

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Éverson José Faganello

Outra Memória

um roteiro cinematográfico múltiplo para a crítica da história narrada

Setembro 2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Outra Memória

um roteiro cinematográfico múltiplo para a crítica da história narrada

Éverson José Faganello

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura, sob orientação do Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros, para a obtenção do título de “Doutor em Teoria Literária”.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros

Setembro 2007

FOLHA DE APROVAÇÃO

DEDICATÓRIA

A meus pais, que compreendem.

AGRADECIMENTOS

Aos professores e funcionários da Universidade Federal de Santa Catarina, com quem compartilhei esta experiência.

EPÍGRAFE

O anseio pela verdade, como qualquer outro, é o caminho mais curto rumo ao falseamento e à falsificação de um fato. E escrever sobre uma época, um período da vida, um período da existência – não importa quão longínquo o período, quão breve ou longo ele tenha sido – é coletar centenas, milhares, milhões de falsidades e falsificações conhecidas daquele que escreve ou descreve como verdades.¹

Thomas Bernhard.

¹ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 242.

RESUMO

A tese defende a construção do roteiro cinematográfico contemporâneo como peça multiforme que permitirá desmembrar o filme em outros filmes, ampliando, assim, o público atingido, os pontos de vista sobre a realidade e também as temáticas tratadas por este roteiro. O principal objeto de estudo é o roteiro do filme de longa-metragem *Outra Memória*, que trata da biografia da atriz Edith Gaertner. A partir da união entre o tempo passado e o presente em sua narrativa, o roteiro discute, representando uma peça de teatro em construção, as estratégias para a elaboração de uma obra multiforme. A multidisciplinaridade da pesquisa que antecede o roteiro estabelece relações entre arte e sociedade; propõe, num ensaio, unir cinema digital de ficção, fotografias e filmes de arquivo, e sugere a negação das formas preestabelecidas para narrar a história da colonização em Santa Catarina e também a negação da dicotomia vanguarda *versus* clássico na forma do filme. Ao debruçar-se sobre as fontes marginais e sobre os fragmentos da memória, o roteiro investiga um pensamento iniciático do colonizador, que já contribuiu com o etnocídio e também atuou durante o período do nacional-socialismo na silenciosa construção de um tipo de teatro que narra a cultura dominante.

RIASSUNTO

La tesi difende la costruzione della sceneggiatura cinematografica contemporanea come testo multiforme in modo da permettere la disgiunzione del film in altri film, ampliando così il pubblico interessato, i punti di vista sulla realtà, così come le tematiche trattate. Il principale oggetto di studio è la sceneggiatura del film di lungo metraggio *Outra Memória*, che tratta della biografia dell'attrice Edith Gaertner. A partire dall'unione tra il tempo passato e il tempo presente nella sua narrativa, la sceneggiatura discute, rappresentando uno spettacolo teatrale in costruzione, le strategie per l'elaborazione di un'opera multiforme. La multidisciplinarietà della ricerca che antecede sceneggiatura stabilisce le relazioni tra arte e società; propone, in un saggio, di congiungere cinema digitale di fiction, fotografie e film di archivio, e suggerisce la negazione delle forme prestabilite di narrazione della storia riguardante la colonizzazione in Santa Catarina, così come la negazione della dicotomia avanguardia versus classico nella forma del film. Sporgendosi sulle fonti marginali e sui frammenti della memoria, la sceneggiatura investiga un pensiero di origine del colonizzatore, che ha già contribuito all'etnocidio essendo stato attivo anche durante il periodo del socialnazionalismo, nella silenziosa costruzione di un tipo di teatro che narra la cultura dominante.

ABSTRACT

This thesis defends the construction of the contemporary cinematographic screenplay as a multiform piece that would allow dismembering a film into other films, thus broadening the public reached, the points of view about reality and also the themes dealt with by the screenplay. The principal objective of the studies is the screenplay of the feature film *Outra Memória* (Other Memory), which concerns the biography of actress Edith Gaertner. Based on the union between past and present in its narrative, the screenplay discusses, while representing a dramatic play under construction, the strategies for the preparation of a multiform work. The multidisciplinary of the study that precedes the screenplay establishes relationships between art and society and experimentally proposes uniting digital cinema and fiction, photographs and archival footage. It suggests the negation of pre-established forms to narrate the history of colonization in Santa Catarina and also the negation of the dichotomy vanguard versus classic in the form of film. By analyzing marginal sources and fragments of memory, the screenplay investigates a thought that originated with the colonizer, which contributed to the “ethnocide” and functioned during the National Socialism period in the silent construction of a type of theater that narrated the dominant culture.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
1 ENREDO E MUDANÇA	17
1.1 Experiência e enredo	25
2 AS FONTES MARGINAIS.....	35
2.1 Maria Kahle, escritora banida	39
2.2 Kotzebue, originário e tardio.....	50
2.3 Os raptos.....	55
2.4 Filmes e a mentira da mentira	58
3 COMO CONSTRUIR A NARRATIVA?.....	66
3.1 Linguagem e tempo, ou os problemas da adaptação dos dramas.....	79
4 NÃO NESTA NARRATIVA, OU A VIA NEGATIVA.....	90
5 A ATRIZ, A BIOGRAFIA E O OBJETO DE ESTUDO.....	95
REFERÊNCIAS.....	109

APRESENTAÇÃO

Este texto discute o conceito de obra multiforme como alternativa, hoje, para a existência e efeito social duradouro de filmes de longa-metragem realizados de forma independente e fora dos grandes centros de produção no Brasil. Defende-se aqui a idéia de uma construção cinematográfica contemporânea resistente ao tempo, garantida pelo desmembramento da obra em outras obras, originárias de um mesmo projeto estético, mas autônomas por causa das múltiplas formas de escrita e de veiculação.

Essas múltiplas formas foram previstas já na pesquisa, como ocorreu na elaboração do principal objeto de discussão desta tese, o roteiro do filme *Outra Memória*, realizado em 2006 e distribuído em 2007 em diferentes versões. É enfatizada a fase literária da produção desse filme de longa-metragem, especificamente a elaboração do roteiro, e, nesse processo, todas as etapas de criação que antecedem a sua transposição para a linguagem audiovisual – pesquisas históricas, de locações, artísticas, escrituras e reescrituras.

A construção do roteiro se deu a partir da seleção de um conjunto de dramas relacionados com a narrativa proposta, e o roteiro seguiu para a fase industrial do filme – roteiro técnico e decupagem para a direção, ensaios com o elenco, gravações, trilha sonora, uso do cinema de arquivo e de fotografias, e montagem de imagens e de sons. O roteiro se articula como uma obra múltipla: que é um filme para o cinema e se projeta a outros, diferentes: para o DVD e para a televisão, e, quando necessário, para a internet e para o telefone celular.

A discussão estuda os membros deste corpo multiforme específico: a origem a partir de fontes marginais e de fragmentos; as suas descontinuidade e irregularidade em relação ao fluxo do tempo; o movimentar-se pelo gênero do ensaio (e daí a conseqüente reflexividade); e, finalmente, o caráter rapsódico desse movimento, que pode estabelecer uma leitura virtual, ou no tempo condicional.

Nos estudos para a elaboração do roteiro do filme *Outra Memória* entram temas como a história social (com a imigração e a Segunda Guerra) e a história das artes (literatura, teatro, cinema, fotografia), a biografia e a memória (da atriz Edith Gaertner, blumenauense que atuou na Alemanha no início do século XX – ela e o seu tempo são apresentados no Capítulo 5). Esses temas contaminam-se através de uma miríade de experiências que se espriam por outras áreas e categorias (cinema documental, fotografia, nacional-socialismo), mas nunca ficarão presos somente a uma delas. Há, assim, um caráter enciclopédico cultivado desde a pesquisa.

A pesquisa resultou, no final, em *textos* (três roteiros de filmes – longa, média e curta-metragem – quatro ensaios sobre literatura e cinema, traduções e muitas notas curtas escritas a partir de leituras e pesquisas); *imagens* (centenas de fotografias digitalizadas sobre temáticas relacionadas com arte, história e vida quotidiana, e cerca de três horas de filmes em 16 mm, dos anos 20 aos anos 70, que tratam de natureza, sociedade, trabalho, economia, propaganda nazista, entre outros temas e novas gravações digitais na Alemanha, Polônia e Blumenau); *música* (um CD com a trilha sonora do filme); e *os três filmes editados com formas e tempos diferentes*: o longa para as telas de cinema e DVD, o média em capítulos para a televisão, e um curta-metragem de 10 minutos sobre o trabalho de recuperação dos filmes antigos.

Esse material segue nos apêndices, resumido com o DVD do filme, e no Anexo A.²

Cada uma das partes que formam esses filmes contemporâneos – ou este filme, e vamos chamá-lo de *filme*, ainda que seja originário da mistura entre tecnologias ópticas, magnéticas e digitais – pode ser vista isoladamente. O espectador pode ver a versão longa, o DVD traduzido com extras, a versão para a televisão, as fotos (uma a uma ou separadas por conjuntos temáticos, cronológicos ou em outra ordem), cada um dos filmes antigos, a música, o curta-metragem sobre restauração, as traduções, o enredo e outras partes que formam essa que será chamada de *obra múltipla*.

² O filme na versão exibida nas telas do cinema, o DVD com galeria de fotos e curta-metragem, a versão para TV, argumento e o roteiro filmado, além de lista de filmes auto-referentes.

E se múltipla, a obra pode ser vista a partir do isolamento das suas partes constitutivas, mas isso requer o ajuste do foco, uma entonação, a identificação de interlocutores previamente interessados em cada uma delas. Enfim, o roteirista terá outro trabalho, o de encontrar a multiplicidade de leitores/espectadores. O público da exibição programada das salas de cinema numa capital do centro do país é um; os espectadores da TV regional são outros, também diferentes dos estudiosos investigadores de arquivo.

O trabalho de buscar o público de *Outra Memória* a partir do roteiro não se restringe, por exemplo, ao ambiente acadêmico, onde está o espectador diretamente interessado em tipificar as partes da obra com objetivos científicos; nem ao mercado de televisão, que busca conteúdo como espetáculo, ou a outros, como o do circuito emergente da cinematografia digital, o do ambiente do turismo qualificado, que necessita de material que narre o território e a sociedade, ou aquele da conservação de imagens. Essa tarefa – a busca de cada um dos possíveis *leitores* – parte da multiplicidade temática e da forma ensaística proposta no roteiro do filme de longa-metragem *Outra Memória*, de 1h20min, desmembrado em outros.

Uma nota a mais sobre o cinema digital e o roteiro múltiplo: está dado que o chamado cinema digital cresce e predominará no planeta em pouco tempo, nas telas e em todos os receptores eletrônicos, grandes, pequenos, móveis ou não. O cinema não é mais exclusivo dos projetores das salas grandes, e tanto a indústria como os artistas precisam desde já pensar na televisão via internet (IPTV). Win Wenders, um dos cineastas que se dedicam a investigar a percepção da comunicação entre indivíduo e sociedade, sintetiza: “no que nos diz respeito a hoje, o cinema digital será um verdadeiro milagre e vai mudar mais uma vez todas as regras do jogo neste domínio e neste mercado”.³

Essa questão industrial (o desaparecimento do triacetato de celulose e o advento da transmissão de dados virtuais) mudará o cinema no seu suporte físico, como reconhecem cineastas e técnicos contemporâneos. Mas não somente isso. Pensar na

³ WENDERS, Win. Discurso em Bruxelas, em 11 de junho de 2007, para a campanha *Uma alma para a Europa*, reproduzido pela Folha de S.Paulo.

mobilidade da obra desde o roteiro do filme foi sugestão atualizada pelo crescimento de possibilidades da montagem não-linear, pelo crescente reordenamento dos meios usados pelo público para acessar aquele que originalmente foi chamado de cinema, depois de audiovisual e, hoje, é visto pelo mercado como *conteúdo* – programado e escolhido.

De fato, qualquer descoberta tecnológica significativa cria uma onda de interesse exploratório que só pode ser saciada criando-se um pretexto para a exploração. Durante um tempo, o que se comunica é menos importante que o meio pelo qual a comunicação é feita. Em algum momento, a nova tecnologia é assimilada e estabelece-se novamente a primazia do conteúdo. Estamos indo nesta direção com a edição assistida por computador, mas como as coisas estão se desenvolvendo muito rapidamente, é difícil dizer exatamente o quanto caminhamos.⁴

Certamente é possível avaliar que o cinema digital dos países periféricos, sem os meios e as habilidades herdadas da forte indústria norte-americana, do Japão, da Coreia do Sul e dos países mais ricos da Europa Central, tenha restrições de vários tipos, fundamentalmente econômicas, e sintam-se isolado. Contra isso, vale a estratégia de multiplicar o discurso, os temas, a obra, os pontos de vista, os suportes e o público. Essa última possibilidade, a multiplicação do público, configura-se como a principal virtude do cinema digital, mas ela não pode ser aplicada somente no que se refere à distribuição e aos meios técnicos.

Ela exige uma escritura e uma articulação diferente daquelas dos filmes que vão para a tela grande e depois, sem cortes, para a televisão e o DVD. Essa obra múltipla – o cinema digital de um país periférico – exige, desde o roteiro, a convivência com uma dubiedade: a expansão das possibilidades e, ao mesmo tempo, uma noção dos limites de fazer cinema a partir do roteiro. Peter Greenaway, um dos poucos cineastas experimentalistas contemporâneos, insiste:

o cinema é chato, é uma reprodução do teatro dramático do século 19, pessoas fingindo ser o que não são, cenários saídos de novelas antigas. O cinema não entendeu [Jorge Luis] Borges ou [Italo] Calvino, continuam refazendo Balzac e Dickens. Os enredos remoem os épicos cristãos e os dramas psicológicos.⁵

⁴ MURCH, Walter. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Tradução de Juliana Lins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 132.

⁵ GREENAWAY, Peter. Entrevista. *Folha de S.Paulo*, segunda-feira, 9 jul. 2007.

O projeto econômico – necessária operação simultânea – de *Outra Memória* também não foi concebido para o mercado tradicional de cinema e tem um vínculo direto com a multiplicidade do roteiro na medida em que busca a multiplicidade de públicos, através de diferentes mídias, e de formas de financiamento. Todas as operações de produção e de distribuição do filme, em suas diferentes etapas, envolveram mais de cem profissionais, elencados nos letreiros do início e do fim, e movimentaram cerca de R\$ 300 mil, números bastante modestos na indústria audiovisual brasileira. Mas essa concepção de uma obra que dialogasse com a vida cotidiana pela distribuição em diferentes mídias, que foi projetada como única maneira de a obra sobreviver e justificar a sua existência num país periférico, se mostrou eficaz.

O trabalho cujo roteiro é aqui estudado – o filme *Outra Memória* – chegou até uma parte do público de salas de cinema digitais de Blumenau, São Paulo, Florianópolis, Porto Alegre, Joinville e Rio de Janeiro em 2006 (com público de cerca de três mil pessoas). Essa maneira de distribuição se configura como mais uma questão que embaralha a indústria com o advento das tecnologias digitais. De uma sala central em São Paulo, o filme é enviado para salas que podem decodificar o sinal emitido. Não é necessária cópia física do filme na sala, que usa um projetor eletrônico a partir de um arquivo de dados armazenado em um computador. Existem várias outras experiências em curso no Brasil e no mundo.

Em DVD, *Outra Memória* teve uma tiragem de três mil exemplares, com versões em cinco idiomas e fotografias e filmes em *extras*. Desses, 600 cópias foram distribuídas pelo Arquivo Histórico de Blumenau. Outras 1.300 cópias do DVD foram distribuídas gratuitamente, mediante um convênio com a Secretaria Estadual de Educação, para escolas da rede pública de Santa Catarina, para uso em salas de aula em disciplinas diferentes a partir da 5ª série. Estima-se que, por ano, 80 mil estudantes poderão usar o filme como fonte de pesquisa. Isso porque existe, pelo roteiro, a possibilidade de isolar cenas de interesse para disciplinas específicas. Por

fim, na televisão, *Outra Memória* foi visto em abril de 2007, no dia 21, por 140.927 pessoas e, no dia 28, por 119.550 espectadores.⁶

Com esse procedimento de distribuição alternativa digital e de venda antecipada, a intenção foi a de atingir um público expressivo para evitar os graves problemas na distribuição tradicional do cinema brasileiro. Foi uma estratégia que se revelou eficaz na medida em que poucos filmes brasileiros atingem esse número de espectadores. A conclusão desse percurso é: se se busca público múltiplo, a multiplicidade da obra deve estar presente já no roteiro e, antes dele, na pesquisa. Essa é a tese discutida nas páginas que se seguem, a partir da experiência que culminou com a realização e distribuição do filme *Outra Memória*.

⁶ Os dados são da distribuidora Pipa Produções e contabilizados segundo o público de todas as projeções em tela grade, pela Secretaria da Educação de Santa Catarina e pelo IBOPE/RBS TV.

1 ENREDO E MUDANÇA

A sinopse resultante do argumento, síntese que guia o público na escolha do filme a que assistirá, é apresentada assim ao espectador:

Para celebrar o aniversário da sua cidade, um diretor de teatro precisa montar uma peça sobre uma atriz do passado que lembre a força da colonização alemã. Decidido a conquistar o papel de protagonista, um dos atores subverte o roteiro do diretor, trazendo para a peça cenas sobre o extermínio de índios e o nazismo, temas ainda hoje evitados naquele vale do sul do Brasil. O filme é baseado na trajetória – artística e pessoal – da atriz Edith Gaertner, sobrinha do Dr. Hermann Blumenau, o colonizador alemão do século XIX que construiu uma cidade que leva o seu nome no do estado de Santa Catarina, sul do Brasil.

É difícil ver claramente de antemão todo o trabalho de um roteiro a partir da sua necessária transposição de argumento para filme. Só é possível compreender um roteiro depois que ele deixou de ser roteiro, que percorreu o caminho “idéia => argumento => roteiro => roteiro técnico => roteiro de montagem => filme” – caminho que “aniquilará” o roteiro literário enquanto estrutura autônoma, como demonstra a experiência de *Outra Memória*.

Isso sempre acontece: antes de filmado, o roteiro é argumento, *estrutura que quer ser outra estrutura*, como diz Pasolini: “a estrutura do argumento consiste exatamente nesta passagem do estado literário para o estado cinematográfico”.⁷ Depois de filmado, o roteiro deixará de existir, dando lugar ao filme montado.

Do roteiro inicial de *Outra Memória* sobraram algumas vértebras na montagem final. Até a filmagem foram escritas 11 versões, e cada uma delas trouxe mudanças, resultantes da reordenação do material de pesquisa e também das contribuições do elenco e do processo de visualização, que consiste em progressivamente traduzir as cenas escritas em imagens através de um *storyboard*, que indica a lente, a posição da câmera, os movimentos, e tenta, com o uso de desenhos e de fotografias, aproximar o texto da sua tradução visual. Com isso, e ainda que robustas, as vértebras do roteiro

⁷ PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio Alvim, 1982, p. 160.

inicial não estão mais sozinhas na estrutura final do roteiro depois de feita a pesquisa. Cada seqüência se modifica a partir da sua antecedente, a partir de um dado novo, descoberto, que se relaciona com vários possíveis desdobramentos.

Esses movimentos indicaram a necessidade de se encontrar um eixo para a pesquisa, que resultaria num roteiro posterior que tratasse do passado, mas que tivesse relação com o presente. O trabalho de investigação e de organização das cenas, durante dois anos, concentrou-se no estudo da memória e do tempo, e na união desses conceitos para a produção de um roteiro cinematográfico e a sua transposição da linguagem escrita, ou técnico-literária, em linguagem audiovisual.

A idéia iniciada no curso de Pós-Graduação em Teoria Literária era estudar autores, filmes, a sintaxe cinematográfica, e refletir sobre diversos mecanismos que, dentro da narrativa, operam a passagem do tempo. Como o artista manipula as imagens e os sons: a favor ou contra o tempo? Com que ideário desenvolve cada história, com quais ferramentas? E o que, num roteiro, favorece ou anula a passagem do tempo?

Aos poucos, o roteiro se transformava em filme. Centenas, milhares de imagens são organizadas em torno da idéia de um suposto percurso de vida (o da atriz Edith Gaertner) e relacionadas com a vida de outras pessoas (o colonizador, os familiares, os índios e os atores que tentam montar a peça no palco contemporâneo).

A concepção do roteiro desse filme foi permeada por leituras e ensaios sobre cinema e literatura. Estão na tela algumas temáticas iniciais (imigração, distanciamento cultural, relações familiares, arte e história, a formação de uma mentalidade na cultura dominante de Santa Catarina desde a colonização, uma mulher, índios) e uma geografia que delimitava o centro de interesse dos estudos (uma zona de cultura centro-européia no sul do Brasil).

Também continua viva em toda a operação de realizar um filme, com a distribuição massiva do filme em larga escala e em diferentes mídias, a idéia de interagir com a vida quotidiana e com a sociedade em torno dos conceitos discutidos. Essa é a única maneira de qualquer obra ter sentido se não quer reduzir-se a mero exercício. Não

existe plenitude na obra sem o público, que realimentará a história narrada. A estética da recepção tratou disso de diferentes modos.

O percurso de elaboração de um roteiro – especialmente o que lida com múltiplas temáticas e se lança em tempos e formas diferentes – precisa um método que conviva com as mudanças e que se mova entre a decisão de como abordar os temas propostos e a relação de diferentes disciplinas com a narrativa do tempo. A escaleta narrativa – a enumeração, ainda sem ordem predefinida, de temas potencialmente narráveis – constantemente precisa ser refeita por causa da necessidade de se ajustarem as imagens a um texto e, especificamente, em função de em função de se estabelecer uma nova hierarquia da história a partir de um ponto de vista diferente daquele já estabelecido. Afinal, não fazia sentido simplesmente repetir aquelas histórias de Edith Gaertner e da colonização já amplamente conhecidas.

Na prática, isso significa que, de uma linearidade aristotélica proposta (começo, meio, fim), o *ensaio sobre a realidade* foi incorporado e trouxe a mudança contínua como proposta narrativa, as associações improváveis, um tipo de hipertexto⁸ que sugere um dicionário de imagens ou uma enciclopédia multitemática. Essa forma ajuda a narrar o passado e, ao mesmo tempo, a questioná-lo com um ponto de vista do presente, ativo.

A metamorfose, no laboratório da universidade, com a migração constante para a pesquisa de textos originários de múltiplas leituras de cada disciplina, foi procedimento que superou a condição de metodologia. A mudança foi incorporada ao enredo do filme, como *busca pela forma de narrar*, que se torna objeto de experiência e também altera o texto do roteiro. Dentro de um roteiro que se transforma, tudo ainda pode se manifestar de modos diferentes sobre a mesma realidade. Como num livro em branco, não há limites. Podem ser mudados não só os pontos de vista dos narradores personagens do roteiro em construção, dos atores, do narrador do filme e dos espectadores, como também o da história em si.

⁸ GOSCIOLA, Vicente. *Roteiro para as novas mídias: do game à TV interativa*. São Paulo: Senac-SP, 2003.

Outra Memória, como obra, teria um ponto de vista múltiplo. A câmera veria a história *com e através* de vários atores. Foi assim que o filme foi pensado: o ponto de vista idealizado do diretor da peça, que contraria o do ator que cobiça o protagonismo, ambos mediados pela memória conservada. Sugere Joel Magny:

A partir do momento em que o espectador é aliviado do seu ponto de vista privilegiado e único, ele se encontra colocado em lugares que não têm mais nada a ver com a sua situação física (o ponto de vista do maestro de orquestra) e que nascem de uma representação imaginária do espaço.⁹

Essa orientação teórica livre e não arraigada à defesa radical de conceitos preexistentes – o do diretor que sabe mais do que os outros, por exemplo – permeou uma escolha essencial no roteiro, que foi a de *narrativa de uma obra em construção*. Um filme pode misturar múltiplos pontos de vista e múltiplos tempos sobre a história narrada. Essa proposta teórica foi conscientemente assumida na elaboração do roteiro de *Outra Memória* desde os seus primeiros esboços.

O cinema está cheio de exemplos de obras que narram a sua própria construção. Podemos citar, entre outras, *Otto e Mezzo*, de Federico Fellini, e *A Noite Americana*, de François Truffaut. Se valerem as premissas de que a história está em construção e de que essa história se constrói pelo uso que fizemos dela (se existirão as imagens predominantes e as imagens ocultas), o enredo de *Outra Memória* também será assim.

Será um enredo na forma dramática auto-reflexiva em que o ensaio, o pensamento sobre a obra, é parte da narrativa. Aqui aconteceu, na elaboração do roteiro, a definição de uma forma adequada para essa narrativa: *o ensaio de uma peça de teatro que rende homenagem a uma atriz de teatro. O teatro de uma vida visto e questionado pelo teatro*. Decidi, então, que seria um projeto auto-referente porque resultaria em um enredo que contaria a história a seu modo, privilegiando umas imagens às outras. E pensaria nisso, como sempre pensou o cinema.

⁹ MAGNY, Joel. *Il punto de vista*. Torino: Lindau, 2001, p. 57.

Pelo menos desde *As Confissões*, de Santo Agostinho, que escreveu sobre si mesmo, podemos considerar que existe o ensaio como forma auto-referente. Existe nos autorretratos da pintura. Por exemplo, na literatura recente, os livros de W. G. Sebald publicados no Brasil, *Os Anéis de Saturno* e *Os Emigrantes*, falam sobre o ato de escrever e sobre a busca pela escrita; na música existem as lições de piano de Chopin – os estudos, improvisações que buscavam uma forma, evocados por Lévi-Strauss nos *Tristes Trópicos*,¹⁰ também ele buscando um sentido para o trabalho.

Sobretudo, interrogamo-nos: o que viemos fazer aqui? Com que esperança, com que finalidade? O que é exatamente uma pesquisa etnográfica? [...] Semanas a fio, naquele planalto do Mato Grosso ocidental, eu vivera obcecado, não pelo que me rodeava e que eu nunca mais reveria, mas por uma melodia muito batida que minha lembrança empobrecia ainda mais: a do Estudo número 3, Opus 10, de Chopin.¹¹

O cinema está cheio de auto-referências, como *Salvem o Cinema*, de Mosen Makhmalbaf. Esse filme, com o artifício de promover um teste de elenco, documenta o desejo das pessoas de fazer cinema. Bem antes disso, *O Último Magnata*, de Elia Kazan, trata da decadência do papel do grande produtor no cinema. São apenas algumas obras em que se narra a construção da própria obra.¹²

Essa idéia da auto-referência com o texto que fala do texto e do filme que fala do filme, antes de ser metacinema ou metatexto, foi um enredo, e uma tradição.

O tema cinema no cinema é tão antigo quanto o próprio cinema, pois, desde os primeiros anos do século, os roteiristas tiveram como tema a filmagem do filme, a história de um ator ou a descrição do mundo do cinema. Pode-se distinguir esse tema geral, suscetível de muitas variantes, do processo da construção em abismo (*mis en abyme*), que supõem um efeito de espelho atuando sobre a própria estrutura do filme.¹³

¹⁰ STRAUSS, Lévi. *Tristes trópicos*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 355-357.

¹¹ L'op. 10 e l'op 25 di Chopin, propongono una concezione dello studio come pezzo sperimentale, in cui vengono esplorate inedite potenzialità della tastiera, tecniche almeno in parte nuove. Nasce così lo studio da concerto". PETAZZI, Paolo. Apresentação do disco Chopin *Etudes*. Maurizio Pollini (Deutsche Grammophon), Hamburgo, 1980. "[...] propõe uma concepção do estudo como peça experimental, na qual são exploradas inéditas potencialidades do teclado, técnicas pelo menos em parte novas. Nasce assim o estudo como concerto".

¹² A lista de filmes auto-reflexivos é grande e está no Anexo A.

¹³ AUMONT, Jacques; MICHEL, Marie. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2001, p. 49.

A literatura de W. G. Sebald publicada no Brasil traz uma contribuição formal à narrativa da memória auto-referente pelo tratamento da poética: sempre em diluição, significado que desaparece, transformado em potência poética do narrador. E pela flutuação entre personagens e textos distintos que dão uma idéia de perenidade, mas fora de qualquer tempo narrativo:

Quando vim para Manchester ele já treinava a arte da escrita japonesa. Passava horas e horas diante de grandes folhas de papel em que, muito concentrado, desenhava sinais com pincel. Recordo também agora que certa vez ele me disse que uma das maiores dificuldades ao escrever consistia em pensar com a ponta do utensílio unicamente na palavra a ser escrita, esquecendo inteiramente o que ela pretendia descrever.¹⁴

Aqui o autor encontra, na sua busca poética pela narrativa, uma personagem que pensa mais no artifício, no ato mecânico do texto, do que naquilo que poderia escrever.

A pesquisa para *Outra Memória* – os constantes contrapontos, as mudanças de rumo, os cantos pouco claros – sugeria o caminho da auto-referência, do questionamento da própria pesquisa. O subtítulo inicial *A memória evasiva: evanescimento, dissimulação e outros artifícios para narrar a fuga do tempo real* também flutua no roteiro do filme, ora como potência, ora como âncora para reflexão. No filme, como foi concebido, o presente fictício fala do passado real e tenta unir os dois tempos, e misturá-los em outro, através da memória, em busca do tempo do espectador, um tempo subjetivamente idealizado.

Qual é o tempo da narrativa? O dos ensaios que antecedem uma peça de ficção até a sua apresentação ao público, ou o tempo da história narrada? E como o público do cinema vai perceber essa representação do tempo a partir dos simples referenciais cronológicos? Se não percebe, então o real apresentado deixa de ser real, vivo, presente na história e na vida desse público, e também este será só mais uma parte da ficção.

¹⁴ SEBALD, W. G. Os anéis de saturno. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 193.

Essas perguntas técnicas suscitadas por um roteiro a ser escrito envolvem o trabalho sobre memória e fuga do tempo. Se, antes, no projeto inicial, essas indagações concentravam-se num roteiro de ficção pura, desceram à terra do real. Um roteiro de ficção prescinde de filmes antigos (eles podem ser inventados), de fotografias, de recortes de jornais e de qualquer outra imagem documental sobre uma realidade preexistente, ou já conhecida na representação do tempo passado.

O roteiro de ficção idealiza o passado a partir de uma abstração ou de referenciais que, necessariamente, deverão ser reconstruídos. O documentário tenta reconstruir o passado com signos preexistentes, fotografias, filmes, cartas, memórias. No debate sobre ficção e documentário, é possível pensar em outras diferenças entre os dois gêneros, mas a principal reside na predominância, no documental, de um realismo incontestável, ou de uma interpretação desse realismo.

Este cinema em estado de natureza que é a realidade, é efetivamente uma linguagem [...] uma linguagem de algum modo semelhante à linguagem oral dos homens: o cinema é assim – através da sua reprodução da realidade – o momento escrito da realidade.¹⁵

A história da atriz Edith Gaertner, neta do Dr. Blumenau, fundador de uma cidade, pode ser narrada – ou representada – com as imagens e textos sobre ela e o seu mundo. Portanto, pode ser um documentário por causa da memória, das fotos ordenadas, dos filmes antigos, da casa onde viveu, do jardim que cultivou, tudo à disposição para evocar um passado realista.

Ocorre, porém, que essas informações que atestariam o realismo do filme estão desordenadas.¹⁶ Foi Edith Gartner, ela mesma, quem conservou esse material, ao longo dos anos editado várias vezes, tornando-se impreciso e fragmentário, mas que, ainda assim, conta uma história. Uma história aos pedaços.

Assim, *Outra Memória* acabou se tornando um ensaio que “pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra a sua unidade ao buscá-

¹⁵ PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*, p. 186.

¹⁶ Ainda que o Arquivo Histórico de Blumenau seja bem organizado, as informações que custodia são originárias de fontes sobre as quais não se tem controle.

la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada”,¹⁷ como escreveu Adorno.

