



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO — DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Montez José Oliveira Neto

**POR UMA ARQUEOLOGIA DO MELODRAMA:  
CHRISTIAN PETZOLD E O RETORNO DO SENTIMENTO**

Recife, Pernambuco, Brasil

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO — DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Montez José Oliveira Neto

**POR UMA ARQUEOLOGIA DO MELODRAMA:  
CHRISTIAN PETZOLD E O RETORNO DO SENTIMENTO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
como requisito para obtenção do título de  
Bacharel em Cinema e Audiovisual pela  
Universidade Federal de Pernambuco

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Nina Velasco e Cruz

Recife, Pernambuco, Brasil

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Oliveira Neto, Montez José.

Por uma Arqueologia do Melodrama: Christian Petzold e o Retorno do Sentimento / Montez José Oliveira Neto. - Recife, 2025.

82 p. : il.

Orientador(a): Nina Velasco e Cruz

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Cinema e Audiovisual - Bacharelado, 2025.

Inclui referências.

1. Cinema e Gênero. 2. Melodrama. 3. Christian Petzold. 4. Walter Benjamin. 5. Estética e Política. I. Velasco e Cruz, Nina. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

MONTEZ JOSÉ OLIVEIRA NETO

**POR UMA ARQUEOLOGIA DO MELODRAMA:  
CHRISTIAN PETZOLD E O RETORNO DO SENTIMENTO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Universidade Federal de Pernambuco como parte  
das exigências para a obtenção do título de  
Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Recife, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2025

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nina Velasco e Cruz (Orientadora)

Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Marcelo Monteiro Costa (Membro Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

---

Jyan Carlos Sales de França (Membro Externo)

Universidade Federal de Pernambuco

Dedico este trabalho com profunda gratidão e afeto aos meus familiares e amigos, cujos incontáveis gestos de apoio, amor e compreensão foram fundamentais ao longo de minha jornada.

## AGRADECIMENTOS

A concretização desta pesquisa só foi possível graças a múltiplos apoios e influências, cujas contribuições extrapolam o percurso acadêmico formal e remontam a experiências anteriores à minha inserção no ensino superior. Esses elementos formativos foram fundamentais para configurar a forma como me relaciono com a graduação e com os objetos de estudo aqui abordados. Assumo, ainda que com certa ousadia, a primazia do agradecimento àqueles que, ao pensarem o mundo visualmente e teoricamente, contribuíram para a construção do meu repertório e para a concepção da arte cinematográfica como um campo de possibilidades estéticas, políticas e, principalmente, sentimentais. No cinema, a Akerman, Petzold, Tarkovsky, Sirk, Fassbinder, Rossellini, Weerasethakul e Denis. Na literatura, Benjamin, Sontag, Barthes, Bazin, Didion, Ernaux, Ferrante e Cusk. Na televisão, Gilberto Braga.

A Laura Castelo Branco, a primeira pessoa que conheci ao entrar na universidade e com quem, até hoje, tenho o privilégio de compartilhar o encantamento pela vida. A Stephanie Borges, que me ensinou que o mundo se torna ainda mais interessante quando dividimos a vida e as ideias com alguém que verdadeiramente nos entende. A José Anderson Paixão, cujo sobrenome traduz muito de sua essência, e cujas trocas me transformaram, tanto como indivíduo quanto como profissional. E, também, aos Nostálgicos a quem dedicarei um parágrafo individual: Luiza Neves, Felipe Duarte e Wandryu Figuerêdo.

A Luiza, cuja amizade brotou em uma modesta mesa de plástico à beira do rio e floresceu com a força serena das coisas verdadeiras. Com ela, compartilho os dias — dos instantes grandiosos aos detalhes miúdos que tornam a vida bonita. Amiga de alma, parceira de sonhos, presença que é abrigo e impulso. A Felipe, que me conquistou em uma aula com sua eloquência firme e olhar atento. Hoje, é mais que amigo: é confidente e companheiro de todas as horas. E ao meu parceiro Wandryu, o homem que está sempre imerso no trabalho, mas nunca ausente, renovando o ânimo do dia de quem aqui escreve.

A João Matheus Marques, que me despertou novamente a alegria de redescobrir o mundo com olhos mais curiosos. A Amanda Medeiros, cujos diálogos despertam novas possibilidades de estudo, reflexão e diversão em igual medida. A Júlia Lemos, cuja doçura e sinceridade são ferramentas de conquista afetiva e encantamento, tornando impossível não se deixar tocar por sua presença. A Carol Campos pelo carinho e pela habilidade de entender no ar todas as possibilidades.

E, claro, não poderia faltar amigos queridos que acompanharam de longe ou de perto as transformações desse indivíduo tão melodramático. A Nycole, cuja amizade há dez anos me trouxe alegrias, descobertas e a certeza de que as escolhas que fazemos são sempre as melhores possíveis. A Jediael, amigo com quem compartilhei medos, tensões e descobertas durante a pandemia e que trago hoje com carinho. A Mirele, que me conhece desde que eu era um adolescente noveleiro e que me introduziu num mundo de possibilidades dentro do audiovisual sem nem saber que estava alimentando um bichinho. A Gabriel, pelo carinho compartilhado e pelo incentivo em seguir em frente quando pensei em desistir. A Gustavo, cuja escuta foi essencial nos últimos dois anos da graduação.

Não poderia, claro, deixar de agradecer aos mestres que estenderam o caminho de possibilidades. A Laécio Ricardo, pela amizade, pela orientação dentro e fora da Academia, pelo carinho e escuta. Muito do que sou hoje devo ao seu olhar atento. A Nina Velasco, minha orientadora e presença essencial na minha formação, que me mostrou que o cinema é muito maior do que imaginava. A Catarina Andrade, que há dez anos despertou meu lado acadêmico em outra graduação e tive o prazer de reencontrá-la em um novo momento de nossas vidas e que tenho a felicidade de ter como orientadora da minha segunda Iniciação Científica. E, também, aos professores que me moldaram ao longo de toda a graduação. A Marcelo Costa, por dividir cinefilia e pensamentos na sala de aula ou na sala de projeção do Cinema da UFPE. A Fernando Weller, pela parceria, confiança e orientações que, provavelmente, nem sabia que estava me dando. A Cid Vasconcelos, pessoa cujo amor ao cinema me fez expandir os horizontes dentro do melodrama. E a Thiago Soares, cujo carinho é desses que nos faz crescer como acadêmico e como pessoa.

E, ao final, agradeço à minha família. A Márcia, minha mãe, minha bússola, com quem compartilho tudo e mais um pouco, que sempre acreditou em mim quando eu nem mesmo acreditava e me ensinou que a vida só vale a pena se seguirmos nossos sonhos. A meu pai, Montez Jr., pela presença constante em todos os momentos, por se colocar sempre em posição de defesa dentro e fora de campo. A minha avó, Socorro, cujo amor é daqueles que não cabem em palavras. Sempre esteve do meu lado e me apoiou nas decisões mais difíceis da minha vida e, com seu olhar carinhoso, iluminou muito o meu caminho. Dedico, finalmente, essa monografia a meu avô Montez, cujo nome compartilho com orgulho. Ele se foi antes de me ver realizando um dos meus maiores sonhos, mas sei que esteve do meu lado durante toda essa trajetória. Guardo com carinho seu apoio, suas palavras e sua voz inconfundível que ainda ecoa como um perfume de gardênia.

