho sozinho escapou ileso
 Como se isso fosse apenas um tabu.
 Desde então, perambula um joelho solitário,
 É apenas um joelho, isso é tudo.
 Não é uma barraca, não é uma árvore,
 É apenas um joelho, isso é tudo.⁵

3. Curtis Bernhardt foi um dos cineastas alemães de origem judaica que, perseguido, imigrou para os EUA.

4. Esta imagem grotesca surge do poema “Das Knie”, de Christian Morgenstern, poeta e escritor ligado à literatura do absurdo e do *nonsense*. A obra de Morgenstern é fortemente marcada pelo conteúdo satírico e irônico, pelas formas ilógicas e por situações incomuns, como é o caso do poema em questão. O poema, citado no filme, faz parte do livro *Galgendichtung*, publicado em 1905.

5. “Das Knie”

Ein Knie geht einsam durch die Welt.

Es ist ein Knie, sonst nichts!

Es ist kein Baum! Es ist kein Zelt!

Es ist ein Knie, sonst nichts.

Im Kriege ward einmal ein Mann

erschossen un und un.

Das Knie allein blieb unverletzt

als wärs ein Heiligtum.

Seitdem gehts einsam durch die Welt.

Es ist ein Knie, sonst nichts.

Es ist kein Baum, es ist kein Zelt.

Es ist ein Knie, sonst nichts.
 (Tradução nossa a partir da versão em inglês)

6. Coincidentemente, o exército napoleônico também sofreu com esse tipo de dificuldade e acabou derrotado em território russo. Não é por menos que esta história é retomada por Kluge, que, em determinado momento do filme, apresenta uma ilustração com a figura de Napoleão, para afirmar, na narração, que este imperador acabou derrotado e não pode levar ao cabo seu projeto de expansão.

7. A referência a Caspar Friedrich, um dos mais importantes pintores do Romantismo alemão, nos auxilia a pensar a maneira como Kluge traça um paralelo entre algumas das paisagens carregadas de nostalgia, opressão, sombras e misticismo pintadas pelo artista e algumas das imagens filmadas pelo cineasta no filme, em especial, as paisagens inverniais e outonais presentes na obra.

8. “The knee can in this context also be read literally, as concrete image for the ‘between’” (KAES, 1992: 113).

9. “A central category for Kluge, which can be rendered only approximately as seeing things in their interconnection” (KAES, 1992: 113).

10. “Between the past and the present, the dead and the living, memory and anticipation, the dream world of history and the waking world of the moment” (KAES, 1992: 114).

Em seguida, temos a Terra e a lua em rotação (em uma das várias referências de passagem do tempo), e um novo corte apresenta a ilustração (vinda, talvez, de um conto) de um homem subindo por uma encosta repleta de neve, tendo, ao lado, um castelo refletido na água (cabeça para baixo). O final da sequência apresenta pessoas caminhando na neve, tanques de guerra explodindo juntamente com soldados, imagens de explosão na guerra. Essas figuras e imagens de arquivo não identificáveis remetem sempre à Batalha de Stalingrado, na qual o exército nazista alemão sucumbiu diante do exército soviético por conta das dificuldades climáticas.⁶ Essa relação se faz possível graças à narração do joelho, que afirma ser a parte sobrevivente do soldado morto na batalha. As figuras de corujas em árvores podem ser correlacionadas à série de pinturas e desenhos de Caspar Friedrich⁷ que mostram caixões, sepulturas e corujas. A iconografia do artista, que surge nesse primeiro momento de *A patriota*, é o quadro *Sarg am grab* (1830): um caixão afundado, enferrujado e próximo de uma âncora. Em seguida, surge um outro quadro de Friedrich, *Landschaft mit eule, grab und sarg* (1837), com uma coruja sobre caixão e uma pá ao lado. O trabalho do artista romântico tem uma referência no período gótico e uma forte proximidade com um espírito de solidão e morte (algo bastante significativo para uma narrativa que se propõe a buscar a história dos mortos no período do III *Reich*). A montagem ainda traz uma foto de vários homens uniformizados e perfilados, para, em seguida, apresentar movimentos panorâmicos que percorrem uma paisagem da vegetação da Alemanha, enquanto o joelho-narrador afirma seu interesse na história da nação.

O joelho tem como função anatômica conectar as junções da perna e permitir que o corpo se movimente; ele é um elo entre as partes superiores e inferiores do corpo humano. “Nesse contexto, o joelho também pode ser lido literalmente, como imagem concreta do *estar entre*” (KAES, 1992: 113, trad. nossa).⁸ Ele funciona aqui como um recurso de junção da montagem, “uma categoria central para Kluge, que só pode ser realizada em aproximação, como a visão das coisas em sua interligação” (KAES, 1992: 113, trad. nossa).⁹ Assim sendo, o joelho torna-se o principal comentador e fomentador das articulações promovidas pelo filme. Ele se torna a mediação básica “entre o passado e o presente, os mortos e os vivos, memória e antecipação, o mundo onírico da história e o mundo desperto do momento” (KAES, 1992: 114, trad. nossa).¹⁰

Esse é apenas um dentre os vários recursos narrativos e estilísticos utilizados na escritura do filme, com o intuito de apresentar fragmentos, vestígios e esboços de pequenas histórias que compõem o que poderíamos chamar de uma contraescrita da história. O trabalho de Kluge é marcado pela heterogeneidade de materiais expressivos, sob diversos registros, articulados por uma operação de montagem que nem os encerra em um conjunto totalizante, nem os alinha segundo uma teleologia.