Mas levando tudo isso em conta, na tela, o filme vai se tornar mais documentário e menos ficção? Um gênero não exclui o outro. Por que não pensar sobre esses fragmentos? Por que a história de Edith Gartner é imprecisa?

Essas, e novas perguntas técnicas e estéticas, sobre diferenças de linguagem entre as escritas literária e audiovisual, seriam experimentadas e levadas ao público por esse ensaio, o roteiro do filme e essa concepção de cinema. Por exemplo: têm que ser ágeis a *mis-èn-scene* e a câmera dentro de um plano-seqüência porque o filme foi gravado no suporte digital e, em nome da sua afirmação social, idealiza um público habituado à televisão, que tem uma relação simplificada com o meio receptor, pela linguagem clássica e pelo tamanho da tela, e assim suporta menos os ritmos lentos? Ou melhor: menos profundidade de campo requer mais agilidade na câmera?

São perguntas que só puderam ser respondidas depois, pela experiência resultante de ver o filme pronto. Adiante, na escritura do roteiro e no filme, surgiram muitas outras perguntas, e o próprio filme passa agora a ser objeto de estudos. O todo não pode separa-se das partes, afirma Jean-Claude Carrière: “Não posso entender como é possível dissociar um roteiro de um filme, apreciá-lo separadamente”.¹⁸

Ou seja, não existe o agora, o *filme*, sem o antes, *pesquisa e roteiro*, objetos desta tese, que pretende analisar o percurso desse movimento.

¹⁷ ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 35.

¹⁸ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 143.

1.1 Experiência e enredo

A opção adotada inicialmente, a de uma leitura somente poética – o evanescimento da imagem, a memória que desaparece –, surge também política: não foi mais suficiente identificar a conexão entre os dois tempos, o do presente que se reporta ao passado, o tempo real e o tempo imaginário vivido na narrativa; não bastou apenas descobrir artifícios adotados para isso e em qual lugar secreto da linguagem ocorria a conjugação dos tempos. Ao longo do desenvolvimento, a pesquisa pedia: *a que tipo de narrativa e de sociedade esses artifícios servem?*

Escrever para o cinema implica movimentar a indústria de produzir e de dirigir um produto para as massas. Evidentemente, não se pode ignorar a necessidade de uma leitura da narrativa com o ponto de vista da economia de mercado, na qual se insere um roteiro ainda não filmado. A atividade capitalista compra e vende a força trabalho enquanto faculdade ainda não aplicada ao produto. “A relação capitalista de produção se baseia na diferença entre força de trabalho e trabalho efetivo”, diz o filósofo italiano.¹⁹

A operação econômica, a TV, os patrocinadores, os prazos e os tempos da indústria, bem como a *sua* forma de operar, determinam que se tenha um público predefinido e um rigor na métrica, no ritmo, no tempo – aquilo que incomodava Flaubert na elaboração da obra: “o que me chateia são as malícias do plano, das combinações de efeito, todos os cálculos internos [...]”.²⁰

Além das chamadas decisões estratégicas de um produtor – que no Brasil quase sempre pendem para a escolha do filme economicamente possível –, havia muitas tentações a seguir na reelaboração do roteiro original. Na primeira e principal, a intuição de que é possível se iniciar um roteiro e pesquisa em busca de uma

¹⁹ VIRNO, Paolo. *Il ricordo del presente: saggio sul tempo storico*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999, p. 120. *Parte Terza, Materialismo Storico*.

²⁰ Citado por BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, v. II, p. 97.

significação – e esta idealização é: com a *dramatis personae* de Edith Gaertner será mostrada uma parte oculta da história social e artística de Santa Catarina.

Transformar essa intuição (obra potencial, vaga, imensa e aberta, originária na história escrita, narrada, lida e ouvida sobre os temas eleitos em cada roteiro) em algo concreto (o filme), é como cumprir a primeira prova de que fala Barthes:

Uma prova abstrata (mental): decidir sobre o que escrever; isto é, escolher; é a prova do objeto; a tendência deve fixar-se num objeto, isto é, eliminar outros; ela deve escolher bem, pois em seguida deverá caminhar com esse objeto durante muito tempo, e abandoná-lo no meio do caminho, trocando-o por outro, será uma fraqueza, um motivo possível de depressão.²¹

Sobre a pessoa e as personagens interpretadas nos palcos e na vida em sociedade pela atriz Edith Gaertner, apareciam no Arquivo Histórico de Blumenau, e depois nas entrevistas da pesquisa, muitas pistas falsas, uma memória desconstruída, com mistérios e segredos. Foi essa a intuição que deu impulso à construção do enredo.

A partir de dezenas de recortes de jornais brasileiros e alemães, constata-se que Edith Gaertner interpretou várias personagens de diferentes escolas teatrais e que viajou bastante. Esses jornais reforçavam encontros e trabalhos importantes num momento de transformação do teatro nos anos de 1910. A história familiar de Edith Gaertner se diferencia da história das demais moças da colônia, pela ênfase na arte, e não na história econômica predominante. O silêncio, a reclusão, a natureza e os animais formavam o cenário. Por outro lado, a relação dos brancos colonizadores com os índios pairava na memória coletiva local sem uma reflexão aberta e ampla.

Desde os primórdios do cinema, nos enredos, não importando se de natureza realista ou não, o mistério é usado como uma projeção do inconsciente, ou daquilo – fato relevante, situações de vida – que é pouco claro na história e que, assim, nem o autor nem o público conhecem. Só uma vida misteriosa que se revela aos poucos é atraente. Só o ocultamento da informação é eficaz e faz o roteiro (a história) andar, adiando a resolução e mantendo a audiência presa, como refinou a literatura de Edgar Allan Poe, ao buscar o efeito a partir da ordenação dos incidentes.

²¹ BARTHES, Roland. *A preparação do romance*, p. 97.

Essa contradição – o ocultamento que anima – ainda é, de certo modo, a forma dominante do enredo clássico. O ocultamento existe para ser iluminado pela vontade de *verdade*, de descobrir essa verdade que tem o espectador, que é levado pela narrativa à idéia de ter algo a desvendar. É um procedimento do cinema narrativo clássico, tributário ao enredo da literatura.

Pelo vasto material disponível, havia muitas possibilidades de foco para a realização de um trabalho – acadêmico e cinematográfico – a partir da escolha da narrativa da vida da atriz Edith Gaertner, e algumas poderiam ser simples, como uma biografia fundamentada apenas no material preexistente. Outras mais complexos, como um ensaio sobre a feminilidade no século XIX pelas imagens das imigrantes, ou ainda a tentativa de investigar a potência do teatro psicológico de Ibsen e Tchekov numa atriz que cresceu na floresta tropical.

Qualquer um desses temas, com a antiga receita de narrar o fluxo das coisas através do nascer e do morrer, seguindo uma linha que respeita os movimentos da vida de uma pessoa, que os relaciona com a sociedade e aceita a fugacidade essencial dos indivíduos, poderia redundar num possível documentário médio de estrutura prosaica.

Uma estrutura prosaica pode ser formada por imagens antigas e novas, voz *off-record*, quem sabe depoimentos e reconstituição de época, que narram o que é representado na tela, tudo adornado por música. Como fontes básicas, belos filmes e fotografias jamais vistos, a não ser por pesquisadores, imagens evanescentes do mundo de hoje, que representam a memória como luz. O que é mais simples do que a cronologia dos fatos?

Mas faltaria a conexão com o agora, com o mundo de hoje, e isso é necessário pela orientação teórica buscada, que pede o tempo presente – o mundo contemporâneo. Assim, é possível perceber como esse presente que pensa em si mesmo foi

construído pelo passado, visto como uma experiência em mutação no decorrer o tempo.

Pelo repertório que representou ao longo da vida, descrito nos jornais e nas críticas, Edith Gaertner não viveu a arte de uma forma fixa, nem com uma só ideologia ou estética, ou personagem repetitiva. Leu e interpretou muitos autores em épocas diferentes, dezenas deles, e esse conjunto não se constituiu numa unidade estética em torno de um gênero ou estilo. Passou alternadamente por Shakespeare, pelo teatro psicológico, pelo naturalismo e pelo teatro social.

Tudo é textual e significativo numa pesquisa que objetiva desvendar o mistério de uma vida. Assim, um tipo de montagem organizativa antecede o filme e nasce antes do roteiro. É o que ensina a história da montagem cinematográfica, a separação de núcleos de interesse, que, neste caso, seriam antecipados para o roteiro.

Para elaborar o roteiro, é preciso um método para compreender a força expressiva de cada elemento e de cada período histórico, e de cada operação. O que é predominantemente visual (as fotografias), gráfico (as letras sobrepostas), artifício (movimentos e posições de câmera), fonogênico (a voz), enredo ou discurso (montagem) deve ser isolado e progressivamente conectado em favor da construção do filme.

As teorias do cinema, originárias da teoria literária, compreenderam desde o início que, como o poema, o filme embaralha as categorias na sua relação com as outras artes, com as quais dialoga em busca da sua essencialidade.

Desde o nascimento do meio cinematográfico, os críticos exploraram a sua essência, as suas características únicas e distintivas. Alguns dos primeiros teóricos atuavam para que se afirmasse um cinema não influenciado pelas outras artes, como foi expresso pela noção de cinema puro de Jean Epstein. Outros teóricos e diretores reclamavam orgulhosamente a ligação do cinema com as outras artes. Griffith dizia usar uma técnica dickensiana de narrativa, enquanto Eisenstein encontrava prestigiosas fontes literárias para os instrumentos cinematográficos: a troca de distância focal em *O Paraíso Perdido*; a montagem alternada do capítulo sobre a feira agrícola em *Madame Bovary*. As freqüentes definições do cinema em relação às outras artes – “escultura em movimento” (Vachel Lindsay); “música das luzes”

(Abel Gance); “pintura em movimento” (Leopold Survage); “arquitetura em movimento” (Elie Faure) – estabelecem ligações com as artes precedentes, e ao mesmo tempo evidenciam diferenças cruciais: o cinema era pintura, mas desta vez em movimento, ou era música, mas desta vez feita de luz e não de notas. Eram todos de acordo sobre o fato de o cinema ser uma arte.²²

Como a literatura, o cinema é uma arte de sugestões, de emoções e sentidos distintos. Fotografia em movimento, escultura em movimento, a percepção sinestésica e outras perguntas que se faziam os primeiros teóricos e realizadores foram lapidadas para a forma específica do cinema contemporâneo, a do cinema autônomo em constante mutação – agora se faz digital e fragmentário.

Mas ainda que multiforme, o cinema nunca se desfez da potência sugestiva das imagens puras, descendentes diretas da pintura e da fotografia em movimento. E reinventou uma escrita, criou um subgênero da literatura, o roteiro, peça efêmera. Neste, imagem e texto articulam-se, cada um a seu modo, numa terceira arte.

Há o enredo clássico da montagem invisível no cinema industrial predominante hoje. É aquele que usa os arquétipos presentes nos primeiros filmes norte-americanos com causa e efeito, que articulam a narrativa, já presente naquele que inaugurou a montagem com a união de diferentes planos, *A Vida de um Bombeiro Americano*, de Edwin Porter. Nesse tipo de enredo, sempre há um objetivo e um obstáculo que precisa ser superado para a realização daquele.

Mas de Méliès aos surrealistas, passando pela *nouvelle vague* e pelos transcendentais dos anos 80 (Tarkovsky, Kieslovsky, Anghelopolus), até os imagéticos de hoje (Greenaway, Kar-Wai), o cinema sobrevive sem a necessidade da cronologia e do enredo fixo, embora o chamado grande público de hoje rejeite a tentativa moderna de estilizar a épica, como fizeram todos os cineastas experimentalistas.

O que será eficaz para *Outra Memória*? O falseamento completo da história, ou a sua representação naturalista? O ensaio encontra obras de categorias diferentes, que

²² STAM, Robert. *Teorie del film*. Tradução de Francesca Silveri e Guido del Luca. Roma: Dino Audino, 2005, p. 35.

olham uma a outra. Um texto é visto por outro texto de diferente disciplina; diálogo de textos em torno de roteiro, arte, sociedade, memória, história, biografia.

Por exemplo, a investigação sobre como subsiste o *narrar uma história em curso* seguindo um esquema da Poética de Aristóteles (apresentação => conflito => resolução) pode começar na leitura não-realista de um poema que camufla ou distorce a realidade histórica, e assim o faz para mostrá-la a partir de outro ponto de vista, que, segundo o autor, é o mais adequado para tratar dessa realidade histórica.

Ou o *orientalismo* aplicado aqui²³ – essa visão centro-européia de que os índios eram inimigos selvagens, que contribuiu para exterminá-los – serve em certo sentido, de modelo para se referir à forma como imigrantes referem-se aos índios brasileiros e interagem com eles – em alguns casos, modelo ativo ainda hoje.

E ainda, o *nonsense*, que ultrapassa o sentido do querer dizer, reforça a possibilidade de se pulverizarem os pontos de fuga num percurso narrativo; a crítica às antologias indica que as escolhas ideológicas podem construir a história da arte; a leitura comparada de poesia moderna encaminha para a reflexão sobre o tempo e a relaciona com a manipulação das imagens pelas formas dominantes do capitalismo, e a história da crítica pergunta: de que modo o nacional-socialismo influenciou autores e leitores no Vale do Itajaí?

Várias linhas de pesquisa levantadas ao longo do Curso de Pós-Graduação em Literatura foram desenvolvidas simultaneamente, e a partir dessas leituras surgiram procedimentos adotados para a criação da estrutura do roteiro do filme.²⁴ Por isso, uma decisão inicial em *Outra Memória* foi a de misturar ficção e documentário, e

²³ SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomas Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

²⁴ Muito provavelmente seja possível ordenar um grupo de textos específicos para, em torno dele, procurar uma linha que os veja no filme, mas o importante, ora pelo seu valor iniciático, ora pela possibilidade de aprofundamento, é o conjunto formado pelos textos lidos sobre diversos temas, com diferentes abordagens sobre épica (do professor Cláudio Celso Alano da Cruz); Poesia Moderna e o Real (do professor Raúl Hector Antelo); As (Re)Construções do Espaço Nacional (do professor Carlos Eduardo Schmidt Capela); Onirismo e Nonsense, TS Eliot e Samuel Beckett (do professor Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros); Merleau-Ponty e a Literatura (do professor Marcos José Muller); e A Historiografia da Literatura Brasileira (do professor João Hernesto Weber).

misturar filme em movimento, fotografias fixas e vídeo digital em nome de uma experiência estética contemporânea, o tempo presente.

E hoje? Parece que a suma dos saberes – uma suma dominável, escriptível – é impossível: a) pela extensão e multiplicação dos saberes; b) porque a epistemologia se transformou: existem ciências, não há mais a Ciência; o saber é imediatamente fragmentado, colorido ideologicamente (ruptura da universalidade).²⁵

Entre algumas vozes que narram a história, a *outra memória* começou a surgir gradativamente no roteiro durante as pesquisas sobre teatro e sociedade, quando sorrateiramente insidiava-se o nacional-socialismo, a tumultuar a ordem das coisas. Se a análise da mudança no roteiro a partir do nacional-socialismo levasse em conta apenas questões formais, seria possível afirmar que ocorreu um salto da elegia melancólica ao drama escondido.

No primeiro roteiro via-se a biografia de Edith Gaertner apenas como uma luz, uma forma poética evanescente. Logo, tudo ficou sombrio e pesado, e também muito mais complexo e discursivo, como se o narrador precisasse tomar posição.

Afinal, apareceu o problema moral, o bem *versus* o mal. E para lidar com ele, uma *pequena proposta* metodológica para a dialética da história cultural:

É muito fácil estabelecer dicotomias para cada época, em seus diferentes “domínios”, segundo determinados pontos de vista: de modo a ter, de um lado, a parte “fértil”, “auspiciosa”, “viva” e “positiva”, e de outro a parte inútil, atrasada e morta de cada época. Com efeito, os contornos da parte positiva só se realçarão nitidamente se ela for devidamente delimitada em relação à parte negativa. Toda negação, por sua vez, tem o seu valor apenas como pano de fundo para os contornos do vivo, do positivo. Por isso, é de importância decisiva aplicar novamente uma divisão a esta parte negativa, inicialmente excluída, de modo que a mudança de ângulo de visão (mas não de critérios!) faça surgir novamente, nela também, um elemento positivo e diferente daquele anteriormente especificado. E assim por diante *ad infinitum*, até que todo o passado seja recolhido no presente em uma apocatástase histórica.²⁶

²⁵ BARTHES, Roland. *A preparação do romance*, p. 121.

²⁶ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Imprensa Oficial, p. 501. Apocatástase: a restauração final de todas as coisas em sua unidade absoluta com Deus. A apocatástase representa a redenção e salvação final de todos os seres, inclusive os que habitam o inferno. É, assim, um evento posterior ao próprio apocalipse. A apocatástase sintetizaria o poder do Logos ou Verbo encarnado, ou seja, o próprio Cristo como poder redentor e salvador

Eis, então, o nazismo: qual foi a expressão da cultura nacional-socialista no Vale do Itajaí? É uma pergunta que não pode ser escondida. Nesse contexto, como se inseriam Edith Gaertner e a elite local? Até que ponto eles sabiam do que se passava fora do seu mundo provinciano? E mais: até que ponto a consciência do mundo exterior é fundamental para o exercício estético da ideologia? E por que mexer nesse rastilho de horror (no mundo) e ambigüidade (aqui) da Segunda Guerra, nessa que Agamben chamou de *zona cinza*?

Podemos pensar, tal vez, que las matanzas masivas han terminado, aunque se repitan aquí y allá, no demasiado lejos de nosotros. Pero ese partido no ha acabado nunca, es como si todavía durase, sin haberse interrumpido nunca. Representa la cifra perfecta y eterna de la “zona gris”, que no entiende de tiempo y está en todas partes.²⁷

A resposta, talvez, com a esperança do próprio Agamben:

O incluso si ha conseguido al menos que algunos de los términos con que se ha registrado la lección decisiva de nuestro siglo sean corregidos, que se abandonen algunas palabras y otras sean comprendidas de modo diverso. También éste es un modo –quizás el único modo posible– de escuchar lo no dicho.²⁸

A decisão de optar por um filme com uma possível forma contemporânea que pudesse ver diferentes realidades – a guerra, o mundo familiar, a história do nascimento e construção de uma cidade, entre outras – a partir de pontos de vista diferentes, formas diferentes e personagens diferentes, trouxe a “miríade de coisas”, a vertigem, a desordem, o trazer à tona dos dramas sobre a história da colonização alemã no Vale do Itajaí.

Como forma final, antes do que um combate sangrento da modernidade radical, que pudesse representar a ausência da forma ou a forma informe na multidão das coisas

que não conheceria limite algum [...] leva a supor que não há um único mundo criado - o que principia no Gênesis e finda no Apocalipse - como sugerido pela Bíblia cristã. Ao contrário, em sua atividade criadora, Deus cria infinitamente, uma sucessão de mundos, que só se esgotaria na apocatástase, quando todos os seres repousassem definitivamente em Deus. WIKIPEDIA. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>. Acesso em: 10 ago. 2007.

²⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo: Homo sacer* III. Traducción de Antonio Moreno Cuspina. Valencia: Pretextos, 2000, p. 14.

²⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*, p. 6.

para contrapor-se à épica dominante, o caminho escolhido foi um procedimento sugerido na *Arte Poética* de Borges, para quem, esgotadas todas as possibilidades da modernidade, *cantar* e *contar* deveriam voltar a ser a mesma ação.

Borges, em sua *Arte Poética*, faz uma defesa da narrativa clássica e menciona que os experimentalismos radicais não atraem o público porque este anseia por certa épica para reviver um tempo de origem.

Pensem nos principais romances de nosso tempo, o *Ulisses* de Joyce, por exemplo. Nos disseram milhares de coisas sobre os dois personagens, mas não os conhecemos. Conhecemos melhor os personagens de Dante ou de Shakespeare, que nos apresentam – que vivem e morrem – em umas poucas frases. Não conhecemos milhares de circunstâncias sobre eles, porém os conhecemos intimamente. E isso é muito mais importante.²⁹

O roteiro de *Outra Memória* será um roteiro possível de ser fragmentado, dividido, pulverizado em diferentes obras e atitudes, a partir da tentativa de colocar em confronto a representação de diferentes dramas (textos) durante um ensaio de uma peça de teatro; ou melhor, o texto do roteiro será formado por outros textos, originários de várias histórias já escritas, mas ocultas, ou, se lidas, lidas novamente e de maneira diferente.

No palco, os atores discutem aspectos de uma narrativa já escrita sobre a colonização e o seu tema, como, por exemplo, *A Aventura de Blumenau*, *O caboclo e a cachaça*, *Marie Luize*, *Detonações na Floresta*, *Limpendo as espingardas*, *Hedda Gabler*, *O rapto das Sabinas*, *O Deutsche Theater*, *Rosas do Sul*, *O Rapto de Koricrã*, *A batalha da crítica*, *A Guerra* e vários outros que formam as seqüências do filme.³⁰ Essa operação, o confronto dos textos do passado com o presente, é enciclopédica, rapsódica, capaz de espalhar a busca pela história oculta por várias épocas e cantos da história.

Entre todos esses dramas – verdadeiros como o da índia Koricrã ou falsos como os artificios das personagens que ensaiam no palco, ou as ficções de Ibsen –, a narrativa

²⁹ *El Arte de Contar Historias*, conferência reunida em BORGES, Jorge Luís. *Arte poética*. Traducción de Justo Navarro. Barcelona: Crítica, 2002, p. 70.

³⁰ Esses textos são originários da pesquisa e estão ordenados nas Referências.

flutua, sem a imposição de um único ponto de vista sobre o mesmo tema ou com uma verdade definitiva. Isso porque o procedimento biográfico – ainda que seja construída a biografia de uma cidade ou de um país – parece hoje reafirmar o que escreveu Thomas Bernhard:

O anseio pela verdade, como qualquer outro, é o caminho mais curto rumo ao falseamento e à falsificação de um fato. E escrever sobre uma época, um período da vida, um período da existência – não importa quão longínquo o período, quão breve ou longo ele tenha sido – é coletar centenas, milhares, milhões de falsidades e falsificações conhecidas daquele que escreve ou descreve como verdades.³¹

Uma das preocupações na construção do filme, desde a elaboração do roteiro do filme até a montagem final, foi a de refletir se é possível evitar essas falsidades e falsificações, anulando ou revendo as fotografias e textos escolhidos ao longo da história para representar a história vivida de outra forma.

Qual seria a melhor maneira para operar essa tentativa de narrar a história de Edith Gaertner? Essa é uma pergunta-chave, e o filme *Outra Memória* tenta possíveis respostas, que se iniciam na desconstrução da história e da personagem, e atuam na nova narração a partir das fontes marginais.

O que interessa, daqui para a frente, é a substância que gerou o roteiro do filme e o filme – ou os textos que ajudaram a construção da narrativa de *Outra Memória*.

³¹ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 242.

2 AS FONTES MARGINAIS

Definido o universo de pesquisas que o filme exigiu – neste caso, a sociedade do Vale do Itajaí vista a partir da sua história e da sua cultura, e a relação de Edith Gaertner com essa sociedade, com o Brasil e o mundo –, o trabalho começa. As fontes principais estavam no Arquivo Histórico de Blumenau, e outras depois foram buscadas em depoimentos.

Isso o pesquisador sempre fará, e depois de um ano de trabalho terá um caderno de notas dispersas com mais ou menos 40 cenas predefinidas. Ali estarão as escolhas temáticas, mas ainda não os procedimentos sintáticos, dos mais simples (de ordem espacial, temporal, geográfica) aos mais complexos (que envolviam tecnologia, ética e subjetividade).³²

O anotar – *A Notatio* –, diz Barthes,

aparece de chofre na intersecção problemática de um rio de linguagem, linguagem ininterrupta: a vida – que é texto ao mesmo tempo encadeado, prosseguido, sucessivo, e texto superposto, histologia de textos em corte, palimpsesto.³³

Um problema do roteiro, que configurava a narrativa cronológica da vida de uma atriz, era a falta de vínculo com o tempo presente, ainda que a cronologia proposta na escaleta terminasse no *agora*. Havia também que superar as falhas e imprecisões da historiografia oficial. Isso precisava ser resolvido antes da filmagem. E ainda faltava o final, e um roteiro precisa de um final para que em seu lugar inicie-se a filmagem.

O trabalho sempre convergia para as relações entre arte e história, mas permanecia difícil criar uma narrativa que tentasse registrar de forma artística tudo o que cercava a atriz no cotidiano da cidade. O elemento crucial era estabelecer de fato a relação

³² A cópia do roteiro filmado está no Apêndice B.

³³ BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, v. I, p. 37.

entre a vida e as idéias de Edith com o mundo de ontem e de hoje, porque a biografia inicial parecia não se sustentar.

Por que a atriz se isolou? Quais as razões da volta da Alemanha? Onde foram parar os freqüentemente mencionados diários, se é que existiram? Em que contexto deu-se o encontro com Eleonora Duse? Intimidade, história íntima, a subjetividade da biografada se mescla à cronologia sem que as pistas tragam completude. Uma fonte leva a outra, e novas fontes aparecem e formam o seu próprio enredo.

Elas estavam até então abandonadas, e a solução foi a de adotar as fontes antes marginais como referências principais, subvertendo a hierarquia da documentação.

“O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam minha rota. Construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo – que, para os outros, perturbam as grandes linhas de pesquisa”, escreveu Walter Benjamin,³⁴ indicando uma necessidade de se olhar para os atalhos, para aquilo que as narrativas – da história e literárias – deixaram em seu rastro.

Na prática, o novo material de pesquisa adicionado àquele já existente consistia em uma caixa de documentos com textos em alemão, não traduzidos, outros não catalogados e certamente pouco lidos, uma caixa onde estavam textos pouco visitados justamente pela sua dificuldade: careciam de clareza sobre origem e identidade. Nessa caixa de documentos, entre fotos e informações sobre rotas de navios, estava o texto do Dr. Gensh *A educação de uma criança indígena*, um relato dramático de grande importância porque, ainda que filtrado, traz pela primeira vez o ponto de vista do índio.³⁵

Essas partes obscurecidas pelo tempo, abandonadas pela faina da clareza, têm importância pela sua atuação concreta na cidade e estão fora do conjunto principal de

³⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Imprensa Oficial, p. 499.

³⁵ GENSH, Hugo. *A educação de uma criança indígena*. In: CONGRESSO AMERICANO INTERNACIONAL, 16., Viena, 1908. Contribuição prática para a solução da questão indígena sul-americana, fichado no arquivo de Blumenau, 572 GEN EIN. Berlin, Impresso pelos Irmãos, Unger, Bernburger Str. 30.

fontes habitualmente usadas para contar a aventura dos europeus em Santa Catarina. A tendência de todos os arquivos é sintetizar e aplinar.

Mas naquele de Blumenau havia a preocupação de trabalhar com esses textos que precisavam de tradução, que, com fotos valiosas, davam uma dimensão um pouco maior às relações sociais filtradas pelo conflito com os índios e pela Segunda Guerra. O esquecimento, e ao mesmo tempo a delicada conservação, tinha deixado essas fontes em aberto: um número esquecido de autores e testemunhas da história ainda estava por falar.

Logo, a descoberta dessa caixa de material – que, incorporada ao roteiro, ganhará o nome de *caixa das imperfeições* – dará novo rumo à pesquisa. São textos sobre o passado e, se não estão vivos ou atuantes na crônica dos dias atuais, faltam na materialidade da narrativa histórica oficial de hoje. No filme, que tem a preocupação auto-referente, os textos encontrados mereceram um diálogo. A caixa faz parte do enredo. E o seu conteúdo vira moeda de troca:

DIRETOR

De onde você tirou isso?

COLONIZADOR

(aponta para uma caixa de papel)

Dali.

É a caixa de textos não lidos, não publicados, não traduzidos. É a caixa das entrelinhas, das imperfeições da história que queres narrar.

O fato é que eu sei as imperfeições da sua história. O lugar que podemos dar a elas depende.

DIRETOR

Depende de quê?

COLONIZADOR

Do papel de cada um de nós. Podemos fazer disso uma grande tragédia sobre a ambição. Mas eu sou protagonista.

DIRETOR

Nunca. Já temos uma história. São poucos dias de ensaios.

COLONIZADOR

Mas outras pessoas podem saber das imperfeições dessa história. De como você chegou aqui. De como você conheceu todo mundo. E porque chamou essas personagens. Tudo isso eu sei.

DIRETOR

E daí?

Opor esquecimento à memória e, assim, trazer à tona as fontes marginais, periféricas, as cenas cortadas da história foi uma das primeiras decisões ideológicas tomadas.

Essas várias fontes marginais sugeriam uma leitura comparativa e poderiam levar em conta três aspectos: autor, obra e tempo³⁶ – entendido como *zeitgeist*, ou espírito da época. Ali estaria uma releitura do tempo e da sociedade que desconstruía a aventura heróica dos colonizadores europeus, e adicionava sofrimento e crueldade.

Contava critério de simultaneidade: o tempo de cada um dos textos, da sua criação a quando foi ativado publicamente, formaria o tempo do filme. Esse será o tempo histórico a ser narrado, segundo o conceito de Paolo Virno:

O instante que estou vivendo – instante no qual tem lugar a simultaneidade entre potência, ato, faculdade de linguagem e palavra proferida, força de trabalho e particular prestação de trabalho – será indicado de agora em diante com o epíteto de momento histórico. A atualidade no sentido restrito guarda o nome de presente. A rigor, o momento histórico não é outra coisa senão o presente aferrado à sua gênese: um depois inseparável do antes.³⁷

³⁶ Na seção 3.1, *Linguagem e tempo, ou os problemas da adaptação dos dramas*, veremos também aspectos sintáticos.

³⁷ VIRNO, Paolo. *Il ricordo del presente: saggio sul tempo storico*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999, p. 108.

Entre essas fontes (podemos chamar de fontes de leitura social, uma vez que são formadoras de opinião), que desencadearam procedimentos de pesquisa diversos (incluindo traduções, análise de imagens que se relacionam ao tema proposto), estão a escritora Maria Kahle, com o seu livro *Menina na Floresta* (*Madchen in Urwald*), o poeta e dramaturgo Auguste Friedrich von Kotzebue, e a peça *O Rapto das Sabinas* dos irmãos Franz e Paul Schönthan. Essas fontes de uma cultura dominante no período da colonização são contrapostas à representação de um massacre e rapto de xoclengues narrado pela índia Koricrã.

2.1 Maria Kahle, escritora banida

Dois livros do passado presentes no Arquivo Histórico de Blumenau usam a dissimulação com o objetivo de tratar de conflitos culturais e podem ser contrapostos de maneira crítica. Na sua estrutura usam, veladamente, o mesmo artifício, o subtexto, a segunda história sorrateira, como sugere Piglia: “Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário”.³⁸ Mas isso só pode ser percebido hoje.

Trata-se de *Agressões Indígenas na Colônia Italiana*,³⁹ de Alessio Berri, que enumera combates ocorridos no Vale do Itajaí. Apesar do título, o livro coloca os brancos no lugar pior da tragédia, valorizando o seu poder de fogo e articulação institucional. O título soa como agressões *de* índios, mas na verdade revela-se como *a* índios. Aqui quase sempre esses imigrantes são cruéis e matam inutilmente.

Outro livro é *Menina na Floresta*, de Maria Kahle. Esses livros marginais (Kahle não existe em português, e Berri não alcança distribuição de massa) elucidam estratégias de autores que, cada um a seu modo, usam a dissimulação do conflito cultural. O

³⁸ PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 90.

³⁹ BERRI, Alessio. *Agressões indígenas na colonização italiana*. Blumenau: Fundação Casa Dr. Blumenau, 1995.

final do nazismo e o posterior nacionalismo getulista explicitam esse conflito cultural latente, iniciado com a própria colonização.

