

A *DEFA* e os filmes antifascistas. O caso *Werner Holt*

Alexandre Martins Soares

Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG.
alexdrsoares@gmail.com

RESUMO

Abordamos filmes da *DEFA*, extinta empresa cinematográfica alemã oriental, concentrando-nos em *Die Abenteuer des Werner Holt* (RDA, 1965) – “As aventuras de Werner Holt” em tradução do título em alemão. Expomos ambiguidades dos personagens, que são levados a fazer escolhas cruciais diante do nazismo e da guerra. Em uma segunda instância, o filme reflete as próprias ambiguidades de cineastas da *DEFA* diante do socialismo. As personagens femininas crescem em relevância no cinema alemão oriental, por constituírem modelos a afirmar e a contestar os totalitarismos.

Palavras-chave: *República Democrática Alemã. DEFA. Filmes antifascistas.*

ABSTRACT

We discussed films of *DEFA*, former East German film company, focusing in *The Adventures of Werner Holt* (*Die Abenteuer des Werner Holt*, GDR, 1965). We expose ambiguities of characters, who are driven to make crucial choices in the face of Nazism and war. In a second level, the film reflects *DEFA* filmmakers own ambiguities face of socialism. The female characters grow in relevance in East German Cinema by constitute models to affirm and challenge the Totalitarianisms.

Keywords: *German Democratic Republic. DEFA. Antifascist films.*

A DEFA na história cinematográfica alemã¹

A Alemanha nazista se rendeu em 7 de maio de 1945 e os combates cessaram no primeiro minuto do dia 9. A Segunda Guerra Mundial chegava ao fim na Europa. A Alemanha estava em ruínas e seu território foi dividido em quatro zonas de ocupação entre as potências aliadas vencedoras: Estados Unidos, União Soviética, Inglaterra e França. O mesmo ocorreu em Berlim, a arruinada capital do “Reich” derrotado, que foi dividida em quatro setores. A cidade, aliás, ficou dentro da *Sowjetische Besatzungszone*, a Zona de Ocupação Soviética. Isso gerou a curiosa situação dos setores norte-americano, inglês e francês, na parte ocidental de Berlim, formarem uma “ilha” capitalista dentro do território comunista (Cf. TAYLOR, 2009).

A 13 de maio de 1946, pouco mais de um ano após a rendição, ocorreu a cerimônia inaugural de fundação da primeira companhia cinematográfica na Alemanha do pós-guerra: a *Deutsche Film Aktiengesellschaft* (DEFA), licenciada pela *Sowjetische Militäradministration in Deutschland* (SMAD), a Administração Militar Soviética na Alemanha. Na ocasião, o Coronel Tulpanov, do Exército Vermelho, declarou que a DEFA teria um importante papel a cumprir quanto à “remoção de todos os vestígios da ideologia do fascismo e do militarismo de mentes do povo alemão, servindo para reeducar, especialmente os jovens, para um verdadeiro entendimento da democracia e do humanismo” (*apud* PINKERT, 2008, p. 20.).² O local escolhido para suas instalações foi o dos antigos estúdios da *Universum-Film- Aktiengesellschaft* (UFA) em Potsdam-Babelsberg (Cf. TAYLOR, 2009, p. 222).

Walter Ulbricht, líder comunista alemão, havia retornado do exílio em Moscou com seu grupo político alguns dias antes da rendição alemã. E pouco antes da fundação da DEFA, Ulbricht conduziu a fusão do *Sozialdemokratische Partei Deutschlands* (SPD), o Partido Social Democrata da Alemanha, com o *Kommunistische Partei Deutschlands* (KPD), o Partido Comunista da Alemanha, no *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED) ou Partido da Unidade Socialista da Alemanha. Isso ocorreu conforme determinação de Stalin. Na prática, significou a submissão dos socialdemocratas aos comunistas (TAYLOR, 2009). Para tal, Ulbricht havia dito ao seu círculo íntimo: “Deve parecer democrático, mas precisamos ter tudo nas mãos” (*apud* TAYLOR, 2009, p. 61).

Essa frase evidencia a essência da outra utopia totalitária em formação, o que se estendeu aos dilemas vivenciados por literatos e artistas no Leste, dentre eles cineastas da DEFA, alternando-se épocas de maior liberdade criativa, concedendo-se a possibilidade de “autocensura”, e violentas restrições oficiais

Artigo submetido em: 11/07/2016
Aceito para publicação em: 14/09/2016

¹ Este artigo apresenta resultados ainda parciais de atual pesquisa em curso no Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG.

² Tradução livre do original em inglês: [...] removing all vestiges of fascism and militarist ideology from the mind of the German people and of reeducation especially the Young to a true understanding of democracy and humanism.