*“A verdadeira imagem do passado passa por nós  
de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido  
como imagem irrecuperável e subitamente iluminada  
no momento do seu reconhecimento.*

*Walter Benjamin*

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>11</b>
<b>I. Uma Questão de Estética.....</b>	<b>21</b>
1.1. Da Experiência dos Sentidos.....	24
1.2. Do <i>Pathos</i> .....	26
1.3. Do Ético e do Social.....	28
1.4. De Christian Petzold.....	30
<b>II. Uma Questão de História.....</b>	<b>40</b>
2.1. Dos Tempos de Guerra.....	42
2.2. Do Muro à Reunificação.....	46
2.3. Do Neoliberalismo.....	48
2.4. Das Ruínas em Petzold.....	51
<b>III. Uma Questão de Arqueologia.....</b>	<b>58</b>
3.1. Do Conceito de Arqueologia.....	63
3.2. Do Melodrama de Petzold.....	66
<b>Considerações Finais.....</b>	<b>74</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>77</b>
<b>Referências Filmográficas.....</b>	<b>80</b>

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Frame de Phoenix (2014), dir. Christian Petzold.....	20
<b>Figura 2.</b> A Lição de Anatomia do Dr. Tulp (Rembrandt, 1632).....	32
<b>Figura 3.</b> Barbara comenta que há um erro na representação anatômica.....	33
<b>Figura 4.</b> André comenta que não acredita que seja um erro.....	33
<b>Figura 5.</b> Aproximação da pintura de Rembrandt para indicar a atenção à vítima.....	33
<b>Figura 6.</b> Barbara observa André entre o fascínio e o temor: a posição da vítima.....	33
<b>Figura 7.</b> Nelly chega ao clube Phoenix buscando Johnny, seu marido pianista.....	35
<b>Figura 8.</b> Nelly vê o marido e grita por seu nome.....	35
<b>Figura 9.</b> Johnny ouve o chamado, vira-se, mas não a reconhece.....	36
<b>Figura 10.</b> Nelly chora ao perceber que seu marido não a reconheceu.....	36
<b>Figura 11.</b> Georg adultera o passaporte do escritor falecido.....	38
<b>Figura 12.</b> Os agentes da polícia invadem o quarto.....	38
<b>Figura 13.</b> Georg observa, tenso, a polícia vasculhar seu quarto.....	38
<b>Figura 14.</b> Após a intervenção do destino, Georg observa a violência no corredor.....	38
<b>Figura 15.</b> Angelus Novus (1920), de Paul Klee.....	39
<b>Figura 16.</b> Barbara recebe a visita de agentes da RDA.....	51
<b>Figura 17.</b> A iluminação indica o contraste entre a função dos personagens.....	51
<b>Figura 18.</b> Barbara teme ser descoberta.....	52
<b>Figura 19.</b> Agente da RDA surge para fazer uma revista íntima à protagonista.....	52
<b>Figura 20.</b> A fragmentação de si e da sociedade alemã.....	54

<b>Figura 21.</b> Georg e a Arquiteta observam a paisagem de Marseille.....	56
<b>Figura 22.</b> Georg e a Arquiteta fumam juntos.....	56
<b>Figura 23.</b> Em um momento de distração, Georg não vê a Arquiteta sumindo.....	56
<b>Figura 24.</b> A Arquiteta suicidou-se.....	56
<b>Figura 25.</b> Betty (1988), de Gerhard Richter.....	57
<b>Figura 26.</b> A escavação dos corpos em Viagem à Itália (1954).....	59
<b>Figura 27.</b> A pintura Betty em The Sex Thief (1997), de Christian Petzold.....	62
<b>Figura 28.</b> Barbara desiste de fugir.....	67
<b>Figura 29.</b> Barbara observa o bote se afastando.....	67
<b>Figura 30.</b> André vê o retorno de Barbara.....	67
<b>Figura 31.</b> Barbara retorna ao hospital.....	67
<b>Figura 32.</b> Johnny está apreensivo para Nelly cantar.....	69
<b>Figura 33.</b> Nelly começa a cantar, nervosa.....	69
<b>Figura 34.</b> Nelly afina demonstrando que ela é a esposa de Johnny.....	69
<b>Figura 35.</b> Johnny percebe a tatuagem do campo de concentração.....	69
<b>Figura 36.</b> A marca do Holocausto.....	69
<b>Figura 37.</b> Nelly canta com mais liberdade e sorri discretamente.....	69
<b>Figura 38.</b> Georg espera por Marie.....	71
<b>Figura 39.</b> Georg sorri diante da ideia de Marie.....	71
<b>Figura 40.</b> George olha para a porta do café, como o Anjo da História.....	72

## RESUMO

Esta monografia investiga o melodrama nos filmes de Christian Petzold como uma forma de sensibilidade ou estado de espírito, propondo uma arqueologia do melodrama que busca compreender como seus traços persistem e ressurgem no presente. Em lugar de uma reconstrução histórica linear, os filmes analisados — *Barbara* (2012), *Phoenix* (2014) e *Transit* (2018) — mobilizam imagens do passado que retornam como fragmentos carregados de densidade política e afetiva, funcionando como pulsões sentimentais em tempos neoliberais. A proposta é observar como o melodrama, longe de se esgotar como uma forma narrativa clássica, se reconfigura em Petzold como uma estética da inquietação que atravessa o tempo. A partir da escrita de Walter Benjamin e Giorgio Agamben, e em diálogo com autores como Byung-Chul Han, Peter Brooks e Ben Singer, este estudo propõe que o melodrama em Petzold opera como um sintoma contemporâneo de retorno ao sentimento.

**PALAVRAS-CHAVES:** Cinema e Gênero; Melodrama; Christian Petzold; Walter Benjamin; Estética e Política.

## ABSTRACT

This paper investigates melodrama in the films of Christian Petzold as a form of sensibility or state of mind, proposing an archaeology of melodrama that seeks to understand how its traces persist and resurface in the present. Rather than offering a linear historical reconstruction, the films analyzed — *Barbara* (2012), *Phoenix* (2014), and *Transit* (2018) — evoke images of the past that return as fragments charged with political and affective intensity, functioning as sentimental drives in neoliberal times. The aim is to observe how melodrama, far from being exhausted as a classical narrative form, is reconfigured in Petzold's work as an aesthetic of unease that traverses time. Drawing on the writings of Walter Benjamin and Giorgio Agamben, and engaging with theorists such as Byung-Chul Han, Peter Brooks, and Ben Singer, this study proposes that melodrama in Petzold operates as a contemporary symptom of a return to feeling.

**KEYWORDS:** Cinema and Gender; Melodrama; Christian Petzold; Walter Benjamin; Aesthetics and Politics.

## INTRODUÇÃO

“*Qu'on n'aille pas s'y tromper, ce n'était pas peu de chose que le mélodrame; c'était la moralité de la Révolution!*”<sup>1</sup>

Charles Nodier

Era a noite de 2 de março de 1961 na Universidade de Harvard. Eric Bentley, crítico e dramaturgo britânico-americano, retomava as suas conferências Charles Eliot Norton<sup>2</sup>. Nesta, em especial, ele argumenta contra o preconceito voltado ao melodrama. Bentley, ao lado de outros autores, coloca o melodrama como essa estética que em seu coração representa um certo impulso inevitável em direção à dramatização, intensidade e expressão. Se essas características, para ele, eram exemplos qualificadores, para muitos críticos, que Bentley nomearia de uma elite ilustrada, essas eram as principais razões pelas quais o melodrama era considerado algo menor e visto de forma pejorativa. O adjetivo *melodramático*, então, se tornara demérito, muitas vezes utilizado para desmerecer não apenas o filme de cinema, como também a literatura e o teatro, dois espaços onde tal modelo obteve grande importância. Bentley, em suas discussões sobre o assunto, colocou o melodrama como o primeiro tipo dramático — ao lado da farsa, da tragédia e da comédia — justamente por carregar consigo o impulso pela dramatização.

Essa característica, precisamente apontada pelo dramaturgo, está na essência da própria gênese do proto-melodrama (visto que, à época, não poderíamos nomear diretamente). Os primeiros registros do melodrama datam do século XVIII, período das revoluções burguesas na França. Anos antes, devido a uma ação praticada pela censura, as peças teatrais dialogadas eram apresentadas apenas para a aristocracia nos teatros de primeira grandeza, levando os teatros de “segunda categoria”, como eram chamados, a encenar por meio de outros recursos, como a música, o gestual, o cenário ou a iluminação — elementos que se tornaram centrais, posteriormente, nos *vaudevilles* e *nickelodeons*, até chegar a *mise-en-scène* do melodrama cinematográfico. Logo após a liberação para que esses teatros “menores” incorporassem o diálogo, diversos espetáculos foram criados, especialmente os *pantomimes*

<sup>1</sup> No original: “Que não nos enganemos, o melodrama não era coisa pouca; era a moralidade da Revolução!”, tradução nossa. Vf. BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**. New Haven/London: Yale University Press, 1995.

<sup>2</sup> As Conferências Charles Eliot Norton são um ciclo anual de palestras promovidas pela Universidade de Harvard, em memória de Charles Eliot Norton, professor e pesquisador de renome na área de arte e literatura. Essas conferências foram estabelecidas em 1925, com a finalidade de convidar pessoas de prestígio em seus campos de trabalho para compartilhar seus conhecimentos com o público em geral.