A história de Maria Kahle é a história dos chamados *alemães-novos*, que a Primeira Guerra trouxe ao Brasil, nesta que seria uma segunda onda de imigrantes (alemães-novos), agora mais urbanizados e que buscavam aqui uma oportunidade de negócios.

Parte dos descendentes dos primeiros colonizadores, os que chegaram 70 anos antes e que se outorgavam o título de pioneiros, via esses novos imigrantes como aventureiros pouco confiáveis. Aqui há, ao mesmo tempo, uma ruptura e um resgate: simultaneamente os novos imigrantes atualizam a pátria de origem dos pioneiros e rompem com o legado da memória, com os novos valores que trazem de lá.

Na época, o teatro de Blumenau mantinha uma rotina burocrática de poucas apresentações anuais. Os alemães-novos atualizam e impulsionam a sociedade. O surgimento do partido nacional-socialista, nos anos 30, e as idéias que o moldaram eram fortalecidos num jornal da cidade pelas opiniões da correspondente de Maria Kahle.⁴⁰

Nesse contexto, a leitura política precisa ser feita pelos textos que ela escreveu a partir da colônia do Brasil para jornais alemães e brasileiros, contribuindo, numa ação de mão dupla, aqui para o fortalecimento das idéias de Hitler e na Alemanha para a possibilidade imperialista.

Mas cada uma das Marias – a romancista, a jornalista, a poeta da natureza, a militante – sugere uma leitura distinta. Além dos textos militantes publicados em jornais, Maria Kahle escreveu outros livros ambientados em Blumenau: *Was die Schildkrote erzählte*, de folclore para adolescentes, com tartarugas e outros animais selvagens, *Urwaldblumen*, de poemas sobre o motivo de plantas tropicais, e *Liedler am Itajahy*.

Maria Kahle viveu no Brasil, com viagens por Santa Catarina, dos 21 aos 28 anos, num período decisivo para a sua obra. Foi aqui que publicou o livro de poemas *Liebe*

⁴⁰ O jornal nacional socialista era o *Blumenauer Zeitung*.

e *Heimat (Amor e Pátria – 1916)*, seguido pela obra *Urwaldblumen (Flores da Floresta)*. A vida no Brasil ampliou a sua visão sobre o destino dos alemães no exterior.

Kahle era uma esteta romântica, e em sua obra se percebe os resquícios de um ideário do passado que procurava sedimentar-se nos trópicos. Conheceu muitos grupos de alemães no estrangeiro e escreveu não só poesias como também ensaios jornalísticos sobre eles, e artigos religiosos, colocando-se como uma espécie de defensora e representante do “povo alemão” no exterior.

Grande parte do seu trabalho é do tempo da Segunda Guerra, quando muitos autores contrários ao regime foram proibidos pela higienização de Hitler, e parte da literatura alemã era propaganda com fins ideológicos bastante claros.⁴¹

A obra de Maria Kahle é formada pelos seguintes livros: *Liebe und Heimat* (1916), poesia; *Urwaldblumen* (1921), poesia; *Ruhrland* (1923), poesia; *Deutsches Volk in der Fremde* (1933), ensaio; *Deutsch jenseit der Grenze* (1934), poesia; *Die deutsche Frau und ihr Volk* (1934), ensaio; *Deutsche Heimat in Brasilien* (1937), ensaio; *Siedler am Itajahy* (1939), ensaio; *Umweg über Brasilien* (1942), *Was die Schildkröte erzählte* [195-], conto; *Mädchen im Urwald (A Menina da Floresta)* (1953), conto; e *Herz der Frau* (1959), poesia.⁴²

Uma leitura crítica sobre essa obra está para ser feita no Brasil. Se terá validade, ainda não é possível saber. Pode ser que ela continue sendo vista como autora de literatura nacional-socialista de baixa qualidade, mas também é possível que essa visão imediatista sufoque a possibilidade de estabelecer relações entre a obra de Kahle e a elite alemã que a recebia. O quanto foi eficaz e ativa no Vale do Itajaí essa obra na disseminação do ideário nazista?

É esse o aspecto que interessa para o roteiro de *Outra Memória*, porque a autora torna-se fundamental para transformar um documentário sobre uma atriz em um

⁴¹ Mostra o processo de higienização da arte alemã o documentário *Arquitetura da Destruição*, de Peter Cohen.

⁴² Dados extraídos da lista dos escritores alemães do século XX em *No espelho da crítica* 1984.

filme que discute arte e sociedade. Maria Kahle defendeu ardentemente as suas idéias e produziu vários artigos e livros sobre o Vale do Itajaí, publicados no Brasil e na Alemanha.

O livro sobre a menina branca aculturada pelos índios, escrito no calor da Segunda Guerra, no momento de afirmação das idéias nazistas sobre raça, tem grande valor histórico para o desenvolvimento da pesquisa e para o roteiro do filme.

O quanto teria sido lido (por aquela elite branca), no Vale do Itajaí, não é possível saber. Está fora do conjunto das publicações de militância nacional-socialista, presentes, sobretudo, nos jornais, que depois da guerra foram banidas, como outras publicações que de algum modo associavam-se aos nazistas.

Madchen im Urwald (A Menina da Floresta) narra o rapto de uma criança branca, alemã, e a sua criação pelos índios. Há uma tentativa de reorganizar arquétipos da mitologia centro-européia no Vale do Itajaí. O livro conta que o ataque dos índios (provavelmente os xoclengues ou caingangues) à família de Helga Lennert ocorreu seis anos depois da chegada desta ao Brasil.

A menina presa foi aculturada pelos índios e transformou-se em Jacitin. Passou a conviver com o valente Poty (o príncipe) e o pérfido Tury (o irmão mau), filhos do cacique Água-Clara (o rei fraco), e como aliada teve a sábia Iaraya, velha índia, uma narradora de histórias sobre índios e brancos. Silenciosamente, o índio Poty se apaixona pela branca Jacitin-Helga e compreende a dor do coração exilado da menina.

É um texto que mostra como os índios ainda formavam, nos anos 30, um contingente incômodo, marginal, pelas evidentes dificuldades de relacionamento cultural. Esse ponto de vista, aparentemente compassivo no livro, é um artifício para reafirmar a supremacia dos brancos, reduzindo um conflito a uma história de amor interétnica. Desde o início da colonização, os índios eram representados como nocivos e violentos, embora o livro de Kahle busque uma dignidade trágica.

No embate entre as culturas de *A Menina da Floresta*, os índios já têm dignidade, disciplina, sentimentos, é um povo bom e mau, como o branco. No livro, o índio perdeu a identidade e a cultura índia, age como um branco imaginária que agisse. No final, a fraqueza de caráter dos índios subsiste, segundo o livro, e a vileza da delação faz com que se matem entre si, sem a participação dos brancos. Ou seja, o índio é o único responsável pela sua própria destruição.

Nesse Pocahontas ao contrário, a menina branca deveria ser levada ao grande chefe índio na montanha do Itaiol, numa espécie de viagem iniciática – ninguém nunca soube o que poderia acontecer lá, mas certamente perderia a sua pureza racial, seria uma deles de fato, seria uma índia. Durante uma tentativa de fuga, com o auxílio do seu amado Poty e de Iaraya, Jacitin-Helga prova sua honra e o seu amor ao salvar o índio em perigo (Poty caíra numa armadilha). Este retribui lutando até a morte por ela, contra o malvado Tury, que se alia ao Pajé para incriminar Jacitin-Helga, que consegue fugir.

Os índios são massacrados numa batalha épica, e ela é quem leva a culpa injustamente (na verdade, o delator da tribo fora um rival caigangue). Ao chegar a casa, ainda com a boneca da infância, só lembra de uma palavra: mãe. No desfecho, prevalece a narrativa da índia Iaraya: o mal está nos índios e nos brancos.

No posfácio de *A Menina da Floresta*, Maria Kahle informa que se trata de uma obra de ficção inspirada no relato de um amigo padre, e pela *História de Blumenau*, de José Deeke.⁴³ É a história da história já narrada várias vezes, sob o ponto de vista do branco centro-europeu. O tema – o rapto de uma branco criado pelos índios – é recorrente em outras obras produzidas por imigrantes alemães, como a história de *Luís Bugre*, o branco que virou índio em São Leopoldo (RS). É um tema afirmativo de um estereótipo reativo dessa literatura de colonizadores, o da repulsa pela cultura desconhecida. Ou seja, o ponto de vista da heroína é o da prisioneira dos selvagens, e a questão da guerra – pelo território e também étnica e cultural – é relegada à forma da representação de batalhas. Quem trai o índio é o próprio índio (ainda que de outra tribo), todos morrem, e a heroína só acha a memória da sua mãe.

⁴³ DEEKE, José. *O município de Blumenau e a história do seu desenvolvimento*. Blumenau: Nova Letra, 1995.

O que escrevia Maria Kahle sobre a história de Blumenau, em forma de reportagem para a Alemanha, revelava uma elite alemã ativa e promissora, até porque a exaltação aos patriotas era o seu tema.⁴⁴



Agitação do branco atrás da lente movimentada o quadro; desconforto da índia
Fonte: Arquivo Histórico de Blumenau

⁴⁴ Vejam-se as fotos de Santa Catarina que ela publicava, que mostram o progresso da sociedade e desfiles nazistas, exibidos pelo filme.

Nesse período, Edith Gartner, a atriz objeto de estudo do filme, faz a segunda viagem para a Alemanha, onde vê o desenvolvimento do país e consolida a sua crença no nacional-socialismo, em pleno vigor. Essa nova viagem foi bem diferente daquela viagem iniciática, quando tinha pouco mais de 20 anos e partiu de Buenos Aires para seguir no teatro. Assiste, em 1933, a concertos de Furtwengler, vai a zôos e parques, diz o material do arquivo.

Aqui no Brasil, a melhor amiga de Edith, Renate, era a filha do cônsul alemão Otto Rohkol, casada com o Sr. Dietrich. As duas ficaram muito próximas até o final da vida.

Há uma onda de partidários nazistas e o crescimento do integralismo, doutrina brasileira que seguia ideais parecidos com os de Hitler.⁴⁵ Mas diferentemente dos nacional-socialistas alemães, os integralistas brasileiros não defendiam ardorosamente a pureza racial.

No calor daquele clima político, Edith Gaertner não se manifestava. Há apenas um relato em que ela teria se dirigido publicamente à sociedade: em 1934, já passados dez anos depois do seu primeiro retorno da Alemanha, pede às autoridades sanitárias para que abriguem os cavalos abandonados depois da inoculação para testes de vacinas. É apenas uma imagem poética em que ela revela a sua humanidade em relação aos cavalos.

⁴⁵ Para isso, veja-se o aumento significativo de notícias nos jornais da época e o resultado das eleições nos grandes municípios, vencidas pelos integralistas.



Plínio Salgado, líder dos integralistas, em visita a Santa Catarina
 Fonte: Arquivo Histórico de Blumenau

No arquivo de Blumenau, vemos uma pessoa discreta: ela passeia com os Hering, os Rohkol, os Konder, alguns muito ricos e membros do partido nacional-socialista. Eles detinham grande poder na cidade e, no Brasil, representavam o melhor da pátria alemã, como escreveria a jornalista Maria Kahle.

Com a tomada de posição do Brasil em favor dos aliados, contra o nazismo, e a conseqüente chegada do exército a Blumenau para uma campanha de nacionalização, começam as buscas e acordos. Segundo investigações da polícia política, a presença nazista em Blumenau era evidente nas atividades de pessoas como Kurt Prayon, oficial chefe do departamento de rádio e cinema do partido nazista,⁴⁶ e na decisão de Ingrid Rohkol, irmã de Renate e amiga de Edith, em participar da juventude nazista hitlerista.

⁴⁶ LARA RIBAS, Antonio. *O Nazismo em Santa Catarina*. Biblioteca Militar, Delegacia da Ordem, Política e Social, 1943.

O Exército brasileiro pede missas e orações em português, proíbe o uso do idioma alemão em público e muda o nome do teatro, das escolas e dos clubes (de nomes alemães para nomes índios como guaranis, tabajaras e guaicurus).

Edith Gaertner assiste a essa nacionalização forçada com desprezo e sem cumprir a lei que proibia ouvir rádio ou falar alemão. Tomou partido, mas nunca publicamente. Uma ex-empregada diz que não gostava dos filmes de guerra, provavelmente os cinejornais de propaganda da UFA, que tinham cenas da ocupação na Polônia, Noruega, Bélgica, Holanda e França, com as armas usadas pelos alemães.⁴⁷ Retraiu-se, diz a empregada, e só ia ao cinema com Renate Rohkol depois que a empregada comprava os ingressos e guardava lugar, para que chegassem no escuro, para não serem vistas.

Muitos imigrantes não queriam aceitar a nacionalização, e os que resistiam eram torturados por soldados brasileiros (uma tortura comum obrigava-os a tomar óleo) e presos. Para sobreviver politicamente, os mais ricos negociavam com políticos importantes. Muitas famílias – como os Rohkol – tiveram os seus bens vendidos e desapareceram. Outras resistiram.

Para salvar o capital, grandes industriais acusados de vínculo com o partido nazista, como os da companhia Hering, que teve um interventor, precisaram trabalhar politicamente para sobreviver.

Até o final da Segunda Guerra, muita gente no Vale do Itajaí ainda acreditava numa vitória alemã. Aproveitando uma enchente, boa parte do material nazista existente em Blumenau foi jogada no Rio Itajaí.⁴⁸ Edith nadou naquelas águas marrons que invadiram o seu jardim e levaram os seus diários.

⁴⁷ Ver lista em anexo dos cinejornais legendados ou dublados apreendidos em Blumenau.

⁴⁸ Essa informação é da história oral.

Edith Gaertner nada no jardim durante uma enchente
Fonte: Arquivo Histórico de Blumenau

Depois da guerra, Renate Rohkol, melhor amiga de Edith e filha do cônsul alemão, organizou uma coleta de fundos para ajudar as vítimas na Alemanha, e para ela a vida parecia seguir na marginalidade. Teve dois amantes, e Edith Gaertner a acolheu. A estátua do político Viktor Konder, inaugurada em 1928 e jogada no rio na Revolução de 30, volta para o lugar em 1947, quando sutilmente se volta a falar alemão. Punidos foram os que tinham o ideário nacional-socialista mas pouca riqueza ou poder para barganhas políticas.

Parte da imprensa ainda reclama dos alemães nos anos 50, *um quisto, um tumor racial no Brasil*. E os alemães dos anos 50 tomam o cuidado de anular a memória do nacional-socialismo em Blumenau nas publicações sobre o centenário da cidade.

Nos livros comemorativos de 1950 não há nada sobre integralismo, nada sobre nazismo, à época de memória ainda fresca. Ao mesmo tempo, esses textos sobre a cidade resgatam o caboclo Ângelo Dias, que de guia bêbado do Dr. Blumenau passa a ser co-responsável pela existência da cidade.

A violência aniquiladora da guerra, que teve reflexos tão próximos, ainda arrepiava a cidade, mas esta foi poupada do relato dessa violência pelo ocultamento. Um novo enredo social, livre dos dramas de guerra ainda latentes, se constrói.

Foi em 1937, em plena ascensão nazista, que Maria Kahle recebeu um prêmio estadual de literatura na Alemanha (no estado de Nord Rhein-Westfalen). De 1913 até 1920 viveu no Brasil, onde trabalhou como correspondente estrangeira no Rio de Janeiro e em São Paulo. Dizem que ela teve um filho em Blumenau, onde construiu um enredo literário para a sua vida, e que depois desapareceu. Hoje, na Alemanha, sebos anunciam livros de Maria Kahle com a prudente recomendação de que “não se trata de propaganda nazista”.

Alguns historiadores, autoridades e até mesmo grande parte da comunidade de Blumenau ainda não gostam de falar sobre o nazismo. Consideram a cidade estigmatizada pelos processos e tragédias originários da guerra, e também por livros e filmes insistentes, para eles irrealis e excessivos, como *Aleluia Gretchen*, de Sylvio Back. Nesse drama dos anos 70, jovens soldados nazistas, nus, aparecem em exercícios militares pelo Vale do Itajaí, numa representação pouco verossímil mas de grande impacto naquele tempo.

Se a Alemanha superou a dor do nazismo falando abertamente sobre o assunto, não há porque, com respeito e atenção, não tocar no assunto hoje em Blumenau. Não se trata de julgar os nazistas de Blumenau pelo extermínio dos judeus, mas simplesmente de pensar no que produzem as idéias que defendemos, na *potência* e no *ato*. Não falar é pior, ensina a história.

Suavizar é compartilhar, diz Agamben.

El verbo que hemos traducido como “adorar en silencio” es en el texto griego *euphemein*. De este término, que significa originariamente “observar el silencio religioso” deriva la palabra moderna “eufemismo”, que indica los términos que sustituyen a otros que, por pudor o buenos modales, no se pueden pronunciar. Decir que Auschwitz es “indecible” o “incomprensible” equivale a *euphemein*, a adorarle en silencio, como se hace con un dios; es decir, significa, a pesar de las intenciones que puedan tenerse, contribuir a su gloria. Nosotros, por el contrario, “no nos

avergonzamos de mantener fija la mirada en lo inenarrable”. Aun a costa de descubrir que lo que el mal sabe de sí, lo encontramos fácilmente también en nosotros.⁴⁹

2.2 Kotzebue, originário e tardio

Em busca de um pensamento de origem, de uma potência intelectual particular, impregnada de localismos, que pudesse tratar de relações sociais com a mediação do teatro, a pesquisa chegou ao texto *Der Gerade Weg ist das beste (O Caminho Certo é o melhor)*, de Kotzebue, uma das pessoas mais discutidas no meio intelectual alemão do século XIX e sem nenhum livro publicado no Brasil. O trabalho de pesquisa do filme promoveu a tradução da peça, que aguarda publicação.

O jurista, tradutor, historiador, escritor, poeta e dramaturgo Auguste Friedrich von Kotzebue, nascido em 1761, foi muito combatido por causa das suas posições políticas conservadoras e foi também muito popular nas Américas.⁵⁰

Talvez seja Kotzebue autor desse que foi o primeiro drama encenado em Blumenau, aquele que sintetize a mentalidade da cultura dominante, da elite local nos primeiros anos da imigração alemã. É um autor pouco lido – raramente alguma pequena companhia do interior o leva ao palco –, mas bem conhecido não só pelas suas polêmicas posições políticas, como, sobretudo, pelo valor de sua obra, caracterizada por centenas de peças teatrais, romances, contos, ensaios, traduções, poemas e artigos em revistas. Foi contemporâneo de Goethe, de Schiller e de Beethoven.

Por muitos anos, Kotzebue, apesar de reacionário, era o único dramaturgo alemão com sucesso garantido fora do país. O curso da recepção de Kotzebue na América do Norte é marcado por um estrondoso sucesso inicial, sobretudo dos seus quatro

⁴⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo: Homo sacer III*. Traducción de Antonio Moreno Cuspinera. Valencia: Pretextos, 2000, p. 5. Advertência, p. 17.

⁵⁰ KOTZEBUE, A. F. von. *Dramatische Spiele*. Stuttgart, 1822. Biblioteca de Stuttgart d.d.oct 6857.

dramas: *The Strangen* (em alemão, *Menschenhass und Reue*), *Lovers Vows*, *The Virgin of the Sun* e *Pizarro*.

Nos palcos americanos, e mais tarde, no pequeno palco de Santa Catarina, Kotzebue era uma doce referência à Alemanha – enquanto na pátria era relegado ao segundo plano, ele alcançava os palcos internacionais. Na Inglaterra, por exemplo, era aplaudido não só pela sua técnica literária, mas também por representar a realidade do teatro em 1800, e era relacionado ao processo de democratização do teatro. Era considerado o “embaixador da cultura alemã”.

Suas peças foram adaptadas ao inglês e intercaladas por música e por danças. Na América do Norte, a recepção de Kotzebue foi similar à inglesa e alcançou um curioso sucesso-relâmpago, sobretudo em Nova Iorque, Milwaukee e New Orleans. Existem vários estudos sobre esse fenômeno, a maior parte deles em Nova York, principal porto de entrada na América.

Muitas dessas peças eram não só modificadas, mas também reescritas. Nos poucos jornais (a circulação era limitada) as modificações das peças de uma representação a outra passavam despercebidas. Esse sucesso pode ser explicado pela origem dos temas tratados, que vêm da literatura popular, como sentimentalismo, suspense e bastantes elementos cômicos.

São peças leves, de “fácil digestão”, que abordavam superficialmente os problemas da pequena burguesia. *Menschenhass e Reue* (*Ódio humano e arrependimento*), de 1788, foi apresentada em 1798 em Nova Iorque e teve um sucesso enorme. Aliás, as peças dele dominaram por vários anos o palco norte-americano. O teatro na América era algo muito novo e não havia muitos lugares para apresentação. Uma estatística de 1799-1800 mostra que das 46 peças apresentadas no Park Street Theatre, 16 eram de Kotzebue, ou seja, um terço. As outras trinta restantes eram praticamente do repertório inglês (seis de Shakespeare) e apenas três americanas, sendo duas destas do conhecido diretor do Teatro de Nova Iorque Wilhelm Dunlap, com forte inclinação francesa.

Com suas peças leves, Kotzebue foi bem recebido por uma América que saía da Guerra de Independência e se recuperava das epidemias de tifo, alcançando um sucesso que a peça *Dom Carlos* (1789) de Schiller não conseguiu. Com a sua capacidade criadora e com a sua ironia, Kotzebue combinou os elementos necessários para apresentar o que o público gostava de ver, sem cair na monotonia de um enredo superficial.

Inspirado e influenciado pela literatura clássica de Goethe e de Schiller, Kotzebue aprendeu desde cedo os elementos estéticos da *high* literatura. Leu e foi lido por intelectuais e pelos discípulos da “literatura politicamente correta” alemã. Mas desde cedo criticou a literatura de Goethe e de Schiller, por seu caráter elitista, o que ocasionou uma amarga disputa e culminou com a peça *Dr. Bahrdt mit der eisernen Stirm* (1790), em que Kotzebue ironiza o classicismo alemão com suas idéias românticas e critica as suas atitudes nacionalistas.

Por outro lado, cultivava o seu relacionamento com a aristocracia russa, especialmente com o Kaiser, que o ajudou a promover-se na Europa. Por causa desse bom relacionamento com a corte russa, foi envolvido em muitos problemas e considerado espião. Kotzebue foi morto em 1819, por um estudante nacionalista, morte que é uma grande ironia, pois toda a sua obra é considerada apolítica.

Rejeitado pelos discípulos do romantismo e do classicismo, que condenavam não só as suas obras, como o seu estilo de vida pessoal, Kotzebue não teve na Alemanha o reconhecimento que teve em outros países. Isso também se deve ao fato de que somente a modernidade começa a discutir a tradição de *alta* e *baixa* literaturas como interdependentes.

Mostra-se que a relação de amor e ódio entre Kotzebue e Goethe é interdependente e foi criada pela necessidade de manter viva a audiência. Com relação às críticas, pode-se dizer que a especialidade do estilo americano preferia peças mais leves do que os dramas ingleses.

Enquanto na Europa as críticas eram baseadas numa longa história de experiência estética, a América tendia a medir o autor pelo seu *status* geral e pela sua conduta humana. As críticas positivas se referiam ao valor literário da obra e ao tamanho dos cenários, enquanto as negativas culminavam com expressões como “impertinente”, “*nonsense*”, “blasfêmias chocantes”, “ridículas demonstrações de sentimento”, entre outras.

O gradual e constante declínio de Kotzebue na América foi menos resultado das críticas negativas e mais mudança das preferências do público, em favor das novas obras surgidas no continente, sobretudo as melodramáticas.

Tardiamente, em 1864, o trabalho de Kotzebue ainda estava ativo, e por isso foi o primeiro a ser encenado em Blumenau, que formava a sua elite letrada e evocava o passado e a origem com um teatro em decadência, com os restos, com os pedaços de uma mentalidade que se esvanecia.



A representação do passado na floresta
Fonte: Arquivo Histórico de Blumenau

2.3 Os raptos

Depois do texto de Kotzebue, anos mais tarde, foram montadas na cidade outras peças. Em 1900, num emblemático aniversário da cidade, que celebraria a cultura, um ambiente urbano 50 anos depois da data oficial da chegada do Dr. Blumenau, que é 1850, a comunidade decidiu encenar *O Rapto das Sabinas*.

Essa peça foi escrita por Franz e Paul Schönthan, em 1883, e encenada pela primeira vez em 1884, na Europa. Os irmãos eram austríacos, e Franz chegou a ser diretor, por um ano, do Teatro de Viena, e depois dedicou-se somente à escrita de peças.

O texto dos irmãos Schönthan é uma comédia auto-referente sobre um professor que decide escrever uma peça de teatro. A empregada leva a peça a um diretor, que decide montar o espetáculo, mas o autor do texto tem medo de assumir o seu trabalho.

Esse modo de o autor se esconder, o ocultamento, o autor ausente, está também em outro texto representado simultaneamente em Blumenau. Trata-se do já referido *O Rapto de Koricrã*, narrado por uma índia e parte de *A Educação de uma Criança Indígena*, de Hugo Gensh; pura mimésis, puro gestual, nada de voz – ou quando muito, sons guturais, como diz o texto mais tarde anotado pelo médico Hugo Gensh, que adotara a pequena índia e a quem ficou a tarefa banal da escrita.

Afiou primeiro as facas e mostrou o que aconteceu a sua tribo. A apresentação vinha acompanhada por sons guturais. Mostrou como cortaram as gargantas e imitou com naturalidade o som do sangue borbulhante. Como cortaram os ventres dos índios e com o mesmo som demonstrava o aparecer dos intestinos. Mostrou o feroz apunhalar dos homens acordando de profundo sono e fuga desabalada destes para fugir do massacre. Como esvaziavam os olhos, cortaram nariz, olhos e lábios e o resto dos membros.⁵¹

⁵¹ GENSH, Hugo. *A educação de uma criança indígena*.

A Educação de uma Criança Indígena foi apresentado por Hugo Gensh no compendio do Congresso Americano Internacional de 1908, em Viena, mesmo ano em que Edith Gaertner deixou Blumenau para iniciar a sua carreira na Alemanha, passando pela Argentina. É o texto originário da interpretação cênica dessa índia adotada por ele, de uma pantomima na cozinha de sua casa, prisioneira de uma batida de *bugreiros*, caçadores de índios a serviço dos colonos. Embora já mencionado por antropólogos, especialmente para ilustrar a violência dos brancos, o texto de Gensh nunca foi publicado integralmente em Blumenau, ou lido como criação literária de uma índia que narra a própria tragédia em forma de representação teatral muda. Isso o torna único.



A índia Koricrã interpreta um drama mudo sobre o massacre da família, e Edith parte para ser atriz
 Fonte: Arquivo Histórico de Blumenau

Gensh disse em Viena que escreveu o texto após ver a sua filha adotiva – a índia Koricrã – representar o massacre de sua família ao ver uma faca na cozinha. Ao deparar-se com essa faca inspiradora de memória, a índia interpreta um poderoso texto. Ao médico coube a tarefa banal de redigir na língua dos brancos.

Desse confronto – dois textos sobre raptos, o rapto da índia e o das Sabinas, comédia sobre um autor em crise, representada no aniversário da cidade – nasce uma longa

seqüência no roteiro do filme *Outra Memória*, em que a personagem do colonizador planeja novamente subverter o roteiro e discute sobre o tema com o grupo.

Para esse ator, a comédia que a comunidade representava para celebrar o aniversário da cidade (*O Rapto das Sabinas*) era apenas uma alegoria que mostrava a crise dos autores do rapto de Korican. Este rapto foi encenado pela índia na cozinha do médico, no mesmo período histórico que ocorreu o rapto das Sabinas. Na peça documental da índia Koricrã (mais tarde Maria), brancos massacram a tribo, e provavelmente entre esses brancos estavam alguns que assistiram à peça *O Rapto das Sabinas*.

Por causa dessa simultaneidade, os dois textos merecerem uma leitura comparada; pela brutalidade de um e pela dissimulação do outro; pela tentativa da cultura em representar uma comédia no palco do aniversário da cidade; pela catarse muda de uma prisioneira não-aculturada, mas, especialmente, pelo ponto de vista do público sobre as duas tragédias.

Aos olhos de hoje, a impressão é a de que a população branca de colonizadores não sabia o que fazer com os índios e escondia a sua cumplicidade, ou conduta ambígua, dúbia, com o extermínio feroz. As duas peças, lidas lado a lado, revelam o desconforto de não saber lidar com a própria história e mostram como agia a sociedade branca do Vale do Itajaí em relação aos índios.

Uma sociedade patrocina ataques para aniquilar os índios e também patrocina uma comédia sobre um autor em crise – ser ou não ser o autor da peça é a pergunta principal de *O Rapto das Sabinas*, uma pergunta auto-referente, que dialoga com o desejo de auto-afirmação coletiva, pudor e medo.

As idéias de Kotzebue, com que a sociedade tentava manter viva aqui a mentalidade prussiana que desaparecia na Europa, e mais tarde a peça dos irmãos Schönthan, encenada simultaneamente ao drama interpretado por Korikran, confundem o espírito da época e falam de uma sociedade que não assume os seus atos porque não sabe

como lidar com eles, e que perde, cada vez mais, os seus referenciais culturais – eles desaparecem no tempo.

2.4 Filmes e a mentira da mentira

São três os acervos de filmes analisados, que, com a pesquisa para *Outra Memória*, estão à disposição do público para consultas no Arquivo Histórico de Blumenau, digitalizados. Alguns deles permaneceram ocultos por longo tempo, e assim encerrados e silenciosos, faziam com que determinados aspectos perdessem o seu poder na representação da historiografia local, entre eles o horror da guerra, através do ocultamento da versão que não interessava à propaganda nazista e aos envolvidos com o assunto na cidade.

A escolha da memória visual, nas mídias populares como o cinema e a televisão, adquire o caráter de objeto de consumo, de mercadoria ou representação econômica de poder – uma vez que essa escolha é expressão de poder, especialmente nesse caso.

Essa é a importância dos filmes de arquivo recuperados e digitalizados para a pesquisa. Eles mostravam os resíduos do ponto de vista naturalista (na grande quantidade de cenas sobre a natureza, nos detalhes *naïf*), a tentativa de olhar a cidade e o ambiente com um olhar organizado, descritivo, limpo – com a arquitetura dos enquadramentos, certa ironia simpática nos títulos, que mostram uma relação laboriosa e construtiva dos imigrantes com o ambiente. Formam um conjunto de um jornalismo exótico obliterado pelo desaparecimento dos últimos projetores de 16 mm.

Os três acervos estudados têm histórias individuais e formam conjuntos distintos, diferentes entre si no que se refere à época, à forma e aos objetivos das imagens. Mas todos, em algum momento, foram documentos ativos na formação do olhar sobre a

paisagem local. Os filmes antigos recuperados para pesquisa formam os seguintes conjuntos:

- a) filmes sobre a relação do homem com a natureza, imagens do desenvolvimento urbano e social da região, do arquivo Histórico de Blumenau;
- b) extratos de paisagens e enchentes do acervo de Willy Sievert; e
- c) filmes de propaganda nacional-socialista exibidos em Blumenau, com legendas ou com *voice-off* em português, apreendidos durante a Segunda Guerra.⁵²

Todo o procedimento técnico em relação às cópias foi operacionalizado pela ONG norte-americana Americas Film Conservancy, que aportou fundos para a catalogação e cópias pelo processo de telecinagem e para a posterior digitalização do acervo. Desse modo, os filmes podem ser resgatados, vistos e interpretados de várias formas por um maior número de pesquisadores a partir do DVD.

Esse trabalho está descrito no curta-metragem *Filmes sobre a colonização de Santa Catarina*, presente nos extras do DVD. Esse curta enfatiza que, com a conservação dos filmes, existe a possibilidade de compreender a sociedade, a relação do homem com a natureza, o desenvolvimento econômico e a vida social, a cultura e a educação, e refletir sobre as transformações ocorridas com o passar do tempo. Atualmente, menos de 30% da produção de filmes de antes da década de 50 podem ser encontrados.