Após a realização dos primeiros três longas-metragens, o cinema de Kluge se aproxima mais do cruzamento entre ficção e documentário. Outrora, o cineasta já fazia uso de algumas imagens gráficas e iconográficas montadas entre as encenações fictícias. Posteriormente, o autor passou a recorrer cada vez mais a arquivos e materiais heteróclitos.

Podemos afirmar que o cinema de Kluge promove uma contraescrita da história porque seus filmes questionam as versões oficiais e correntes da história alemã, tal como reproduzidas pelos livros didáticos e também disseminadas pelo senso comum. Em especial, Kluge volta sua atenção para os acontecimentos traumáticos que foram recobertos pelo esquecimento. Esse gesto contradiscursivo está presente em diversas atitudes das personagens femininas, que se colocam na contramão do discurso oficial em seus respectivos contextos. Protagonistas de pequenas histórias que se multiplicam, esses personagens promovem o elo entre o presente e os arquivos do passado. Isso pode ser reconhecido, por exemplo, na maneira “ingênua” como Gabi Teichert indaga e provoca o presente.

A multiplicação das histórias menores é fundamental para Kluge, como vemos no relato do joelho de Wieland, nas breves encenações de situações do passado, como a dos oficiais no *front* de guerra, ou, ainda, nas imagens documentais que mostram a execução de soldados nazistas pelas forças aliadas na primavera de 1945, seguidas pelos ataques aéreos estadunidenses sobre pequenas cidades alemãs e pelos relatos acerca do bombardeio britânico sobre o território germânico. A proliferação de pequenas narrativas desafia a pretensão de uma narrativa histórica totalizante e convoca o trabalho de uma montagem que as associa livremente, aliada às reflexões de natureza ensaística. Lembremos que, para Adorno (2003), o ensaio é uma escrita que recusa, criticamente, a história monumental e acumulativa. O

ensaio é uma resposta à grandiloquência e à categorização dos fatos em enquadramentos abstratos.

Em determinado momento de *A patriota*, a professora Gabi Teichert parte para sua empreitada de escavar a história. A história não está nos livros, mas enterrada nas valas do solo pátrio, segundo seu modo de pensar e agir. De acordo com o pesquisador Anton Kaes (1992: 108, trad. nossa):

Como uma arqueóloga amadora, ela busca traços e vestígios do passado alemão. Em suas expedições através de dois mil anos de história, ela desenterra tantas coisas contraditórias que já não pode encontrar sentido nelas. A história se torna para ela uma grande confusão.¹¹

11. "As an amateur archaeologist, she searches for traces and vestiges of the German past. In her expeditions through two thousands years of history, she digs so many contradictory things that she can no longer make sense of them. History becomes a mere jumble to her" (KAES, 1992: 108).

12. "When Gabi Teichert shows interest, for instance, in the hundreds of little everyday stories that been excluded by the 'official' historiography, she deals with German history in the spirit of Kluge's project" (KAES, 1992: 108).

13. "And what else is the history of a country but the vastest narrative surface of all? Not one story but many stories" (KLUGE, 1981-82: 206).

Nesse processo de escavação, o que se vê no filme é uma conjunção de narrativas e arquivos heteróclitos que funcionam como peças de um quebra-cabeça historiográfico: desde o movimento alegórico presente na banda sonora (que narra a história do joelho sobrevivente do oficial alemão) até a conversa entre dois soldados em um campo de batalha. Essas partes desiguais funcionam como tijolos de uma parede de construção improvável. "Quando Gabi Teichert demonstra interesse, por exemplo, nas centenas de pequenas histórias cotidianas que foram excluídas pela historiografia 'oficial', ela lida com a história alemã de acordo com o espírito do projeto de Kluge" (KAES, 1992: 108, trad. nossa).¹² O projeto de Kluge é norteador pelo seguinte questionamento: "o que é a história de um país senão a mais vasta de todas as superfícies narrativas? Não uma história, mas muitas histórias" (KLUGE, 1981-82: 206, trad. nossa).¹³ Essas pequenas histórias mostram, muitas vezes, aquilo que está fora dos livros, a vida ordinária na época retratada. Esse conjunto de histórias exibe uma forma de vida comum, abafada tantas vezes pelo estrondo dos grandes eventos.

Nessa contestação reside o principal argumento de Kluge, que percebe a história em seu movimento descontínuo e fragmentário. Assim como Walter Benjamin, o cineasta compreende a história a partir de suas fissuras e de seus aspectos não-teleológicos. De acordo com o pensador alemão, a história não se constrói linearmente. Ao contrário, é o presente que deve estar sempre atento ao lampejar do passado (BENJAMIN, 1994). É desta forma que Kluge insere as diversas pequenas histórias cotidianas de

personagens ordinários em suas buscas e trajetórias particulares. Algo que ocorre, por exemplo, em outro filme do cineasta, *O ataque do presente contra o resto do tempo* (1985), com a educadora que tenta entregar aos parentes uma menina que perdeu os pais, ou com a médica que se sente inútil em sua profissão e tenta encontrar um novo tipo de engajamento social e histórico. Na fatura do filme, o desenvolvimento desse argumento ganha corpo nas diversas contraposições de personagens ordinários a um amontoado de carros enferrujados em um ferro velho. A história se constrói em analogia às ferragens, aos restos e aos vestígios esquecidos no ambiente e tomados pela corrosão. Portanto, é preciso escavar e recuperar, de algum modo, todo esse material.