(Cf. HEIDUSCHKE, 2013, p. 77-83). Isso posto, podemos refletir sobre o que os soviéticos e seus parceiros comunistas alemães entendiam por democracia e humanismo.

Em 1949, foi fundada a República Federal da Alemanha (RFA), ou Alemanha Ocidental, de regime capitalista. A seguir, no mesmo ano, foi fundada a República Democrática Alemã (RDA), ou Alemanha Oriental, socialista. Walter Ulbricht, à frente do *SED*, tornou-se o primeiro líder da RDA. A divisão da Alemanha ocorreu devido aos interesses cada vez mais irreconciliáveis entre os antigos aliados ocidentais e os soviéticos na nascente Guerra Fria (TAYLOR, 2009). A *DEFA* passa, então, a ser a companhia cinematográfica estatal alemã oriental, cujos filmes deveriam contribuir para a construção do socialismo (ALLAN, 2010).

Com a fundação da RDA, seu governo pró-Moscou passou a propagar a ideia de que a república socialista é que teria a autoridade moral para ser reconhecida como a “república antifascista”, e nunca a RFA. O fascismo seria, para os comunistas, consequência do capitalismo monopolista (MÜCKENBERGER, 2010). As autoridades do *SED* partiram do princípio de que os comunistas alemães também foram vítimas do nazismo, pois muitos dos seus foram resistentes mortos ou detidos em prisões e campos de concentração. O que é verdade, somando-se à heroica resistência e o pesado fardo da guerra dos soviéticos.

Porém, conforme explica Funder, “na RDA, as pessoas eram solicitadas a reconhecer uma série de ficções como fatos reais”. Imersos em ficções do poder, “era como se de fato acreditassem que os nazistas tinham vindo do Oeste da Alemanha e retornado para lá, inteiramente separados deles” (FUNDER, 2008, p. 129-207 *passim*).

Em 1961, forças do governo alemão oriental cercaram Berlim Ocidental, com apoio soviético, estendendo as primeiras barreiras em arame farpado e blocos de concreto do que viria ser o Muro de Berlim, pois crescentes pressões políticas, econômicas e demográficas ameaçavam a estabilidade da RDA (TAYLOR, 2009). O Muro, como parte da militarizada fronteira interalemã, viria a ser descrita como “barreira de proteção contra elementos fascistas” (MÜCKENBERGER, 2010, p. 71).³ Mas sua real função era impedir a fuga de mão-de-obra da república socialista para Berlim Ocidental (Cf. TAYLOR, 2009). Assim, tendo em mente a construção do mito da “república antifascista”, compreendemos melhor os filmes antifascistas da *DEFA*, empresa que ainda teve uma sobrevivência de dois anos após o fim da RDA com a Reunificação alemã em 1990 (Cf. ALLAN, 2010).

³ Tradução livre do original em inglês: ‘*protective barrier against fascist elements*’.

Os filmes antifascistas da DEFA

Ainda nos primeiros anos de atividade na Zona de Ocupação Soviética, a DEFA realizou filmes no gênero que ficou conhecido como *Trümmerfilme*, ou filmes de escombros, pois eram rodados em meio aos entulhos reais de cidades destruídas pela guerra (PINKERT, 2008). Neles, os primeiros cineastas da DEFA desenvolveram uma linguagem cinematográfica impactante “para confrontar o recente passado alemão e suprir narrativas de transformação antifascista individual e coletiva” (*Ibid.* p. 20).⁴ Ao gênero dos filmes de escombros, se sobrepõem os *Antifaschistische Filme* ou filmes antifascistas.

Os dois gêneros também foram realizados nas zonas de ocupação ocidentais, mas se tornaram muito identificados com a marca da DEFA. Os filmes de escombros proporcionam um aspecto estético que beira o absurdo e o fantástico de filmes surrealistas, expressionistas, encontrando-se com o melodrama e com os nascentes gêneros *noir* e neorrealista (Cf. BYG, 2010). É o caso do primeiro filme narrativo ficcional realizado pela DEFA: *Os assassinos estão entre nós* (*Die Mörder sind unter uns*, Alemanha, 1946),⁵ dirigido por Wolfgang Staudte. Com ele, a DEFA lançava o seu gênero dos filmes antifascistas e o filme de escombros.

Os assassinos estão entre nós é centrado em Susanne Wallner (Hildegard Knef), uma sobrevivente de campo de concentração nazista. Com o fim da guerra, ela retorna a Berlim e encontra seu apartamento ocupado pelo Dr. Hans Mertens (Ernst Wilhelm Borchert), um médico alcoólatra. Ele havia servido na *Wehrmacht*, as forças armadas alemãs. Após o princípio tenso, um afeto nasce entre eles, mas é frustrado pelos problemas psicológicos dele.