*dialoguées, pantomimes historiques e mimodrames* (Bragança, 2007). O ponto de ruptura se deu em 1789, com a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, indicando uma mudança nos princípios sociais, colocando-se em oposição aos antigos valores aristocráticos. O melodrama, então, se tornou um veículo capaz de representar os embates da burguesia e do Antigo Regime, registrando “[...] a luta de uma consciência burguesa moral e emocionalmente emancipada contra os vestígios do feudalismo<sup>3</sup>” (Elsaesser, 1991, p. 70, tradução nossa).

Em outros termos, o melodrama pode ser considerado um dos produtos mais importantes da modernidade. Foi através dele que as inseguranças da vida moderna se convergiram, refletindo as ansiedades morais, culturais e econômicas do momento através de uma forma dramática. Como esclarece Walkowitz (1992, p. 86, tradução nossa):

Tanto na forma quanto no conteúdo, o melodrama era um gênero apropriado para o público da classe trabalhadora, evocando a instabilidade e vulnerabilidade de sua vida no mercado instável do início do século XIX, onde os padrões tradicionais de deferência e paternalismo haviam sido corroídos. Abaixo da ordem superficial da realidade, espreitava um terrível segredo que poderia eclodir inesperadamente com violência e irracionalidade.<sup>4</sup>

A partir desse pensamento, duas linhas de raciocínio podem ser inferidas: a primeira revela que o melodrama surge como uma linguagem capaz de desvelar e expor o universo moral de uma era pós-sagrada, caracterizada por uma profunda desconstrução das certezas tradicionais (Brooks, 1995, p. 15). Essa também pode ser uma forma de caracterizar a própria ideia de modernidade, já que tal período histórico pode ser definido pelas suas mudanças socioeconômicas e culturais que se desenvolveram em um espaço comprimido da linha temporal. Dado o declínio do racionalismo — lembremos que estávamos em um período iluminista — não é difícil entender por que as pessoas passaram a procurar em outros campos a satisfação de suas necessidades morais e espirituais. Embora o cientificismo oferecesse a promessa de ordem e felicidade, os desejos e os impulsos da coletividade começaram a buscar suas próprias formas de realização. Portanto, ao contrário da visão de um século XVIII marcado pela racionalidade sem grandes emoções, logo percebemos que havia a necessidade

<sup>3</sup> No original: “The struggle of a morally and emotionally emancipated bourgeois consciousness against the remnants of feudalism.”

<sup>4</sup> No original: “In both form and content, melodrama was an appropriate genre for working-class audiences, evoking the instability and vulnerability of their life in the unstable market of the early nineteenth century, Where traditional patterns of deference and paternalism had been eroded. Below the surface order of reality lurked a terrible secret that could erupt unexpectedly with violence and irrationality.”

do retorno a algo muito semelhante ao sagrado e uma das respostas encontradas foi o melodrama.

A partir desse desejo, fica patente que o melodrama desperta uma espécie de agitação social, pois quando se lida com os sentimentos através da necessidade de expressão em um período irresoluto, observa-se o sequenciamento de injustiças sociais, a sensação de sofrimento a partir de uma relação simples: daqueles que detém o poder vitimizando aqueles que não o tem (a oposição da aristocracia com a nascente burguesia). Ou seja, o melodrama clássico entrega ao seu espectador alguém (ou algo) para se desprezar, construindo o discurso do bem *versus* o mal, em um processo de validação moral. Através do maniqueísmo e sua consequente simplificação do mundo, com o embate entre virtude e vício, o melodrama prevê "[...] uma pedagogia do certo e do errado *que não exige uma explicação racional do mundo*" (Xavier, 2003, p. 91, grifo do autor). Em outros termos, processos sociais complexos eram simplificados a fim de gerar certo engajamento corporal<sup>5</sup> em seu público.

A segunda linha de raciocínio está na própria ideia de "ordem superficial da realidade". Peter Brooks, um dos autores mais importantes no processo de renovação do pensamento melodramático<sup>6</sup>, aponta que essa necessidade de expressão é uma característica fundamental no melodrama. Para tanto, os personagens falam tudo o que lhes aflige porque nada pode deixar de ser dito, dramatizam em cima dos próximos sentimentos, criando um mundo submerso "[...] por um maniqueísmo subjacente, e a narrativa cria a emoção de seu drama ao nos colocar em contato com o conflito entre o bem e o mal que se desenrola sob a superfície das coisas"<sup>7</sup> (Brooks, 1995, p. 4, tradução nossa). O melodrama leva sua atenção às questões do cotidiano, ao drama que surge a partir dos conflitos diários, mas sem ligar-se ao realismo naturalista. Pelo contrário, é na aposta da elevação sentimental que o filme toma forma, dando espaço ao que Bentley chamou, na conferência que abriu esta introdução, de "naturalismo dos sonhos" (Rice, 1961).

São a partir dessas características inferidas que o melodrama se estabelece como algo muito além de uma simples produção exagerada, emocionalista ou maniqueísta, ou de

---

<sup>5</sup> A ideia do melodrama como um meio corporal será discutida com mais profundidade no primeiro capítulo, *Uma Questão de Estética*.

<sup>6</sup> Seu livro *The Melodramatic Imagination*, fonte-base desta pesquisa, dá conta do melodrama dentro da literatura, pensando principalmente na importância de Honoré de Balzac, Henry James e Dostoevsky, mas serviu de influência a diversos outros estudos posteriores. Coincidemente, no mesmo período — ambos os textos foram publicados em 1972 —, Thomas Elsaesser publicava seu texto *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*, cruzando pensamentos específicos sobre o formato melodramático tanto na literatura quanto no cinema.

<sup>7</sup> No original: "The world is subsumed by an underlying manichaeism, and the narrative creates the excitement of its drama by putting us in touch with the conflict of good and evil played out under the surface of things [...]."

quaisquer outros adjetivos pejorativos que frequentemente são atrelados a seu nome. Em razão do contexto histórico no qual surge, bem como das ambições políticas que envolvem a moralidade que ele busca transmitir, o melodrama revela um desejo por certo ordenamento social. Ele parece querer garantir que a sociedade permaneça alinhada com os valores e comportamentos fundamentados moralmente, funcionando como um instrumento que regula e reforça a conformidade aos ideais da época. Assim, o melodrama se transforma em uma forma de construção e manutenção de normas sociais. Então, poderíamos dizer que o centro de gravidade dessa relação é o que Brooks chamou de “moral oculta”, ou seja o domínio de valores espirituais que são indicados e, ao mesmo tempo, mascarados pela “ordem superficial da realidade”. Brooks comenta que

A voz narrativa, com suas perguntas e hipóteses grandiosas, nos conduz em um movimento através e além da superfície das coisas para o que está por trás, para a realidade espiritual que é o verdadeiro cenário do drama altamente colorido a ser desempenhado no romance. [...] O romance está constantemente atento para capturar esse drama essencial, ir além da superfície do real para a realidade mais verdadeira e oculta, para abrir o mundo do espírito<sup>8</sup> (Brooks, 1995. p. 2, tradução do autor).

Através dessa caminhada em direção a uma “realidade mais verdadeira”, o melodrama consegue renovar-se constantemente, tornando-se um veículo em que o exagero é um convite para um mundo interior onde os significados podem ser encontrados, e a superfície passa a ser apenas uma película que pode ser perfurada pelo olhar atento do espectador. Contudo, é importante esclarecer que o melodrama não é um drama moral, mas sim um drama da moralidade. Ou seja, seu desejo é de colocar em questão a existência de uma moral universal. E se esses pontos já poderiam ser observados desde a gênese melodramática, diversas questões passaram a moldar, também, com a velocidade da modernidade, a própria fórmula melodramática dentro de seus padrões político-sociais. Por ser percebido como bastante maleável justamente por lidar com a simplificação de questões, “[...] o melodrama parecia funcionar tanto como subversão quanto como escapismo — categorias que são sempre relativas quando considera-se o contexto histórico e social<sup>9</sup>” (Elsaesser, 1991, p. 72, tradução nossa). Em outros termos, a fácil assimilação por parte da formalidade junto ao discurso

<sup>8</sup> No original: "The narrative voice, with its grandiose questions and hypotheses, leads us in a movement through and beyond the surface of things to what lies behind, to the spiritual reality which is the true scene of the highly colored drama to be played out in the novel. (...) The novel is constantly tensed to catch this essential drama, to go beyond the surface of the real to the truer, hidden reality, to open up the world of spirit."