Os arquivos e a história

Kluge nasceu em 14 de fevereiro de 1932, na cidade alemã de Halberstadt. No dia 8 de abril de 1945, uma bomba aérea lançada pelos Aliados explodiu a cerca de 10 metros de sua casa, deixando em ruínas os arredores. O acontecimento, que marcou para sempre a vida e a obra do cineasta, explica a grande quantidade de referências a episódios de explosões de bombas durante a Segunda Grande Guerra. Em *A patriota*, há uma encenação que mostra dois oficiais responsáveis pelo desarmamento de bombas, além da história de uma professora, Gerda Baethe, que, presa em casa junto de seus filhos, tenta protegê-los das bombas que caem sobre a cidade. Esse relato aparece em “*Der Luftrangriff auf Halberstadt AM. 8 April 1945*”, de autoria de Kluge, em um texto que reconstitui o bombardeio à sua cidade natal durante a Segunda Guerra Mundial, quando ainda era criança. O escritor narra a experiência da mãe e dos filhos enquanto a cidade é arruinada pelas bombas:

Ela caiu com o impacto ocorrido a 5 metros de distância. O quintal balançou com a onda de pressão do ar, seguindo uma série de detonações: Woort, Kulkplatz, Paulsplan, a Igreja Calvinista, etc. Gerda sentiu tudo distante. Afinal, ela não conseguiu perceber tudo em nenhum mapa de operações para ver isso. (KLUGE apud SEBALD, 2011: 55)

Kluge insere outra perspectiva acerca do bombardeio, tanto em seu texto quanto em *A patriota*. Gerda Baethe escuta os estrondos, mas não sabe exatamente o que ocorre e onde

ocorrem (fig. 2). A sua preocupação imediata é a de proteger os filhos do perigo próximo e iminente. Algo que também ocorre com outros personagens de *A patriota* envolvidos na situação. Após a apresentação de várias ruínas de uma cidade (fig. 3), vemos uma cova em um cemitério. Os sons de uma sirene revelam um estado de perigo. Um homem salta para dentro da sepultura e nela se esconde (fig. 4). No plano seguinte, o coveiro dorme encostado na pá (fig. 5). O narrador nos revela então uma nova estória: “Outono de 1943. O coveiro Bischof procura abrigo em uma sepultura recém-cavada. Haverá muito trabalho a fazer. Mas ele acaba tirando uma soneca”. O coveiro, assim como a mãe e os filhos, não consegue ter a exata dimensão dos fatos e do perigo. Em seu instinto de proteção imediata, ele salta para dentro da cova. Com o passar do tempo, acaba adormecendo e não percebe o que ocorreu na cidade.

A operação de montagem realizada pela montadora da maioria dos filmes de Kluge, Beate Mainka-Jellinghaus, traz uma terceira estória que tem início com imagens de aviões e um bombardeio em vários lugares (fig. 6). Na sequência das imagens, uma nova encenação: dois oficiais de bombardeio fumam um cigarro (fig. 7). O narrador afirma: “Dois pilotos de bombardeio estão de volta de uma missão. Eles não conheciam a Alemanha. Eles simplesmente aproveitavam o país durante dezoito horas”. Outras imagens de arquivo dos pilotos britânicos. Eles pegam um carro em grupo. O narrador relata: “Agora eles se dirigem até o quartel para dormir”.



Figura 2: Gerda Baethe se esconde junto aos filhos

Figura 3: Cidade alemã é bombardeada

Figura 4: Coveiro Bishop se esconde das bombas

Figura 5: Coveiro Bishop cochila após os ataques

Figura 6: Ataque aéreo dos Aliados

Figura 7: Soldados fumam após o ataque

A descrição destas três cenas é fundamental para compreender o método de concatenação de Kluge, que conecta arquivos heterogêneos, à procura de conexões não usuais ou insuspeitadas entre os acontecimentos históricos. Para ele, as possibilidades oferecidas pela encenação e pelos procedimentos documentais são múltiplas e inseparáveis. Um homem a fumar na neve pode ser apenas o simples retrato de alguém em uma ação cotidiana. No entanto, se essa imagem é colada a outra, a de aviões de guerra e um bombardeio, ela se transforma em uma construção ficcional. O homem que fuma na neve é parte integrante de uma mesma história, que conjuga a família em seu desespero, tentando se esconder das bombas, o cozeiro que dorme em serviço e os pilotos estrangeiros que acabaram de atacar uma cidade alemã. Esta sequência faz parte da cena apresentada a partir de uma visão de um telescópio. Nela, Kluge procura desconstruir algumas definições costumeiras que opõem muito esquematicamente o documentário e a ficção. A sequência traz os seguintes elementos: uma cartela mostra o verbete “Documentário”. Em um plano aberto, um homem, a uma grande distância, fuma um cigarro em meio à paisagem branca e congelada. A lente grande-angular mostra apenas a luz que vem do cigarro aceso. O comentário da banda sonora diz: “Documentário! Um homem com um cigarro a oitocentos metros de distância. Eu não conheço sua história”. A seguir, vemos uma nova cartela: “Encenação”. Vemos um esquadrão de bombardeio aéreo lançando bombas. Lá embaixo, uma mãe e seus dois filhos estão sentados à mesa, ao lado de uma maleta. Para David Roberts essa composição escapa à divisão corriqueira entre documentário e ficção:

Kluge não almeja nem uma documentação objetiva do bombardeio de Halberstadt, nem uma impressão ou encenação humana, subjetiva, dos eventos. Seu objeto é, antes, a dialética extremamente complexa entre o concreto e o abstrato, o visível e o invisível, o momento e a história. (ROBERTS, 2012: 130, trad. nossa)¹⁴