De um morto-vivo atormentado por recordações, o Dr. Mertens recupera, aos poucos, sua autoestima com a ajuda de Susanne, que lhe proporciona equilíbrio. Ele vem a saber que seu antigo comandante, um criminoso de guerra, vive como “cidadão respeitável”. Hans o confronta nas cenas culminantes, quando sua sombra é projetada engrandecida sobre o criminoso, a lembrar filmes expressionistas alemães dos anos de 1920. A mulher é a força necessária para o homem alemão se redimir em direção a um futuro antifascista. Mas, ela também possui um passado enigmático e traumático. Esses motivos se repetirão em outros filmes da DEFA na época da Zona de Ocupação Soviética. A partir dos anos de 1950, adquirem novas nuances na abordagem velada de temas delicados.⁶

⁴ Tradução livre do original em inglês: [...] *to confront the recent German past and to supply narratives of individual and collective antifascist transformation.*

⁵ Sempre que existir uma versão oficial em português para o título do filme estrangeiro, optamos por apresentá-la seguida do título original entre parênteses. Caso contrário, apresentamos o título original seguido de sua tradução livre, entre aspas, para o português.

⁶ Ver, por exemplo, *Fantasmatic Fullness: Strained Female Subjectivity and Socialist Dreams* (1950s). In: PINKERT, 2008, p. 83-144.

⁷ Cf. The Expressionist Legacy. In: BYG, 2010, p. 26-29.

⁸ Cf. A Norma Estética: O Realismo Socialista. In: RÖHL; SCHWARZ, 2006, p. 17-32.

⁹ Esse filme foi censurado pelas autoridades comunistas, em 1958, e sua exibição pública só foi liberada em 1972.

¹⁰ Ver também PINKERT, 2008.

¹¹ DEFA Film Library 2009. University of Massachusetts Amherst. Bonus Materials. In: THE ADVENTURES of Werner Holt.

¹² DEFA Film Library 2009. *Ibid.*

A presença de estéticas de vanguarda em filmes da DEFA é motivo de intensos debates no início dos anos de 1950. Funcionários do SED, que controlavam a política cultural, se manifestaram contra o “formalismo”, buscando impor o realismo socialista para “educar” as massas.⁷ É curioso lembrarmos que se alguns dirigentes da “república antifascista” consideraram o expressionismo uma “arte decadente”, isto evoca a memória dos nazistas para quem o expressionismo seria “arte degenerada”.⁸

Em filmes antifascistas da DEFA, o nazista pode estar oculto na nova sociedade, e precisa ser descoberto, motivo pelo qual o SED incentivava constante vigilância. O “homem comum”, que serviu nas forças armadas alemãs, tem oportunidade de se tornar um antifascista, como o soldado alemão que retorna dos campos de prisioneiros de guerra soviéticos. Lá, teria sido convertido ao socialismo devido à ação política de comunistas alemães no exílio. Em *Sonnensucher* (RDA, 1958/1972)⁹ – “Em busca do sol” em uma tradução livre do título em alemão – dirigido por Konrad Wolf, há, porém, um incômodo ex-membro das SS trabalhando ao lado dos comunistas nas minas de urânio. Nos próprios quadros da DEFA, sobretudo técnicos, havia pessoas que trabalharam para o cinema nazista ou serviram nas forças armadas hitleristas (BYG, 2010).¹⁰

“Komm wieder Werner! (Volte Werner!)”

Die Abenteuer des Werner Holt (RDA, 1965) – “As aventuras de Werner Holt” em tradução livre do título em alemão – foi adaptado da primeira parte do romance de Dieter Noll. É um filme antifascista de nova geração, entre os que proporcionam uma reflexão mais distanciada sobre a guerra e o fascismo. Seu diretor, Joachim Kunert, foi assistente de direção no Deutsches Theater de Berlim.¹¹ Chamamos, aqui, a atenção para a herança estética de Max Reinhardt, o diretor que revolucionou o teatro “com efeitos mágicos de luz” (Cf. NAZARIO, 1999, p. 131). Kunert passou ao cinema pelo estúdio da DEFA para cinejornais semanais, realizou documentários e, a seguir, foi para o estúdio dos filmes narrativos ficcionais da empresa.¹²

O ator Manfred Karge fez parte do Berliner Ensemble. Já Klaus-Peter Thiele conquistou fama internacional no papel de Werner Holt, pois o filme, sucesso de público e premiado em seu país, foi indicado para os festivais de Cannes, Edimburgo, Moscou e Cartago. Thiele integrou o elenco da DEFA por quase três décadas e atuou em produções da televisão da RDA. Nunca conseguiu se livrar, no entanto, da sombra de Werner Holt. O diretor de fotografia Rolf Sohre, por sua vez, iniciou sua carreira em Dresden nos anos de 1950, era

um estudioso da mecânica do cinema e foi premiado por seu trabalho no filme *Das zweite Gleis* (RDA, 1962) – “A segunda via” em tradução livre do título em alemão – com notável fotografia expressionista em preto-e-branco, e que também foi dirigido por Kunert.¹³