<sup>9</sup> No original: "[...] melodrama would appear to function either subversively or as escapism - categories which are always relative to the given historical and social context."

moral que existia quase de forma espiritual — para usar um termo recorrente no texto de Brooks — são dois pontos gravitacionais quando se pensa no melodrama.

E se no teatro melodramático a articulação central estava sobretudo na *mise-en-scène* e na interpretação dos atores, o melodrama rapidamente encontrou seu lugar na nova "atração de feira" que emergiu no final do século XIX: o cinema. Com a sofisticação da linguagem cinematográfica, os dramas passaram de encenações cuja preocupação era o quadro, para construções mais complexas tanto em narrativa quanto na esfera formal. Desde então, tentar mapear os principais nomes que ajudaram a consolidar o melodrama cinematográfico torna-se uma tarefa hercúlea, quase impossível, pois ele é tão intrinsecamente ligado à linguagem do cinema que suas manifestações se multiplicaram de forma inesperada, ganhando raízes em territórios diversos ao redor do mundo. Se D.W. Griffith pode ser considerado um dos nomes centrais no desenvolvimento melodramático dentro do cinema (o "pai do melodrama", segundo alguns autores), Douglas Sirk (o "príncipe", se considerarmos os títulos patriarcais dados aos cineastas), na década de 1950, renovou os interesses dentro do melodrama doméstico com afeições ao lado social, ainda que de forma tímida. Outros nomes importantes foram Georg Wilhelm Pabst (*A Caixa de Pandora* é um melodrama expressionista) e F. W. Murnau, cineasta responsável por *Aurora* (1927).

Contudo, a partir da década de 1960, com a emergência dos novos cinemas, o melodrama passou a sofrer com as críticas e a rejeição dos cineastas que despontaram à época. Como esclarece Xavier (2003, p. 129), as vozes proeminentes dos novos cinemas queriam "[...] uma dramaturgia liberta de clichês, impulsionadora da expressão autoral, sem as censuras do aparato industrial, estimuladora de uma consciência crítica diante da experiência contemporânea". O que ocorreu foi que esse formato estético idealizado pelos cinemanovistas — que também lidava com questões morais — não teve o alcance de público esperado, gerando uma falha de comunicação com os espectadores. Foi inevitável, a partir dos anos 1970, um retorno às fórmulas tradicionais, mas sem abandonar a política e a moralidade. Os filmes passaram a trazer a história recente para os cinemas, com preocupações que refletiam o *status* político e as questões identitárias que se tornaram potência após maio de 1968. O melodrama e a política, que sempre estiveram imbricados de alguma forma, forjam um reencontro, estreitando seus laços, fomentando um projeto de cinema que buscava aproximar-se do público e revisar questões que faziam parte dos debates públicos.

Nesse período de redescoberta e reinvenção do melodrama no cinema, um cineasta se destacou: Rainer Werner Fassbinder. Profundamente influenciado por Douglas Sirk, Fassbinder não só assimilou a estética visual que caracterizava o trabalho de Sirk — como o

uso simbólico das cores e da composição de planos — mas também se apropriou da intensidade sentimental que marcava a obra do cineasta alemão. Essa conexão direta com a obra de Sirk pode ser vista em *O Medo Devora a Alma* (1974), uma reinterpretação do clássico *Tudo que o Céu Permite* (1955), onde Fassbinder não apenas reverencia a estrutura do melodrama de Sirk, mas também expande seus temas, tornando-os mais pungentes e diretamente ligados às questões sociais e políticas de sua época. Ou seja, se a discussão acerca das classes sociais no filme de Sirk eraposta como principal impeditivo da relação entre os protagonistas (Jane Wyman e Rock Hudson), Fassbinder insere, além disso, a diferença de idade e a questão imigratória dentro do romance vivido por Brigitte Mira e El Hedi ben Salem. Perceptivelmente, o melodrama passa a ser um veículo de comentário acerca de questões que chegavam à superfície do tecido social no período em que o filme foi realizado.

O Novo Cinema Alemão, que data do início da década de 1960 até o florescer de 1980, e do qual Fassbinder foi um dos cineastas proeminentes, carregava consigo as mesmas preocupações de outros movimentos cinematográficos como o Neorrealismo Italiano e a Nouvelle Vague Francesa, onde o foco estava na turbulência do contemporâneo. Após esse período bastante prolífico, o cinema alemão levou seu olhar para alguns dos pontos históricos mais emblemáticos de sua história, que não são de forma alguma escassos. Alguns dos filmes mais comentados e premiados no início do novo milênio abordaram temas como o período nazista — é o caso de *A Queda* (2004) — o regime da Stasi<sup>10</sup> (*A Vida dos Outros*, 2006) e as dificuldades da reunificação (*Adeus Lenin!*, 2003). Ao lado desses filmes de escopo maior, um grupo de cineastas independentes, com tato mais reflexivo, pertencentes à Escola de Berlim, passou a chamar a atenção. Cunhado por alguns críticos no início dos anos 2000, a Escola de Berlim não possui um manifesto ou conta com cineastas específicos<sup>11</sup> — ainda que alguns de seus componentes estejam atrelados a revista de cinema *Revolver*. Visualmente, muitos dos filmes produzidos nessa corrente contavam com planos longos, pouco uso de trilha não-diegética e “enquadramentos clinicamente precisos” (Abel, 2015). Segundo Dennis Lim (2009), em uma matéria para o *The New York Times*, alguns críticos franceses consideram a Escola de Berlim um Novíssimo Cinema Alemão. O trabalho de Christian Petzold, o mais proeminente de seus membros hoje, tem uma relação especialmente complexa com a história.

<sup>10</sup> O regime da Stasi foi um sistema de vigilância implacável, imposto pela polícia secreta da Alemanha Oriental, a *Staatssicherheit* (Stasi). Seu principal objetivo era monitorar a população, utilizando uma extensa rede de informantes civis para assegurar o controle sobre a sociedade.

<sup>11</sup> Alguns dos cineastas que fazem parte dessa corrente cinematográfica, além de Petzold, são Angela Schanelec, Thomas Arslan, Christoph Hochhäusler, Valeska Grisebach e Ulrich Köhler.

Os temas que Petzold desenvolve em seus filmes estão diretamente ligados com questões do presente de forma geral, como imigração, modificações sociais e, principalmente, o enraizamento do neoliberalismo econômico. Ele parece buscar dar conta dos caminhos percorridos pela sociedade alemã desde a reunificação em 1989 e como seus personagens, geralmente desempregados ou considerados marginalizados, tornam-se fantasmas que povoam as ruas de cidades também fantasmas. Em outros termos, seus longas-metragens colocam em cena reminiscências de um momento político e socioeconômico cujas mudanças provocaram, também, novas formas de comportamento. Essa ideia de certa espectralidade faz com que o espectador seja confrontado diretamente com essas transformações, dissonâncias e perdas. De forma geral, o exercício realizado por Petzold parece encontrar a própria noção de melodrama aqui defendida: como um espaço para dar conta das mudanças e incertezas sociais a partir de uma moral específica. Na mesma matéria do *The New York Times*, o cineasta comenta que: "Com a Nouvelle Vague, eles se propuseram a destruir o que havia antes. No nosso caso, achávamos que só precisávamos reinventar algo<sup>12</sup>" (Lim, 2009, tradução do autor).

A partir dessa ideia de reinvenção, o que podemos notar no trabalho de Petzold, além da sua atenção para desenvolver temas sociais e políticos de forma crítica, é uma exploração em torno de gêneros populares. Filmes como *Something to Remind Me* (2001), por exemplo, bebe diretamente de *Um Corpo que Cai* (1958, dir. Alfred Hitchcock), *Yella* (2007) parte dos mesmos princípios de *Parque Macabro* (1962, dir. Herk Harvey) e *Jerichow* (2008) é uma adaptação de *O Destino Bate à Sua Porta*, partindo tanto do livro de James M. Cain, quanto das versões de Luchino Visconti em 1942, de Tay Garnett em 1946 e Bob Rafelson em 1981. O trabalho de Petzold, então, reside nesse ato de buscar nesses gêneros clássicos do século passado e que pareciam esquecidos e/ou postos como algo menor. Petzold, em entrevista a Jaimey Fisher (2013) comenta que seu desejo era redescobrir o gênero. Ele diz que: "[...] eu não queria destruí-lo, nem desconstruí-lo, mas reconstruí-lo. [...] É uma espécie de arqueologia<sup>13</sup>."