O que o filme faz é concatenar os eventos: os que sofrem sob o ataque das bombas, o trabalho do cozeiro e os aviadores que despejam as bombas. Essas três histórias acabam soterradas pela História oficial narrada nos livros didáticos, esta que Gabi Teichert insiste em contestar. A professora escava as ruínas para

14. “Kluge is aiming neither at an objective documentation of the bombing of Halberstadt nor at a human, subjective impression or staging of the events. His object rather is the extremely complicated dialectic of the concrete and the abstract, the visible and the invisible, the moment and the history” (ROBERTS, 2012: 130).

trazer de volta os mortos, como na anedota alegórica do conto do menino morto (presente no filme) que não se deixa enterrar: “Era uma vez uma criança teimosa, que detestava Deus e sua mãe. Ele estava em seu leito de morte. Mesmo depois de ser enterrado, sua mão escapava da sepultura”. O trabalho de luto realizado pelo filme se apresenta nessa relação da personagem com os mortos. O luto também aparece nas diversas iconografias e nos diferentes arquivos que aparecem conectados por textos e narrações. Imagens documentais da campanha russa no inverno de 1942 são mostradas ao mesmo tempo em que um verso apócrifo é declamado na banda sonora:

Um homenzinho que não era sábio
Construiu a sua casa sobre o gelo.
Disse: Ó Senhor, mantenha-o congelado
Ou então minha casinha eu vou perder.
Mas a pequena casa afundou
E o homenzinho se afogou.

Logo em seguida, acompanhamos Gabi dentro de um automóvel, a chorar enquanto dirige. “O *Trauerarbeit* do filme desponta em silêncio nas lágrimas da patriota: luto pelas numerosas vítimas da guerra e pela pátria perdida; luto também pela fria austeridade que mantém a sociedade unida” (KAES, 1992: 131, trad. nossa).¹⁵ A personagem chora por aqueles que perderam suas vidas em uma história trágica. O interesse da personagem é o mesmo de Kluge: a busca pelos mortos soterrados pela história.

15. “The film’s *trauerarbeit* surfaces mutely in the patriot’s tears: mourning for the many war victims and for the lost fatherland; mourning also for the cold rigidity that keeps the society together”.

A metáfora da escavação é um elemento fundamental do método de Kluge e em sua desconstrução crítica da história alemã. Seu gesto é benjaminiano, ao conceber essa história como a acumulação de diferentes materiais de épocas diversas, sobreposto em camadas variadas. Ao mesmo tempo, há também as questões do trauma e do silêncio que, durante anos, acompanharam a história alemã. Gabi questiona o presente por entender que o passado é lacunar, envolvido por silêncios e interditos. Seu gesto contestatório implica questionamentos fundamentais para essa forma de pensar uma outra história. Para tanto, é preciso refletir a respeito de alguns aspectos. Qual história o filme de fato atrita? Por que, para o cineasta, é impossível se escrever uma história

patriótica da Alemanha? Quem são, de fato, os silenciados por essa história? É possível falar de uma história dos vencidos nos termos benjaminianos? Quais são os porquês do silêncio logo após a experiência traumática da Segunda Guerra Mundial?

Se, em determinado instante, a própria Teichert diz que “é impossível explicar a história aos alunos”, precisamos, então, buscar alguns dos acontecimentos marcantes da história oficial alemã a fim de entender melhor essas impossibilidades e para que compreendamos essa outra história a ser contraescrita. De acordo com Jacques Le Goff (2003: 18-19):

A palavra “história” (...) vem do grego antigo *historie*, em dialeto jônico. Esta forma deriva da raiz indo-européia *wid-*, *weid-*, “ver”. Daí o sânscrito *vettas*, “testemunha”, e o grego *histor*, testemunha no sentido de “aquele que vê”. Esta concepção da visão como fonte essencial de conhecimento leva-nos à ideia de que *histor*, aquele que vê, é também “aquele que sabe”; *historein*, em grego antigo, é “procurar saber”, “informar-se”. *Historie* significa, pois, “procurar”. É este o sentido da palavra em Heródoto, no início de suas *Histórias*, que são investigações, “procuras”. (...) Ver, logo saber, é um primeiro problema.

Essa definição entreabre uma série de significados para o termo “história” presente nas línguas românicas. Essa procura das ações realizadas pelos homens proposta por Heródoto acaba por se constituir em uma ciência histórica. O objeto de pesquisa da história seria, portanto, aquilo que é realizado pelos homens. Para Paul Veyne (1968: 423-424), “a história é que quer uma série de acontecimentos, quer a narração desta série de acontecimentos”. Essa definição da história pode ganhar um terceiro sentido, o de narração, como afirma Le Goff (2003: 18-19): “Uma história é uma narração, verdadeira ou falsa, com base na ‘realidade histórica’ ou puramente imaginária – pode ser uma narração histórica ou uma fábula”. Ao conceber a história como narração, o autor acaba por aproximar o processo historiográfico de uma formulação pela linguagem a partir do tempo presente.

Para Le Goff, as novas orientações da história são: “crítica do documento, o novo tratamento dado ao tempo, as novas relações entre material e ‘espiritual’, as análises do fenômeno do poder sob todas as suas formas, não só de seu aspecto político”

(LE GOFF, 2003: 143). Recorreremos, portanto, a alguns dos conceitos da chamada Nova História, a fim de discutir outros modelos de história, como, por exemplo, o positivista, criticado por Walter Benjamin.