Die Abenteuer des Werner Holt se inicia nos últimos meses da Segunda Guerra Mundial, com Werner Holt (Klaus-Peter Thiele) em sua unidade de combate estacionada em uma cidade alemã no Leste, aguardando o avanço soviético. No tempo de espera, em que tenta contato por rádio com o regimento, ele relembra, desiludido, os eventos que o levaram a tal situação. Werner tinha se tornado um amigo inseparável de Gilbert Wolzow (Manfred Karge), e o seguiu, hesitante, quando Gilbert atendeu ao chamado do “Führer” por voluntários para a formação de uma divisão antitanques. Naquele momento da guerra, a formação de tal divisão não passava de delírio. Werner e Gilbert se viram colocados, com alguns poucos, em situação desesperadora nas primeiras linhas de defesa da Alemanha. Gilbert assume o comando e ordena resistência até o último homem.

Werner recorda dos tempos de escola, quando desafiava Gilbert, antes de se tornarem amigos, e seus professores nazistas. Os dois cumprem juntos o serviço de defesa aérea em uma unidade da Luftwaffe, a força aérea alemã. Enquanto Gilbert se torna cada vez mais belicista, Werner se torna reflexivo e um pouco melancólico. Em seu íntimo, se debate entre dois polos: o impulsivo Gilbert e a improvável amizade com o frágil e intelectual colega Peter Wiese (Peter Reusse), que escapou do serviço de defesa aérea. Em uma sequência, Peter toca piano para uma plateia formada por familiares e amigos. Werner está presente.

Ao fim da apresentação, a mãe de Peter comenta que o filho tem praticado, mas deixa a entender que preferia que ele fosse para o serviço de defesa aérea. Ela pede a Werner: “Jogue-o na água, desafie-o com seus amigos”,¹⁴ revelando, assim, a mentalidade militarista que levou à Segunda Guerra Mundial. Peter, por sua vez, defende o espírito e a mente como sendo as suas armas.

Recordemos, aqui, o *Kulturfilm* (documentário) nazista *Dia da liberdade: nosso exército* (*Tag der Freiheit: unsere Wehrmacht*, Alemanha, 1935), de Leni Riefenstahl. Nele, há a exibição de ousadas manobras das forças armadas alemãs na preparação da *Blitzkrieg*, a guerra relâmpago (NAZARIO, 2014, inédito). *Die Abenteuer des Werner Holt* está repleto de ações temerárias com dinâmica similar. Há algo de ambíguo, pois o filme antifascista, pacifista,

¹³ DEFA Film Library 2009. *Ibid.*

¹⁴ Tradução livre das legendas originais em inglês do DVD em idioma alemão: “Dunk him in the water and challenge him with your friends”. Subtitles by DEFA Film Library 2009. University of Massachusetts Amherst. 31 min.

¹⁵ *Director of Cinematography: Rolf Sohre. Ein Film von Sabrina Reinke et al.*, 2002. In: Bonus Materials. In: THE ADVENTURES of Werner Holt.

¹⁶ *Director of Cinematography: Rolf Sohre. Ein Film von Sabrina Reinke et al.*, 2002. *Ibid.*

tem o poder de despertar o velho orgulho militar prussiano que fomentou o nazismo. O diretor de fotografia Rolf Sohre declarou que pela primeira vez, em um filme alemão oriental, combatentes alemães detêm o avanço de tropas soviéticas.¹⁵ Além disso, ter situado o herói inicialmente na artilharia antiaérea traz à lembrança o tema tabu dos bombardeios aliados.

O filme possuía uma narrativa em ordem cronológica. Mas, conforme Sohre, teve que ser reeditado, pois o herói Werner Holt era “um pouco passivo” e muitos simpatizavam com Gilbert! Optou-se, então, pela narrativa em *flashback*, explorando-se a característica reflexiva do personagem.¹⁶ Podemos questionar: traria Werner, deixando-se levar pelos eventos do totalitarismo e da guerra, a sombra do sonâmbulo Cesare em *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Alemanha, 1919)? A reedição de *Die Abenteuer des Werner Holt* evoca a memória do marco do cinema expressionista alemão. O filme de Robert Wiene narra assassinatos cometidos por um sonâmbulo hipnotizado por um psiquiatra louco, tema relacionado ao militarismo que conduziu jovens à Primeira Guerra Mundial. O roteiro também foi modificado comprometendo o sentido progressista do filme, cujo final fez com que tudo não passasse de memórias de um louco (Cf. NAZARIO, 1999, p. 158-159).