É através dessa ideia de arqueologia que este trabalho monográfico pretende pensar o melodrama de Christian Petzold. O trabalho do cineasta pode ser pensado como uma reflexão sobre como as imagens do passado não se limitam a uma reconstituição histórica, mas funcionam como fragmentos que reaparecem a partir de uma realidade que permanece

<sup>12</sup> No original: "With the Nouvelle Vague they set out to destroy what came before. In our case we thought we just had to reinvent something."

<sup>13</sup> No original: "I did not want to destroy it, therefore not deconstruct it, rather reconstruct it. [...] It is a kind of archaeology."

profundamente marcada pelas ruínas do que foi. Quando se fala, por sua vez, de uma “arqueologia do melodrama”, está-se pensando sobre como essas imagens refletem seu conteúdo político e histórico ao mesmo tempo que se apropriam de elementos estilísticos clássicos do melodrama, reconfigurando-se e dando-lhes nova vida. Ao revisitar obras passadas e, por consequência, o próprio passado alemão, Petzold revela como este não é algo encerrado, mas sim uma presença que se reinventa no presente. Para tanto, três filmes do cineasta foram utilizados como objeto: *Barbara* (2012), *Phoenix* (2014) e *Transit* (2018). Ainda que não tenham sido pensados originalmente como uma trilogia, os três projetos formam entre si o que criticamente ficou chamado como “Trilogia da Memória” por lidar com questões do passado da Alemanha.

Ambientado na Alemanha Oriental nos anos 80, *Barbara* segue a história da protagonista que dá nome ao filme, vivida por Nina Hoss<sup>14</sup>, uma médica que foi punida com o exílio para uma pequena cidade do interior por tentar fugir para o Ocidente. Ela é designada para trabalhar em um hospital rural, onde lida com a desconfiança do regime comunista e a vigilância constante da Stasi. Ao mesmo tempo, Barbara planeja sua fuga para o Ocidente e se envolve em um relacionamento com um colega médico, André (Ronald Zehrfeld). No entanto, suas intenções são complicadas pela crescente empatia e afeto por seu ambiente de trabalho e pelas pessoas ao seu redor. Já *Phoenix* repete a parceria de Petzold, Hoss e Zehrfeld, agora centrando sua história na Alemanha pós-Segunda Guerra Mundial, seguindo Nelly, uma cantora judia que sobreviveu a Shoah, mas ficou gravemente ferida e com cicatrizes que a desfiguraram. Nelly retorna a Berlim buscando encontrar Johnny, seu marido. Quando eles finalmente se reencontram, Johnny não a reconhece e, acreditando que ela está morta, propõe um plano: ele sugere que ela se faça passar por sua esposa para que ele possa ficar com a herança dela. *Transit*, realizado após a aclamação de *Phoenix*, traz Paula Beer e Franz Rogowski como protagonistas. O filme se passa na França durante a Segunda Guerra Mundial, mas com uma abordagem contemporânea. Ele segue Georg que, após o suicídio de um escritor e ativista político, assume sua identidade. Em Marselha, onde muitos refugiados tentam obter vistos para embarcar em navios rumo à América Latina, ele se envolve com a esposa do escritor falecido, Marie (Paula Beer).

Esses longas-metragens foram escolhidos por principalmente carregarem consigo questões sociais e políticas revistos dentro da ótica melodramática. O trabalho de arqueologia

---

<sup>14</sup> Hoss fez com Petzold alguns de seus filmes mais importantes como: *Something to Remind Me* (2001), *Wolfsburg* (2003), *Yella* (2007), *Jerichow* (2008). Além de *Barbara* (2012) e *Phoenix* (2014), objetos dessa monografia.

do melodrama, então, seguirá a partir dessas noções. Delimitados os objetos, começaremos o trabalho de escavação que será tomado em três frentes: a primeira delas, correspondente ao primeiro capítulo, explorará o melodrama não apenas como um gênero, mas como um modo estético, ou, parafraseando Herbert Read e Kenneth Clark ao se referirem ao Romantismo, como um “estado de espírito permanente”. A segunda frente, que integra o segundo capítulo, propõe um breve estudo acerca das transformações sociais que marcaram a Alemanha e o Ocidente nas últimas décadas, com especial atenção ao avanço das políticas neoliberais e seus efeitos sobre as subjetividades. Finalmente, a terceira abordagem, que ocupará o terceiro capítulo, pretende articular o conceito de uma “arqueologia do melodrama”, visando refletir sobre o tempo e a imagem em termos estéticos e históricos, em uma defesa do retorno às possibilidades do sentimento dentro de uma percepção estética e social.

Este trabalho monográfico buscará, então, pensar na esfera estética e política de como os filmes de Petzold atravessam questões do contemporâneo, partindo da escrita de Walter Benjamin, não desejando respostas assertivas, mas sim algo semelhante a um sintoma. Como sintoma, possivelmente, temos a ideia do “insalvável”, que Giorgio Agamben discorre em seu ensaio sobre Benjamin. O autor afirma que: “O que é insalvável é o que foi, o passado como tal. Mas o que é salvo é o que nunca foi, algo de novo. [...] Por isso o método do conhecimento histórico se enuncia nesta frase: ‘Ler o que nunca foi escrito’” (Agamben, 2017, p. 208). Na contemporaneidade pensar sobre isso associado a filmografia de Petzold, sugere que o passado não deve ser compreendido apenas como um conjunto de fatos ou imagens estáticas, mas sim como algo prismático cujos feixes ainda não foram totalmente explorados. O trabalho do cineasta, assim, ressoa com a ideia agambeniana de que o que é verdadeiramente “salvo” é algo muito próximo do potencial, aquilo que não foi totalmente capturado ou representado nas artes. A arqueologia do melodrama, portanto, busca resgatar essas camadas ocultas, em um movimento que, ao tentar escavar o que está supostamente enterrado, também abre a possibilidade de uma nova forma de entender o passado através da representação melodramática deste.



**Figura 1.** Frame de *Phoenix* (2014), dir. Christian Petzold

## I

### UMA QUESTÃO DE ESTÉTICA

*“O Romantismo é o primitivo, o ignorante, é a juventude, a exuberante sensação de vida do homem natural [...].”*

Isaiah Berlin

Para refletirmos sobre o melodrama, é fundamental, antes de tudo, compreendê-lo a partir de sua estética. Embora frequentemente associado a adjetivos como exagerado, sentimental ou maniqueísta, esse gênero revela uma complexidade maior quando analisado a partir de sua recepção. Mais que o apelo ao excesso emocional ou à polarização moral, o melodrama constrói uma linguagem própria que mobiliza os sentimentos do espectador. Tal definição encontra eco na conceituação da estética clássica, levantada por Immanuel Kant em *Crítica da Faculdade do Juízo*, na qual ele aponta que

O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento determinação não pode ser senão subjetivo. Toda referência das representações, mesmo a das sensações, pode, porém, ser objetiva (e ela significa então o real de uma representação empírica); somente não pode ser-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação. (Kant, 1995, p. 48)

Ou seja, Kant afirma que o juízo de gosto — por exemplo, dizer que algo é "belo" — não tem base em conhecimentos empíricos; pelo contrário, depende da forma como o sujeito se sente diante do objeto. Mesmo através das sensações que podem ser objetivamente referidas (calor, por exemplo), o sentimento de prazer ou desprazer não se refere a algo no objeto, mas como o sujeito é afetado por ele. O sentimento estético é, portanto, uma experiência interior. Nesse contexto, as sensações passaram a ser associadas a domínios considerados problemáticos ou, no mínimo, questionáveis durante a emergência do Iluminismo. Egil Asprem (2014, p. 91), professor de História das Religiões na Universidade de Estocolmo, argumenta que os estudiosos perceberam que a cultura ocidental pós-Iluminista estava repleta de ideias conflitantes competindo para serem classificadas como 'conhecimento legítimo' ou 'conhecimento normativo'<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Para vias de esclarecimento, os conhecimentos legítimos estão associados aos saberes reconhecidos e validados e cientificamente aceitáveis, enquanto os normativos excluem outras formas de conhecimento tidas como não científicas ou subjetivas.