A primeira pergunta surge: por que esses filmes dos anos 20, 40 e 50 foram negligenciados durante tanto tempo? A resposta não é apenas desinformação, imperícia para lidar com o triacetato de celulose, que, no Brasil, se deteriora em ritmo acelerado. Neste caso, também a vontade de não contar a história.

⁵² Três fontes indicam a exibição dos filmes: a enciclopédia de Edith Kormann, o livro do major Lara Ribas e a história oral. A própria existência dos filmes, depositados durante anos na casa de um antigo fotógrafo e cinegrafista, indica que eles foram vistos.

Acervo 1

No arquivo histórico de Blumenau várias latas sem identificação sugeriam um material muito antigo. A ferrugem dificultava a abertura das latas amassadas. De fato, estavam lá cenas sobre a vida agrícola, sobre a evolução da sociedade, desmatamento, cenas com uma grande vitalidade, mas que não faziam sentido no filme de hoje se não fossem vistas como outra memória, porque na verdade mostravam um olhar oficial, da época, sobre os temas captados – a derrubada, a agricultura, o brinquedo, entre outros. São pequenos documentos da vida social e econômica.



Homem e natureza – fotograma de filme
Fonte: Arquivo Histórico de Blumenau

Esse material, produzido por José Julianelli nos anos 20, ainda carrega a imagem do final do século anterior – a exuberância da natureza, o homem penetrando a floresta, o labor – e, à luz dos anos 90, sugere a imagem de uma sociedade que foi construída de maneira muito mais pragmática e menos romântica, e que essa construção deixou atrás de si um rastro de vazio e desolação. Era preciso tentar rever esses filmes com os olhos dos anos 90 e, por exemplo, tratar da natureza não como um obstáculo, mas já como algo em extinção.

Essa busca por um sentido atual resulta na desolação do ambiente natural, que pode ser considerado um sentido banal – afinal, é recorrente nos dias de hoje. Mas é preciso encontrar uma filosofia da releitura, como sugere Barthes: “crença sincera, mas em nível de álibi; espécie de justificativa tardia da obra; selo de solenidade aplicado à obra para apagar sua gratuidade estatutária (a obra é largamente fora-da-sociedade)”.⁵³

E nisso – rever a destruição, o aniquilamento das espécies – está uma espécie de tragédia contemporânea da qual não se pode fugir. A mata derrubada e queimada, as caçadas, a grandeza e o assombro do cinegrafista ao documentar uma árvore gigante ou a casinha do caboclo hoje são testemunhos de cobiça e desinformação.

Acervo 2

Era preciso, para dar sentido ao roteiro de *Outra Memória*, evocar um passado paradisíaco, intocado, que encantava os imigrantes tardios na sua relação com o Brasil. Essa foi uma maneira de olhar dos centro-europeus e de seus descendentes que durou até os anos 60, como se pode ver nos filmes de Willy Sievert.

Durante um longo período (da Segunda Guerra em diante), Willy Sievert foi o único cinegrafista amador ativo e residente na cidade, e a sua família hoje custodia uma grande quantidade de material, sem catalogação e armazenado de maneira inadequada.

O procedimento de leitura comparada entre imagens de um livro e imagens de um filme foi adotado para *Marie Luise*, o livro de Thereze Stutzer⁵⁴ escrito no século passado, no início da colonização, que melhor sintetiza o romantismo tardio da literatura produzida em língua alemã no Vale do Itajaí.

⁵³ BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, v. II, p. 99.

⁵⁴ STUTZER, Thereze. *Marie Luise*. Tradução e Organização de Valburga Huber. Blumenau: Cultura em Movimento, 2002.

Para isso havia os filmes com cachoeiras que Willy Sievert fazia em seus passeios. Sievert produziu uma enorme quantidade de material, documentando especialmente eventos sociais (exposições de orquídeas e de cães, promoções, circos), e outros eventos que marcaram a cidade, como uma sucessão de enchentes – este último tema, pela fartura de cenas captadas de uma posição privilegiada, também ajudaria a construir o enredo do filme.

As suas imagens em plano médio, delicadas, contemplativas da exuberância, os violentos raios de sol que pungem o fotograma no fim da tarde, a água branca, os movimentos leves, o *kitsch*, uma imagem isolada no tempo de 1960, isso tudo lembra o cenário de *Marie Luise*:

[...] a espuma, em burburinho, prende-se no seu cabelo dourado como pérolas gigantes! Os raios do sol, trêmulos, brilham nessas pérolas e o ouro do sol mescla-se com o dourado dos seus cabelos. Um pequeno veado [...] um sabiá entoia seu canto [...] grandes borboletas esvoaçam ao seu redor. Ela estende a sua mão e uma grande borboleta pousa na ponta dos seus dedos.

No filme *Outra Memória*, a simples sobreposição de imagens ao texto criaria o idílico mundo imaginado pela personagem do diretor da peça, que logo seria interrompido pela rudeza de outro cenário: a cidade com cartazes que recomendavam às pessoas que evitassem a floresta por causa dos índios. Ao procedimento redundante da montagem clássica, seria lançado outro, o contraponto da montagem moderna.

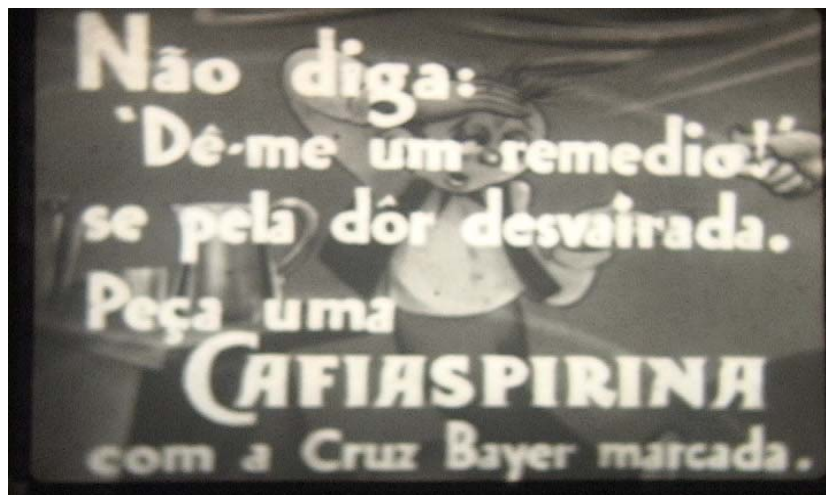
Ao romantismo da cachoeira com borboletas que pousam na mão de uma jovem alemã, um dos atores da peça ensaiada invoca o realismo e adiciona os índios na história, em conflito constante com os brancos, e pergunta: “(nessa situação de violência) como é que você quer que uma loirinha fique olhando bichinhos na floresta?”

Acervo 3

O acervo mais difícil de localizar foi o do conjunto de filmes nazistas, em cópias de 16 mm legendadas e narradas em português. A existência desses filmes é

mencionada numa enciclopédia local e em relatório da polícia política brasileira da Segunda Guerra, mas as fontes oficiais não indicavam onde pudessem estar.

São filme da companhia estatal UFA (Universum Film), alguns com a propaganda da empresa de medicamentos Bayer. Mostram temas relacionados à guerra – os combates, os aviões, as munições, os preparativos – e exaltam a Alemanha. Esse logotipo da Bayer, aliás, sugere uma releitura do filme *Cinema, Aspirinas e Urubus*, de Marcelo Gomes, que tem uma visão singela de integração étnica, à luz do marketing de varejo relacionado à propaganda subliminar.



Filme de propaganda nazista com mensagem da Bayer
 Fonte: Arquivo Histórico de Blumenau

É preciso enfatizar que esse acervo em particular, de propaganda nazista, não traz cenas violentas ou que condenam abertamente os judeus, mas um bem articulado conjunto de obras ufanistas sobre a potência alemã. Nesse conjunto aflora a montagem como construção autoritária.

A importância desse acervo está no fato de ele mostrar o intenso diálogo entre os nazistas da Alemanha e as comunidades do Vale do Itajaí, mas já contaminado por uma contradição perceptiva: a língua pura da voz do narrador não poderia mais ser compreendida pelos *brasileiros-alemães*. Daí a necessidade de legendas, ou de

dublagem, que revelam ao mesmo tempo o interesse da Alemanha pelos descendentes de imigrantes e a sua renúncia à pureza da língua.

Pelos enquadramentos (o rigor na construção da realidade filmada, com a profundidade de campo calculada entre primeiro plano, segundo plano e fundo) e pela posição da câmera (ângulos que priorizam a simetria do espaço), certamente são filmes que seguem os procedimentos estetizantes de Leni Riefensthal. Essa construção da sintaxe fílmica – posição da câmera, *enquadramento*, *montagem* – e o preciso uso das lentes (grande-angular e *50 mm*) deixaram grandes lições não só para a propaganda política na televisão mas também para o cinema de arte.

É uma requintada evolução do trabalho com o ponto de vista, procedimento inventado por Griffith. Aqui, os filmes de propaganda nazista manipulam a distância e a posição da câmera em relação ao objeto, distorcem o espaço em favor de uma idéia de opulência e vigor, com o objeto isolado dentro de um quadro estetizante que resgata as notáveis construções de Eisestein.

Em termos ideológicos, as ações de propaganda política atual em épocas de eleições adotam os mesmos procedimentos sintáticos, só que empobrecidos e banalizados pelo excesso de uso. É um cinema que não dialoga, mas enfatiza o poder de uma das partes contra o inimigo.



O cinema também filmou a si mesmo na Segunda Guerra

O marketing político no cinema iniciou-se no começo do século XX, e o acervo alemão da Segunda Guerra é potente. Foi num período em que a indústria de cinema daquele país cresceu muito, tanto em volume de produção quanto em termos técnicos e estéticos.

Nos filmes nazistas, também vemos a auto-referência, como os próprios pilotos filmando o bombardeio a Londres, por exemplo, ou soldados em alegria forçada na invasão da Alsácia.

Por razões particulares – e compreensíveis no contexto da cidade de Blumenau –, é preciso omitir a fonte que custodia o acervo sobre propaganda nazista. Esse foi compromisso para ter acesso aos filmes. Isso porque a família do fotógrafo que os recebeu durante a guerra, já morto, ainda teme discriminação. São filmes forçados a permanecer na zona cinza, e o seu ocultamento, por muito tempo, impediu que se conhecesse a dimensão das idéias nazistas em Blumenau.

3 COMO CONSTRUIR A NARRATIVA?

Provavelmente – e num ensaio em construção o *se*, esse provável, o tempo condicional, *quem sabe*, é determinante – resolvida a inundação das problemáticas enumeradas em forma de escaleta visual e textual precisa (o *se*, de novo: *precisa na medida do possível*), surgirá uma lista de temas. O roteiro de um documentário reflexivo, na sua forma escrita primária, é uma escaleta. Ou uma estrutura ordenada segundo uma hierarquia temática, temporal e visual.

Estarão nela: arte (literatura, teatro, música, fotografia, cinema), linguagem, narrativa, biografia; ambiente, sociedade, índios, economia, política, relações culturais, nazismo. E a lista segue, e a ela se articularão os textos e essas imagens propostas em novos textos e imagens modificadas, dentro de seqüências e de cenas. Nem a escaleta termina, nem a ordem e a duração estão definidas.

Fora do lugar, a imagem de ontem não é a mesma hoje. Vista hoje, a imagem de uma menina alimentando um macaco não é a imagem de felicidade projetada pela lente que a produziu na primeira metade do século passado, em preto e branco, silenciosa. É a imagem do desconforto. A imagem de uma mulher entre as plantas não é mais elegia romântica, mas sim a imagem da solidão.



Uma menina alimenta macacos no filme O Brinquedo
 Fonte: Arquivo Histórico de Blumenau

Tudo será visto, revisto e associado em função dessa escaleta, que continuamente se embaralhará como num jogo de cartas. Deverá formar nos seus primeiros momentos de vida (o tempo de trabalho no roteiro é uma medida do progresso no enredo) uma espinha dorsal consistente, mas ainda não um esqueleto completo.

É hora de promover simulações com as imagens.

Simulação: na ordem da crítica, da teoria literária, do ensino, não conheço nenhum recurso à simulação como método. Vejo nisso, entretanto, uma vantagem: uma combinação nova da análise intelectual com a subjetividade, como força de desejo.⁵⁵

Há, sim, uma cronologia, e dentro dela imagens e textos cada vez mais sintéticos e rarefeitos, seguindo em direção a um possível roteiro. E a rarefação, na transposição de um texto escrito para a tela, também é sinal de progresso.

⁵⁵ BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, v. II, p. 93.

Para dialogar com esses textos, existiriam pontos de crise contemporâneos, o questionamento da história social representado pela narrativa de ficção, pelos diálogos entre os atores, os objetos de cena, o cenário, o palco.

Mais tarde isso vai se consolidar e se expandir pela concepção visual, a sua idéia de direção e de produção, os textos e as fotos que hoje o espectador vê. Pela sintaxe, há uma divisão nítida entre documentário e ficção, mas o desafio proposto foi o de uni-los, evitando alguns paradigmas já conhecidos, como a idéia do filme de época, por exemplo, ou do docudrama ou do uso da reconstituição histórica.⁵⁶

O enredo que veio da pesquisa mostra que *a história 1* – a vida da atriz Edith Gaertner, documentário – deveria dialogar com a *história 2* – uma crítica contemporânea sobre a história social (a representação dela) dominante em um conjunto de textos recorrentes.

É possível, no roteiro, engendrar uma discussão em torno do hoje, do presente. Interessa o conceito de real, entendido como história real, dominante, e história real narrada no cinema e na literatura.

O real que existe na biografia oficial da atriz Edith Gaertner é hoje ficção porque também foi narrado segundo uma construção de idéias que, como na construção do filme, respeitam a lógica incidente/arranjo.

É um real diminuído pelo ocultamento de fontes e, conseqüentemente, pela possibilidade de anular pesquisas.

Qual é a forma de um filme dos anos 2000? Até que ponto as formas ainda estão fixas num filme com tamanho – tempo – definido? O que define a duração de um filme? E de uma seqüência? Essas são algumas perguntas da escaleta que logo precisarão de respostas, ainda que maleáveis, num amplo espectro de uma a duas horas de filme a ser projetado na tela.

⁵⁶ A idéia da via negativa será aprofundada adiante, no Capítulo 4.

Mas a resposta principal virá daqui: pode atuar a idéia de *forma em ausência*, presente nos temas de afastamento, ou a forma ausente, nesse tempo em que, diz Paolo Virno,⁵⁷ “não há futuro e o presente está desvinculado de tudo”?

Pode ser um filme para ser construído e deixado em casa ao longo de muitos anos; pode ser feito para um grupo de pessoas na medida em que é possível controlar o processo produtivo para aceitar a flutuação das formas. Mas em nome do quê?

Como romper paradigmas da imagem – do filme – dominante? Para quê? Essa estratégia é eficaz e ativa hoje? Quais paradigmas?

Octavio Paz reflete sobre a tradição da ruptura para compreender esse estado de espírito cíclico e contínuo da humanidade em busca do novo.

Em todas as sociedades as gerações tecem uma tela feita não só de repetições, como de variações; em todas elas realiza-se, de um modo ou de outro, aberta ou veladamente, a querela dos antigos e dos modernos. Há tantas modernidades como épocas históricas. No entanto, nenhuma sociedade nem época alguma denominou-se a si mesma moderna – salvo a nossa.⁵⁸

E senão nova *stricto sensu*, é preciso sempre tentar que seja uma leitura diferente da história local, sob o risco de repetição e ocultamento. Aqui é onde se toma partido e se diferenciam os discursos – da arte, da política, do ensaio – do puro entretenimento comercial.

Seja pelo distanciamento, seja pelo mergulho, é preciso sempre tentar o novo. Ou trabalhar de maneira menos burocrática. Segundo Octavio Paz, cada época teria o seu desatino e os seus tijolos a ruir: o impacto da derrota nos 60, o afastamento nos 80, a imaterialização dos 90, quando *afirmar* e *combater* não já não se sustentam.

Se essa leitura de Octavio Paz fosse aplicada ao cinema contemporâneo, teríamos no movimento escandinavo Dogma *lo stesso ritornello* do neo-realismo. Tema e forma

⁵⁷ VIRNO, Paolo. *Il ricordo del presente: saggio sul tempo storico*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.

⁵⁸ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 39.

realistas como os de *Festa de Família* e *Os idiotas*,⁵⁹ por exemplo, justificam aquela narrativa nervosa, a frieza e a desordem do vídeo, e não a substância da película. Tudo, esteticamente, joga a favor daquela sociedade representada à maneira neo-realista, mas com os meios eletrônicos, e não mais ópticos – mas nua, agressiva (anos 90, Escandinávia) e compassiva como a Itália dos anos 50, de Rossellini.

Dogma 95 e neo-realismo dançam a mesma música, depurada pelo tempo, pela técnica, pela cultura, pela ciência, pela demência, pela eletrônica, pelas liberdades individuais – o chamado gênio humano, aquele que molda a raça. Nos dois casos, neo-realismo e dogma, gênio fatalista.⁶⁰

A idéia do filme de ficção ao lado do filme sobre o real, feito da articulação, dos choques dos pontos de vista dentro da escaleta, construirá um enredo, uma manipulação que deve lidar com o tempo, com a passagem, com a transição entre passado e presente, e com o ato de narrar tornado objeto da intriga: *o protagonismo da história*.

A imagem virá antes. É hora do *logos*, do cenário, um vale do Sul do Brasil. É hora de visualizar e de escolher a imagem porque ela estará exposta na sua plenitude. *Antes, a imagem*, ou a concupiscência dos olhos de que falava Santo Agostinho, refletindo sobre os sentidos e o cérebro antes de Bérghson e daqueles russos que falavam em sinestesia:

La vista infatti appartiene propriamente agli occhi, ma noi parliamo di vista anche per gli altri sensi, quando li usiamo per conoscere. Non diciamo: “Ascolta quanto luccica”, oppure: “Odora come brilla”, oppure: “Assapora come splende”, oppure “Tocca come rifulge”; in tutti questi casi se dice sempre: “Vedi”. Non solo diciamo: “Vedi quanto riluce”, ma per le sensazione cioè che gli occhi solo possono avere; ma anche: “Vedi che suono, vedi che odore, vedi che sapore, vedi che ruvido”. Perciò qualunque esperienza sensoriale viene chiamata, come dissi, concupiscenza degli occhi, perché l’ufficio di vedere, prerogativa degli occhi, viene usurpato

⁵⁹ Filmes de Thomas Vinterberg e Lars von Triers.

⁶⁰ Giorgio Agamben diz que “Genius ha un corrispondente nell’idea cristiana del’angelo custode – anzi dei due angeli, uno buono e santo, che ci guida verso la salvezza, e uno malvaggio e perverso, che ci spinge alla dannazione” (Genius tem um correspondente na idéia cristã do anjo da guarda – aliás, dos dois anjos, um bom e santo, que nos guia em direção à salvação, e um malvado e perverso, que nos empurra à danação). AGAMBEN, Giorgio. *Genius*. Roma: Nottetempo, 2004, p. 17.

anche dagli altri sensi per analogia, quando esplorano un oggetto per conoscerlo.⁶¹

No cinema, à diferença do livro, é necessária a representação material da imagem. Nela a primeira coisa a fazer é buscar significado universal às ações dos personagens, uma universalidade que não está naquilo que todo mundo conhece da história, e sim no domínio pré-objetivo da sociedade; não somente os fatos, mas também as consequências materiais dos fatos não contados.

De certo modo, o roteirista tem em mente um espectador ou um grupo deles. Os pensamentos e a experiência com a arte e a sociedade preexistem. As personagens têm passado, história, defenderam idéias e visitaram lugares que precisam compartilhar com o espectador imaginado.

E se esses pensamentos e experiências que se deseja narrar, essas frases fílmicas, se estão ancorados em imagens latentes – imagens múltiplas, texto, filme, música –, eles podem ser evocados pela linguagem.

A prática com a sintaxe na transposição da linguagem literária de um conjunto de textos para a linguagem fílmica exige uma decisão formal: um filme com a forma do desenvolvimento e da imitação da vida ou com uma forma moderna, anárquica, libertária, feroz? Uma, outra ou uma terceira, a forma é necessária.

Na prática positivista, o conteúdo, uma vez fixado conforme o modelo da sentença protocolar, deveria ser indiferente à sua forma de exposição, que por sua vez seria convencional e alheia às exigências do assunto. Para o instinto do purismo científico, qualquer impulso expressivo presente na exposição ameaça uma objetividade que supostamente afloraria após a eliminação do sujeito, colocando também em risco a própria integridade do objeto, que seria tanto mais sólida quanto menos contasse com o apoio da forma, ainda que esta tenha como norma justamente apresentar o objeto de modo puro e sem adendos. Na alergia contra as formas, consideradas como

⁶¹ AGOSTINHO. *La confessione*. Tradução para o italiano de Carlo Carena. Torino: Einaudi, 1996, p. 393. *A visão de fato pertence propriamente aos olhos, mas nós falamos de visão também para os outros sentidos, quando os usamos para conhecer. Não dizemos: “escuta como reluz”, ou: “cheira como brilha”, ou: “saboreia como esplende”; em todos esses casos se diz sempre: “Veja”. Não somente dizemos “veja quanto reluz” para a sensação daquilo que somente os olhos podem ter; mas também: “veja que som, veja que odor, veja que sabor, veja que ruído”. Por isso qualquer experiência sensorial é chamada concupiscência dos olhos, porque o ofício de ver, prerrogativa dos olhos, vem usurpado também pelos outros sentidos por analogia, quando exploram um objeto para conhecê-lo.*

atributos meramente acidentais, o espírito científico acadêmico aproxima-se do obtuso espírito dogmático.⁶²

Essas duas possibilidades extremas, a vanguarda e o classicismo, são trabalhadas pela crítica com linhas bem demarcadas, mas é possível transformá-las em uma terceira, porque a validade hoje de um projeto estético análogo àquele que, em outros tempos, poderia se dizer um filme de vanguarda é relativa.

Essa obsessão pela forma – de vanguarda ou épica – o ensaio rejeita. Para ele, o conceito e a representação de *novo* são subjetivos e variáveis. Então é preciso esquecer um *estilo* e as formas dadas.

Vejam-se as mudanças no teatro – e já estamos falando de teatro, ela foi atriz: a partir da modernidade, na interpretação, na música, na arquitetura, na iluminação e no comportamento do público –, elas são grandes. Mas, apesar disso, parecem não contaminar a trajetória de Edith Gaertner, que, na época, mais se aproxima de uma Lola Mora em suas escolhas de representação do que de uma atriz de teatro de vanguarda dos anos 1910 e 1920 na Europa.

São muito diferentes as trajetórias artísticas da argentina Lola Mora e da brasileira Edith Gartner, mas ambas conviveram e atuaram em defesa de um repertório clássico. O filme *Lola Mora*, de Javier Torre, propõem sintetizar:

la escultora argentina a quien Buenos Aires debe uno de sus monumentos más preciados y más distintivos, la Fuente de las Nereidas. Singular artista que ganó celebridad tanto en su tierra como en Europa luchando en un mundo de hombres en el que debió soportar la pacatería y la mezquindad. Padeció en carne propia el dolor de la soledad, la pobreza y el olvido.

Na geografia da chamada alta cultura dos anos 10, 20 e 30, uma escultora argentina e uma atriz brasileira andam na mesma direção.

No conjunto de peças que interpretou, concluiu-se que Edith Gaertner tinha em Henrik Ibsen um ponto de fuga moderno em meio a um repertório do teatro popular,

⁶² ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e Apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 18-19.

de comédias de costume. Não se aprofundou no teatro de Ibsen (de resto, textos impopulares no início), mas sim nas comédias de costume.

Era um teatro de marcação lenta e pesada, ou com ênfase cômica e realista. Mais tarde, o repertório foi atualizado para os dramas sociais – em Hauptmann e Hoffmann. Ela passou por clássicos como Shakespeare.⁶³ Goethe, Schiller e Tolstoi também ocuparam a biblioteca dela, já em Blumenau. É um repertório vasto e variado, que acontecia nos teatros municipais mantidos pelo governo alemão, e por isso com menos autores da chamada vanguarda.

⁶³ Ela atuou em dezenas de peças registradas nos anuários do sindicato dos atores da Alemanha, cujos cartazes foram fotografados em bibliotecas da Alemanha. Todo o repertório merece uma análise específica.



Eleonora Duse em Hedda Gabler
Fonte: Arquivo Histórico de Blumenau

Edith Gaertner iniciou-se no mundo da arte dramática assistindo à montagem clássica de *Hedda Gabler* com Eleonora Duse em Rosário de Santa Fé, na Argentina, em 1907. Foi aqui, dizem os textos de arquivo de Blumenau, com o estímulo de Eleonora Duse, que começou a vivência de Edith Gaertner no mundo do teatro, seguindo uma carreira que homenageasse a mãe, atriz diletante em Blumenau.

Eleonora Duse também interpretou Ibsen em Santa Fé, mas não se sabe se Edith realmente assistiu a *Hedda Gabler*. Para o roteiro do filme, importa a possibilidade de ler Ibsen no contexto dos anos 10 (e a relação de suas obras que tratam de mulheres livres, psicologicamente dúbias e trágicas) com aquela imagem construída por Edith Gaertner na sua volta ao Brasil.

Ibsen é o principal autor *moderno* encenado por Edith Gaertner (mais tarde, volta a representá-lo, em *Brand*, num teatro de Kiel); moderno não tanto pela forma, mas sim pelo conteúdo subjetivo, libertário, que, em 1850, fazia uma mulher (*Hedda Gabler*) trair os amantes, a família e suicidar-se.

De certo modo, a atmosfera tensa do drama psicológico de Hedda Gabler, a peça de Ibsen que Edith pode ter visto em Rosário,⁶⁴ dá impressão de ter se impregnado na sua vida, reclusa no jardim de Blumenau, sem amigos, fria, ausente, como Hedda.

A peça encenada no roteiro de *Outra Memória* preservaria a atmosfera econômica da narrativa de Ibsen, com poucos cenários e poucos atores. Ideal também para um filme de poucos recursos econômicos, e para contrastar com as imagens em preto e branco da fotografia.

Nesse palco contemporâneo de uma cidade do interior, a épica (visão do diretor da peça) impera. Dele é o ponto de vista da cultura dominante na narrativa visual contemporânea (como foi a da sociedade conservadora criticada por Ibsen), só que essa sociedade não se materializa plenamente na construção idealizada para a narrativa da vida da atriz a ser representada no aniversário da cidade.

Hedda Gabler também deveria ser uma construção social, do marido e da mãe dele, e do amante que queria ser escritor. Tanto o marido quanto o amante de Hedda disputam quem melhor escreverá a história dessa mulher. Mas ela não o permite.

A busca principal do roteiro de *Outra Memória* foi a de criar um efeito atemporal e trazer de volta ao presente a atriz e a sociedade com múltiplas histórias. Se essas

⁶⁴ NOCCIOLI, Guido. *Duse on tour*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1982.

histórias (Edith e Hedda) se completam e se espraiam, aumentam as chances de o filme exprimir um caráter enciclopédico minucioso, rapsódico. Esses tijolos, ou pontos de costura, ligam-se e formam um todo e ao mesmo tempo mantêm a própria luz. Afinal, o filme terá o perfil de um trabalho de pesquisa que pode iluminar uma grande variedade de temas, buscando um público também variado.

Está no enredo do filme *o ensaio para a construção de uma peça de teatro*, que pode ele mesmo fazer parte da narrativa. Com a peça em construção representada, podemos escrever uma história em que *o enredo, essa construção*, seja fruto do caráter e da cultura das personagens em ação, no passado e no presente, movidos pela interpretação de uma dessas personagens (o diretor da peça, que logo verá contestado o enredo que propôs). É um enredo que muda.

Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos de filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito.⁶⁵

É um caminho oblíquo, quase um labirinto, com poucas vias de manobra, porque a contestação do enredo é motivada pelas releituras de novos textos sobre a *realidade documental*. Mas que permite também evitar aquele anseio pela verdade *a priori*, limitador, que revela mais o engenho construtivo do que a autonomia da obra, como notou Proust em 1914:

Achei mais honesto e mais delicado, como artista, não deixar ver, não enunciar que era justamente em busca da verdade que eu partia, nem no que ela consistia para mim. Detesto tanto as obras ideológicas, em que a narrativa é constantemente apenas uma falência das intenções do autor, que prefiro não dizer nada. É somente no fim do livro, e uma vez compreendidas as lições da vida, que meu pensamento se revelará.⁶⁶

Por causa da complexidade, do labirinto, a decupagem do roteiro para as cenas de *ficção* estabelece os movimentos e a sua duração, ângulos, enquadramentos, trilha sonora e ritmo, uma *mis-en-scène* que segue a sintaxe clássica no tempo do *vir a ser*;

⁶⁵ ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*, p. 25.

⁶⁶ PROUST, carta a Jacques Rivière apud BARTHES, Roland. *A preparação do romance*, v. II, p. 101.

planos geral e médios, *close-ups*, primeiros planos, variações de ponto de vista, *flashback* e nenhuma câmera subjetiva.

Isso será articulado na solidez da montagem paralela com o *documentário*, em que predomina o tempo *passado confirmado por uma iconografia realista*, ainda que muitas vezes fora do seu contexto. Um discurso para os que estão habituados a linguagem comum, que não lêem Ibsen, mas que podem, sim, ouvir outra memória.

A música, mais do que qualquer recurso, ajuda a obter a familiaridade do público buscado, mas também ela deverá ser múltipla, do passado e do presente. Na definição do gênero ensaio, cabe um estudo de Chopin; para a agressividade e o estranhamento em relação aos índios, servem os movimentos contemporâneos de *A Natureza e os Povos da Floresta*, de Krieger. O registro auditivo da memória virá com a opereta de Strauss; o caráter regional de um acordeão sulino, bem como imediatamente surgirá a Argentina a partir das cordas do violão de Yamandu Costa. A doçura evocativa da mãe é embalada pela melodia de câmara de Mozart. Cada seqüência tem o seu som, sem uma música-tema para todo o filme.

A clareza e a simplicidade da sintaxe clássica darão conta de mostrar uma trama aparente e outras ocultas. Essa busca da clareza vem do estranhamento de uma leitura, por parte das personagens do filme, em que o verdadeiro da história sobre a qual devem construir o enredo pode ser falso, e o falso, verdadeiro, em uma e em outra memória.

O público deverá entender o filme como *uma narrativa sobre a história contada*, uma trama de memória que, apesar de complexa, converse claramente com ele, o público, presente num grupo de milhares de pessoas do Brasil. Daí o palco italiano, aberto, o figurino e a maquiagem quase desaparecendo para se mesclar às imagens antigas, fotos e filmes de época, que irrompem como se sempre estivessem ali.

A imagem de Edith Gaertner, possível de ser isolada entre os textos e as atitudes (o repertório de diva, de estrela da época dos tempos de Eleonora Duse), se evanesce no tempo. A atriz de sucesso, filha dos primeiros colonizadores, se espraia entre milhares de outras, de localismos e de culturas.

O esqueleto ficcional do filme planejado deveria contar *a tentativa de fazer uma peça elegíaca lustrada com a representação de uma suposta verdade histórica documental*. Mas essa peça não se realiza por causa de possibilidades narrativas não previstas desencadeadas pelo desejo do protagonismo de um dos autores, e porque o negrume e a frieza avançam pouco a pouco, riscando a limpidez da história proposta no início, a vida artística da atriz, mesclada à sociedade e sua cultura.

Desde a pesquisa, com a entrada do nazismo e da matança de índios, toda a colonização operosa e vitoriosa dilata-se pelo roteiro, perde e reconquista a força.