A concepção de história encontrada nos filmes e no pensamento de Kluge está fortemente orientada pelos questionamentos da própria história, bem como na maneira como as questões nacionalistas se estabeleceram ao longo do tempo. Esse pensamento mostra o quanto se torna complicado reestruturar uma nova escrita da história sem esbarrar nas dificuldades impostas pelas construções nacionalistas, patrióticas e míticas presentes nessa história oficial. Assim como faz a personagem Gabi Teichert, é preciso escavar a história alemã para que se retome todas essas questões, para que dela retornem os fantasmas que insistem em assombrar e a silenciar aqueles que fazem parte, ao seu modo, desta mesma história.

Ensaio de uma contraescrita da história

Podemos dizer que, já nos movimentos da vanguarda dos anos 1920, o ensaio – numa acepção mais ampliada – se fazia presente, como, por exemplo, no cinema de Jean Epstein, Hans Richter ou mesmo na obra de Sergei Eisenstein. No entanto, na maioria das vezes, o ensaio se vinculava mais ao cinema documentário do que às ficções. Coube a alguns críticos franceses nas décadas de 1950 e 1960 a caracterização de algumas obras como ensaísticas. É o que faz, por exemplo, Godard, quando diz, em um de seus aforismos cinematográficos, que Rossellini se expressava através do ensaio. Numa acepção restrita e mais atenta aos princípios formais, Suzanne Liandrat-Guigues (2004) afirma que o gesto ensaístico pode se dar diante das câmeras, na mise-en-scène, ou ainda na montagem, na narração ou na banda sonora.

Kluge, em *A patriota*, faz uso, sobretudo, dos artifícios da montagem e da narração. Sua dicção ensaística está diretamente conectada a esses dois recursos. O próprio cineasta se constitui como narrador, ora se apresentando como o próprio realizador do filme, ora a partir da alegoria do joelho do soldado Wieland.

Na fatura da obra, a forma do ensaio encontra sua manifestação cinematográfica, por assim dizer, nas operações da narração e da montagem. A maneira como a narração aparece nos filmes de Kluge pode ser aproximada, de acordo com Peter C. Lutze (1998), de uma orientação modernista. Para o comentador, a narração (tão fundamental na constituição do gesto ensaístico) tem, em Kluge, um caráter que é, ao mesmo tempo, ambivalente e inovador: o cineasta é fascinado pelo processo de narração clássico, todavia rejeita, por diversas vezes, os modelos tradicionais de narração. Admirador confesso do Primeiro Cinema, Kluge se aproxima dessas obras na medida em que constrói seus filmes através de histórias episódicas que surgem como interrupções a um fio condutor de uma narrativa linear, que supostamente teria uma unidade causal entre espaço e tempo. O cineasta se apropria, muitas vezes, dessa estrutura que, desde o surgimento do cinema, mostra a capacidade que esta arte tem de modificar a própria realidade. Neste sentido, pode-se mesmo dizer que não existe, no Primeiro Cinema, uma tentativa de ilusionismo. A admiração de Kluge está diretamente relacionada a essa capacidade que o cinema tem de criar suas fábulas com elementos do real.

Segundo Lutze, Kluge pode ser colocado no patamar de Franz Kafka, por se constituir como um fabulista que não está preocupado em constituir estórias com algum tipo de moral explícita. Em seus primeiros filmes, *Despedida de ontem* (1966) e *Artistas na cúpula do circo: perplexos* (1968), a narrativa é estruturada pela trajetória de suas personagens principais. Existe uma narração em *off* que procura ressaltar certos aspectos da vida de Anita e Leni (a meta de ambas nos respectivos filmes é bastante vaga, tanto que, ao final, as duas acabam retornando ao mesmo lugar: Anita para a prisão, Leni sem uma solução para o seu circo). Posteriormente, a partir de *Trabalho ocasional de uma escrava* (1973), o próprio Kluge passou a narrar seus filmes. A possibilidade de narrar propiciou ao diretor um maior controle das entonações e inflexões dadas ao texto. “A voz de Kluge tem um calor e uma inteligência muito peculiares. Muitas vezes, ele é irônico, mas de um modo gentil em vez de sarcástico. Ele cria um narrador onisciente, mas também pessoal, que não prega ou constrange, mas quase sussurra para a audiência” (LUTZE, 1998: 85, trad. nossa).¹⁶ Para Lutze, essa mudança torna-se cada vez mais importante enquanto fonte de informação narrativa: “esta

16. “Kluge’s voice has a very distinctive warmth and intelligence. He is often ironic, but in a gentle rather than sarcastic way. He creates an omniscient narrator, but also a personal one, who does not preach or compel, but rather almost whispers to the audience” (LUTZE, 1998: 85).

17. “This oral storytelling foregrounds both the role of the director and the process of narration” (LUTZE, 1998: 64).

narração oral evidencia tanto o papel do diretor quanto o processo de narração” (LUTZE, 1998: 64, trad. nossa).¹⁷ A alteração no procedimento oral da narração transforma, também, a forma de constituição narrativa dos filmes. Se em *Despedida de ontem* e em *Artistas na cúpula do circo: perplexos* a narrativa ainda não se mostrava tão fragmentária quanto nos filmes seguintes, em *Trabalho ocasional de uma escrava* já é possível observar alguns fragmentos de outras imagens que aparecem na narrativa, como acontece com as inserções do filme soviético *Chapaev* (Georgi e Sergei Vasileyev, 1934).