Em outras palavras, a antítese entre o racional e o mágico<sup>16</sup> foi intensificada, promovendo uma cisão na natureza do conhecimento entre saberes legitimados e saberes marginalizados. A modernidade, nesse sentido, consolida-se em torno dos métodos científicos empíricos, do ceticismo filosófico e das teorias políticas de cunho liberal. De modo geral, trata-se de um período em que o sentimento é progressivamente relegado em favor da primazia da razão. Essa movimentação contribuiu para o que Max Weber chamou de *Entzauberung der Welt*, ou *desencantamento do mundo*. Ou seja, Weber se referia a um processo contínuo e deliberado de marginalização da magia em nome da racionalidade e da modernidade<sup>17</sup>. Contudo, o que ficou evidente é que o espaço deixado pelo desencantamento não foi preenchido pela solidez da verdade; pelo contrário, as dúvidas filosóficas junto à constante revisão teórica e científica associada às mudanças sociais formataram um mundo de incertezas. Como esclarece Ben Singer (2011, p. 25, tradução nossa)

Muitos teóricos sociais enfatizaram as consequências negativas da perda de referências culturais na vida moderna. Como Émile Durkheim destacou com a noção de 'anomia'<sup>18</sup>, a ausência de normas na modernidade fomentou um ciclo de ambiguidade moral, desejos incessantes, frustração e ausência de sentido existencial<sup>19</sup>.

Essa frustração é captada pelo melodrama ainda em sua emergência, traduzindo primeiramente no teatro e, posteriormente, no cinema, a agitação social e moral que a modernidade trouxe. O melodrama clássico conseguia, através da arte teatral, engatilhar um prazer catártico de repulsa aos vilões e enterneциamento aos heróis. Construído em cima dessa validação moral, como já foi explicitado na Introdução, o gênero oferecia uma resposta sentimental às inquietações de um público atravessado por transformações intensas. Essa estrutura permitia ao espectador não apenas identificar-se com os sofrimentos dos personagens virtuosos, mas também reafirmar um senso de justiça frente às ambivalências do

<sup>16</sup> Neste contexto, o termo "magia" e seus adjetivos não se referem a fenômenos sobrenaturais, mas sim ao sentido mais amplo de *encantamento*, isto é, a excitação, fascinação e senso de maravilhamento diante do mundo. Trata-se, portanto, de uma experiência estética e não de uma referência à crença em entidades fantasmagóricas.

<sup>17</sup> A discussão sobre a modernidade e seus desdobramentos históricos será aprofundada no próximo capítulo, *Uma Questão de História*, onde serão exploradas as transformações sociais, culturais e simbólicas que marcaram os séculos seguintes.

<sup>18</sup> "Para Durkheim, a anomia surge na sociedade quando ocorre um estado de desregramento e desorganização social, geralmente em crises de cunho econômico ou causadas por mudanças sociais e/ou ideológicas. Sendo um funcionalista, o conceito de anomia diz respeito aos fenômenos que estão fora da normalidade e da regularidade da vida social." (Ribeiro, 2014, p. 9)

<sup>19</sup> No original: "Many social theorists emphasized the negative consequences of the loss of cultural moorings in modern life. As Émile Durkheim stressed with the notion of 'anomie', the normlessness of modernity fostered a cycle of moral ambiguity, restless desire, frustration, and existential meaninglessness."

mundo moderno. Tais transformações permanecem perceptíveis na contemporaneidade, na medida em que diversas problemáticas assumem novos contornos e se agravam sob dinâmicas sociais e políticas em mutação. Inserido em um cenário saturado por estímulos visuais e por reconfigurações das estruturas de sentido, o melodrama mantém-se como uma forma estética privilegiada para a expressão das tensões do presente, articulando as inquietações e demandas específicas do contexto histórico em que se inscreve.

Dessa forma, ainda que alguns teóricos se refiram ao melodrama como um "modo imaginativo" (caso de Peter Brooks) e outros o classifiquem explicitamente como um "gênero", compreendê-lo como uma estética permite situá-lo dentro da noção de um "estado de espírito permanente" — expressão utilizada por Herbert Read e Kenneth Clark ao descreverem o Romantismo (2022). Assim como este último, o melodrama é frequentemente associado a um discurso exagerado ou emotivamente carregado, em aparente dissonância com os valores de racionalidade promovidos pela modernidade. Ainda que a conceituação de gênero esteja comumente associada a uma recorrência de estruturas narrativas e traços estilísticos reconhecíveis, especialmente em termos de linguagem visual e organização dramática, o que se observa nas produções mais recentes é uma crescente economia desse emocionalismo, frequentemente visto com desconfiança pela crítica e por parte do público. Tal reação evidencia uma resistência ao melodrama enquanto manifestação explícita das sensações, associando-o a um excesso considerado deslocado em relação às convenções estéticas contemporâneas.

Nesse sentido, aplicar a categoria de gênero ao melodrama revela-se particularmente limitante, pois implica uma rigidez que contraria a maleabilidade de uma estética que se reinventa à medida que o mundo se transforma. Ainda que suas características sejam identificáveis, o melodrama opera como uma sensibilidade estética que infiltra outros gêneros, adaptando-se aos contextos históricos e ideológicos em que emerge. Sua força está menos em uma tipologia de enredo ou estilo e mais na maneira como dramatiza conflitos morais, afetivos e sociais. Assim, compreendê-lo como um estado de espírito permanente é reconhecer sua permanência como linguagem afetiva que responde às inquietações do tempo. Partindo dessa compreensão ampliada, observamos o melodrama sob outra chave interpretativa, articulando uma abordagem simultaneamente histórica e estética, como uma experiência sensível. Trata-se de pensar o melodrama a partir da experiência e dos sentidos: como ele mobiliza o olhar, o corpo e os sentimentos; como inscreve no sensível os impasses éticos e sociais; e como, por meio do *pathos*, expressa o sofrimento, a injustiça e o desejo de reparação.

## 1.1. Da experiência dos sentidos

Aqui se revela, com toda clareza, que nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? (Benjamin, 1987, p. 115)

Walter Benjamin, em seu célebre ensaio *Experiência e Pobreza*, de 1933, já apontava a escassez de experiências significativas que marcavam o mundo moderno. Nunca se viveu tanto, nunca se testemunhou tanto e, paradoxalmente, a verdadeira experiência tornou-se cada vez mais rara. A modernidade, com sua aceleração do tempo e o culto à novidade, reduziu o espaço da contemplação. O sujeito moderno, empobrecido de experiências duradouras, passa a viver na superficialidade das sensações instantâneas. Para Benjamin, o narrador tradicional, que tecia experiências com base na escuta e na transmissão, foi substituído pelo repórter, que entrega fatos crus, sem elaboração subjetiva. Hoje, quase um século após a análise benjaminiana, esse empobrecimento da experiência assume contornos ainda mais agudos: as redes sociais intensificam a fragmentação da atenção, e o impacto imagético imediato torna-se o ápice da profundidade possível. O sujeito contemporâneo reage ao instante, mas rapidamente o presente se dissolve no passado, sem deixar vestígios duradouros, em um reconhecimento perene, sem a possibilidade de apreender a imagem em sua totalidade. Jorge Larossa Bondía (2002, p. 24) escreve que

[...] o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial.

Ou seja, se o sujeito contemporâneo está vinculado à noção de periodismo, ou seja, à fabricação e circulação da informação, o sujeito da experiência é aquele que se abre às vivências e, consequentemente, aos sentimentos. A experiência, portanto, não é algo que simplesmente acontece, mas algo que *nos* acontece. Buscando um pouco acerca disso podemos encontrar a sensualidade da experiência estética, ou seja, as sensações, em Schopenhauer, e a questão do corpo, inerente à experiência, em Bataille. Tais características são inerentes ao estado melodramático. O sujeito da experiência é, afinal, aquele que busca expressar tudo aquilo que lhe parece essencial, uma noção que se revela fundamental para a

compreensão do melodrama. Como esclarece Brooks (1995, p. 4, tradução nossa), “[...] os personagens estão no palco e proferem o indizível, dão voz aos seus sentimentos mais profundos, dramatizam, por meio de suas palavras e gestos intensificados e polarizados, toda a lição de seu relacionamento<sup>20</sup>”.

Em outros termos, o ser humano é, antes de tudo, um ser que se exprime. E isso não significa que ele tenha apenas uma ferramenta ou habilidade de se comunicar, mas que sua própria essência está imersa na expressão. Ele não é apenas alguém que usa a linguagem, ele é, na verdade, a própria manifestação de significados. Sua existência é formada, envolta e refletida através das formas de dizer e sentir, e é nesse fluxo que sua experiência de vida se revela. O que ele é e como vive está entrelaçado nesse modo de se mostrar, que transcende o simples falar. Isso potencializa o papel do corpo melodramático, isto é, aquele tomado pelas sensações, onde o sentir se materializa em movimento e som. Assim, no melodrama, o corpo torna-se o palco onde a experiência humana se manifesta com maior intensidade. Mas tal ação não é perceptível apenas dentro da diegese melodramática; o corpo do espectador também está envolvido nisso. O melodrama, por sua vez, é um estado que prova a instabilidade do sujeito contemporâneo e o transforma em sujeito da experiência.