Nazario lembra que “[...] o filme expressionista usava com frequência a linguagem teatral: um personagem aparecia ao longe e avançava em direção à câmera; o diretor [...] empregava os planos gerais e passava desses, sem transição, aos primeiros planos, suprimindo os *travellings*” (NAZARIO, 1999, p. 203). Em *Die Abenteuer des Werner Holt*, encontramos algumas aproximações com o cinema expressionista alemão dos anos de 1920: Werner e Gertie (Maria Alexander), enquadrados ao longe, são como dois pontinhos pretos caminhando na neve. Ela diz que ambos são pequenas peças em um grande jogo. Há uma grande árvore ressecada em primeiro plano. Em outra tomada, em plano geral, no campo da Luftwaffe com seus caminhos sinuosos, algo “caligaresco”, Gilbert é enquadrado mais distante. Ele caminha em direção a Werner, imobilizado, e à câmera.¹⁷

¹⁷ Respectivamente aos 68 min. e 78 min.

¹⁸ 48 min.

O *storyboard* de *Die Abenteuer des Werner Holt* apresentado a Sohre era expressionista. Ele buscou manter uma visualidade similar para mostrar a dureza da guerra. O tratamento mais notável, porém, ocorre na sequência em que Werner encontra Gertie em uma festa em casa dela.¹⁸ A moça é esposa de um oficial das SS que está em Cracóvia fazendo um “serviço”. Para a cena, relata Sohre, o diretor queria que apenas Werner e Gertie

fossem vistos. Então, foi construída uma mesa giratória erguida a três metros, com os atores e a câmera nela posicionados. *Spotlights* foram colocados em diversas posições para projetar sombras, por todo o entorno, dos pares dançantes de um animado *swing* norte-americano. Na cena seguinte, ocorreu um acaso visual impressionista, e que foi explorado pelo diretor de fotografia.¹⁹ Werner se posiciona em frente ao porta-retratos, envidraçado, com a foto do SS uniformizado. Sua imagem refletida se sobrepõe à do maligno homem, em uma metonímia expressionista! Werner dança com Gertie e os dois se tornam amantes.

¹⁹ *Director of Cinematography: Rolf Sohre. Ein Film von Sabrina Reinke et al., 2002. Ibid.*

No cinema nazista, mulheres de sensualidade fora do frio modelo “ariano” surgem como “corruptoras” do homem alemão. Esse imaginário preconceituoso, da mulher de origem “suspeita” que “propaga o caos”, é identificado ainda nos tempos da República de Weimar. É o caso de Miriam (Lyda Salmonova), a judia que seduz o cortesão em *O Golem (Der Golem. Wie er in die Welt Kam, Alemanha, 1921)*, dirigido e estrelado por Paul Wegener (NAZARIO, 2014, inédito).²⁰ É curioso notarmos que esse modelo tenha sido reelaborado em um filme antifascista da DEFA.

²⁰ Ver também NAZARIO, 1999, p. 180-181.

Gertie é uma enigmática morena que havia dito a Werner ser apenas tolerada, pois não faria o tipo “ariana” como sua antecessora. Ela é mostrada como uma personagem negativa, que evidencia apreciar a cultura norte-americana tão incômoda a nazistas e comunistas. Não seria uma forma “pró-DEFA” de transpor o nazismo a um “fascismo internacional”, por sua vez relacionado ao que seria o “capitalismo em decadência”?

Ao longo do filme, Werner relembra seu encontro com outras mulheres, e como se sentiu atraído por cada uma delas. Há Marie (Dietlinde Greiff), jovem trabalhadora de fábrica, com quem Werner negociou uma touca de natação em troca de um beijo. Ela recusa, porém, maior envolvimento, pois outro rapaz “do seu círculo”, líder na Juventude Hitlerista, levou à morte uma moça como ela, ao engravidá-la e abandoná-la. Werner teve aguçado seu senso de justiça e convence Gilbert a acompanhá-lo em um acerto de contas. Isso trará dramáticas consequências nas cenas derradeiras do filme, pois o líder nazista, violentamente repreendido pelos dois por causa da moça, se tornará um oficial das SS que ficam nas proximidades das forças combatentes a executar desertores.

Werner encontra a sofisticada Uta Barnim (Angelica Domröse) e, possuído do entusiasmo militarista inicial, confessa-lhe seus problemas com o pai, que se encontra no ostracismo. Ela o questiona, sem que ele compreendesse, sobre o que mais seria preciso para que ele acordasse. Aqui, temos novamente a memória do sonâmbulo Cesare. E na ocupação alemã da Tchecoslováquia, Werner protege Milena (Karla Chadimová), tenaz resistente passiva. Ele por pouco não teve que fuzilá-la, lançando-se diante da questão da indefensável culpa de quem obedece a uma ordem criminosa.