É um ensaio sobre uma história crítica, difícil de narrar e de compreender.

O ensaio é, ao mesmo tempo, mais aberto e mais fechado do que agradaria ao pensamento tradicional. Mais aberto na medida em que, por sua disposição, ele nega qualquer sistemática, satisfazendo a si mesmo quanto mais rigorosamente sustenta essa negação; os resíduos sistemáticos nos ensaios, como por exemplo a infiltração, nos estudos literários, de filosofemas já acabados e de uso disseminado, que deveriam conferir respeitabilidade ao texto, valem tão pouco quanto as trivialidades psicológicas. Mas o ensaio é também mais fechado, porque trabalha enfaticamente na forma de exposição. A consciência da não-identidade entre o modo de exposição e a coisa impõem à exposição um esforço sem limites. Apenas nisso o ensaio é semelhante à arte; no resto, ele necessariamente se aproxima da teoria, em razão dos conceitos que nela aparecem, trazendo de fora não só os seus significados, mas também os seus referenciais teóricos.⁶⁷

A idéia da representação da verdade através de uma pesquisa serve apenas como enredo, mas ao final ela também será abandonada porque não existe, em última análise, uma só verdade a ser narrada, e encontrada pela pesquisa. Confirmava isso a grande quantidade de informações. Para articular o conjunto, é preciso síntese e velocidade, uma velocidade fragmentária, um didatismo que não seja excessivamente didático e que não reduza experiência a informação.

⁶⁷ ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 37.

3.1 Linguagem e tempo, ou os problemas da adaptação dos dramas

Desde Griffith não há uma “grande inovação formal” na sintaxe fílmica, apenas o contínuo lapidar do que foi criado no início do século XX, com a eventual e cíclica abolição de partes dessa linguagem (pelos experimentalismos) para que, em seguida, sejam retomadas.

O plano-seqüência, o ponto de vista, os jogos com o tempo, a montagem invisível são recursos narrativos que vão e vêm no cinema, e esses movimentos têm seus similares, mas não equivalentes, na literatura, como a escrita automática e o monólogo interior, por exemplo.

A narrativa foi configurada pela teoria do cinema como um vasto campo de experiências mutáveis. Simultaneamente a Griffith, que consolida o sistema da narrativa de Hollywood, os teóricos soviéticos da montagem procedem à análise do filme a partir de algumas das partes constitutivas do narrar: o tempo dos planos, a escolha dos gêneros, a eficácia da montagem, a velocidade.

O sucesso nacional e internacional de *The Birth of a Nation* pode ser lido como o início do sistema de Hollywood, que domina a estrutura desde a linguagem e legitimou, desde a época, um discurso tecnicamente eficaz e predominante de uma cultura-burguesa. Griffith constrói as bases do sistema através da linguagem: move a câmera e cria o ponto de vista, dando olhos ao espectador; mostra que se pode narrar por elipses; cria pontuação, com fades e dissolvências; trabalha com a luz para construir climas; introduz os ensaios antes das filmagens; aproxima a câmera do sujeito e articula primeiro plano; participa da produção e dos lucros. Mais tarde, o inventor Griffith recusou-se a aceitar a mudança das regras, e foi silenciado pelo sistema que ajudou a construir.⁶⁸

Havia o olho artificial de Vertov⁶⁹ e olho acadêmico, científico, de Kulechov, que praticava seus ensaios sobre a indústria norte-americana com elogios à forma da ação dramática: movimento, suspense, artificios. Os russos traduziram com os seus ensaios e práticas o que os americanos não escreveram sobre o seu próprio cinema.

⁶⁸ ALBANO, Lucilla. *Il secolo della regia: la figura e il ruolo del regista nel cinema*. Venezia: Marsilio, 2004, p. 124-133.

⁶⁹ Dziga Vertov e Lev Kulechov.

Até tarde, nos anos 20, as publicações norte-americanas predominantes eram manuais de dramatização, de roteiro, de produção – literatura técnica, mecânica.

Montagem, o estudo do plano, a justaposição de significados, a relação com outras artes, a poesia, a impressão, a dialética, o ritmo, os conflitos de espaço e de volume das teorias soviéticas uniram-se aos manuais norte-americanos. Da teoria do cinema dos anos 20, que buscava uma essencialidade dessa arte nova, afirmam-se também operações de ordem sinestésica, portanto científicas: “Para Gance, o cinema teria dado aos seres humanos um novo conhecimento sinestésico: os espectadores ouvirão com os seus olhos”.⁷⁰

Só vale, hoje, a tese radical de Eisenstein, que afirma ser a cinematografia, “em primeiro lugar e antes de tudo, montagem”,⁷¹ se consideramos que ver é diferente de ouvir, e ler de imaginar. Escolherá as fotos e as cores o diretor do filme, e não mais cada um dos leitores a seu modo. Será um sistema fechado de imagens escolhidas, preexistentes (já montadas) e outras novas. Nessa experiência de montagem do roteiro na fase literária, a ordem e o tempo de percepção do texto e do filme são livres (na escrita) ou definidos pelo tamanho das cenas (no filme).

Vejam algumas diferenças operativas entre texto e imagem anotadas por Jorge Furtado:

A primeira e mais evidente diferença é que na linguagem audiovisual toda a informação deve ser visível ou audível. Palavras como pensa, lembra, esquece, sente, quer ou percebe, presentes em qualquer romance, são proibidas para o roteirista, que só pode escrever o que é visível [...] A segunda diferença fundamental, é que os roteiristas precisam fazer grande parte do trabalho do leitor. Qual a cor do inseto (em que Gregor Samsa se transformou)? É uma cama de madeira ou de metal? Qual a cor das paredes do quarto? Como é a luz do quarto? Há uma janela? A cama tem lençóis? Há outros móveis no quarto? Mesmo que muitas dessas perguntas sejam respondidas na seqüência do livro *A Metamorfose*, o cineasta precisa imediatamente tomar essas decisões, adiadas pelo autor. Lendo, cada leitor cria suas próprias imagens, sem custos de produção e limites

⁷⁰ A sinestesia como entendida pelos teóricos franceses citados por Robert Stam, no capítulo *A Essência do Cinema* (STAM, Robert. *Teorie del film*. Tradução de Francesca Silveri e Guido del Lucca. Roma: Dino Audino, 2005, p. 35). São eles Jean Epstein, os futuristas, Riccioto Canudo, entre outros, numa espécie de “epistemologia eufórica”.

⁷¹ EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 35.

de realidade. [...] A ordem em que as informações são liberadas no cinema ou na literatura são inteiramente diferentes. Lembro de um trecho de um livro de Dashiell Hammett, em que Sam Spade descreve sua entrada numa casa: “Havia duas mulheres na sala. As duas estavam nuas mas só uma estava morta”. A frase de Hammett nos surpreende pela avalanche de informações. Hammett primeiro nos informa que há duas mulheres na sala, depois nos informa que estão nuas e em terceiro lugar nos informa que uma delas está morta. A adaptação desta cena para o cinema quase que inevitavelmente perde o caráter surpreendente desta escolha ao revelar simultaneamente a existência das duas mulheres, o fato de estarem nuas e o fato de uma delas estar morta [...]. O terceiro aspecto técnico a ser considerado é que o cinema, como a música, é uma forma de expressão em que o tempo de apreensão das informações é definido exclusivamente pelo autor. Cada um de nós estabelece o próprio ritmo de leitura. Cada um de nós passa o tempo que quiser observando um quadro. Mesmo no teatro, o ator pode esperar que o público pare de rir de uma piada para dar seqüência ao texto. Mas um filme de 1 hora e 32 minutos é visto por qualquer espectador em 1 hora e 32 minutos.⁷²

No roteiro, ainda texto, podem existir apenas intuição e intenção, em forma de escrita ordenada, mas passíveis de múltiplas leituras subjetivas. Mas no filme existem o espaço e o tempo precisos, a cor, os diálogos, o cenário, os objetos – enfim, está materializada toda a experiência física coletiva na elaboração e, por consequência, na recepção do filme. Se existe a possibilidade de a leitura ainda definir o texto, ela está no roteiro, onde tem a chance de ser diferente para cada leitor.

Mas o filme é potência de outra natureza – é ele quem define a leitura uma única vez. O tempo é objetivo na duração, o mesmo discurso que se repete maquinalmente. Assim, para diferentes leituras, é preciso diferentes obras. O tempo de uma imagem é inalterável e eterna, porque o tempo não pode mais ser modificado, sob pena de mutilação e perda do sentido. É preciso desmembrar e fragmentar essa imagem em um novo sentido, criar uma nova imagem.

Duração da imagem equivale a tempo de filme, e a passagem do tempo é a passagem das imagens. Esse é o tempo da narrativa, mas há outro, o tempo representado, ou tempo histórico.

⁷² FURTADO, Jorge. Palestra na 10ª Jornada Nacional de Literatura, Passo Fundo/RS, 29 ago. 2003.

Depois da pesquisa, a conclusão foi a de que, para ter validade, a obra deveria tocar não só o estado de espírito – o tempo – do passado, mas o presente do Sul do Brasil e, particularmente, de Santa Catarina. A discussão das idéias que formam a cultura dominante foi pela possibilidade latente de rever conceitos, de iluminar os cantos, de trocar os papéis e de defender a idéia segundo a qual não existe um agora sem um antes, e que agora e antes se conectam pela potência dessas idéias.

Potencial é o que não está ainda em ato (mas pode estar); atual é o que não é mais potência (mas foi). Ambos exibem a articulação de anterior e posterior, precedente e sucessivo, passado e presente. Os dois modos de ser se distinguem como antes e depois em relação às diversas posições que ocupam no fluxo do tempo [...] a potência é potência em relação a um certo ato, como o anterior é o anterior em relação a um certo posterior. Potência e ato, distinguindo-se enquanto antes de depois, se definem mutuamente.⁷³

Se é verdadeira a afirmação de que Santa Catarina é um estado conservador, ou de arte conservadora, que tanto gosta da história monumentalista, oficial, eloqüente, isso é porque há uma tradição temática e formal dessa forma de ver e representar a sociedade.

Do ponto de vista da cultura dominante, isso é materializado, por exemplo, no entusiasmo com que são tratados temas supostamente heróicos e personagens como Anita Garibaldi, o germanismo, o folclore e a tradição européia. A representação da multiplicidade étnica do estado, na televisão, também é bastante limitada. Negros e pobres, mais do que em outros estados do Brasil, aparecem com freqüência no realismo das notícias ruins, das reportagens sobre violência e problemas sociais.

A imagem e a representação do tempo presente nas narrativas se originam de um aparato cuidadosamente construído. Edith Gaertner foi uma atriz que atuou entre 1910 e 1923, e nunca teve o grande sucesso alimentado em Blumenau. Como todos os artistas, sujeitou-se a êxitos e fracassos. Mas ela nunca trouxe a possibilidade de compartilhar a sua arte aqui no Brasil, certamente não só por sua responsabilidade ou desejo.

⁷³ VIRNO, Paolo. *Il ricordo del presente*, p. 55.

Essa é a conclusão no resumo a partir da reorganização da memória oficial de Edith Gaertner, que não foi uma grande atriz segundo a hierarquia clássica (glamour, sucesso). A imagem disso, que ela mesma construiu, acabou por se revelar imprecisa e servir para a manutenção de uma cultura dominante que anula outras possibilidades de expressão.

A principal consequência da predominância dessa tradição positivista é o ocultamento de temas e de formas narrativas que, ao longo dos anos, poderia ter desenvolvido com liberdade e, assim, contribuído para uma sociedade mais aberta e progressista, pelo menos no que se refere ao campo das artes. Na maior parte das artes e especificamente no cinema, Santa Catarina tem uma posição marginal na Região Sul do Brasil. É o estado que menos produz e assiste a filmes de longa-metragem. A importância econômica desse setor no desenvolvimento do estado é pífia, e sequer existem estatísticas a respeito.

A imagem dominante na cultura de governo e nas instituições locais é a do heroísmo branco colonizador, um tanto dissimulada em meios tons, naqueles valores (unidade familiar, propriedade, progresso) encaixotados em imagens antigas da família patriarcal de Busmark e do culto ao código genético branco centro-europeu. Só depois disso vêm os valores humanistas contemporâneos na nossa arte e cultura.

O tempo presente parece ter sido esquecido de antemão na maior parte dos temas dominantes (imigração, a Guerra do Contestado, Garibaldi), que não estabelecem nenhuma relação com o hoje.

Talvez falem à arte catarinense atitudes que tentam histórias múltiplas, contemporâneas, de interesse do grande público, e não só de uma parcela da sociedade. O bom-mocismo da cinematografia catarinense ignora a mudança do nosso mundo (cheio de gente de fora; não só do interior, mas de outros estados), que provoca novos gostos e costumes, mas especialmente novos pontos de vista.

Essa sociedade catarinense precisa ser vista e mostrada com os olhos de hoje, sob pena de eternamente buscar o seu elo perdido com a Europa – diluído, artificial, forçado. São continuamente filmados os temas dos imigrantes colonizadores (o magnânimo e laborioso artista, o cientista, o industrial europeu renderam muitas produções nos últimos anos), retidos no seu passado e sem conexão ativa com o presente.

Mas o que isso tem a ver com hoje? – pergunta-se o público, que já não responde bem a esses temas porque entende que a ênfase local ao ballet clássico é fruto de uma mentalidade nostálgica e elitista. Será que precisamos de mais filmes sobre Garibaldi e sobre o Contestado com o mesmo olhar passivo?

Será que as histórias contemporâneas sobre a Ilha de Santa Catarina, em que mafiosos compram licenças ambientais, não são mais urgentes e interessantes do que a exaltação dos *costumes faceiros* e das belezas naturais?

Será que o cinema catarinense não percebe que hoje o conflito étnico entre caboclos – mestiços, marginais e não-cristãos – e os brancos norte-americanos e brasileiros, continua ativo e que os netos daquela gente expulsa do Contestado estão ocupando a violenta periferia das cidades com suas peles escuras, suas faces fortes e periféricas, e que hoje continuam caboclos, mestiços, não-cristãos marginalizados? Não, porque os contínuos filmes sobre o Contestado simplesmente narram o Contestado do passado.

Esse *esquecimento do presente* na arte catarinense é resquício daquele romantismo tardio, contemplativo, gerado pela idealização do Dr. Blumenau, que falava do Brasil como “um país enormemente belo, fascinante, abençoado e proficuamente contemplado pela natureza, à espera de um mestre hábil que o transforme na jóia mais rara do mundo”.⁷⁴

⁷⁴ Correspondência arquivada no Arquivo Histórico de Blumenau.

Se estudarmos as relações entre arte e sociedade naquela arte catarinense do período da colonização, perceberemos que a memória dos valores, a potência das idéias, a forma de organização civil, o comércio, tudo estava atrás em relação à Europa central em Blumenau quando o colonizador chegou, e assim permanece nesta que se chama de “a Europa brasileira”, como é visto o ambiente de descendentes de imigrantes.

O modo de narrar a história da colonização e da sociedade catarinense hoje é o mesmo do diretor da peça representada em *Outra Memória*, o do Dr. Blumenau: eloqüente, tomado pela paixão, um tempo histórico de explicar a sociedade hierarquizada e auto-suficiente, ainda que distante do centro, do qual se pode apenas ouvir, pela distância geográfica, os resíduos civilizatórios que lenta e tardiamente se aproximam.

Era um repetir-se de idéias que ecoavam e desapareciam, inspiradas nas doutrinas conservadoras de Bismark, da corte prussiana dominada pelo militarismo e da qual os imigrantes recebiam no Brasil informações diluídas e tardias. Havia ainda outros agentes: índios, animais, doenças, enchentes – além de animalidade e sacralidade, logo vencidas pela posse e pelo trabalho.

Esse eco hoje não subsiste naquela que Gianni Vattimo chama de sociedade transparente, o tempo de hoje.

Ao lado do fim do colonialismo e do imperialismo, um outro grande fator foi determinante para a dissolução da idéia de história e por fim da modernidade, e é o advento da sociedade da comunicação [...]. Como se observará, a expressão sociedade transparente é aqui introduzida com um ponto de interrogação. Aquilo que entendo sustentar é: a) que no nascimento de uma sociedade pós-moderna um papel determinante é exercitado pelos *mass media*; b) que esses caracterizam esta sociedade mais transparente, mais compreensiva de si, mais iluminada, mas como uma sociedade mais complexa, até mesmo caótica; e enfim c) que justamente neste relativo caos residem as nossas esperanças de emancipação.⁷⁵

⁷⁵ VATTIMO, Gianni. *La società trasparente*. Milano: Garzanti, 2000, p. 11.

Nessa sociedade contemporânea caótica, da imagem, insidia-se a palavra *virtual*, que indica o tempo do *vir a ser*, e o procedimento narrativo adotado para o *vir a ser* é o do enredo que gravita com neutralidade e âncoras flutuantes, ou movediças. É o enredo do chamado entretempo, o vagar ausente inaugurado com *O ano passado em Marienbad*, que a pós-modernidade recupera na tentativa de investigar o tempo contemporâneo, o tempo do capital e do espetáculo.

Longe de referir-se somente ao crescente consumo de mercadorias culturais, a noção de espetáculo concerne em primeiríssimo lugar à inclinação pós-histórica de olhar-se viver [...]. A sociedade do espetáculo oferece a mulheres e homens a exposição universal do seu próprio poder-fazer, poder-dizer, poder-ser, reduzidos porém a fatos completos, palavras citáveis, atos já acontecidos. Reduzidos, enfim, a objetos de modernariado.⁷⁶

Esse mundo passivo não é o presente atual dos filmes de época sobre a imigração, nas representações sobre Garibaldi, no ballet clássico, porque exclui a maior parte da sociedade desse contexto, não conectado ao presente. Há um modo, porém, para que o passado (a história) deixe de ser apenas potencial, apenas memória, para transformar-se em ato, e viver no tempo presente. Um enredo no tempo potencial, uma história em construção, enfrentará a narrativa da história nessa sociedade que procura gravitar em torno da palavra *virtual*. Ela indica o tempo do *vir a ser*, o tempo potencial.

Múltiplas operações num enredo com diferentes pontos de vista, e um tempo em construção, potencial. Nele a narrativa da peça de teatro sobre Edith Gaertner ainda não está definida, ela está em construção, no condicional. Assim teremos idéia de perenidade, e não apenas a representação dela. Foi essa a sugestão que pôde unir os dois tempos – mais do que narrar o passado e o presente, seria eficaz narrar o movimento de passagem do tempo, tempo entendido como experiência, em que “nossa apreensão do tempo resulta da percepção de seqüências de acontecimentos, que foram, por vezes, considerados a única realidade material, ‘o tempo’ procedendo, em geral, da construção simbólica da instrumentação mental”.⁷⁷

⁷⁶ VIRNO, Paolo. *Il ricordo del presente: saggio sul tempo storico*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999, p. 47.

⁷⁷ AUMONT, Jacques; MICHEL, Marie. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2001, p. 287.

Para Virno, nesse flutuar da construção simbólica está a potência, que é sempre latente, inatual, e essa potência é a memória. Aqui, na narrativa, unem-se conceitos: o que a fenomenologia chama de *mundo pré-objetivo*, a psicanálise chamaria de *inconsciente*, e a filosofia aristotélica, de *potência*. Para a narrativa, o mundo pré-objetivo (ou o inconsciente ou o potencial) deve unir-se ao *mundo objetivo*, ao *consciente* e ao *ato*, através da transcendência, que não deve ser aqui entendida como própria da metafísica.

A transcendência pode ser entendida como a passagem do tempo na narrativa, e não à maneira dos místicos, que envolvem o trânsito entre o físico e o psíquico. Na arte, a transcendência ultrapassa a fronteira da experiência estética, e unem-se representações mentais e ocorrências físicas, que irradiam nossa representação de vida.

Vejamos o ensaio *Transcendental Style in Film*, de Paul Schrader, que analisa três diretores. Cada um deles, a seu modo, representa o sagrado, o transcendente inefável: o japonês Yasujiro Ozu, o francês Robert Bresson e o dinamarquês Carl Dreyer.

São filmes de um artesanato simples, e o que os torna eficazes são, justamente, os artificios narrativos inseridos no roteiro, como a representação da quotidianidade e a cisão dessa quotidianidade. Na opinião do ensaísta norte-americano Schrader, hoje cineasta, o que une esses diretores, sem nenhuma relação direta entre eles, é

uma espécie de estilo comum que não é intrinsecamente transcendental ou religioso, mas constitui um caminho (um tao, no sentido mais amplo do termo), de aproximar-se ao transcendente, que varia de filme a filme, enquanto as finalidades e os métodos em sua essência permanecem os mesmos.

Em sua análise, Schrader se detém sobre três aspectos comuns nos filmes analisados: quotidianidade, cisão e paralisação (esta também entendida como êxtase): “é aquela cena inerte, imobilizada ou hierática que segue o movimento decisivo e que fecha o filme”.

A elaboração do roteiro de *Outra Memória*, pela quantidade de meios técnicos e financeiros disponíveis, e pelo tempo de trabalho projetado, precisaria ser mais simples, porque não haveria meios de produzir outro filme. O desafio foi o de entender, através da produção de um roteiro cinematográfico, como a realidade objetiva pode ser transposta à tela com um caráter imaginário, enfatizando os seus aspectos de ambigüidade, dubiedade e imprecisão, os seus contornos fantasiosos evasivos, característicos de um outro tempo e de um outro mundo, mas que têm conexões bastante concretas com o realismo. Nesse caso, a transcendência buscaria a parte desconhecida da história para desencadear a experiência estética.

Isso porque o transcendental é um processo, um movimento que reconstrói o mundo pré-objetivo. É “lá onde nossa linguagem autoriza a presumir um corpo, e não existe corpo algum, lá desejaríamos dizer, existe um espírito”, segundo intuiu Wittgenstein.⁷⁸

Narrar a passagem do tempo é transcender. O gesto abrupto ou a fixidez de um plano, na narrativa, são movimentos de transcendência. “Para el cine, como para la psicología moderna, el vértigo, el placer, el dolor, el amor, el odio son conductas”, escreveu Merleau-Ponty, em *El Cine y la Nueva Psicología*.⁷⁹

O discurso exposto pelo filme *Outra Memória* faz uma referência retrospectiva. É um passado que a representação aproxima do espectador e separa-o do instante vivido e também da perspectiva de futuro. É aqui que vai funcionar a mobilidade, um instante isolado do todo, que se juntará a outro e criará um novo instante – incerto, ambíguo –, quando se chocam as subjetividades do espectador e das personagens. Esse instante, incerto mas potente, precisa ser criado na transição entre passado e presente. Esse efeito resultará também no desmembramento da obra em outras partículas, em cada foto e em cada texto.

Ou seja, o domínio pré-objetivo (passado) começaria a existir a partir da consciência do mundo vivido, o presente. A transcendência é o movimento do tempo, que existe

⁷⁸ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 36.

⁷⁹ PONTY, Merleau. *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península, 1977.

potencialmente no filme, mas desaparece ao modo da montagem clássica – pelas transições suaves, amaciadas ainda mais pelo preto e branco, e pelo anúncio de um texto a outro e pela música. Com o artifício da montagem, e não da filmagem, os cortes flutuarão e se dissiparão.

4 NÃO NESTA NARRATIVA, OU A VIA NEGATIVA

Descartadas foram as idéias tecnicamente improváveis, como, neste caso, um cinema puramente imagético, radical, que tentasse promover o diálogo apenas com a imagem. Não havia equipamento, nem orçamento para isso. Mas não só: o problema passaria a ser o dos limites das possibilidades imagéticas. Seria outro tempo de realização, outro *approach*, um filme quase abstrato.

Tudo vira *mais* se uma obra deseja o diálogo com o público do chamado *mainstream*: mais tempo de ensaios e testes, computadores maiores e mais sofisticados, técnicos com habilidades precisas, lente e película de 35 mm, e mercado incerto são apenas alguns fatores que negaram a possibilidade de realizar um filme em que predominaria a imagem elaborada e edulcorada por Hollywood.

Além do mais, de tanto repetir-se desde a sua invenção, as imagens decupadas pelo cinema clássico perdem a sua força: a maior parte dos filmes de Hollywood de hoje, e também dos telefilmes norte-americanos mais consumidos na América Latina, não faz avançar o sistema narrativo pós-griffthiano, que permanece com a sintaxe de 1914 e as suas variantes.

As principais peças da engrenagem narrativa de Griffith continuam predominando: montagem paralela, três planos (geral, americano, e primeiro plano), o controle do tempo *a priori* (que tanto fascinava as primeiras experiências de Kuleshov, inspiradas num modelo de precisão narrativa.⁸⁰

No Brasil contemporâneo, numa proposta como a de *Outra Memória*, a cadeia de inter-relações que envolve a realização de um filme de Hollywood, da escrita à distribuição, é completamente diferente porque peças fundamentais desse sistema (como a disponibilidade de meios para a realização plena em termos de recursos e prazos) não operam aqui.

⁸⁰ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, cap. III, p. 41-65.

Mas isso não significa que não seja possível inventar na periferia do Brasil um sistema inspirado no cinema clássico, que, reduzido ao seu mínimo, pode sugerir que um público amplo compreenda e, assim, fortaleça um novo sistema local proposto pelo contato (consumo) dessa obra.

O pressuposto sistêmico do cinema clássico defende a existência de um público consumidor de obras, e não mais de máquinas de fazer filmes.

O sistema consolidado depois de 1914, principalmente nos Estados Unidos, ao lado da aplicação sistemática dos princípios da montagem invisível, elaborou com cuidado o mundo a ser observado através da “janela” do cinema. Desenvolveu um estilo tendente a controlar tudo, de acordo com a concepção do objeto cinematográfico como produto de fábrica. Deste modo, reuniu três elementos básicos para produzir o específico efeito naturalista: – a decupagem clássica para produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação; – a elaboração de um método dos atores dentro de princípios naturalistas, emoldurado por uma preferência pela filmagem em estúdios, com cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas; – a escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas, etc. Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto.⁸¹

Essa premissa estabelecida desde o começo do cinema ajuda a compreender um contexto narrativo de possibilidades antagônicas: de um lado, a opção por certo realismo imitativo, como no início do século XX, e como a maior parte dos filmes de mercado contemporâneos (um filme de época sobre uma mulher enigmática na floresta); e, de outro, o radicalismo de uma proposta nitidamente *avant-garde*.

Sabendo-se fora do sistema de grande distribuição oficial, mas capaz de atingir o público – no *caos que pode antecipar*, mencionado por Vattimo –, o filme *Outra Memória* poderá falar mais para estudantes de segundo grau e universitários do Sul do Brasil, para que possam usar a pesquisa nos seus trabalhos. É preciso resguardar os localismos em nome dessa escolha. É uma opção localista.

⁸¹ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*, p. 41.

No cinema contemporâneo norte-americano mais consumido no planeta predomina a imitação de formas. *A forma-passado* (língua, atitude, possibilidade), se confundida com um fato do passado, faz com que se confunda a língua e o poder dizer como palavra já dita. Essa sobreposição de formas na imagem brasileira e local gera o refrão “Como éramos felizes no tempo do vovô imigrante”. A narrativa de histórias locais mostra a reprodução da vida a partir de um comportamento pré-fixável e invariável, estabilizada pela indústria cultural, que obriga os sujeitos a se adaptarem a ela.

Há, sim, uma forma de narrar que pertence à cultura dominante: passiva, contemplativa, correta, que toca a superfície dos temas. Mas a forma é ideologia, e não se pode usar a forma da classe dominante sem pensar que ela não possa atingir a vida, sem que haja uma discussão sobre projeto estético e projeto ideológico.

Ainda nos anos 20, alguns teóricos questionavam o servilismo do cinema à narrativa, porque, para eles, o cinema deveria ser uma arte puramente imagética.

Germaine Dulac acusa aqueles que promovem a narrativa de cometer um “erro criminoso”. Ainda que fosse compartilhada de maneira promíscua com muitas outras artes, pensava-se que a narrativa formasse uma base muito frágil para consolidar as qualidades específicas do cinema. A narrativa, normalmente associada aos textos escritos, não podia fornecer bases para a construção de uma forma de arte puramente visual.⁸²

Com *Outra Memória* era preciso evitar a idéia da simples releitura, uma ingênua comparação de imagens (a Blumenau das origens com a de hoje). Esse expediente reforçaria uma semântica – presente na paisagem, na arquitetura, das atitudes, tudo devidamente acompanhando e legitimando essa história que deveria ser questionada. No filme, resultado da pesquisa, o passado contradiz o presente, e o presente nega o passado.

O real está dado pela indústria cultural. A memória do Sul, com as suas florestas e índios, vista pela Europa do centro, está impregnada daquela visão que legitima o

⁸² STAM, Robert. *Teorie del film*. Tradução de Francesca Silveri e Guido del Lucca. Roma: Dino Audino, 2005, p. 38.

ocidente como modelo de civilização. São as pessoas belas da visão distorcida de fotogenia vista no Brasil por Monteiro Lobato, reforçando o belo aspecto dos brancos,⁸³ e exaltando o sangue europeu.

A fotogenia mencionada por Jean Epstein não era uma noção epidérmica para normalizar a beleza, e tratava especificamente das potencialidades da fotografia no cinema. Assim, a discussão sobre a imagem dos atores que representariam o filme, que começou na concepção do roteiro e foi concluída na montagem do filme *Outra Memória*, privilegia o sistema baixo orçamento/ensaios/valorização de atores locais, postura contra o *star system* brasileiro e afirmativa de um cinema possível, entre tantos cinemas.

As formas preexistentes como o modelo de documentário do National Geographic Channel ou os docudramas sobre personagens históricos, vêm da necessidade de adaptar-se ao tempo e ao perfil do público de uma grade das emissoras de TV (o meio que exhibe documentários hoje). Essa situação provoca uma crise no gênero documentário.

Não há, no cinema de não-ficção, espaço para aquela “epistemologia eufórica”⁸⁴ que nos anos 20 debatia o conceito do real no cinema, misturando ciência, arte e religião, por exemplo, mas continua a tradição da auto-referência inaugurada naquele período, na qual cabem desde *The Cameraman* (Buster Keaton) até o *Homem com a câmera* (Vertov).

Se real ou não, não importa mais: o ponto de vista da física quântica enquadra um mundo de possibilidades, onde podemos estar em diferentes lugares ao mesmo tempo.⁸⁵ Assim, nos anos 90, na sociedade transparente, a discussão sobre se um filme é ou não documentário parece afrouxar os seus nós, resignadamente escorregando para uma mera categorização, ainda eficaz e direta no que concerne às

⁸³ Robert Stam, no capítulo *La teoria del film agli inizi del cinema muto*, citando Monteiro Lobato em *A barca da Gleyre*. STAM, Robert. *Teorie del film*, p. 29.

⁸⁴ Robert Stam, no capítulo *A Essência do Cinema*. STAM, Robert. *Teorie del film*, p. 35.

⁸⁵ QUEM SOMOS NÓS? [What the bleep do we know?]. Documentário. Direção: William Arntz, Betsy Chasse e Mark Vicente. Elenco: Marlee Matlin, Elaine Hendrix, Robert Bailey Jr. e Barry Newman. EUA, 2004. 109 min.

operações industriais, mas restrita ao seu consumo mais imediato, e sem a amplitude crítica que, em outros tempos, se manifestava.

Isso se dá, em parte, pela nítida diferenciação entre objeto-produto do cinema (específico e ainda revestido da sua particularidade) e produto do realismo gerado pelo jornalismo eletrônico dos *mass media*. A discussão pareceu exaurida até porque, desde os seus primórdios, na construção de roteiros, o cinema de ficção convive com os documentários. O filme *A vida de um bombeiro americano*, de Edwin Porter, que pela primeira vez articula a montagem cinematográfica com a divisão de cenas em 1914, faz uso, ao mesmo tempo, de documentário (arquivo da Companhia Edison) e de ficção (reconstituição de um incêndio).