Ben Singer (2011, p. 40, tradução nossa) observa, por exemplo, que o estado melodramático “[...] é uma questão do corpo, das respostas físicas<sup>21</sup>”. Essa mesma ideia é defendida por Linda Williams em seu célebre texto sobre o melodrama. A autora descreve o melodrama como parte do que chama de “cinema do corpo” — obras audiovisuais que provocam reações físicas no espectador<sup>22</sup>. Dentro dessa lógica, ela o aproxima da pornografia e do horror, sugerindo que, enquanto a pornografia desperta o gozo e o horror provoca o grito, o melodrama corresponde ao estado das lágrimas. O melodrama é, portanto, um estado essencialmente corpóreo e experiencial, que provoca o espectador dentro do campo sensível, buscando uma resposta visceral aos sentimentos exibidos na tela. Encontramo-nos diante de uma disposição afetiva que se opõe à lógica da racionalidade e do distanciamento analítico. Ele convida o espectador a suspender o juízo e a abrir-se à vulnerabilidade das sensações. Podemos entender o melodrama como um agitador de sensações, agindo como um possível instrumento de *Wiederbezauberung der Welt*, ou seja, de reencantamento do mundo. Essa

<sup>20</sup> No original: “[...] the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship”.

<sup>21</sup> No original: “[...] is a question of the body, of the physical responses.”

<sup>22</sup> Outros teóricos também pensam a dimensão tátil e sensorial do audiovisual. Vivian Sobchack, em *Carnal Thoughts* (2004); Laura U. Marks, em *The Skin of the Film* (2000), introduz o conceito de “visualidade háptica”, em que a imagem é sentida mais do que vista; e Steven Shaviro, em *The Cinematic Body* (1993).

ideia de reencantamento só se torna possível por meio de uma das características centrais do melodrama: o *pathos*.

## 1.2. Do *pathos*

Quando o *pathos* é trazido à tona, devemos levar em consideração que essa é uma categoria fundamental por mobilizar afetivamente o espectador, além de exercer uma função ética, estética e simbólica no desenvolvimento da ação dramática. A centralidade do *pathos* na tradição ocidental pode ser compreendida a partir do pensamento aristotélico. Já na abertura da *Poética*<sup>23</sup>, Aristóteles elenca os *páthē* (ou paixões) como elementos essenciais da arte mimética. No entanto, é na *Retórica* que o filósofo grego elabora com maior profundidade a noção de emoção como recurso persuasivo. Segundo ele, as emoções são “[...] as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer; tais são a ira, a compaixão, o medo e outras semelhantes, assim como as suas contrárias” (Aristóteles, 2005, p. 160). Em contraste com o *logos*, que diz respeito ao apelo racional, e com o *ethos*, associado à imagem do orador, o *pathos* refere-se à capacidade do discurso de afetar sensorialmente a audiência, produzindo adesão por meio da sensibilidade.

É fundamental, contudo, estabelecer desde o início a distinção entre três conceitos que serão recorrentes ao longo desta pesquisa: emoção, sentimento e paixão. O primeiro, conforme já elucidado por Aristóteles, constitui um instrumento de persuasão e está frequentemente vinculado a um momento específico; ou seja, a emoção não configura um estado contínuo. Trata-se de uma manifestação efêmera, que possui, entretanto, um potencial performativo significativo. O sentimento, por outro lado, refere-se a uma experiência mais duradoura, instaurada na esfera da subjetividade. Diferentemente da emoção, o sentimento não carece de performatividade e, portanto, não pode ser instrumentalizado da mesma forma. Ele está intimamente relacionado à experiência estética, às sensações e ao contato com as profundezas do humano. A paixão, por sua vez, pode ser compreendida como um conceito intermediário entre emoção e sentimento: não é tão fugaz quanto a primeira, tampouco tão constante quanto o segundo. Quando se analisa a presença das paixões no contexto do

---

<sup>23</sup> Aristóteles faz referência ao *pathos* na *Poética*, especialmente no contexto da tragédia e da catarse, mas não desenvolve uma análise aprofundada sobre o conceito, dedicando maior atenção à mímese, ao enredo (*mythos*) e ao caráter (*ethos*).

melodrama, considera-se, portanto, a interação entre emoções que impactam os personagens e a maneira como esses sujeitos são transformados pela persistência dos sentimentos.

A noção de “paixão” assume, ainda, outros contornos semânticos e simbólicos. No vocabulário grego, o termo remetia a experiências intensas, muitas vezes de sofrimento, mas que implicavam uma postura ativa diante da adversidade. Com a consolidação da tradição cristã, especialmente a partir da figura da Paixão de Cristo, o conceito sofre uma inflexão: passa a denotar não apenas o sofrimento físico, mas uma forma de transcendência espiritual da dor. Conforme observa Buch (2010, p. 20), tal concepção passa a implicar “um certo distanciamento da dor e um meio de superá-la por meio da *própria* dor<sup>24</sup>” (grifo do autor, tradução nossa). Essa reconfiguração do sofrimento enquanto experiência moralizadora encontra ressonância no melodrama, que se apropria dessa lógica ao representar a dor não como fim em si, mas como meio de purificação ética e restauração da ordem simbólica. A figura da vítima inocente, submetida a forças opressoras, ocupa posição central nesse sistema simbólico, estruturando a lógica do *pathos*. O sofrimento imerecido dessa figura provoca identificação afetiva no espectador, que se vê mobilizado por um desejo de reparação moral.

Eric Bentley (1991, p. 198, tradução nossa) afirma que “[...] a frase ‘dar uma boa chorada implica sentir pena de si mesmo. [...] A maior parte da piedade é autopiedade. Estamos identificados com aqueles outros que estão ameaçados: a piedade que sentimos por eles é, na verdade, piedade por nós mesmos<sup>25</sup>.’” Ou seja, como esclarece Carroll (2013, p. 36), a “Piedade melodramática envolve coisas ruins acontecendo a pessoas boas ou, pelo menos, coisas desproporcionalmente ruins acontecendo com pessoas de caráter complexo<sup>26</sup>”. Ainda que essa perspectiva possa ser considerada reducionista, ela evidencia um aspecto relevante do *pathos* melodramático: a projeção sentimental, isto é, a capacidade do espectador de reconhecer, no sofrimento alheio, seus próprios dramas e ansiedades. Retornamos, então, a Linda Williams, observando que a estética melodramática atua como um dispositivo formativo moral por meio da encenação da dor. Ao não comover apenas, o *pathos* moraliza, instaurando uma experiência catártica que articula sofrimento, empatia e julgamento moral.

De forma geral, portanto, no pensamento de Aristóteles, as *pathê* influenciam os juízos morais e as ações humanas, sendo fundamentais tanto no discurso persuasivo quanto na estrutura dramática. É precisamente nesse ponto que o melodrama se insere como um veículo

<sup>24</sup> No original: “[...] a certain distance from and a way of overcoming pain *in* pain” (tradução nossa).

<sup>25</sup> No original: “The phrase ‘having a good cry’ implies feeling sorry for oneself. [...] Most pity is self-pity. We are identified with those others who are threatened: the pity we feel for them is pity for ourselves.”

<sup>26</sup> No original: “Melodramatic pity involves bad things happening to good people, or, at least, disproportionately bad things happening to people of mixed character.”

dos sentimentos. Embora opere inicialmente pela mobilização de emoções, dentro de um escopo performativo, seu verdadeiro propósito é enraizar sentimentos duradouros no espectador. A emoção atua como um meio para instaurar uma vivência afetiva, e é por meio desse processo que o melodrama reforça uma determinada moralidade. A paixão, como elo entre emoção e sentimento, assume papel central: ao afetar os personagens de modo persistente, ela conduz a transformações subjetivas que refletem valores éticos e sociais. Assim, o melodrama fixa, na sensibilidade do público, um sistema de valores, tornando-se um espaço onde a afetividade se converte em experiência moral.