Em razão dessa mudança das formas de narração e dos usos de outras imagens em seus filmes, é possível, segundo Lutze, compreender as estruturas narrativas em dois extremos: um modelo tradicional mais próximo ao de Hollywood, com uma trama linear de desenvolvimento direto (presente, em parte, nos primeiros longas-metragens); e um modelo modernista de colagem de arquivos diversos de pequenas narrativas cujas interconexões são de ordem temática e estilística. Para Lutze, *A patriota* poderia ser visto como um filme de transição entre os dois modelos, por sua tentativa de traçar uma trajetória da personagem principal, mas também por trazer outras micronarrativas, além de exibir, em sua montagem, diversos fragmentos de imagens e narrações em *off*. O ensaio opera então a partir da narração, na tentativa de organizar os diversos fragmentos.

Além da narração presente na banda sonora, Kluge insere, em diversos momentos, intertítulos que possuem uma função não somente narrativa: “esses títulos têm uma função estilística de contraste visual e repetição” (LUTZE, 1998: 84, trad. nossa).¹⁸ Estes intertítulos, muitas vezes, se constituem em citações sem uma referência clara a respeito de sua autoria. Para Miriam Hansen (1983: 65, trad. nossa), “o uso de aspas obsessivo por Kluge, figurativamente falando, enfatiza o próprio ato de enunciação, suspendendo e provocando, ao mesmo tempo, a questão da autoria: um discurso em busca de espectadores que podem lembrar e rever”.¹⁹ Para Kluge, o texto é também imagem, assim como são elementos visuais as imagens de arquivo de velhos filmes documentários ou de ficção, fotografias encontradas em arquivamentos pessoais, revistas, livros, *frames* ou desenhos, pinturas e outros tipos de ilustração. Cabe à operação de montagem a reunião desses materiais.

18. “These titles have a stylistic function of visual contrast and repetition” (LUTZE, 1998: 84).

19. “Kluge’s obsessive use of quotation marks, figuratively speaking, foregrounds the act of enunciation itself, suspending and simultaneously provoking the question of authorship: a discourse in search of spectators who can remember and revise” (HANSEN, 1983: 65).

“A combinação desses (...) tipos de materiais é utilizada em três modos diferentes de narração: condensação, ilustração e excerto” (LUTZE, 1998: 87, trad. nossa).²⁰ Essas três formas de narração representam, em boa medida, modos de ensaio na obra do autor. Lutze afirma que os três modelos de narração e montagem aparecem de diversos modos. A condensação surge, normalmente, vinculada a uma temática de longa duração ou explicação. O cineasta condensa, então, essa temática a partir de algumas imagens e da narração. “Como um bom modernista, Kluge salienta esse processo de colagem e as diferenças entre os materiais midiáticos através do uso de câmera lenta, quadros congelados e efeitos de íris” (LUTZE, 1998: 87, trad. nossa).²¹ Um exemplo desse modo de narração pode ser observado na cena em que o diretor apresenta a história da invasão napoleônica ao usar uma ilustração do imperador francês e também pela narração presente na banda sonora.

A ilustração está diretamente ligada à maneira encontrada por Kluge de representar determinado conto, passagem ou texto por ele narrado em *off*. Como exemplo, Lutze retoma uma cena de *Despedida de ontem* em que o diretor narra uma passagem de um livro infantil ilustrado na qual um mamute da era glacial se descongela nos tempos modernos. Em *A patriota*, no instante de apresentação do joelho do soldado Wieland, por meio da leitura do poema de Morgenstern, o cineasta associa a narração a antigas pinturas, desenhos, fotografias e imagens de arquivo, de modo a ilustrar alguns momentos da história da Alemanha. “Esta técnica permite a Kluge pegar materiais literários, tradições orais, ou materiais originais e visualizá-los sem representá-los” (LUTZE, 1998: 88, trad. nossa).²²

O terceiro modo de narração introduz uma parte de uma representação visual (cena de um filme ou fragmento de uma ópera) para que nela se possa “usar a narração para fornecer o contexto e explicar a ação” (LUTZE, 1998: 88, trad. nossa).²³ Nessa operação, Kluge faz uso apenas da parte ou do episódio de um determinado conto, livro ou peça que lhe interesse naquele momento. Em *O ataque do presente contra o resto do tempo*, o cineasta mostra alguns excertos da ópera Tosca, de Giacomo Puccini, enquanto comenta as ações dos intérpretes. Algo que também ocorre em *A patriota* na cena em que o Ministro da Cultura alemão, especialista em contos de fadas, comenta alguns ensinamentos morais encontrados nessas

20. “The combination of these (...) types of material are utilized in three different modes of storytelling: condensation, illustration, and excerpt” (LUTZE, 1998: 87).

21. “Like a good modernist, Kluge foregrounds this process of collage and the differences between the media by using slow motion, freeze frames, and iris framing” (LUTZE, 1998: 87).

22. “This technique allows Kluge to take literary material, oral traditions, or original material and visualize it without enacting it” (LUTZE, 1998: 88).

23. “Use the narration to provide the context and to explain the action” (LUTZE, 1998: 88).