Tecnicamente, para os produtores, antes de o filme começar, saber se ele será parte documentário e parte ficção contribui para a precisão e para o rigor da operação, estabelecendo-se os limites com clareza e objetividade: separam-se as fontes (que existem e não foram inventadas), sabe-se do método de trabalho (mais pesquisa de campo e menos construção), e distinguem-se os procedimentos de captura, de fotografar e de editar.

Como os procedimentos sintáticos são similares em muitos casos tanto para documentário como para ficção, como ensinou Porter em 1910, essa questão, em *Outra Memória*, passava por representar ao público essas duas formas unidas, sem que isso fosse relevante ou percebido, usando os artifícios de união do tempo atual (da imagem atual) e do passado (potência, memória) numa narrativa que fosse atemporal, ou *in illo tempore*, ou no *illud tempus*. Afinal, o roteiro fala de uma história em construção, de uma história que ainda não está pronta, fala de um passado realista que *pode ter sido*.

5 A ATRIZ, A BIOGRAFIA E O OBJETO DE ESTUDO

Nostalgia, ausência, distanciamento, a lente da máquina que se afasta progressivamente: há uma nítida mudança de postura do sujeito fotografado e também da câmera nas fotos do Arquivo Histórico de Blumenau com Edith Gaertner. Desde as cenas urbanas da Alemanha até as das primeiras imagens na volta ao Brasil e, mais tarde, no jardim, com a luz que trespassa a copa das árvores, percebe-se o distanciamento do sujeito.

Nesse último instante das fotos, é possível ver a sua origem no romantismo, resíduos de certo individualismo fatalista, de um abandono tardio dos colonizadores: a botânica gigante, certo idílio tropical, as sobras da memória e o desaparecimento. A casa. Os chapéus. Os cartões postais. “É estranho como a passagem do tempo transforma toda a obra – portanto, todo o homem – em fragmentos. Nada de inteiro sobrevive – exatamente como na lembrança, que não é mais do que cacos e só se torna precisa através de falsidades.”⁸⁶



No jardim

Fonte: Arquivo Histórico de Blumenau

Mas o que é o mais importante na vida de uma atriz? Por que precisamos de uma hierarquia? Como iniciar? Pelos papéis que representou ou pela filha de imigrantes?

⁸⁶ VALERY apud BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, v. II, p. 133.

O que define, afinal, uma biografia? Esses assuntos exteriores, ao que parece, aqui têm importância relativa. “A biografia é sempre o livro de um eu sobre outro eu.” Nesse sentido, “essa divisão é o desvio, a volta necessária para reencontrar uma adequação, não da escrita com a vida (simples biografia), mas das escritas e dos fragmentos, dos planos da vida”.⁸⁷

Uma das possibilidades de início para o roteiro de *Outra Memória*, mera escaleta cronológica e menos leal à enorme lista de fontes, seria optar por um tom de tragédia romântica:

Havia uma atriz, misteriosa e atraente, nascida na floresta quente dos trópicos e que viveu a juventude nos palcos alemães no início do século passado. Foi no tempo em que o sedutor ideal de beleza romântica vivia os seus últimos momentos [...].

Mas outras reflexões no campo da crítica de arte, relacionadas com o Sul do Brasil e sugeridas pela trajetória da atriz Edith Gaertner, recomendaram um tom mais prudente porque são questões atuais: “estar em ato significa estar presente [...] o presente cronológico é feito de antigas atualidades”.⁸⁸

Além do mais, a biografia é um gênero perverso que obriga sempre o autor a enquadrar a vida de seu biografado segundo alguns elementos parciais que lhe estão acessíveis: memória, papéis, sugestões da vida, paisagens – tudo imaginado, tudo filtrado à revelia do sujeito e segundo uma escolha de representação que apenas ocupa o lugar de outra. Foi essa constatação que fez ruir, lenta mas categoricamente, a ilusão do real no cinema.

Em casos como o de Edith Gaertner, a complexidade é maior porque o material está disperso e é pouco claro. Até sobre a construção da memória documentada de Edith Gaertner ainda faltam questões definitivas que promovem a construção de identidades e de sujeitos: do colonizador, do imigrante, da atriz, e mesmo temas sobre as vanguardas. A partir da ausência de documentos relevantes, de imagens

⁸⁷ BARTHES, Roland. *A preparação do romance*, v. II, p. 172.

⁸⁸ VIRNO, Paolo. *Il ricordo del presente: saggio sul tempo storico*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.

significativas para revelar uma atitude, uma presença, naquela memória que se quer narrar, surge o vazio material.

Mas ainda há a história oral e a lembrança, que permitem encontrar a *pós-memória*, gênero contemporâneo fundamentado em reconstituições, hipóteses, lembranças, uma categoria sobre a qual Beatriz Sarlo teoriza a partir de Marianne Hirsch:

Interessa a Hirsch salientar a especificidade da “pós-memória” não para se referir à memória pública, essa forma de história transformada em relato ou monumento, que não designamos simplesmente com a palavra história porque queremos salientar sua dimensão afetiva e moral, em suma, identitária. Ela dá ao verbo “lembrar” usos distintos dos que receberia no caso da memória pública; não se trata de lembrar como a atividade que prolonga a nação ou uma cultura específica no passado no presente através de seus textos, mitos, heróis fundadores e monumentos; tampouco é a lembrança comemorativa e cívica dos “lugares de memória”. Trata-se de uma dimensão mais específica em termos de tempo; mais íntima e subjetiva em termos de textura. Como pós-memória se designaria a memória da geração seguinte àquela que sofreu ou protagonizou os acontecimentos (quer dizer: a pós-memória seria a memória dos filhos sobre a memória dos pais).⁸⁹

Depois de tanto tempo e de tanto mistério, é preciso reler a vida e a arte de Edith Gaertner de outro modo. As fontes oficiais dizem que ela nasceu em 22 de março de 1882, em Blumenau, pequeno núcleo de imigrantes alemães no Vale do Itajaí, em Santa Catarina, Sul do Brasil. Vinte anos antes, sua mãe, Rose, ajudava a construir um teatro na colônia, onde Edith viveu até os 20 anos, quando partiu para Buenos Aires.

De Buenos Aires – ali teria encontrado Eleonora Duse na casa de um médico – viajou para a Alemanha, onde permaneceu por 13 anos. Fez escola de teatro e interpretou grandes textos (Shakespeare, Goethe, Molière), justamente quando os germes do expressionismo corroíam a arte em voga na Alemanha. Depois, voltou ao Brasil, refugiando-se numa casa na floresta, onde morreu, aos 83 anos, acusada de insana pelos parentes.

⁸⁹ SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 90.

Provavelmente, as ligações familiares que Edith tinha na Alemanha, onde chegou depois de já ter perdido o pai e a mãe em Blumenau, lembravam a ela ainda um ideal de aristocracia, que viria a decair em seguida. Ela era filha do cônsul da Prússia, Viktor Gaertner, reconhecido por Bismark e D. Pedro, e sobrinho do Dr. Hermann Otto von Blumenau, filósofo e químico que fundara a colônia.

Essa imagem da decadente Prússia aristocrática, que se transformava velozmente sem ser percebida no Sul do Brasil, era a que ligava as famílias à sua pátria de origem. Superada a dificuldade inicial dos pioneiros na colônia, as famílias importantes daqui do Brasil procuravam manter as ligações com o país de origem, viajando para a Alemanha num barco a vapor ou permitindo que os filhos o fizessem.

Edith, de certo modo, ao voltar para estudar e atuar na Alemanha, refez o percurso dos pais imigrantes, mas ao contrário. Ela fazia parte de um projeto, de uma concepção segundo a qual seria possível, naquela época, viver idealizando dois mundos ao mesmo tempo, ou trazendo a Alemanha para o Brasil.

A história oral sugere que Edith tenha viajado logo depois da morte da mãe, Rose, deixando os irmãos nas propriedades na colônia porque a família concebeu que ela poderia seguir os passos da mãe, fundadora do teatro em Blumenau e atriz diletante.

A viagem começa com a visita a um irmão na Argentina, e há um curto período em uma fazenda de ingleses na Patagônia. Da estada na Argentina surgiu o encontro, não se sabe exatamente em que circunstâncias, com Eleonora Duse, de que falam os jornais arquivados em Blumenau.

Depois de passar pelo Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires com enorme sucesso e assédio, Eleonora Duse parecia cansada em Rosário.

The Signora is feeling unwell [...] the theatre is cold and badly heated [...] A most unfortunate debut [...] (Rosario, 18 September 1907). Fewer people in the theatre this evening. The local critics have written at length about La Duse's disappointing debut. Not merely are they prepared to argue that she is not a great actress, but they dare to suggest that her acting is downright mediocre. This evening the Signora gives a strong performance. But all her efforts prove to be futile. The audience shows

itself to be neither convinced nor moved by Hedda Gabbler's predicament. The atmosphere in the theatre is distinctly cool (Rosario, September, 1907).⁹⁰

As anotações no diário do ator Guido Noccioli, da companhia de Eleonora Duse, revelam que a turnê latino-americana de *La Signora* foi longa e difícil, marcada por excesso de trabalho e de exigência do público, dos jornais e das autoridades, por problemas familiares e de saúde. Em Rosário, justamente onde teria acontecido o encontro com Edith Gaertner, Eleonora Duse estava exausta. Ainda assim, seja simplesmente porque Edith Gaertner esteve na platéia ou porque de fato fora apresentada, conseguiu estimular a jovem blumenauense, que segue para Berlim.

Até onde esse encontro estimulante é real ou invenção, é impossível saber. Mas que importância tem isso?

Na Alemanha, Edith Gaertner não freqüentou, como se diz em Blumenau, a academia de teatro, mas uma das inúmeras escolas particulares de *bel canto* que existiam naquele período, e por pouco tempo. Provavelmente foi no auge da sua trajetória depois da escola de teatro, que a respeito de Edith Gaertner escreveram alguns jornais alemães (de Leipzig, Mainz e Kiel, por exemplo, onde se apresentava e residia no início do século passado): “Ela é diferente e cheia de vida [...]”; “tem dignidade e uma força interior [...]”; “mesmo as peças mais simples são salvas por sua atuação [...]”; “percebe-se a alegria de viver [...]”. Nos palcos europeus, entre outras atuações de Shakespeare, fez uma *impressionante* Ofélia de Hamlet (especialmente na cena da loucura) e “uma suave Julieta”, salvando a peça da interpretação de um Romeu de excessiva doçura.

⁹⁰ NOCCILI, Guido. *Duse on tour*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1982, p. 129.



Na Alemanha, em turnê
Fonte: Arquivo Histórico de Blumenau

O teatro predominante no repertório de Edith Gaertner era manifesto em uma cenografia de impositação clássica, bem como eram as falas no teatro antes do cinema mudo, o dos grandes textos de Shakespeare ou das comédias de costume exibidas nos palcos municipais mantidos pelo governo em várias cidades.

Edith escolheu e admirava o mundo dos teatros clássico, romântico e popular pré-expressionista, um teatro que logo se tornaria decante por causa dos valores e por causa da modernidade. Predominaria, em seguida, o cabaret, popularíssimo, o teatro social e as peças de vanguarda. Ao preferir o teatro clássico, Edith foi leal aos valores da aristocracia prussiana levados por seus pais ao Brasil, só que viveu no palco o evanescimento desse ideal.



Os repertórios da modernidade não interessaram Edith Gaertner
 Fonte: Biblioteca de Mainz

Em 1923, Dziga Vertov bradava em seu manifesto *Cinema-Olho*: “abaixo os reis e rainhas do teatro. Abaixo os dramas artísticos, restos de um mundo perecido. O teatro dramático não representa mais do que demência”. Era esse teatro artístico decadente que Edith representava, negado pelas vanguardas e metamorfoseado pela técnica e pelo desejo de velocidade e de experiência.

Deduz-se, pelos jornais alemães publicados com resenhas, que Edith era descrita como uma moça diferente. Parece que há uma espécie de janela para um mundo idealizado, cheio de vivacidade, beleza e força interior. Pode ser que ela tenha levado de volta à Alemanha um pouco do calor dos trópicos, aquele espaço imaginário imenso e diferente – o da selva tropical do século XIX em que vivera até os 20 anos – ou pode ser que tenha jogado lenha na fogueira do exotismo com que os centro-europeus viam os brasileiros.

Dessa biografia passa a interessar, para a elaboração do roteiro de *Outra Memória*,

uma postura diferente: a interpretação da interpretação de uma atriz a partir dos pedaços perdidos depois da chegada ao Brasil, e a memória desse tempo aparentemente editada e preservada com zelo pelas autoridades culturais da ex-colônia de imigrantes. Pouco se sabia de Edith Gaertner depois que voltara ao Brasil. É a parte mais longa de sua vida, e menos glamorosa.

Passa a interessar a análise cultural da sociedade e a preservação da memória de Edith Gaertner, não mais e somente a personagem Edith Gaertner, uma vez que muito provavelmente não haja apenas um ponto de partida, ou uma razão determinante para o retorno da atriz ao Vale do Itajaí.

Definição do gênero: a nebulosa biográfica (diários, biografias, entrevistas personalizadas, memórias, etc.), maneira, sem dúvida, de reagir contra a frieza das generalizações, coletivizações, gregarizações, e de recolocar, na produção cultural, um pouco de afetividade “psicológica”: deixar falar o ego, e não sempre o Superego e o Isso.⁹¹

É o ir e vir do mundo, o que cada um de nós vivencia; a angústia e a solidão provocadas pela percepção do tempo que passa, por nos tornarmos mais velhos, e sós, depois de uma guerra perdida, e a ruína econômica da Alemanha. A vanguarda – outra arte – que viceja num terreno que ela gostava, o da arte agora conservadora. Mais uma onda de imigrantes ao Brasil, um irmão diabético (e alcoólatra, sussurravam) com a perna amputada, a quem ela decide amparar, por dever familiar e como forma de gratidão pelo estímulo recebido no início da carreira.

O processo iconoclasta de remanipulação de toda uma narrativa de vida, recontar a história, é também uma imposição.

Eis um ensaio de final do roteiro não usado no filme (porque seria uma busca pela verdade):

se essa fosse uma história comum, faltaria algo no enredo, a resolução do mistério: por que ela viveu assim? Pela família, a guerra, o amor que não conhecemos? Pode ser que as coisas tenham acontecido assim por conta do branco, da luz que passa entre as folhas. Ou por causa da caligrafia, “um

⁹¹ BARTHES Roland. *A preparação do romance*, v. II, p. 168.

de vais?” Ver o mundo. Ou porque no Brasil, a chamavam alemã. Na Alemanha, de brasileira.

No novo presente de Blumenau, depois da volta da Alemanha, onde estavam os bens da família, havia dois passados: o de Blumenau, antes de ser atriz, e o dos últimos anos na Alemanha, quando foi atriz. O Vale do Itajaí crescia impulsionado pelos industriais de origem alemã. Foi a época da proibição ao idioma natal por Getúlio Vargas. Habituada aos grandes textos e com as suas convicções, ela desafiava a lei.

Como única amiga, tinha Renate Rohkol, filha do cônsul da Alemanha durante a Segunda Guerra, mas não há nos papéis traço de tomada de posição ativa de Edith durante tal guerra, apenas a suspeita narrada pela história oral de que ela contrariava a lei de não falar em alemão; secretamente trocava livros com um grande industrial do Partido Nazista (quais livros?); freqüentava a elite comprometida com ele; tinha um retrato de Hitler em casa; reprovou um sobrinho por ter dado o nome judeu Rubens a um filho.

Isso não existe no enredo da vida de Edith Gaertner preservado no arquivo. Para ela, foi o recolhimento na floresta, com poucos passeios com gente da elite e a crescente e obsessiva dedicação às plantas e, no final da vida, aos gatos.

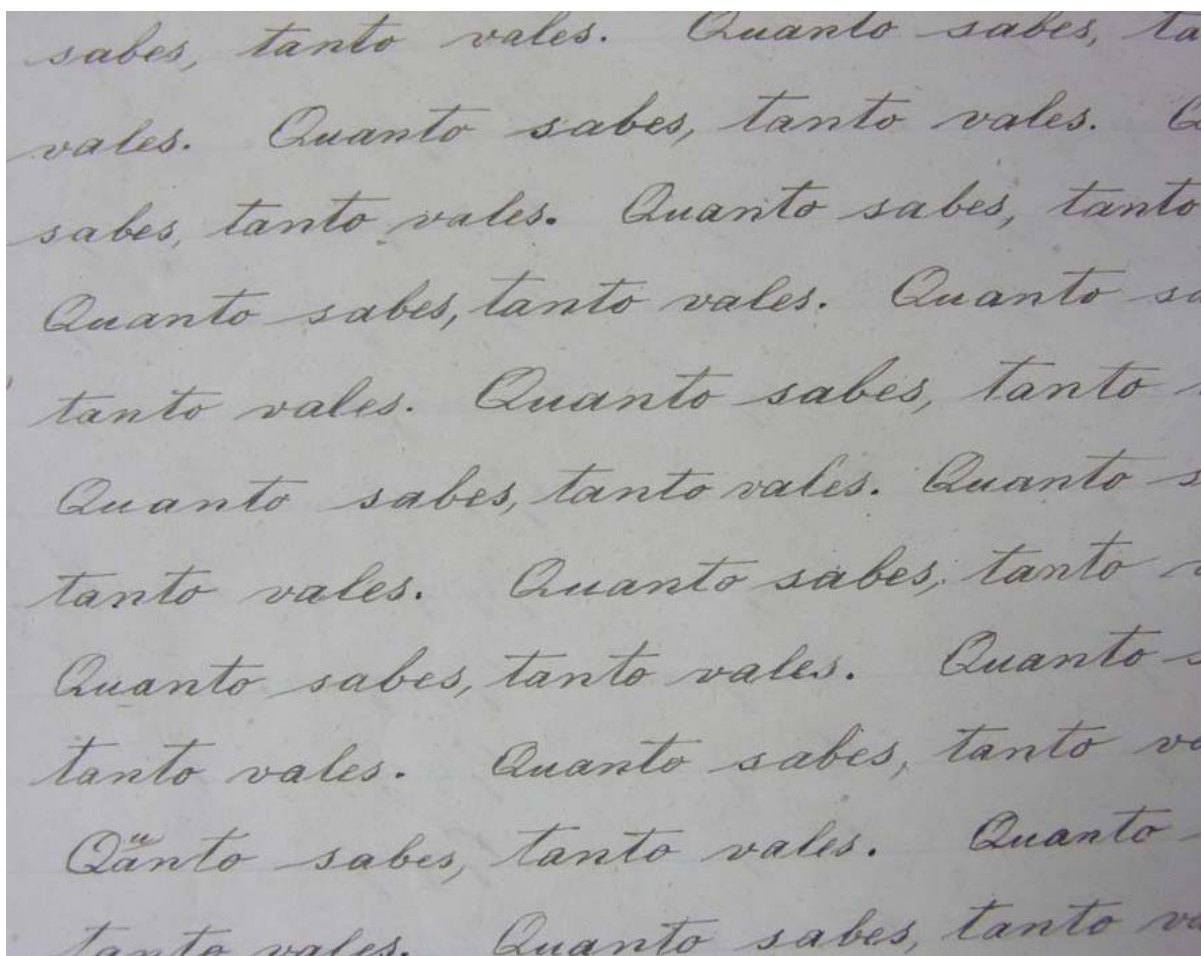
Mas qual a real serventia disso, desse vínculo nazista? O que muda objetivamente no enredo de um filme? Tudo.

Nos cadernos de caligrafia – e a caligrafia é o texto iniciático – é possível imaginar o prussiano colonizador Viktor Gartner escrevendo “quanto vales, quanto sabes”. No caderno de Edith Gaertner estão nomes indígenas, a palavra “teatro”, e um titubeante “um de vais?”, respondido por “ver o mundo”.

Talvez uma fotografia de Edith possa, se entendermos a arte como civilizatória, representar hoje uma personagem que se diferenciava no ambiente rude de Blumenau, onde nascera e onde aconteciam poucas manifestações artísticas. Isolada

em seu jardim, ela pode ser o *punctum*⁹² que suscita a reflexão sobre cultura e barbárie. É o *punctum* que

se opõem a *stadium*, ou seja, no sentido intencional desejado pelo fotógrafo, [Barthes designa] zonas de uma foto que, insignificantes ao olhar da representação, adquirem uma importância para ele como local de significância, precisamente por causa de seu caráter de “resíduo” do processo representativo.



Página do caderno de caligrafia de Viktor Gaertner
Fonte: Arquivo Histórico de Blumenau

Registra-se que Edith se interessou por teatro quando a mãe, Rose, envolveu-se na construção do Theaterverein Frohsinn, na colônia de Blumenau. Rose também era atriz diletante, e as peças eram encenadas num casarão de madeira onde se alojava

⁹² “Como o sentido obtuso, o *punctum* só pode ser determinado em virtude de um procedimento semiótico objetivo; ele é definido pelo analista de modo aproximativo, em virtude do efeito – visual, emocional – que ele exerce sobre seu olho.” AUMONT, Jacques; MICHEL, Marie. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2001, p. 31.

também o Clube de Tiro.

As armas, aliás, eram boas ferramentas de colonização. O próprio Dr. Blumenau, numa atitude ainda hoje justificada pela autodefesa, teria estimulado a organização de milícias – os bugreiros –, cujo pagamento era dividido entre os moradores, em relação ao desempenho em manter os índios afastados, especialmente pelo recurso extremo das armas.

Morreram brancos no combate com os índios, mas a matança dos índios foi muito superior. Edith cresceu nesse ambiente, onde também viveu outra atriz, a índia Koricrã. Parece um tempo rude demais, com algumas peças de teatro interrompidas pelas bebedeiras do clube de tiro. As mulheres viviam no interior, e a urbanidade apenas se iniciava. Havia uma escola para mulheres, onde aprendiam o bom comportamento, costura e outras tarefas domésticas.

Edith sempre esteve em outro lugar e em outra identidade. A passagem do tempo se encarregou de transformar a sua vida em um mistério. Os diários foram levados pelas águas, numa das inúmeras enchentes do Rio Itajaí.⁹³

Uma forma poética possível para se analisarem as dezenas de fotografias deixadas por ela, o que se pode chamar de anti-redundância, é o procedimento de isolar as imagens e reenquadrá-las. Ao ver os detalhes (o *close-up*, as partes) e colocar a fotografia separada do seu todo originário, surgem novas leituras, e não apenas a representação do ausente, como inicialmente proposto.

No final da vida, está sempre escondida entre as plantas, na vegetação imponente, refugiada entre as folhas, com a luz que trespassa a copa das árvores. É a mesma vegetação da sua infância, no século XIX, com plantas gigantes que atraíram o Dr. Fritz Muller.⁹⁴

⁹³ Foram mais de cem enchentes em Blumenau até a década de 1980.

⁹⁴ Cientista, de posição política monarquista, visto como excêntrico, que defendeu as idéias de Darwin na América Latina.

Talvez não tenha sido um período exatamente triste, mas certamente foi só. Edith planejou a velhice e, aos poucos, como herdeira da família Gartner, foi negociando os seus bens, em troca do dinheiro que pudesse mantê-la em segurança ao longo dos anos, e depois doou ao município os últimos e mais precisos bens, a casa e o grande jardim.

Foi o que os documentos chamaram de doação condicionada. Condicionada a pagamentos mensais até o final da vida de Edith Gaertner. Essa figura jurídica – a doação condicionada – em rigor não existe: doação não exige nada em troca. Mas também aqui não há um final do enredo, nem sempre o direito resolve tudo.

Casi todas las categorías de que nos servimos en materia de moral o de religión están contaminadas de una o outra forma por el derecho: culpa, responsabilidad, inocencia, juicio, absolución [...]. Por eso es difícil utilizarlas si no es con especial cautela. La realidad es que, como los juristas saben perfectamente, el derecho no tiende en última instancia al establecimiento de la justicia. Tampoco al de la verdad. Tiende exclusivamente a la celebración del juicio, con independencia de la verdad o de la justicia.⁹⁵

Por isso os parentes mais próximos, afirmando-se herdeiros, acusaram-na de insanidade, tema que, no filme, aparece como a última tentativa de a realidade externa entrar na vida da atriz. Aos 83 anos, Edith Gaertner precisou responder a uma junta de três médicos, que recebeu com chá, que não estava louca.

O que resta hoje da vida – pessoal e artística – de Edith Gartner é fruto também de uma construção ou, como diz Foucault, de “vozes diferentes, emaranhadas, obscuras, e contestando umas às outras”,⁹⁶ numa imensa teia de relações entre as personagens, que permitirá reduzir a (fabulosa) realidade à pura (e fictícia) verdade de uma narrativa. Filha de imigrantes, imigrou de volta para a Alemanha, assistiu à migração do modelo de representação clássica para o expressionismo, imigrou de volta para o Brasil – permaneceu quase sempre na posição de quem vivencia as mudanças. Essa

⁹⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo: Homo sacer* III. Traducción de Antonio Moreno Cuspinera. Valencia: Pretextos, 2000, p. 9.

⁹⁶ FOUCAULT, Michael. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

imagem da vida de Edith Gaertner, marcada pela condição de imigrante, passa por um estado de dissolução, de diluição.

É o evanescimento da memória, e no filme está o que sobra do tempo, e a tentativa de juntar os pedaços frágeis em busca de um sentido, como na leitura de uma personagem de W. G. Sebald em *Os Anéis de Saturno*:

dias e semanas a fio, a gente quebra a cabeça em vão, se alguém nos perguntasse não saberíamos se continuamos escrevendo por hábito ou por vaidade, ou porque não aprendemos outra coisa, ou ainda por assombro diante da vida, por amor à verdade, por desespero ou indignação, assim como não saberíamos dizer se escrevendo nos tornamos mais sábios ou mais loucos. Talvez todos nós percamos a clareza de visão exatamente na medida em que trabalhamos em nossa própria obra, talvez por isso mesmo a gente tende a confundir a crescente complexidade das nossas construções intelectuais com o avanço de conhecimento, e ao mesmo tempo já adivinhamos que jamais poderemos entender as imponderabilidades que na vida determinam nosso curso.

A conclusão do caminho percorrido pela pesquisa e pelo roteiro, que resultaram no filme *Outra Memória*, está diretamente vinculada à idéia de imponderabilidade que permeia a experiência artística e que talvez seja útil aceitar e potencializar em multiplicidade de pontos de vista. De um lado, sim, é possível prever, desde o roteiro, os rumos que a obra tomará, escrevendo, calculando, orientando o trabalho para o espectador. Mas de outro, autônoma, predomina a matéria, biografia ou não, que gerou essa obra – ainda em construção por múltiplos agentes, ainda interpretada de formas variadas por diferentes espectadores, e que se comporta como aquele plano-seqüência mencionado por Pasolini ao analisar o único filme amador que documentou; por acaso, a morte de John Kennedy:

Daqui resulta que o cinema (ou melhor, a técnica audiovisual), é substancialmente um plano-seqüência infinito, como exatamente o é a realidade perante os nossos olhos e ouvidos, durante todo o tempo em que nos encontramos em condição de ver e de ouvir (um plano-seqüência subjetivo infinito que acaba com o fim da nossa vida) [...]. É assim absolutamente necessário morrer, porque, enquanto estamos vivos, faltamos sentido, e a linguagem da nossa vida (com que nos expressamos e a que, por conseguinte, atribuímos a máxima importância) é intraduzível: um

caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade.⁹⁷

⁹⁷ PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio Alvim, 1982, p. 195-196.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *Genius*. Roma: Nottetempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo: Homo sacer III*. Traducción de Antonio Moreno Cuspinera. Valencia: Pretextos, 2000.
- AGOSTINHO. *La confessione*. Tradução para o italiano de Carlo Carena. Torino: Einaudi, 1996.
- ALBANO, Lucilla. *Il secolo della regia: la figura e il ruolo del regista nel cinema*. Venezia: Marsilio, 2004.
- AUMONT, Jacques; MICHEL, Marie. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2001.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. I e II.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Imprensa Oficial.
- BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- BERRI, Alessio. *Agressões indígenas na colonização italiana*. Blumenau: Fundação Casa Dr. Blumenau, 1995.
- BORGES, Jorge Luís. *Arte poética*. Traducción de Justo Navarro. Barcelona: Crítica, 2002.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- DEEKE, José. *O município de Blumenau e a história do seu desenvolvimento*. Blumenau: Nova Letra, 1995.
- EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FOUCAULT, Michael. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FURTADO, Jorge. Palestra na 10ª Jornada Nacional de Literatura, Passo Fundo/RS, 29 ago. 2003.

GENSH, Hugo. *A educação de uma criança indígena*. In: CONGRESSO AMERICANO INTERNACIONAL, 16., Viena, 1908. Contribuição prática para a solução da questão indígena sul-americana, fichado no arquivo de Blumenau, 572 GEN EIN. Berlin, Impresso pelos Irmãos, Unger, Bernburger Str. 30.

GOSCIOLA, Vicente. *Roteiro para as novas mídias: do game à TV interativa*. São Paulo: Senac-SP, 2003.

GREENAWAY, Peter. Entrevista. *Folha de S.Paulo*, segunda-feira, 9 jul. 2007.

KOTZEBUE, A. F. von. *Dramatische Spiele*. Stuttgart, 1822. Biblioteca de Stuttgart d.d.oct 6857.

LARA RIBAS, Antonio. *O Nazismo em Santa Catarina*. Biblioteca Militar, Delegacia da Ordem, Política e Social, 1943.

MAGNY, Joel. *Il punto de vista*. Torino: Lindau, 2001.

MURCH, Walter. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Tradução de Juliana Lins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NOCCIOLI, Guido. *Duse on tour*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1982.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio Alvim, 1982.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PETAZZI, Paolo. Apresentação do disco Chopin *Etudes*. Maurizio Pollini (Deutsche Grammophon), Hamburgo, 1980.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

PONTY, Merleau. *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península, 1977.

QUEM SOMOS NÓS? [What the bleep do we know?]. Documentário. Direção: William Arntz, Betsy Chasse e Mark Vicente. Elenco: Marlee Matlin, Elaine Hendrix, Robert Bailey Jr. e Barry Newman. EUA, 2004. 109 min.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomas Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SEBALD, W. G. Os anéis de saturno. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002.

STAM, Robert. *Teorie del film*. Tradução de Francesca Silveri e Guido del Luca. Roma: Dino Audino, 2005.

STRAUSS, Lévi. *Tristes trópicos*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

STUTZER, Thereze. *Marie Luise*. Tradução e Organização de Valburga Huber. Blumenau: Cultura em Movimento, 2002.

VATTIMO, Gianni. *La società trasparente*. Milano: Garzanti, 2000.

VIRNO, Paolo. *Il ricordo del presente: saggio sul tempo storico*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.

WENDERS, Win. Discurso em Bruxelas, em 11 de junho de 2007, para a campanha *Uma alma para a Europa*, reproduzido pela Folha de S.Paulo.

WIKIPEDIA. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Apocat%C3%A1stase>>. Acesso em: 10 ago. 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

APÊNDICES

APÊNDICE A – BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *Genius*. Roma: Nottetempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo: Homo sacer III*. Traducción de Antonio Moreno Cuspina. Valencia: Pretextos, 2000.
- AGOSTINHO. *La confessione*. Tradução para o italiano de Carlo Carena. Torino: Einaudi, 1996.
- ALBANO, Lucilla. *Il secolo della regia: la figura e il ruolo del regista nel cinema*. Venezia: Marsilio, 2004.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Coleção Os Pensadores.
- ATHANÁZIO, Enéas. *Martinho Bugreiro: criminoso ou herói?* Blumenau em Cadernos, 1984. Separata.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MICHEL, Marie. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2001.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. I e II.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1978.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Imprensa Oficial.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: a evolução criadora, a intuição filosófica, ensaios sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Ed. 70, 1988.
- BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- BERRI, Alessio. *Agressões indígenas na colonização italiana*. Blumenau: Fundação Casa Dr. Blumenau, 1995.