²¹ Tradução livre das legendas originais em inglês do DVD em idioma alemão: *thrash the Russians in the camp, but not here in our battery*. *Ibid.* 60 min.

Dilemas éticos voltam à memória de Werner, preparando sua remissão. Ainda no campo da Luftwaffe, ele vê o espancamento de um prisioneiro russo. Como sempre, Werner induz Gilbert a fazer alguma coisa. Ele imagina que sendo Gilbert filho de um oficial condecorado com a Cruz de Ferro, morto no *front*, e sobrinho de um oficial general, ele teria “as costas quentes”. E ele, Werner, é filho de alguém não confiável para os nazistas. E eis que Gilbert confronta o soldado agressor: “espanque os russos no campo, não aqui em nossa bateria”.²¹ Mas o sargento da Luftwaffe percebe que Werner é o mentor “humanista”, e o adverte que Gilbert poderá ter problemas com a Gestapo.

Das ações de Werner na linha de frente, após uma investida do ataque russo, surpreendentemente repelida pelos alemães, ele relembra seu encontro com Gundel (Monika Woytowicz), ainda uma menina. As lembranças de Werner surgem, inicialmente, como relances de memória. O pai e a mãe de Gundel ousaram se opor ao “Terceiro Reich” e foram mortos pelos nazistas. Órfã, a menina é uma sobrevivente dos bombardeios e obrigada a prestar serviços em casa de um chefe das SS. Werner, com muito jeito, conquista a confiança da esquiva Gundel. Ele tem pouco tempo com ela, pois deve se apresentar a uma unidade de combate que o levaria ao *front*.

As cenas da despedida entre os dois, na estação ferroviária, trazem à memória o filme *Quando voam as cegonhas* (*Letjat Zhuravli*, União Soviética, 1957). Gundel se posiciona junto às grades, de forma similar a Veronika (Tatyana Samoilova) despedindo-se de seu amado indo para o *front*. Mas Werner ainda tem tempo de se aproximar de Gundel e tocar ternamente nos cabelos dela antes do trem partir.

²² O conceito ocidental de *Frauenfilme* – filmes de mulheres – com sentido de conscientização feminista em filmes feitos por mulheres e para mulheres não se aplica à DEFA. Para o caso alemão oriental, consideramos o conceito de filmes sobre mulheres feitos em quase sua totalidade por homens.

²³ Tradução livre do original em alemão: *Veronika ist als Individuum nicht mehr bildhaftes Äquivalent für die Masse*.

Observamos, aqui, que o filme do soviético Mikhail Kalatozov causou impacto na DEFA. Isso ocorre, especificamente, para os chamados *Frauenfilme*, filmes sobre mulheres, que se constituíam como gênero na RDA.²² Fundamentando-nos em Sell, podemos afirmar que os mais sensíveis filmes da DEFA proporcionam a identificação com uma personagem, tal qual ocorre em *Quando voam as cegonhas*. “Veronika é mostrada em sua individualidade e não mais figurando como equivalente para a massa” (SELL, 2009, p. 167).²³ Isso vai contra o lugar-comum do que se espera de um cinema socialista de vanguarda.

Na maioria dos filmes antifascistas da DEFA, o discurso sobre vítimas é deslocado do Holocausto para enfatizar o sofrimento do resistente comunista (HEIDUSCHKE, 2013, p. 109). Na RDA, as vítimas do nazismo eram

tratadas, de forma genérica, como “vítimas do fascismo e do militarismo” (PINKERT, 2008, p. 174). Em *Die Abenteuer des Werner Holt*, a referência ao Holocausto é feita de passagem, quando Werner visita o pai, um químico afastado da Universidade e da indústria, e que vive recluso, fazendo pequenos serviços em sua biblioteca e laboratório domésticos. Contestado pelo filho sobre seu estilo de vida, ele esclarece: “Na IG Farben eu tinha que trabalhar no desenvolvimento de um projeto restrito, em que deveria se produzir como resultado o extermínio de seres humanos. Eu recusei!”²⁴

Mais adiante, nos momentos finais da guerra, Werner e Peter, por fim convocado, veem de uma trincheira alguns refugiados do Leste e prisioneiros removidos dos campos sob escolta da SS. Peter sai e confronta o oficial que assassinou um prisioneiro caído. O jovem pianista, que sonhava em ir para o conservatório, acaba sendo morto.