24. “This oral storytelling allows Kluge to tell many more parallels and interconnections, than he could using standard narrative techniques in standard ways” (LUTZE, 1998: 89).

estórias. Depois da explicação do Ministro, Kluge, em *off*, comenta importância que esses contos possuem na constituição da história alemã. Como reitera Lutze (1998: 89, trad. nossa), “esta narração oral permite a Kluge criar muitos outros paralelos e interconexões do que seria possível se ele usasse técnicas narrativas convencionais de modos padronizados”.²⁴

A organização do material pelos modos de narração e pela montagem dá a ver o método ensaístico cinematográfico de Kluge. Encontramos na escritura do filme as ranhuras deste “método antimetodológico” (na forma adorniana do ensaio): em uma sequência do filme, vemos o rosto de Gabi Teichert em *close-up*. Um corte na montagem e temos a figura de elefantes sobre o casco de uma tartaruga. Trata-se do mito do planeta em formato plano, que, posteriormente, foi contestado por Copérnico. Para Kluge, existem vários modelos de explicação do mundo ao longo da história e várias mudanças no pensamento e nos paradigmas científicos.

Em outra cena, a professora de Hesse vasculha textos e documentos. A câmera, posicionada do lado de fora, observa a ação da personagem. O narrador afirma que ela corrige os trabalhos de seus alunos nesse instante. Em um papel, lemos a seguinte mensagem: “As montanhas se levantarão um dia, elas estão dormindo por curto período de tempo”. Como podemos notar, há na operação de montagem de *A patriota* um jogo complexo de relações. O trabalho rotineiro da personagem é atravessado pelo aparecimento dos elementos textuais que reconfiguram sua ação. Kluge abre espaço para que as frases enigmáticas criem interpretações diversas. “Não se trata aqui de restaurar a significação primária da imagem, mas de ampliar o campo, de maneira a produzir um tipo de excesso de sentido: o filme nasce, como afirma Kluge, na cabeça do espectador” (BLÜMLINGER, 2004: 64, trad. nossa).²⁵ Estamos diante de um processo ensaístico que conjuga imagens, sons e narração de uma maneira aberta, que deixa, propositadamente, parte do sentido em suspenso. As informações e relatos dados na banda sonora acabam por complicar e multiplicar as significações carregadas pelas imagens, textos e sons. Trata-se de trabalho meticuloso e polifônico que intercruza tempos, informações e imagens em um tecido marcado por diversos pontos de vista. Kluge procura, assim, organizar os materiais de acordo com um princípio de ruptura que, como elucida Miriam Hansen, ocorre entre os diferentes níveis cinematográficos: entre a imagem em movimento e a escrita, entre

25. “Il ne s’agit pas ici de rétablir la signification première de l’image, mais d’en élargir le champ, de manière à produire une sort d’excès de sens: le film naît alors, comme dit Kluge, dans la tête du spectateur” (BLÜMLINGER, 2004: 64).

a imagem, a voz e a música, entre períodos diferentes de imagens; entre um sentido épico do tempo e da temporalidade dos números, cenários e miniaturas.

As rupturas desse processo de criação podem ser observadas em outra cena. Um homem cava um buraco. O narrador afirma: “Enterrado sob a cidade de mentiras sem detonar bombas da Segunda Guerra Mundial e objetos de valor do imperador Augusto e dos Celtas. Primeiramente ele encontrou apenas copos, potes, utensílios. Agora eles são tesouros. O museu da história antiga está equipado. Agora em todo lugar, um trator cava um pouco de terra, e cidadãos, chamados de ladrões de tumbas, cavam e salvam os tesouros da história”. A operação da montagem, nessa passagem, reforça o caráter transformador que ela tem dentro da obra. Uma simples escavação transforma utensílios simples em vestígios de um passado soterrado. A história é escrita a partir dos materiais encontrados por seus escavadores. No comentário do narrador, há sempre uma orientação irônica: a história transforma utensílios comuns em tesouros e os ladrões de tumbas em historiadores. A reconfiguração do sentido de um objeto ao longo da história é de grande interesse para o cineasta. Não é por menos que ele reconhece que, em todos os vestígios soterrados, há uma maneira de se contar a história. Para ele, qualquer um que vasculha e cava a terra em busca dos vestígios age como um historiador.

A sequência seguinte traz um plano de Gabi Teichert ao lado do coveiro da cena anterior. Ela pergunta o quão profundo ele pode cavar. “Zero metros é a regra”. “Zero metros? Isso é nada”, indaga a professora. Mais uma vez, a escavação torna-se uma tentativa de Teichert de encontrar os vestígios dessa outra história que não aquela encerrada nos livros que seus alunos leem em sala de aula. Segundo Blümlinger, o objetivo de Godard em *Aqui e acolá* (1975) é “atribuir a uma dada imagem uma nova imagem, para criar um estágio intermediário que transporta o pensamento ao coração da imagem. Nesse espaço vazio, a imagem pode ser radicalmente colocada em questão” (BLÜMLINGER, 2004: 65, trad. nossa).²⁶ Podemos dizer que esse tipo de deslocamento surge também em *A patriota*, na maneira com que Kluge se apropria de outras imagens e, através do artifício da narração, desloca os seus sentidos. Ao apresentar uma imagem de arquivo (como, por exemplo, a imagem de aviões de guerra em um bombardeio) junto a uma encenação (os desarmadores de bombas em

26. “Il s’agit d’attribuer, à une image donnée, une image nouvelle, pour créer un entre-deux qui transporte la pensée au coeur de l’image. Dans cet espace vide, l’image peut être radicalement mise en question” (BLÜMLINGER, 2004: 65).

conversa em um esconderijo, um *bunker*), esses dois fragmentos são reconfigurados. O ensaio, que, segundo Adorno, possibilita essa liberdade de elaboração frente a certo tipo de cientificismo, garante a Kluge um procedimento admirável no deslocamento das imagens, com possibilidades diversas de poder combiná-las e delas obter uma escrita condizente com as propostas do filme em relação a uma outra história da Alemanha.