- BLUMENAU, Hermann. *A Colônia alemã na Província de Santa Catarina*. Tradução de Annemarie Fouquet Schunke. Blumenau: Cultura em Movimento, 2002.
- BORGES, Jorge Luís. *Arte poética*. Traducción de Justo Navarro. Barcelona: Crítica, 2002.
- BRETON, Andre. *Il surrealismo e la pittura*. Traduzione de Concetta Scognamiglio. Milano: Arnoldo Mondadori, 1976.
- BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o novo milênio*. Tradução de Ivo Barroso São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Ivo Barroso São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CÁRDENAS, Maria Teresa. *Revista de Libros do jornal El Mercurio*. Santiago, 2004.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CARROL, Lewis. *Alice*. Edição comentada por Martin Gardner. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- DARÍO, Rubén. *Los raros*. Obras completas de Rubén Darío, Semblances, 1905.
- DEEKE, José. *O município de Blumenau e a história do seu desenvolvimento*. Blumenau: Nova Letra, 1995.
- EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ELÍADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Tradução de Samuel Soares. São Paulo: Ed. 70, 1989.
- ELÍADE, Mircea. *Images e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico religioso*. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FERREIRA, Vergílio. *Escrever*. Lisboa: Bertrand, 2001.
- FERREIRAS, Cristina; FROTSCHER, Neri. *Visões do Vale*. Blumenau: Nova Letra, 2001.
- FERREN, John. Epitáfio para uma vanguarda, 1958. In: CHIPPEL, H. B. *Teorias da arte moderna*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1968.

FOUCAULT, Michael. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FURTADO, Jorge. Palestra na 10ª Jornada Nacional de Literatura, Passo Fundo/RS, 29 ago. 2003.

GENSH, Hugo. *A educação de uma criança indígena*. In: CONGRESSO AMERICANO INTERNACIONAL, 16., Viena, 1908. Contribuição prática para a solução da questão indígena sul-americana, fichado no arquivo de Blumenau, 572 GEN EIN. Berlin, Impresso pelos Irmãos, Unger, Bernburger Str. 30.

GOSCIOLA, Vicente. *Roteiro para as novas mídias: do game à TV interativa*. São Paulo: Senac-SP, 2003.

GREENAWAY, Peter. Entrevista. *Folha de S.Paulo*, segunda-feira, 9 jul. 2007.

HATZKY, Emma. *Uma mulher do século passado*. Tradução de Fekícia Schutz. Editora da UFSC, 2000.

HUIDOBRO, Vicente. *Altazor*. Visor Libros, Madrid Colección Visor de Poesia, 1981.

IBSEN, Henrik. *Hedda Gabler*. Tradução para o italiano de Anita Rho. Giulio Einaudi Editore. Turin, 1987.

KOCH, Dorvalino Eloy. *Tragédias euro-xokleng e contexto*. Brusque: Edição do Autor, 2002.

KORMANN, Edith. *Blumenau: arte, cultura, e as histórias de sua gente (1850-1985)*. Blumenau: Edição da Autora, s.d. v. I, II, III e IV.

KOTZEBUE, A. F. von. *Dramatische Spiele*. Stuttgart, 1822. Biblioteca de Stuttgart d.d.oct 6857.

LARA RIBAS, Antonio. *O Nazismo em Santa Catarina*. Biblioteca Militar, Delegacia da Ordem, Política e Social, 1943.

LÈVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LIMA, Luis Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

MAGNY, Joel. *Il punto de vista*. Tradução de Michela Greco. Torino: Lindau, 2001.

MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

MURCH, Walter. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Tradução de Juliana Lins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *La nascita della tragédia*. Edizione commentata a cura de Vincenzo Vittiello e Ettore Fagiuoli. Bruno Mondadori 1996.

NOCCIOLI, Guido. *Duse on tour*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1982.

NOGUEIRA, Rui Alencar. *Nacionalização do Vale do Itajaí*. Ministério da Guerra. Biblioteca Militar, Rio de Janeiro.

OVÍDEO. *As metamorfoses*. Tradução de David Gomes Jardim Jr. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.

OYARZÚN, Pablo. *Tentativas Sobre Matta*. Santiago: Delírio Poético Ediciones, 2001.

PARRA, Nicanor. *Poemas & antipoemas*. Prólogo e referência e cronológica de Jayme Quezada. Santiago: Editorial Universitária, 2002.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio Alvim, 1982.

PASOLINI, Pier Paolo. *Il cinema in forma di poesia*. Organizado por Luciano de Giusti. Pordenone: Cinemazero, 1979.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PETAZZI, Paolo. Apresentação do disco Chopin *Etudes*. Maurizio Pollini (Deutsche Grammophon), Hamburgo, 1980.

PINTO, Roquette E. *Fritz Muller: reflexões biográficas*. Blumenau: Cultura em Movimento, 2000.

PONTIERO, Giovanni. *Eleonora Duse, Vida e Arte*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

PONTY, Merleau. *El cine y la nueva psicología*. Madrid: FCE, 1996.

PONTY, Merleau. *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península, 1977.

- PROPP, Vladímir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- QUEM SOMOS NÓS? [What the bleep do we know?]. Documentário. Direção: William Arntz, Betsy Chasse e Mark Vicente. Elenco: Marlee Matlin, Elaine Hendrix, Robert Bailey Jr. e Barry Newman. EUA, 2004. 109 min.
- RENAUX, Maria Luiza. *O papel da mulher no Vale do Itajaí*. Blumenau: Fyrb, 1995.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomas Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SARLO, Beatriz. *La máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires: Planeta Argentina, 1988.
- SCHRADER, P. *Il trascendente nel cinema*. Edição italiana organizada por Gabrielle Pedullá e traduzida por Christiano Raimo. Donzelli Editore, 2002.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SEBALD, W. G. Os anéis de saturno. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- SELIGMAN-SILVA, Marcio. *O local da diferença Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. Editora 34. São Paulo, 2005.
- STAM, Robert. *Teorie del cinema*. Dino Audino Editore.
- STAM, Robert. *Teorie del film*. Tradução de Francesca Silveri e Guido del Luca. Roma: Dino Audino, 2005.
- STRAUSS, Lévi. *Tristes trópicos*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- STUTZER, Thereze. *Marie Luise*. Tradução e Organização de Valburga Huber. Blumenau: Cultura em Movimento, 2002.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Luis Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TOLSTOI, Leão. *O poder das trevas (teatro)*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981. Obra completa, v. III.

TOLMASQUIN, Alfredo Tiomno. *Einstein, o viajante da relatividade na América do Sul*. Vieira e Len, 2002.

TREJO, E. Caracciolo. *La poesía de Vicente Huidobro Y la Vanguardia*. Madrid: Gredos, 1974.

VÁTTIMO, Gianni. *La società trasparente*. Milano: Garzanti, 2000.

VIRNO, Paolo. *Il ricordo del presente: saggio sul tempo storico*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.

Vogler, Christopher. *The Writer's Journey: mythic structure for storytellers e screenwriters*. Michel Wiese Productions, USA.

WENDERS, Win. Discurso em Bruxelas, em 11 de junho de 2007, para a campanha *Uma alma para a Europa*, reproduzido pela Folha de S.Paulo.

WERNECK DE CASTRO, Moacir. *O sábio e a floresta*. Rio de Janeiro: Rocco, 1982.

WIKIPEDIA. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Apocat%C3%A1stase>>. Acesso em: 10 ago. 2007.

WILLET, John. *The theatre of the Weimar Republic*. Holmes e Meier, 1988.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. Cosac & Naify. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

APÊNDICE B – ARGUMENTO DO FILME OUTRA MEMÓRIA

Ficha Catalográfica

--

ROTEIRO PARA A FILMAGEM

Peça efêmera, o roteiro sofre modificações a partir das várias re-escrituras, nas quais interferem as locações, os ensaios com os atores, a movimentação da câmera e outros fatores. A presente versão serviu de base para a filmagem.

SEQ 1/EXT/NOITE/NAVIO/ALTO MAR

Mar agitado, cinza. Ondas, depois a lua cheia. À direita se move a câmera, aberta, no mar.

SEQ 2/ EXT/NOITE NAVIO/ALTO MAR

ATRIZ chega num barco. Um lenço cinza de tecido grosso e brilhante cobre o rosto. Noite de Lua.

Trilha: o Coro dos Peregrinos. Letreiros.

SEQ 3/INT/PALCO

Porta. ATRIZ entra num palco. Traz uma mala na mão. Todos olham. São três pessoas. Uma está sentada.

Um deles caminha até ela. É o JORNALISTA.

O JORNALISTA se aproxima lentamente e entrevista. Tem um gravador fino, que nem aparece na mão. Quase futurista e prateado. Ele transmite e a interroga.

SEQ/4 /INT/PALCO

JORNALISTA

Por quê vc. Veio de barco?

ATRIZ

Por que eu posso ter uma idéia das coisas. Como é atravessar o oceano de navio. O vento. O tempo que passa lentamente.

JORNALISTA

Como você se sente aqui interpretando esse papel tão importante?

ATRIZ

É uma terra de grandes mulheres. Anita Garibaldi, duas santas - Madre Paulina e Santa Catarina de Alexandria, duas grandes místicas. Grandes atrizes nasceram aqui, e nunca me ocorreu interpretar uma atriz. Então para mim é muito importante.

SEQ 5 /INT/PALCO

O DIRETOR se aproxima do jornalista, que o entrevista.

JORNALISTA

O Sr. pode antecipar um pouco da sua história, Sr. diretor?

O diretor se aproxima. Sombras de fotos se refletem no seu rosto.

(Música: Schiller e Beethoven)

DIRETOR

É a representação de uma história gloriosa de homens vencedores, inspirada pela trajetória numa colônia de brancos europeus na floresta latino americana, onde nasceu a grande atriz Edith Gaertner, que atuou na Alemanha e várias outras cidades no início do século.

(Fotos) com a obra do colonizador e de Edith. A cidade, a construção, pessoas em harmonia com o mundo.

SEQ 6 /INT/PALCO

JORNALISTA

A ATRIZ é o único personagem feminino, ou a mulher mais importante do filme. Ou teria uma outra?

DIRETOR

A peça está cheia de mulheres. Rosa Gartner, a mãe de Edith. Ela foi uma mulher especial, a primeira atriz e diretora de teatro daqui. E Ainda Thereze, mulher do pastor, que escreveu Marie Luize, e Renate, a linda filha do cônsul.

JORNALISTA

Uma curiosidade: há algum amor na vida da atriz?

DIRETOR

Você vai ter que esperar.

JORNALISTA

O CABOCLO e a ATRIZ se levantam.

O Diretor dirige-se ao grupo: temos 10 dias de ensaios. Todos leram o roteiro. Nossa estréia tem data marcada. É no aniversário da cidade, no majestoso jardim de Edith Gaertner.

SEQ 7 /INT/PALCO

Do fundo, pela porta, irrompe o COLONIZADOR, atrasado.

DIRETOR(ignorando os cumprimentos e desprezando o recém-chegado)

Vamos aproveitar a chegada do COLONIZADOR e começar levemente. A cena é de o Dr. COLONIZADOR (que ele chama, com uma certa tensão) explorando o Rio com a ajuda do caboclo. Pensem numa ópera.

Aquele homem de cultura diferente entrando num dos últimos pedaços de floresta atlântica do sul do Brasil.

SEQ 8 DOCUMENTAL fotos e filmes (OFF DIRETOR)

Estamos no meio da floresta tropical, na segunda metade do século XIX. O Brasil imperial precisava de homens que estimulassem o progresso.

A tradição de perceber o Brasil com árvores gigantes e animais, que encantou os primeiros visitantes estrangeiros, potencializou as idéias do colonizador, também filósofo que na época equilibrava o racionalismo iluminístico e a recuperação do instinto romântico.

Mas o que importava era a terra boa, com algum frio que, ao contrário de agredir, conforta, lembrando a casa. Viu que vários europeus já habitavam o sul do Brasil, em geral, eram felizes.

Naquele Vale a ocupação estava lenta, por causa da lentidão do governo imperial e

dos índios.

(aumenta intensidade)

O filósofo percorreu esse território misterioso nas margens do rio. Quem o guiava eram brasileiro, Angelo Dias, um caboclo.

O colonizador foi buscar na Europa apoio para montar uma colônia que levaria o seu nome, euqnato o sócio, Sr. Hackard, mandava escravos negros começar a limpeza da área.

SEQ 9 PALCO

DR. COLONIZADOR (interrompendo)

Não posso interpretar isso, desse jeito.

DIRETOR

Por quê?

COLONIZADOR

Porque eu quero saber o que de fato pode ter acontecido. É uma história muito grande. Precisamos de uma história essencial. Tem muitos burocratas da corte e personagens secundários.

(cochicha para o diretor olhando para a atriz)

COLONIZADOR

(off)

Temo que a nossa história sobre uma mulher nesta floresta selvagem e dura, se torne um pouco frágil...

(A atriz ensaia uma - cena que depois veremos.

COLONIZADOR

Li tudo isso, e vamos precisar mais dele (aponta para o caboclo.)

(O CABOCLO) se antecipa.

SEQ 10 PALCO DIA

COLONIZADOR

O caboclo pode ter impressionado o colonizador com as suas roupas velhas e sujas, a avidez pela vida naquele ambiente.

Desse caboclo, o colonizador só lembrou a cachaça, durante 100 anos. O caboclo não seguia sem cachaça, diz a história. Não sabemos se tinha bigodes.

CABOCLO

Bigodes, que bigodes?

COLONIZADOR

Eu gostaria de reparar isso. A ofensa que eu, Dr. colonizador, fez ao caboclo no passado. Que modo de ver as coisas.

DIRETOR

Ouça, isso é assunto encerrado. os nacionalistas reabilitaram o caboclo, ele até ganhou nome de rua e sempre crescem e se misturam muito bem e em paz no sul do Brasil. E discutir a cachaça ou não cachaça é moralismo.

Você leu o roteiro e lá está o que vamos falar.

COLONIZADOR

É meu personagem. Posso escrever o roteiro do meu personagem. Posso cuidar dele. Além do mais, esta história do colonizador só tem tristeza e trabalho, trabalho. Como trabalham!

DIRETOR

Você cuida de você. Da personagem cuido eu.

COLONIZADOR

Não, cuida a história. Se você representar um bêbado, ele será sempre bêbado, vão pensar que assim foi. E estamos falando de história, de fatos vividos.

Não esqueça de que existe se, ou talvez, que um sim ou um não mudam a história.

DIRETOR

Você vai representar como eu disser. Há um contrato. Temos 10 dias para a estréia.

COLONIZADOR

Neste caso será simples, uma peça sem intrigas. Terás que trocar de ator. Ainda estamos no começo, é melhor decidir.

SEQ 11 PALCO DIA

O DIRETOR e COLONIZADOR discutem. O CABOCLO os separa. Nervosa a atriz toma um longo gole do copo do CABOCLO, observando a cena. Ela tosse e cospe, sentindo-se mal.

Todos correm para socorrê-la.

DIRETOR

Como vc. se sente?

ATRIZ

(hesitante, e se recompondo)

Ótima.

SEQ 12 PALCO

O CABOCLO e COLONIZADOR estão sentados no chão. O Diretor instrui A ATRIZ ao fundo. Enquanto falam, O COLONIZADOR E o CABOCLO acompanham o ensaio do diretor e da atriz, que tira os sapatos e as meias. (espartilhos)

CABOCLO

Não falei que ela não era?

COLONIZADOR

Não era o quê?

CABOCLO

Uma atriz, uma atriz simples. Ela entendeu.

COLONIZADOR

Entendeu o quê?

CABOCLO

A Cachaça no copo. O realismo.

COLONIZADOR

Eu conheço ela.

CABOCLO

De onde?

COLONIZADOR

De uma pequena aldeia. Ela era filha de um barão em desgraça, e eu de um comissário distrital.

CABOCLO

Há uns 200 anos?

COLONIZADOR

Bem mais tarde. Realismo. Fato vivido. A terra, o ar, o instante, o presente uno representado em harmonia com o universo. A mais perfeita ficção.

CABOCLO

Do que se tratava?

Eu conhecia uma garota que ela conhecia.

CABOCLO

E daí?

COLONIZADOR (olhar de cobiça sobre a atriz);

E daí havia a juventude.

SEQ 13 PALCO

(olhando para o diretor, que explica a peça para a atriz que ensaia). A atriz

COLONIZADOR

(ainda longe, para o caboclo)

Quem mais falta?

CABOCLO

Acho que uma outra mulher. E talvez ele invente algum personagem de emergência, desses que saem do nada para resolver as coisas ou levar a culpa.

SEQ 14 PALCO

Entra o mensageiro. Deposita material.

MENSAGEIRO

(para o diretor)

Tudo sobre Fritz Muller, grande cientista e personagem. Estimulou as pesquisas de Charles Darwin, com quem se correspondia, um naturalista que merece ser lembrado para sempre.

DIRETOR

Deixe a natureza para depois. O importante agora é o espírito prático.

A atriz separa livros. O diretor e a atriz separa um texto e ensaiam.

SEQ INT PALCO

O COLONIZADOR termina de ler

COLONIZADOR

(para o caboclo)

(sobre o texto). Temos uma história um pouco violenta...

CABOCLO

Uma história pesada, eu diria.

COLONIZADOR

Há coisas que não podem ser ditas?

CABOCLO

Muitas. Mas parece que todo mundo sabe.

SEQ 15 PALCO

COLONIZADOR (olhando para o mensageiro, que ao fundo conversa com o diretor).

Quem é aquele?

CABOCLO

O mensageiro.

MENSAGEIRO
(para o diretor)

MENSAGEIRO (para o diretor)

Preciso saber se serão plantas gigantes verdadeiras. E descobrir qual bicho seria o tal verme. Hoje em dia as plantas e os bichos não tem mais tempo para crescer.

Acho que encontramos o camarão da lama, mas não podemos montar um microzoológico no palco.

DIRETOR

Só o camarão da lama?

MENSAGEIRO

Temo que sim. Restam bromélias e orquídeas, mas sem opulência desse tempo.

COLONIZADOR

E o que ele traz?

CABOCLO

Um pouco de tudo. Textos de pesquisa, recados da produção.

O menageiro continua passando informações sobre a peça. (TRAZER DIÁLOGO)

CABOCLO

(aponta para o diretor)

Ele espera saber se ela defendia as idéias do nacional socialismo ou não.

COLONIZADOR

Para quê?

CABOCLO

Para saber que peça vai fazer.

COLONIZADOR

Como ele vai contar o nazismo?

CABOCLO

Você não leu?

COLONIZADOR

Só as minhas falas.

CABOCLO

Ela mandava a empregada entregar livros para um grande industrial do partido.

COLONIZADOR

Que livros?

SEQ 16 PALCO

MENSAGEIRO (ao diretor)

Podia ser Goethe.

DIRETOR

Se ela foi nacional-socialista, se ela soubesse de tudo? Se os livros fossem outros?

SEQ 17 PALCO

CABOCLO

Pode ser uma história de amor (sóbrio: pode ser uma história de amor entre duas mulheres) durante a guerra. Assim ele dirá que o amor supera a barbárie. Dirá que se trata de um drama intimista entre duas mulheres. Não haverá papel de destaque para nós. Ele vai absolvê-la de tudo. Ficar bem com a memória e a cidade.

COLONIZADOR

Absolvê-la de quê?

MENSAGEIRO PARA O DIRETOR

Isso tampouco sabemos. Simplesmente mandaram fazer isso.

COLONIZADOR

E por quê lésbico?

MENSAGEIRO

É maldade e mistificação. Falam em rejeição sexual. Teve como amiga a filha do cônsul nazista, que era linda. E morreu se fazendo chamar de senhorita. Pronto, eis a fantasia de mulher fria ou lésbica.

SEQ 18 PALCO

CABOCLO

Seria mais simples dividir os papéis entre nacionalistas nazistas, fascistas, getulistas e integralistas.

DIERTOR

A história se constrói com perversão e maldade. (analisando um texto)

CABOCLO

(para o colonizador)

Você acha que o público se interessaria por isso?

COLONIZADOR

Não sei. Podemos inventar uma história de amor entre uma branca e uma índia. É mais exótico. Não, índio não, muito piedoso. Uma branca e uma negra – para lembrar a escravidão, correntes, tortura.

(a atriz ensaia com o diretor)

Porco.

COLONIZADOR

(saindo e sem compreender)

O quê?

SEQ 19 PALCO

O MENSAGEIRO se despede do DIRETOR. Deixa uma última caixa amarrada com fitas petas.

MENSAGEIRO

Consideras a possibilidade de barba postiça para o naturalista?

DIRETOR

Não, nunca. Continue tentando. Ele deve entrar na história. Se correspondeu com Darwin e deu grande contribuição à ciência

O mensageiro sai.

DIRETOR

Vamos ver agora (levando-a a um novo cenário com água)

Bach 3.

DIRETOR

A representação de uma mulher na paisagem. (som da cachoeira) e cenário de sonho dourado e branco. O sol.

Texto de Marie Luize.

Filme sobre cachoeira de Willi Zievert.

Marie Luize estava na floresta: "...a espuma, em burburinho, prende-se no seu cabelo dourado como pérolas gigantes! Os raios do sol, trêmulos, brilham nessas pérolas e o ouro do sol mescla-se com o dourado dos seus cabelos. Um pequeno veado... um sabiá entoia seu canto... grandes borboletas esvoaçam ao seu redor. Ela estende a sua mão e uma grande borboleta pousa na ponta dos seus dedos".

SEQ 20 PALCO

COLONIZADOR caminha até o diretor.

COLONIZADOR

Deixa eu lhe mostrar uma coisa ligeiramente diferentes disso. Para acabar com o seu sossego dourado na floresta.

(Pede ajuda ao caboclo).

COLONIZADOR pega um martelo e um papel velho e prega o papel escrito o papel em branco em vários lugares e narra:

"A administração recomenda dar máxima atenção às armas e trazê-las sempre consigo. Por ocasião de assaltos dos índios convém só atirar com mira seguramente calculada. É aconselhável fazer detonações freqüentes em direção ao mato, e realizar caçadas e patrulhamento por grupos de vizinhos para amedrontar os bugres e dar-lhes a impressão de encontrar-se a população alerta e preparada contra os seus ataques. Essas orientações, em alemão, eram pregadas nas portas."

SEQ 21 PALCO

DIRETOR

A parte dos índios, no roteiro, como você sabe, não entra agora. E você COLONIZADOR não contracena com os índios. Serão outros figurantes. Haverá duas ou três cenas de fuga. Nada de tiroteio.

COLONIZADOR

Quero um papel nesta história. Eu fui o principal colonizador, Dr. COLONIZADOR, e os índios vão nos acompanhar a vida inteira. Eu meu museu, na Europa, há um monte de peças sobre índios.

E se não estiver ali, senhor diretor, você estará dizendo que eu, Dr. COLONIZADOR, não tive nada com isso.

Fui eu quem armou o cenário. A casa foi num lugar que eu descobri e construí, havia um sótão com uma pequena janela.

DIRETOR

Casa? Não há uma só casa na peça...

COLONIZADOR

A casa onde demos o primeiro tiro. Eu não estava. Permaneceram Deschamps e Friedenreich.

(e narra).

Close-ups laterais até a arma. Olhos, face for a de foco, na sombra. O ator narra na luz, a ação se passa na sombra. Crânio de índio.

“Schramm e Toppel limpavam as espingardas na minha casa. Ostermann, Deschamps e Friedenreich se abrigaram no sótão. Os índios fizeram alarido. Os alemães disparam dois tiros. Um índio correu mas caiu no mato. O naturalista poderia analisar a cabeça do índio e enviar ao Museu.

(lê)

Na ponta da lança do primeiro índio já havia o ferro, obtido com os brancos. Era mais um processo que se repetia desde o século XVI. Ou uma tradição colonizadora. Alemães foram iguais iguais aos portugueses e espanhóis”.

(A matança dos índios é uma história banal, sem reação. Ainda hoje não sabemos quem são os índios.)

SEQ 22 PALCO

COLONIZADOR

Me dê um papel nesta história. Fui eu quem a protagonizei, embora o seu texto diga que eu não estava li. A minha ausência, na peça, representará a política do não estar em ato. Moro ali, vivo ali, construo a história ali e não estou nela.

SEQ 23 PALCO

BATE O MENSAGEIRO

O diretor abre a porta. O mensageiro entra. Abre a sua maleta.

Todos se olham tensos enquanto ele abre a maleta. O rosto dele se ilumina com sombras de fotos.

FOTOS

Senhores, EDITH GAERTNER, a protagonista.

SEQ 24 PALCO

“Era uma vez uma linda menina nascida numa pequena cidade da floresta tropical.

Ela viajou muito como atriz e viveu um misterioso pôr do sol no Vale.

É uma história de desaparecimento, de evanescimento. É sobre o passar do tempo, e como ele foi representado por uma mulher em peças de teatro, em países diferentes, nas idéias da época, nas imagens, no que ela disse.

Deixou apenas alguns pedaços da vida, cuidadosamente montados em torno de uma personagem que ela mesmo construiu, num ar de solidão e mistério.

(lento e suave)

SEQ 25 FOTOS

Edith nasceu numa noite quente de março.

As ligações familiares que Edith tinha na Alemanha lembravam a ela ainda um ideal de aristocracia que viria a decair em seguida. Ela era a filha do cônsul da Prússia, Viktor Gaertner, reconhecido por Bismark e D. Pedro, e sobrinho do Dr. Hermann Otto von Blumenau, filósofo e químico que fundara a colônia.

Fotos da Alemanha

SEQ 26 PALCO

COLONIZADOR

Eu a conheci, peguei no colo, embalei.

A protagonista... eles vieram por minha causa, eu cheguei primeiro.

MENSAGEIRO

Existiam holandeses, dinamarqueses, italianos e outros alemães aqui no Vale. A colonização estava parada por causa da lentidão dos tempos de sua majestade.

SEQ 27 PALCO

DIRETOR

Ela teve uma educação refinada pela mãe e pelo pai. Aprendeu a escrever no idioma geral dos índios

COLONIZADOR

(traduzir: nhamundá: gente ladra; turyassu: grande fogueira, e outras.

Documental Caderno de Caligrafia e fotos do Clube dos Atiradores.

Digamos que a família Gaertner não gostava muito do isolamento, e de um certo ar violento. Rosa já havia mudado o teatro, porque ali do clube dos atiradores não era o ambiente adequado.

Os irmãos partiram. Else, XXXX e Edith. O transito de alemães era grande.

Havia uma rota de via Paysandu.

Buenos Aires era uma Beleza, rica, desenvolvida.
E ali aconteceu uma experiência estética reveladora.

ATRIZ

Documental Eleonora Duse.

Foi uma turnê longa e conturbada para a companhia de Duse, que passou pelo Rio de Janeiro. No repertório estava Hedda Gabler, de Ibsen. Eleonora Hedda Gabler. (fotos) Era a melhor da época e de todas as épocas.

Duse a teria estimulado a ir a Berlim.

Fotos Duse- Gabler

SEQ 28 PALCO

DOCUMENTAL

Berlim teatro – Max e postcards.

Chegou tímida porque logo se lembrou que a filha do naturalista se suicidara pulando do terceiro andar.

É certo que foi morar em Charlottenburg, na casa da família Held. Dali podia atravessar a pé a Estrada Branca em direção ao castelo. Poderia ter a esperança de ver a princesa Cecília, que tinha a sua idade, e muito raramente passava por aquele castelo.

Ou nem se colocava a possibilidade de ver a princesa, imagem bem-sucedida da aristocracia prussiana aprendida dos pais, porque Berlim sintetizava a modernidade.

Max Reinhard logo ascenderia ao Deutsche Theater e várias escolas encenavam representação.

Depois da introdução em Buenos Aires, aqui começa de verdade a perene migração da moça nascida na floresta, que por opção, preferiu viver sempre entre dois mundos, mas nunca se entregou a um deles.

Cenas da Alemanha

SEQ 29 PALCO

COLONIZADOR

E aqui nós paramos.

DIRETOR

E porquê, se a história flui suavemente, e nos encanta.

ATRIZ

(agora com novo figurino)

Pulamos algumas partes: mamãe Rosa, diretora do teatro que construi. Podemos interpretar alguns dramas da época.

SEQ 30 PALCO EXT

Rosa Sametzky, Salesiana, era uma mulher sensível. Separada do o marido anterior, oficial na guerra do Paraguai, casou-se com papai Viktor, cônsul. Ele cuidou do clube dos atiradores e ela do teatro no mesmo lugar.

Mas logo que foi possível, ela saiu dali por causa do barulho e do ambiente.

Rosa resistiu à vida dura das mulheres alemães preparadas para uma colônia agrícola nos trópicos. Maria, mulher do cônsul anterior, tio Reinold não aguentou o calor, a lama, a comida repetitiva e as obrigações pesadas de uma dona de casa. Com a filha, também Maria foi embora para a Alemanha. Meu tio logo morreu.

Minha mãe não gostava de se apresentar para uma platéia variada. Preferia apresentações íntimas, uma espécie de teatro de câmara.

Pode ser que sabia das limitações dos recursos, da imagem que o mundo do teatro tinha entre a elite e a fragilidade emocional de uma mulher naquele ambiente pesado.

Submetida a duras provas na platéia do clube dos atiradores. Ela só não dirigiu quando estava grávida de mim.

Isso seria demais, atuar no palco grávida. Papai não deixaria. Diriam de tudo na cidade.

SEQ 31 PALCO

Filme de Baugartem sobre as mulheres. Rosas do Sul.

SEQ 32 PALCO

DIRETOR

Centenário da cidade (fotos)

Já viviam poucos dos pioneiros. Para comemorar os 50 anos da cidade, encenaram uma comédia.

O diretor ensaia no palco.

Há um professor de vida simples, com secretas ambições de dramaturgo. Escreve o rapto das Sabinas, da qual se envergonha. Mas a empregada, que vai ao teatro, ambiente mais mundano, leva a peça ao diretor do teatro, que gosta e sai em busca do autor. Instaura-se a crise: o professor se verá forçado a admitir a autoria ou sustentar que o texto é de um amigo.

COLONIZADOR (interrompendo)

Sim, esta peça serve como alegoria. Mas não me interessa o Rapto das Sabinas, mas sim O rapto de Koricran.

Precisamos, Sr. Diretor, de Martinho Bugreiro, que trucidava os últimos grandes grupos de índios.

DIRETOR

Sangue?

Uma temática nacionalista?

COLONIZADOR

Uma tragédia universal.

CABOCLO

Eram necessárias as caçadas aos índios, se dizia. Todo mundo sabe. Numa das últimas destas caçadas, Martinho matou um grande grupo perto de Rio do Sul. Na volta falou ter encontrado 260 serpentes e 60 ninhos de abelhas com que os índios se defendiam. Das excursões dos caçadores de índios sobravam poucas crianças, que na nossa cidade eram dadas as freiras ou famílias de imigrantes.

Koricran é uma dessas índias que sobravam. E ela mesmo narrou o seu rapto. E ela foi atriz da sua tragédia.

SEQ 33 PALCO

O RAPTO DE KORICRAN – PARTE I

COLONIZADOR

(Aponta para atriz, agressivo e sádico).

Você deve interpretar Koricran

Ela foi adotada pelo Dr. Gensh e assim aconteceu segundo o texto A Educação de uma Criança Indígena que o Dr. Gensh leu em Viena: um dia, na cozinha, Koricran afiou as facas e mostrou o que aconteceu a sua tribo. Apresentação vinha acompanhada por sons guturais. Mostrou como cortaram as gargantas e imitou com naturalidade o som do sangue borbulhante. Como cortaram o ventre dos índios e com o mesmo som demonstrava o aparecer dos intestinos. Mostrou o feroz apunhalar dos homens acordando de profundo sono e a fuga destes para fugir do massacre. Como cortaram os olhos, nariz lábios e o restos dos membros. Seu pai era homem de estatura forte, sobre o qual o filho mais velho se atirara para protegê-lo, mas foi morto a facadas, e à mãe cortaram-lhe a garganta. Entre os mais cruéis estavam dois negros e um jovem alemão. Poucos prisioneiros foram levados e no caminho também cortaram a garganta de uma menina, já ferida na cabeça. Outra foi dada de presente a alguém.