Por tantas provações dos males do fascismo, Werner, após dúvidas e hesitações, acabará por se lançar na ação antifascista e a querer viver. Mas, tal como em *Os assassinos estão entre nós*, da primeira geração da DEFA, uma mulher iluminará sua nova vida para um futuro socialista. Não será a moça que por uma touca de natação beijou o estudante da escola nazista, nem a aristocrática orgulhosa, nem a morena bailarina ou, mesmo, a resistente eslovaca. E sim, Gundela Thieß, cujo pai também se recusou a colaborar com o nazismo, a menina alemã que renasceu dos bombardeios, Gundel que gritou junto às grades da estação enquanto Werner partia: “*komm wieder Werner!*”²⁵

Considerações finais

No mesmo ano de lançamento de *Die Abenteuer des Werner Holt*, que fazia uma reflexão sobre o passado, alguns filmes alemães orientais olhavam para o tempo presente da república socialista. Eles compõem os *Gegenwartsfilme* e os *Alltagsfilme*, respectivamente filmes sobre a vida contemporânea e filmes sobre o dia-a-dia. Cineastas da DEFA acreditaram que após a construção da “barreira de proteção antifascista”, poderiam abordar problemas internos da RDA, pois o país estaria estabilizado e menos vulnerável à propaganda “fascista” ocidental.

Na primeira metade dos anos de 1960, graves problemas econômicos causados por uma economia centralizada eram sentidos na Alemanha Oriental. Tímidas reformas econômicas liberalizantes seriam apresentadas no 11º Plenário do SED no final de 1965. Mas mudanças na política vindas de Moscou atingiram a RDA, barrando as reformas. A reunião plenária foi usada, então, para discutir o papel da arte e atacar os cineastas da DEFA, transferindo para eles a culpa por “criar um clima de pessimismo no país”. Doze filmes da produção de 1965-1966 foram proibidos. Era o *Kahlschlag*, a erradicação, do que poderia ter sido um Cinema Novo alemão oriental. Os ideólogos voltaram a insistir no realismo socialista (HEIDUSCHKE, 2013, p. 14-15; p. 77-83 *passim*).

²⁴ Tradução livre das legendas originais em inglês do DVD em idioma alemão: “*At IG Farben I was to work on particular developments, which were geared to result in the extermination of humans. I refused*”. *Ibid.* 60 min.

²⁵ “Volte Werner!” – Tradução livre do original em alemão. 105 min.

Mas os filmes banidos apenas aproximavam dos problemas de uma economia da escassez, injustiça e falta de oportunidades. Os cineastas da DEFA não eram anticomunistas e alguns deles tiveram a carreira arruinada. Kurt Maetzig, respeitado diretor, em vez de defender seu filme banido, chegou a escrever uma carta a Ulbricht se desculpando pelo “desserviço à missão do socialismo” (*Ibid.*). Artistas como Maetzig mantinham a fé no regime com o mesmo espírito daqueles soviéticos caídos em desgraça, que iam para os *gulags* ainda acreditando no “grande líder” e no partido. Em um país onde os *media* não eram livres, permaneciam ocultas as manipulações estatísticas e a exploração da miséria. E cerca de um ano após o cinema alemão oriental ter sido lançado em um período de obscuridade, o governo e a Stasi montavam um secreto “esquema econômico alternativo” (corrupção em larga escala) para levar adiante sua utopia totalitária e os privilégios pessoais da elite partidária (Cf. TAYLOR, 2009, p. 428-435).

Na RDA, construiu-se um discurso pacifista em um Estado militarizado. Na mesma época de sucesso do filme de Joachim Kunert, soldados servindo no comando de fronteira tinham que lidar com um dilema de Werner Holt: obedecer ou não a ordem de atirar em uma pessoa desarmada que tentasse, desesperada, fugir do país. Eram também peças de um grande jogo. A “república antifascista”, com suas organizações de massa, assumia, cada vez mais, as características do fascismo (BYG, 2010).

Desde seus primórdios, filmes antifascistas da DEFA possuem marcantes personagens femininas, como Susanne, em *Os assassinos estão entre nós*, e Lutz (Ulrike Germer), “a moça que não ri”, em *Sonnensucher*. Pinkert afirma que, neles, tensões psicológicas de mulheres assombradas por traumas passados anteciparam em quase duas décadas os célebres *Frauenfilme* do Novo Cinema da Alemanha Ocidental (PINKERT, 2008, p. 15).

Podemos afirmar que os *Frauenfilme* são um desdobramento dos filmes antifascistas da DEFA. Na Alemanha Oriental, o gênero era moldado em filmes como *Der geteilte Himmel* (RDA, 1964) ou “O céu partido” – em tradução livre do título em alemão. Dirigido por Konrad Wolf, essa adaptação do livro de Christa Wolf aborda, de forma contida, o delicado tema do Muro de Berlim e um casal por ele separado. Normalmente, os *Frauenfilme* são também *Gegenwartsfilme*. Há quem compare a passividade da personagem central Rita Seidel (Renate Blume), em *Der geteilte Himmel*, com a de Werner Holt. Podem ser encontrados, ainda, ecos dos *Frauenfilme* da DEFA em um filme ocidental como *Os anos de chumbo* (*Die bleierne Zeit*, RFA, 1981), de Margarethe von Trotta, cujo título de lançamento em língua inglesa, *Marianne and Juliane*, enfatiza o gênero.