O ensaio vem, portanto, promover conexão entre esses fragmentos. O resultado de toda a busca e combinação seria o gesto ensaístico e o olhar para a história. O emblema máximo dessa empresa está na personagem de Gabi Teichert e na maneira como ela questiona a história e ensaia uma outra. Kluge rompe com uma tradição positivista e cientificista de se conceber a história para dar vazão a um método que combina fatos, expressões artísticas, literárias e memorialísticas. “O que continua importante é o fato de Kluge ainda afirmar sua crença nos ‘fantasmas do passado’, como Marx, Eisenstein e Brecht” (KOUTSOURAKIS, 2011: 222, trad. nossa).²⁷ Koutsourakis ainda diz que, “apesar dele [Kluge] não partilhar totalmente das suas certezas ideológicas [desses autores], ele constantemente volta a eles e os relê, de modo a questionar a naturalização do capitalismo” (KOUTSOURAKIS, 2011: 222, trad. nossa).²⁸ No ensaio cinematográfico, o cineasta e escritor encontra uma forma libertária para lidar com essas questões atravessadas pelo capitalismo e pela história.

27. “What remains important is that Kluge still affirms his belief in the ‘ghosts of the past’, such as Marx, Eisenstein and Brecht” (KOUTSOURAKIS, 2011: 222).

28. “Despite the fact that he does not share their ideological certainties, he constantly returns back to them and re-reads them so as to question the naturalization of capitalism” (KOUTSOURAKIS, 2011: 222).

Talvez, a liberdade concedida pela forma do ensaio e seus lances mais inventivos necessitem dessa deriva indagadora (e desnorteadora) à qual se entrega a protagonista. Em seu percurso, Gabi Teichert faz diversas experiências: participa de conferências, questiona seus contemporâneos, estuda livros e documentos, faz medições dos corpos das pessoas e mistura, em um laboratório, livros e documentos, perfura-os, corta-os, transforma-os em líquido e bebe, a fim de compreender o que de fato busca. Talvez essa busca tenha, também, algo a ver com o corpo daqueles que experimentam as situações que permanecem invisíveis na escrita corrente da história. Entre as pequenas estórias, os contos, os mitos, as canções, as ilustrações e os acontecimentos históricos talvez exista uma linha em zigue-zague a qual somente o ensaio pode percorrer, livremente, passando por diferentes escalas de temporalidade, para colocar em questão as causas até então atribuídas aos fatos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15-45.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. João Barrento. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Rua de mão única: Infância berlinense: 1900*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BLÜMLINGER, Christa. Lire entre les images. In: GAGNEBIN, Murielle; LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (org.). *Lessai et le cinema*. Paris: Ed. Champ Vallon, 2004. p. 49-66.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin e a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7-19.
- HANSEN, Miriam. Alexander Kluge, Cinema and the Public Sphere: the construction site of counter-history. *Discourse*, n. 6, p. 53-74, outono de 1983.
- KAES, Anton. *From Hitler to Heimat: the returny of history as film*. Boston: Harvard University Press, 1992.
- KLUGE, Alexander. On film and the public sphere. In: *New German Critique* 24/25. Durham: Duke University Press, 1981-1982. p. 202-211.
- KOUTSOURAKIS, Angelos. Brecht Today: interview with Alexander Kluge. *Film-Philosophy*, Brighton, University of Sussex, v. 1, n. 15, p. 220-228, 2011.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et. al. Campinas: Unicamp, 2003.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. Un art d'équilibre. In: GAGNEBIN, Murielle; LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (org.). *Lessai et le cinema*. Paris: Champ Vallon, 2004. p. 7-13.
- LUTZE, Peter C. *Alexander Kluge: the last modernist*. Detroit: Wayne State University Press, 1998.
- RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et. al. Campinas: Unicamp, 2008.

- ROBERTS, David. Alexander Kluge and German History: the air raid on Halberstadt on 8.4.1945. In: FORREST, Tara (org.). *Alexander Kluge: raw materials for the imagination*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. p. 127-160.
- SEBALD, W. G. *Guerra aérea e literatura*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- VEYNE, Paul. *Histoire, Encyclopaedia Universalis, vol. VIII*. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1968.

FILMES

- AQUI e acolá (*Ici et ailleurs*). Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville, França, 1975, 52 min.
- ARTISTAS na cúpula de circo: perplexos (*Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*). Alexander Kluge, República Federal da Alemanha, 1968, 103 min.
- CHAPAEV (*Chapaev*). Georgi Vasilyev e Sergei Vasilyev, URSS, 1934, 96 min.
- DESPEDIDA de ontem (*Abschied von gestern*). Alexander Kluge, 1966, República Federal da Alemanha, 1966, 84 min.
- NOITE e neblina (*Nuit et brouillard*). Alain Resnais, França e Alemanha, 1955, 20 min.
- PATRIOTA, A (*Die Patriotin*) Alexander Kluge, República Federal da Alemanha, 1979, 120 min.
- TRABALHO ocasional de uma escrava (*Gelegenheitsarbeit einer Slavin*). Alexander Kluge, República Federal da Alemanha, 1973, 87 min.
- ÚLTIMA companhia, A (*Die letzte kompagnie*). Curtis Bernhardt, Alemanha, 1930, 79 min.

Data do recebimento:
03 de junho de 2015

Data da aceitação:
09 de setembro de 2015