ATRIZ

Não posso interpretar. Não sou índia.

ATOR

Você não tem coragem de narrar isso.

COLONIZADOR

Gensh acreditava que Koricran podia ser educada como uma branca, usar sapatos. Mas ela foi além. Aprendeu francês e alemão e soube representar a sua tragédia. O texto de Gensh fala em outras coisas. Exploração sexual, exibicionismo. Ele mesmo foi acusado de ter uma relação com a índia.

CABOCLO

(fotos) Há várias outros episódios de aculturação, como a do índio que casou com a italiana órfã e logo morreu, vítima do álcool, e deixou uma linda filha. De outro, índio que foi enviado ao padre.

ATRIZ

Essa inversão de papéis é muito difícil.

SEQ 34 PALCO

DIRETOR

De onde você tirou isso?

COLONIZADOR

Dali

(aponta para uma caixa de papel).

COLONIZADOR

É a caixa de textos não lidos, não publicados, não traduzidos. É a caixa das entrelinhas, das imperfeições da história que queres narrar.

DIRETOR

Quem lhe deu isso?

SEQ 35 PALCO

COLONIZADOR

(off) O mensageiro.

Cenas do diretor vendo fotos com a atriz

COLONIZADOR

off

Enquanto te deliciavas com fotos de mulheres no cabaré em Berlim, ele bebeu um gole e descasou. Conversamos bastante e sem querer ele deixou cair esta caixa. Certamente vou lhe restituir o material, mas de boa fé quis analisar os textos e as fotografias para adiantar o trabalho.

O mensageiro bebendo e conversando com o colonizador.

Música. Abertura Egmont: o diretor se delicia com fotos, ao longe. O ator observa o mensageiro, que trouxe as fotos. O ator chama o mensageiro. Sentam. Bebem. O mensageiro perde as imperfeições e sai, cambaleante.

MENSAGEIRO

(contando ao colonizador)

Muita coisa foi queimada no cartório. Você sabe, por aqui e no oeste é bem comum queimarem o cartório. O arquivo da cidade funcionava ali. Queimou tudo, ou foi levado pela enchente. Sabe, aqui deu grandes enchentes.

(o mensageiro se vira e sem querer derruba uma caixa)

SEQ 36 PALCO

COLONIZADOR

(sutilmente ameaçador)

O mensageiro contou-me quem era ele e o que fazia, sem saber. É um homem de coração aberto. Disse que a maior parte da verdade foi queimada no cartório e levada pela enchente. Não sabia que chovia tanto aqui.

COLONIZADOR

O fato é que eu sei as imperfeições da sua história. O lugar que podemos dar a elas depende.

DIRETOR

Depende de quê?

COLONIZADOR

Do papel de cada um de nós. Podemos fazer disso uma grande tragédia sobre a ambição. Mas eu sou protagonista.

DIRETOR

Nunca. Temos uma história. São poucos dias de ensaios.

ATOR

Mas outras pessoas podem saber das imperfeições dessa história. De como você chegou aqui. De como você conheceu todo mundo. E porque chamou essas personagens. Tudo isso eu sei.

DIRETOR

E daí?

COLONIZADOR

(eu sei da sua família). Sei que vc. era pequeno e o banheiro da sua casa estava forrada com azulejos com a bandeira nazista, por exemplo. Como vocês podiam se concentrar ali? Sei da soberba de grandes empresários que apoiavam os nazistas. De cada um dos funcionários do partido na cidade. Dos acordos que os ricos fizeram com o governador para salvar a pele, e deixar a culpa pela guerra a uns pobres colonos que faziam engoliar baldes de óleo.

De como algumas pessoas ricas aproveitaram a guerra como os chacais aproveitam de uma presa ferida.

DIRETOR

Minha família não sabia o que se passava.

COLONIZADOR

Todos os ricos instruídos sabiam o que se passava na Alemanha e aqui. Só que alguns deles, ricos e instruídos, fizeram acordos e se salvaram.

DIRETOR

Que importância tem isso agora?

COLONIZADOR

Meu pai não pode fazer acordo para mentir. Foi tratado com óleo.

DIRETOR

Óleo, que óleo.

COLONIZADOR

Óleo goela abaixo, era como os soldados nacionalistas torturavam os suspeitos de terem ligações com o nazismo. O acordo que muitos fizeram sobre o nazismo é falso: eles sabiam o que se passava. Eis a imperfeição da sua história.

Mas se eu for o protagonista – o que é uma justiça histórica com o colonizador, posso interpretar a sua peça como você quer, um drama heróico.

DIRETOR

Se o assunto é moral, o colonizador também é imperfeito. Ambicioso, com idéias de líder messiânico, sacrificava as pessoas em nome do seu projeto. Omitiu problemas, não soube ou não quis saber que o sócio usaria escravos, foi atormentado por processos judiciais... Se isso estiver na peça, isso mancha o seu heroísmo.

COLONIZADOR

(diplomático e sedutor)

Os protagonistas, como eu e você, que supera tudo para montar uma peça, esses protagonistas são imperfeitos. Essa é a tragédia.

(Conspiram contra a atriz).

O fato é que temos pouco tempo, e você precisa de uma peça forte.

SEQ 37 PALCO

A atriz recebe o mensageiro.

MENSAGEIRO

São as críticas da Alemanha. São centenas.

O DIRETOR E O COLONIZADOR chegam juntos.

MESAGEIRO

(para o colonizador)

Do correio (entrega uma caixa)

O ator agradece e diz que são objetos pessoais.

O DIRETOR olha para o mensageiro.

DIRETOR

Vc. não está esquecendo nenhuma parte do roteiro, certo?

MENSAGEIRO

Não, Sr. É que muita coisa foi queimada no incêndio do arquivo, e as enchentes levaram muita coisa. Os diários dela, até móveis do cônsul, tudo sumiu com o fogo e a enchente. Mas eu trouxe a pesquisa sobre os quelônios.

DIRETOR

Quem?

O diretor pega e lê.

MENSAGEIRO

As tartarugas.

SEQ 38 PALCO

Atriz pega as críticas e lê.

COLONIZADOR

E então?

ATRIZ

(evasiva).

Shakespeare, Ibsen, Hauptmann, dramas, comédias, são centenas. É preciso interpretar com calma... E estudar a personalidade e as relações dos críticos e

especialmente os jornais em que escreveram.

COLONIZADOR

As críticas que ela guardou são excelentes.
Muitas da Alemanha não são muito boas.

(Lê)

(Letteiros Stralsund)

COLONIZADOR

(off)

Como Desdêmona, deixou a platéia fria. Não consegue reproduzir a mansidão, a suavidade e a inocência da personagem.

ATRIZ

Por quê eu deveria expressar mansidão?

COLONIZADOR

A voz pouco versátil e sem calor humano. A atuação convencional.

DIRETOR

Todos os iniciantes tem críticas ruins. Vamos poupá-la. É melhor para o nosso espetáculo. Além do que podemos montar uma peça datada e moralista.

ATRIZ

A montagem era clássica e convencional. O crítico, discutia a cor da pele de Othello. Ele deveria ser um mulato (mais claro) da África do Norte, e não preto. Não foi um fracasso meu, foi um fracasso da representação de Shakespeare. Iago e Othello estavam condenados, e com Desdêmona, Othello e Iago, pelo menos um nos dirá coisas interessantes.

COLONIZADOR

Em Einsame Menschen, de Gerart Hauptmann, “mesmo que fosse uma personagem simples ao lado do marido, ela não deveria ser tão simples”.

Em Die Ahnengalerie, (Galeria dos Antepassados) fez uma enfermeira muito graciosa, mas “a arte dessa atriz poderia ser melhor, se ela não colocasse tantas vezes as mãos na cintura”.

Em Die Herren Zone, no papel de Else Range “o visual era muito bonito, mas a maneira parecia ser a dos amadores”.

ATRIZ

Há algo que você não consegue ler. Uma sutil textura de sensualidade, beleza interior e beleza exterior. Na época com 24 anos, levei para a Alemanha um pouco do calor dos trópicos, da energia do novo mundo. Era diferente e cheia de vida...”; “tem dignidade e uma força interior...”; “mesmo as peças mais simples são salvas por sua atuação...”; “percebe-se a alegria de viver...” . Entre outras atuações de Shakespeare, fez uma “impressionante” Ofélia, de Hamlet e “uma suave Julieta”, salvando a peça da interpretação de um Romeu de excessiva doçura. Em Johannisfeuer, de Sudermann, fui Marike, a filha, que desempenhou de maneira excelente. “O público sente a atuação com todas as células, e entende as dores da alma”... Edith “irradiava uma paixão que dava medo, que lembra os ciganos e que pode se entregar aos homens como o fogo de São João.”

ATRIZ

Minha vida é minha obra. Tudo o que fiz, disse e silencie escreveu minha história.

COLONIZADOR

Não pode ser. Depois que você voltou, não deu nada a Blumenau e nem ao teatro. Isolou-se, desprezando a cidade e as pessoas que te fizeram crescer. Você foi egoísta.

SEQ 39 PALCO

A câmera os captura de cima.

DIRETOR

Ela voltou simplesmente porque queria voltar. Talvez não para abandonar o teatro completamente.

ATRIZ

(Música: In chambre separé)

Tudo pode ter sido diferente. Eu estava deprimida. O teatro clássico que eu representava estava em crise. Já tinha 41 anos e as propriedades da família lhe davam segurança. Se a música fosse diferente, tudo poderia ser diferente.

(música)

JORNALISTA

(espiando por trás da cortina)

Tudo é tão estranho. Que peça eles vão representar? Ela deve acontecer no meio de uma floresta? O que vão dizer? No próximo domingo, caros ouvintes, saberemos.

SEQ 40 PALCO ACORDO

DIRETOR

Precisamos de uma estátua grande. Precisa ser comparada às grandes quedas contemporâneas.

COLONIZADOR

Por quê?

A glória épica de uma despedida. Vamos tornar a história grande.

COLONIZADOR

Sim, eu mereço. O descortês Imperador nem mandou o telegrama.

DIRETOR

A sua obra épica merece ser imortalizada. vamos esquecer das imperfeições, senão não conseguiremos.

COLONIZADOR

(olhando para o caboclo que se exercita)

Destaque também ele. As pessoas vão gostar de ver o brasileiro se afirmando. Ele tem essa necessidade de se sentir lembrado por todo o sofrimento.

DIRETOR

Boa idéia um pouco de cristianismo e luteranismo.

SEQ 41 PALCO

A atriz ouve o mensageiro em culpa.

MENSAGEIRO

Pensei em enganar um velho. Disse que me interessava pelas rotas dos navios de imigrantes, quando na verdade buscava saber como tinha sido sua vida como defensor do nacional socialismo.

Sem que eu dissesse, ele já sabia disso. Sobre os navios, mando-me a Londres. Foi direto, claro.

ATRIZ

É como são os bem velhos. Eles sabem do que se trata quando vamos buscá-los. Não têm tempo a perder.

DIRETOR

Esconder o quê?

(cartões postais de vários atores e atrizes)

Por quê não me entregar completamente ao teatro? Quem sabe me sentiria feliz. Mas era muito difícil aqui no Brasil.

DIRETOR

Mas a sua carreira e o seu trabalho são muito interessantes. Interpretar esses críticas nestas épocas...Os realistas, os naturalistas, comédias de costumes, dramas sociais, pisou em palcos e viveu intensamente a carreira de atriz. Você interpretou grandes textos Shakespeare, Goethe, Molière, Ibsen justamente quando a imagem do mundo estava mudando.

SEQ 42 DOCUMENTAL ALEMANHA

Cenas da Alemanha

ATRIZ

Foi apenas um ano de escola em Berlim. Comecei aqui minha coleção de cartões-postais.

(Max Reinhard, Alexander Moissi, Max Pallenberg, Tilla Durieux, Albert Bassermann, Werner Kraus, Emil-Jannings.)

Em curso, uma mudança e costumes, mais libertária. O teatro noturno me tornava uma companhia pouco segura em termos de reputação. Tratei de construir uma personagem reservada. Afastava os homens que a procuravam pelo exotismo de ser brasileira.

estar em berlim também me assustava. Havia a memória sobre a tragédia da filha do naturalista Fritz Muller, que pouco tempo antes, saltara do terceiro andar.

SEQ 43 GLEIWITZ DOCUMENTAL

Viagem de trem. Documental de Gleiwitz.

Começa um tempo de trabalho duro. Ela viajou para Gleiwitz, atual Polônia com 22 anos. Edith morava na Wilhelm Strasse, na região central dessa cidade rica e desenvolvida e que esteve no centro de sucessivas guerras territoriais pela Salésia.

O tempo na Alemanha foi sem amigos. De cidade em cidade morando em apartamentos próximos ao teatro.

(fotos antigas)

SEQ 44 Stralsund

O grande teste seria em Stralsund, cidade marítima do norte, onde sentiu as primeiras críticas negativas. Interpretou textos mais exigentes, como *Die ratten*, de Hauptmann, um drama social com Luci Hofflich.

Tudo deu errado nesta temporada. Ela só ia bem em dramas sociais e nas comédias de costumes, e nunca em papéis principais. Foi uma encantadora baronesa, “sabia tocar a platéia quando fazia aparecer o coração do velho Fritz”

Já em *Graf Waldemar*, de Gustava Freitag, os atores mereceram aplausos repetidos vezes. Havia um forte reflexo dramático provocado pelo contraste entre a palavra e a ação”.

Numa comédia de Frederico, o Grande; fez uma Juliet cheia de virtudes e humilde, com uma atuação satisfatória e adequada. Em Genie und leiben de Alexandre Dumas foi charmosa e encantadora. Diz o crítico que a personagem é tão ingênua que diz nem se pode acreditar, mas ela faz o papel com muito charme e encanto.

SEQ 45 PALCO

Naquele 1912 ela Edith aprendeu a lidar com o drama heróico, a comédia de costumes, o teatro realista e as peças que anunciavam a modernidade. Foi a filha de um hipocondríaco, prostitua, e... e habituou-se aos papéis diferentes e opiniões diferentes porque convenceu-se de que sabia atuar.

SEQ 46

Fotos documental de Forst

Na temporada seguinte esteve em Forst, para a inaguração do Rosengarten, uma espécie de jardim para a população trabalhadora desta grande cidade. Viu o Zeppelin e várias apresentações. Ali viviam 35.000 trabalha de 400 indústrias têxteis. Se diz deste período glorioso que os patrões ali eram mais ricos do que em Hamburgo, com a renda das exportações de tecidos. O teatro era no Grand Hotel, e Edith Gaertner era hóspede de uma proprietária de loja de licores.

Em Kiel esteve no menor dos teatros da cidade. Em Maiz e Leipzig, Edith Gartner já não se importava com as críticas. Passara 13 anos de cidade em cidade interpretando centenas de papéis ali foi feliz. Teve os textos melhores, foi protagonista e encontrava os grandes do teatro da época. Daqui vem suas melhores lembranças.

SEQ 47 A VOLTA

ATRIZ

Várias coisas me fizeram voltar. A doença do irmão e a segurança da propriedade familiar, a guerra, o tipo de teatro de cabaré que se fazia. Esse teatro nunca me interessou. Preferia Goethe e os clássicos.

SEQ 48 DOCUMENTAL FOTOS

Um cavalo na chuva no Brasil.

Na volta, me recolhi. A cidade era muito pequena e sem movimento artístico.

Fotos com longo recolhimento na floresta. Cavalos. Chuva.

Foi aqui que começou a construir a imagem misteriosa. Sempre recolhida e com poucos amigos.

Mais tarde refiz o percurso revi amigos, fui a concertos e a alguns passeios.

SEQ 49 EXT-DIA

Documental: capricho poético Listz.

Renate, a melhor amiga. Filha de um alemão novo, que foi diretor do teatro e cônsul da Alemanha durante o nazismo. Foi casada com o Sr. Dietrich. Depois que ele morreu, teve dois dois amantes, um vendedor de enciclopédias e um confeitoiro.

ATRIZ

Eu amava e encorajava Renate.

Ela estava entre as poucas pessoas que conversava.

(fotos de Altenburg)

Todo o ano passávamos uma temporada na praia, no aniversário.

Conheci também uma irmã que como outras moças foram da juventude nazista.

(alegria)

SEQ 50 DOCUMENTAL

Filme sobre o nazismo e fotos integralismo.

Algumas questões referentes ao nazismo ainda estão abertas. Filmes com propaganda da guerra foram exibidos. Famílias de importantes industriais usaram o símbolo do partido nazista, que aqui conviveu bem próximo do poder.

foi forte

Gente simples também, como na Alemanha, de resto, acreditava no modelo proposto por Hitler.

Sabe-se que existiu o nazismo, mas pergunta-se qual foi a real dimensão do poder nazista no sul do Brasil e se a região estava nos planos estratégicos de Hitler para a expansão da Alemanha.

Os integristas, também de tendências disciplinadoras e inspirados nos modelos europeus, foi outra tendência forte ali”.

ATRIZ

Edith desafiava o poder. Lia em alemão, ouvia rádio em alemão.

Exército

Denúncias do crescimento do nazismo no sul do Brasil levaram o governo brasileiro a agir e enviar o exército para a colônia.

Otto e Renate

Os Rohkols foram punidos. O Cônsul Otto Rohkol, RENATE. Fala-se que os alemães imigrantes alemães foram colocados em campos de concentração aqui no Brasil. Campo de concentração é uma imagem pesada demais.

Uma das agressões mais citadas aos alemães presos era a tortura por ingestão de óleo e chutes.

A briga deixou feridas, e a palavra nefanda sobre a presença alemã foi pronunciada logo depois da II guerra: eram quisto, um tumor racial que precisava ser curado.

No meio da guerra, estavam os negócios. 8RESUMIR HISTÓRIA DE EDITH NA GUERRA).

SEQ 51 PALCO

ATRIZ

Então podemos encenar um drama de traição e morte.

É um drama que inverte o ponto de vista. Agora é uma menina na floresta.

Filme de Baugarten sobre a menina que alimenta um macaco.

COLONIZADOR

Ela saía raramente com a elite local, aquelas pessoas que a escritora Maria Kahle chamava de os verdadeiros alemães.

DIRETOR

(fotos dos livros) e de Maria Kahle.

Maria Kahle escreveu vários livros ambientados em na colônia, onde fora correspondente. Livros de folclore para adolescentes com tartarugas e outros animais selvagens, poemas sobre o motivo de plantas tropicais, e outros. Em seu livro Meninas da Floresta, narra a história de Helga Lennert, menina branca raptada pelos índios.

É uma tragédia com rapto e traição, obra de ficção inspirada em relatos de um historiador e de um padre.

O drama conta que a família de Helga foi atacada por índios seis anos depois da chegada. A menina foi capturada e aculturada pelos índios. Do seu antigo mundo, só restou uma velha boneca que vaga com ela pela floresta.

Helga transformou-se em Jacitin, e convive no grupo com o valente Poty e o pérfido Tury, filhos do cacique Água-Clara. Como aliada, terá a sábia Iaraya, que narra histórias sobre os índios e os brancos, e diz que entre todos havia o mesmo mal.

Silenciosamente Poty se apaixona por Jacitin e compreende a dor de seu coração exilado. A menina branca deveria ser levada ao grande chefe índio na montanha do Itaiol, mas seu amado decide libertá-la com ajuda de Iaraya.

Durante a fuga, Poty cai numa armadilha, e Jacitin decide ficar para salvá-lo. Poty defende Jacitin e luta até a morte para salvá-la do malvado Tury, que se alia ao Pajé para culpar Jacitin por um ataque de caçadores de índios que matara muitos no grupo.

Jacitin-Helga consegue fugir do massacre total dos índios mas leva a culpa por ele (na verdade, o delator fora um cacique rival do grupo Kaigang). Ao chegar em casa ainda com a boneca da infância, Helga-Jacitin só lembra de uma palavra: mãe.

SEQ JARDIM

COLONIZADOR

A questão é: os livros de Maria Kahle são ou não de mau-gosto? Se são nacional-socialista ou não, não importa.

DIRETOR

Nossa história está cheia de mistificações. Vamos fazer só o que combinamos.

SEQ 52 EXT JARDIM DE EDITH GAERTNER

Mendelson e a preparação para a peça. Com brio, maestoso.

PARQUE

Mozart clarinete, natureza.

A estátua sendo preparada no jardim de Edith Gaertner.

Chapéu.

Música. A natureza.

Edith entre as flores. Fotos. Eu sempre soube que essa seria uma história de luz. O Branco dos lençóis. O branco das dalias.

Cenas de luz.

DIRETOR

Podemos fazer cair como Saddam Hussein e subir como Lênin.

COLONIZADOR

Por quê? Qual é a diferença.

A imagem da ascensão e da queda. É algo sombrio.

Na estátua uma nuvem se aproxima.

ATRIZ

Ficará só a vida inteira. Sem parentes, como vida que construí para mim, sempre recusando, sem aceitar.

(fotos)

A cor branca. A postura distante e fria. Os mínimos movimentos dentro das suas relações. O mistério dos diários...

ATRIZ

Fiz a minha própria peça. Interpretei, na vida, uma mulher fria como a Hedda

Gabler, (com ênfase altruísta) “a Heda Gabler de Eleonora Duse em Rosário de Santa Fé.”

DIRETOR
(para a atriz)

Este é o teu papel. Repousar entre as flores, deixar que a vida corra sem aceitar ou recusar. Ficar em silêncio, eis a parte mais difícil do drama.

ATRIZ

(Por quê abandonei o teatro...)

SEQ 53 JARDIM

O mensageiro chega com um homem de longa barba branca.

O mensageiro aparece com as caixas e deposita-as.

MENSAGEIRO

Finalmente achamos o naturalista. E aqui estão os animais de cena.

Como está a barba?

DIRETOR

Boa. Todos os animais?

Sim, tartaruga, borboleta azul.

COLONIZADOR

Levar borboletas azuis ao palco. Um pouco Kitsch, mas passável. Eu gosto das tartarugas, a sabedoria.

DIRETOR

Para o naturalista, ensaiando (música)

Sr. vai nos guiar lentamente, serenamente, pela estreita margem da floresta, com dificuldade mas resoluto....

ATRIZ

Se esse fosse uma história comum, faltaria algo como “ela viveu assim porque não pode amar quem queria, ou porque quando jovem a família lhe impôs um modo de vida, uma missão que não lhe pertencia.

SEQ 54 JARDIM RIO

DIRETOR

Vc. finalmente se aproxima do rio e liberta a tartaruga, depositando suavemente as suas mãos na água, promovendo a completa integração do homem com a natureza.

NATURALISTA

Não posso. É insalubre. O rio está sujo, desde lá de cima.
Vc.s tem mais de um século e aprenderam pouco sobre natureza. Tartarugas não vivem em rios sujos.

MENSAGEIRO

O mensageiro desfila informações inúteis. Edith gostava de animais. Alguns gambás moraram num coqueiro, muito comum. Ouvia Strauss, não sabemos qual deles; anadava sempre de branco, sempre branco. Não gostava de maquiagem. Não admitia nenhuma imperfeição no vestido branco. Semanalmente limpava os túmulos da família. Não era religiosa. Ouvia rádio em alemão. Mandava buscar a comida fora. Gostava de comer ovos, pão e manteiga. Tomava chá e café. Tinha gatos, cães e papagaios. Suli era um cão, macho grande, Matilde a tartaruga e Ita a cachorra. Uma noite, entrou no rio para salvar um gato. Teve medo da delegacia, que por um momento foi ali perto. Na época de aniversário, passava duas semanas em Camboriú com a Renate Rohkol. Um dia mandou a empregada levar livros para um empresário. Não gostava de filmes de guerra. Foi generosa com as empregadas, tinha quadros, lia muito e descansava no final da tarde.

SEQ 55 JARDIM

ATRIZ (ensaia)

Pode ser que as coisas simplesmente tenham acontecido assim por conta do branco, a luz que passa entre as folhas. Ou por causa da caligrafia, “um de vais? Ver o mundo.” No Brasil, a chamavam alemã. Na Alemanha, brasileira. Dizem que gosta mais de bichos do que de gente.

SEQ 56 EXT

DIRETOR

Só isso?

Uma nuvem cobre a estátua.

MENSAGEIRO

Não, mas não temos provas documentais.

DIRETOR

Do que se trata?

MENSAGEIRO

Um depoimento. Um rapaz, muito jovem, a segunda pessoa a entrar no quarto da atriz quando ela morreu.

DIRETOR

E o que ele diz?

MENSAGEIRO

Ele viu um grande retrato na parede.

DIRETOR

Qual retrato?

MENSAGEIRO

(Olhando para a caixa com os animais)
Eles estão inquietos. É a chuva.

Uma nuvem cobre a estátua.

NATURALISTA

Elas sabem quando vai ser tempo ruim.

Suspeita: Beethovem a partir de 7 (minutos ou segundos).

CABOCLO

Pega uma das caixas para levar para longe. Acidentalmente derruba. Saltam inúmeras serpentes. Reação.

CABOCLO

Para o diretor)

São as cobras que Martinho Bugreiro encontrou com os índios.

DIRETOR

(O naturalista se retira)

Os bichos fogem.

SEQ 57 CHUVA

Poucas pessoas vindo, a chuva aumenta. As pessoas fogem.

Enchente.

Chuva Lava tudo.

Wzievert (filmes antigos) mais fotos.

O mensageiro joga fora os papéis. A caixa se vai.

SEQ 58 EXT/DIA/ JARDIM

(Pollini/ Beethoven na cachoeira. Bethoven strings quartet)

Papéis velhos levados.

Lixo titubeante de hoje acumulado na correnteza do Rio.
A luz que trespassa a copa das árvores no jardim de Edith Gartner.

Edith Gaertner toma banho na enchente. Fotos.

Vento areia fina.

SEQ 59 MAR

ATRIZ OLHA O MAR. Ela vai de barco. Lua e canção.

ARGUMENTO

Uma atriz chega em Vale feliz para interpretar uma peça sobre a cidade na celebração dos 200 anos de fundação. É um dos últimos redutos coloniais da Europa do Norte, fronteira do Sul na América colonial branca e esquecida, no final do século XIX.

A peça a ser encenada na primavera é sobre a construção do Vale Feliz: os fatos marcantes (a tragédia dos desbravadores), os episódios lembrados pela memória local (a oscilação de forças políticas), tudo filtrado pela história de uma conhecida da atriz e pela tradição cultural alemã. Mas um dos atores, o que representaria O COLONIZADOR, logo no primeiro ensaio tenta subverter o drama, para infiltrar-se como protagonista no lugar de ANGELINA e, pior, dar novo ponto de vista aos mesmos fatos narrados, evocando a crueldade da relação entre brancos e índios e os ardis de falsidade durante a segunda-guerra, época do nacional-socialismo, sempre ocultos.

Nos ensaios para a peça também estão um caboclo, personagem-âncora do nacionalismo brasileiro, que compartilha dos segredos apenas com o naturalista, Fritz Muller, nessa época de plantas gigantes e dos últimos animais míticos da floresta. A paisagem é diferente e os animais são diferentes: em vez de vacas, tartarugas, insetos e serpentes.

A observar sorrateiramente os ensaios, atrás da cortina escura do palco, está um JORNALISTA. "Não diga que não tentamos ser otimistas", anuncia.

A peça será apresentada dentro de 10 dias no suntuoso jardim tropical de Edith Gaertner. Pressionados pelo tempo e pelo DIRETOR, altruísta mas ingênuo, os atores iniciam um jogo de forças que faz crescer uma história oculta, esparramada pela caixa de imperfeições que o MENSAGEIRO deixa cair depois de uma bebedeira com o COLONIZADOR e o CABOCLO.

Ali estão os textos não-traduzidos, os manuscritos, os pedaços não-publicados, salvos de um incêndio criminoso e das enchentes ao longo dos anos.

Finalmente o grupo faz um pacto sobre qual peça será representada e quem será o protagonista. A carreira da atriz é reconstruída segundo um papel romântico que ela mesma traçou, o COLONIZADOR ganhará uma estátua e os equívocos das personagens ao longo da história serão perdoados. Mas no dia da estréia, entre os objetos, as roupas, as luzes, as árvores e os animais de cena, restos do veneno do passado anunciam tempos de fúria.

Filmografia auto-referente

Os títulos a seguir fazem parte de um conjunto de filmes em que o cinema representa a si mesmo. Alguns tratam especificamente do processo de realização de um filme e a sua importância para a pesquisa está no fato de se inserirem na tradição das obras que estruturam os seus roteiros com a idéia de *narrar uma obra em construção*.

Sherlock Jr (1924) e *The cameraman* (1928) de Buster Keaton

What Price Hollywood? (1932) de George Cukor

Nasce uma estrela (1937) de William Wellman

Cidadão Kane (1941) & *F for Fake* (1974) de Orson Welles

Sunset Boulevard (1950) de Billy Wilder

A Bela e a Fera (1952) de Vincent Minelli

Dançando na chuva (1952) de Stanley Donen

Janela Indiscreta (1954) de Alfred Hitchcock

Nasce Uma estrela (1954) de George Cukor

Assim estava escrito, de Vincent Minelli

The Big Knife (1955) de Robert Aldrich

A condessa descalça (1958) de Joseph L Makiewicz

Oito e meio (1963) & *Ginger e Fred* (1986) e *La Nave Vade* Federico Fellini

Contempt (1963) & *Carmen* (1983) de Jean-Luc Godard

Blow-up (1966) - Fotografia & *The Passenger* (1975) - Jornalismo, de Michelangelo Antonioni

A última sessão de cinema (1971) de Peter Bogdanovich

Sonhos de um Sedutor - (1972) de Herbert Ross (Woody Allen: roteiro e direção)

A Noite Americana (1973) de François Truffaut

Nós que nos amávamos tanto (1974) & *Esplendor* (1989) de Ettore Scola
A conversaço (1974) de Francis Ford Copolla
O dia do gafanhoto (1974) de John Schlesinger
Testa de ferro por Acaso (1976) de Martin Ritt (Woody Allen: ator)
O Último Magnata (1976) de Elia Kazan
Blow-out (1981) de Brian de Palma
O Estado das coisas (1982) de Win Wenders
A Rosa Púrpura do Cairo (1985) & *A Era do Rádio* (1987) de Woody Allen
Histórias do Cinema (1985) Jean-Luc Godard
F/X (1986) de Robert Mandel
Bom Dia Babilônia (1987) de Paolo e Vittorio Taviani
Cinema Paradiso (1988) & *Caçador de Estrelas* (1995) de Giuseppe Tornatore
The Big Picture (1989) de Christopher Guest
Barton Fink (1991) de Joel e Ethan Coen
O Jogador (1992) de Robert Altman
Chaplin (1992) de Richard Attenborough
Matinê (1993) de Joe Dante
Ed Wood, O Pior cineasta do mundo (1994) de Tim Burton
Ladrões de Cinema (Ladri di Cinema) Itália, 1994 de Piero Natoli
Violencia Gratuita ("Funny Games" - Áustria -1997) de Michael Haneke
Close-Up, de Abbas Kiarostami (1990)
Salve o Cinema (1995) e *Um Instante de Inocência* (1996) de Mohsen Makhmalbaf,

Brasil:

Carnaval Atlântida (1952) de José Carlos Burle
Patriamada (1984) de Tizuka Yamazaki
Sonho sem fim (1985) de Lauro Escorel

Baile Perfumado (1997) de Paulo Caldas e Lírio Ferreira

A Hora Mágica (1998) de Guilherme de Almeida Prado

O Cineasta da Selva (1998) de Aurélio Michiles

Santiago, de João Moreira Salles

Saneamento Básico, de Jorge Furtado