Curiosamente, os filmes socialistas não motivaram tantas pesquisas de feminismo e cinema no amplo *corpus* da crítica aos ‘prazeres visuais’ do cinema hollywoodiano.²⁶ Kaplan chega a afirmar: “Por razões óbvias [grifo nosso], este livro está focalizado na representação feminina de culturas capitalistas” (KAPLAN, 1995, p. 266). Compreendemos, mas parece ocorrer uma nova “naturalização”, um “muro de proteção antifascista” em torno da teoria feminista do cinema, a poupar os cinemas não capitalistas do exame. E a Queda do Muro de Berlim, quando se passa a ter mais acesso às fontes, coincide com o início da perda de vitalidade dessa teoria (Cf. SELL, 2009, p. 8).

No entanto, ótimos filmes da *DEFA* vêm sendo redescobertos desde a Reunificação. Pesquisadoras norte-americanas, inglesas e alemãs romperam o silêncio sobre seus *Frauenfilme*. Alguns deles revelam o engodo da emancipação feminina na RDA, com suas personagens rebeldes a desafiar os censores e o partido marxista-leninista. É o caso de Sunny (Renate Krößner) em *Solo Sunny* (RDA, 1980), com sua individualidade evidenciada já no título. Eles foram feitos em uma empresa estatal socialista e são repletos de prazeres visuais, e não pretendemos, aqui, criticá-los por isso, muito pelo contrário!

Mas por que a quase totalidade dos *Frauenfilme* da *DEFA* foi feita por homens? Respostas são dadas pela histórica relação dos movimentos de emancipação da mulher com a social democracia e o comunismo na Alemanha, sem que as mulheres deixassem de permanecer em desvantagem na estrutura de poder da RDA. Talvez aqueles cineastas tenham algo de Werner Holt, sensibilizados com as Marie, Uta, Gertie, Milena, Gundel, Susanne, Lutz, Karla, Rita, Paula, Sunny..., enquanto caminhavam no fio da navalha, apoiando e desafiando o outro totalitarismo, até um ponto de não retorno.

²⁶ Cf. MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e Cultura). p. 437-453.

REFERÊNCIAS

ALLAN, Seán. DEFA: An Historical Overview. In: ALLAN, Seán; SANDFORD, John (Ed.). *DEFA East German Cinema, 1946-1992*. 5. Ed. New York; Oxford: Berghahn Books, 2010. p. 1-21.

BYG, Barton. DEFA and the Traditions of International Cinema. In: ALLAN, Seán; SANDFORD, John (Ed.). *DEFA East German Cinema, 1946-1992*. 5. Ed. New York; Oxford: Berghahn Books, 2010. pp. 22-41.

FUNDER, Anna. *Stasilândia. Como funcionava a polícia secreta alemã*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 375 p.

HEIDUSCHKE, Sebastian. *East German Cinema. DEFA and Film History*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 196 p.

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Artemídia; Rocco, 1995. 336 p.

MÜCKENBERGER, Christine. The Anti-Fascist Past in DEFA Films. In: SEÁN, Allan; SANDFORD, John. *DEFA East German Cinema, 1946-1992*. 5. Ed. New York; Oxford: Berghahn Books, 2010. p. 58-76.

NAZARIO, Luiz. A Revolta Expressionista. In: NAZARIO, Luiz. *As sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Laboratório Multimídia da Escola de Belas Artes da UFMG, 1999. p. 125-205.

NAZARIO, Luiz. *Cinema e História: Introdução ao Cinema Nazista*. Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes (EBA) da UFMG, Belo Horizonte, 17 a 27 nov. 2014. [Inédito].

PINKERT, Anke. *Film and Memory in East Germany*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2008. 275 p.

RÖHL, Ruth; SCHWARZ, Bernhard J. *A literatura da República Democrática Alemã*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2006. 206 p.

SELL, Katrin. *Frauenbilder im DEFA-Gegenwartskino. Exemplarische Untersuchungen zur Filmischen Darstellung der Figur der Frau im DEFA-Film der Jahre 1949-1970*. Berlin; Marburg: Tectum Verlag, 2009. 288 S.

TAYLOR, Frederick. *Muro de Berlim. Um mundo dividido 1961-1989*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2009. 271 p.

THE ADVENTURES of Werner Holt. Director: Joachim Kunert. Massachusetts: DEFA Film Library; Icestorm, 2009. 1 DVD, 164 minutes, b/w, in German with English subtitles. Original Title: Die Abenteuer des Werner Holt