### 1.3. Do ético e do social

Uma vez estabelecido que a estética melodramática se estrutura em torno da intensificação da experiência sensível e, por conseguinte, do *pathos*, infere-se que a comoção sentimental mobilizada por esse estado de espírito emerge de uma moralidade encenada, articulada à experiência vivida. Nesse regime de representação, as paixões — aqui definidas como aquelas descritas na *Poética* de Aristóteles — configuram-se como vetores de valoração ética, por meio dos quais se tornam visíveis os conflitos morais que perpassam o contexto histórico da produção. Ainda que o melodrama seja comumente associado a um registro estilístico marcado pelo excesso tanto na expressão dos sentimentos quanto no uso de cores saturadas — pensemos, por exemplo, em Sirk, Fassbinder e Almodóvar, nomes emblemáticos dessa estética —, os cineastas estavam e estão interessados em transformar as “sombras da caverna” platônica em instâncias de espessura simbólica, nas quais se inscrevem os impasses, tensões e contradições do mundo social. Nesse sentido, o cotidiano torna-se palco de inquietações, revelando, por meio do afeto, os dispositivos opressivos das convenções sociais.

Quando Brooks (1995) explicita a moral oculta do melodrama, deixa claro que não se trata de uma categorização metafísica, mas de uma configuração estética que responde historicamente aos fragmentos de um mundo dessacralizado. Em outros termos, o que se propõe é uma ética ligada à experiência dos sujeitos, articulada através da sensibilidade, do afeto e do drama. A moral oculta opera como uma lógica subterrânea que organiza o campo das ações e dos sentimentos, oferecendo ao espectador um mapa intensificado dos dilemas éticos contemporâneos. Em um mundo em que as instâncias legitimadoras da verdade se mostram ambíguas, o melodrama emerge como um estado de espírito capaz de reinscrever o valor no registro sentimental, valorizando a ética dentro dos gestos. Esse deslocamento do campo da moral para o domínio do sensível não implica superficialidade, como destacam

alguns dos críticos dessa estética; ao contrário, ele permite que se reconheça, nas paixões, a presença de estruturas de poder e violência que atravessam a vida cotidiana.

Essa ideia, por consequência, provoca se não a criação, a fundamentação de um mundo pautado pelas dicotomias maniqueístas. Essa noção pode ser exemplarmente posta através de um comentário de Theodora Basanquet, secretária de Henry James<sup>27</sup>, uma das principais figuras do realismo na literatura do século XIX: “Quando saía do refúgio de seu escritório para o mundo e olhava ao redor, via um lugar de tormento, onde criaturas de rapina cravavam perpetuamente suas garras na carne trêmula dos condenados e indefesos filhos da luz<sup>28</sup>” (Brooks, 1995, p. 5, tradução nossa). A antítese escuridão *versus* luz ilustra de forma bastante estética os pares conceituais que servem de bússola dentro da moralidade melodramática, isto é, bem *versus* mal, vítima *versus* vilão, pureza *versus* corrupção. Essa dicotomia não pode ser encarada como meras simplificações do real, mas como uma estratégia dentro da ética. Trata-se de um binarismo que busca mobilizar uma identificação moral com as figuras da injustiça. O maniqueísmo melodramático, está longe de ser ingênuo; pelo contrário, por sua plena consciência da temporalidade, ele funciona como um marcador da ambivalência moral.

Encadeia-se, então, essa questão com uma ideia de hipérbole sentimental, fundamental na construção dessa moralidade sensível. O melodrama amplifica o afeto não apenas para provocar catarse, mas para conferir inteligibilidade a experiências que poderiam ser consideradas banais ou insignificantes. O sentimento, assim, não é mero ornamento: ele é o veículo pelo qual o conflito ético se manifesta. Ainda que o percurso narrativo explore a desordem, a injustiça e o sofrimento, o desfecho tende a reestabelecer um sistema de valores através da punição dos culpados ou da recompensa daqueles que foram vitimados pela estrutura opressora que cerca a narrativa. Esse formato teleológico reforça a função normativa do melodrama, não como reafirmação conservadora da ordem, mas como tentativa de restaurar, ainda que simbolicamente, um equilíbrio ético rompido, ou seja, uma tentativa de reencantamento do mundo (*Wiederbezauberung der Welt*), por meio dos sentimentos. O tempo do melodrama, portanto, é também um tempo de justiça. A moralidade, aqui, é o motor estrutural de uma estética da inquietação.

<sup>27</sup> Henry James é uma figura central para Peter Brooks em *The Melodramatic Imagination*, onde o autor analisa como a ficção de James mobiliza a lógica do melodrama dentro de uma intensificação ética da interioridade. Para Brooks, James representa um deslocamento do melodrama do palco público para o espaço íntimo e psicológico, mantendo, no entanto, o mesmo impulso moralizante e o desejo de tornar visível um valor ameaçado.

<sup>28</sup> No original: “When he walked out of the refuge of his study into the world and looked about him, he saw a place of torment, where creatures of prey perpetually thrust their claws into the quivering flesh of the doomed, defenseless children of light.”

#### 1.4. De Christian Petzold

Com os elementos que definem uma estética melodramática na contemporaneidade devidamente estabelecidos, passamos agora a um estudo dos três filmes que constituem o objeto central desta monografia: *Barbara* (2012), *Phoenix* (2014) e *Transit* (2018), todos dirigidos pelo cineasta alemão Christian Petzold. Para cada uma dessas obras, foi selecionada uma cena específica — não com o intuito de realizar uma análise filmica formalista, mas sim como ponto de partida para uma reflexão acerca de como o *zeitgeist* melodramático se manifesta em sua filmografia. Essas cenas funcionam como núcleos de condensação simbólica, revelando como o melodrama, em sua vertente contemporânea, atua na constituição da experiência sensível, mobilizando o *pathos* e dramatizando impasses éticos e sociais próprios de nosso tempo. *Barbara* narra a trajetória da personagem homônima, interpretada por Nina Hoss, uma médica que, após tentar fugir para o Ocidente, é punida pelo regime da Alemanha Oriental com o exílio em uma cidade interiorana. Designada para atuar em um hospital rural, Barbara enfrenta a constante vigilância da Stasi e a atmosfera de desconfiança do contexto autoritário. Paralelamente, ela continua a arquitetar sua fuga e estabelece um vínculo afetivo com o colega médico André (Ronald Zehrfeld), o que complexifica ainda mais seus dilemas morais.

Ainda que, em uma leitura inicial, o aspecto melodramático possa parecer circunscrito unicamente ao relacionamento amoroso entre a protagonista e o médico-chefe da clínica — relação esta que se aproxima formalmente da tradição do melodrama clássico hollywoodiano na década de 1940 —, uma análise mais atenta, à luz das características do estado melodramático previamente delineadas, revela que o *pathos* constitui o núcleo estruturante da narrativa. Tal como nas convenções do melodrama clássico, a protagonista é posicionada como uma figura oprimida por estruturas sociopolíticas inflexíveis — neste caso, o aparato de vigilância e repressão da RDA —, o que a coloca em uma situação de constante ameaça e impotência moral. Assim, Petzold articula elementos formais e temáticos que remetem ao melodrama clássico, i.e. a centralidade da vítima feminina, o sentimento de claustrofobia social e a ênfase nos sentimentos reprimidos, para construir uma atmosfera na qual cada gesto adquire peso dramático. Ao apresentar Barbara como uma mulher sob constante vigilância, tanto por agentes da Stasi quanto por possíveis delatores em seu ambiente de trabalho, o diretor compõe um cenário em que a mínima transgressão pode inviabilizar o plano de fuga, reiterando a lógica melodramática em que o destino da protagonista está suspenso.

Posicionando esses personagens nesses espectros, Petzold simplifica as questões morais que envolvem seu longa-metragem. Como vítima, Barbara encarna uma posição ética clara, ou seja, é a médica injustamente punida pelo regime, vigiada e isolada, o que a coloca em um lugar de empatia quase automática. Já André, o médico que aparenta ser cúmplice do sistema, ocupa o pólo oposto do espectro, mas também escapa de um julgamento unívoco. Ele é parte do aparato repressivo? Ou apenas alguém tentando manter sua humanidade em meio à vigilância? É nesse ponto que o melodrama se manifesta de forma mais sutil, através de olhares e pequenas decisões que carregam um peso ético. A moral oculta do filme reside justamente nessa zona cinzenta, onde o espectador é convidado a questionar o próprio desejo de separar os personagens entre heróis e traidores. Petzold simplifica os arquétipos para tornar acessível uma camada de leitura imediata, mas complica essas mesmas figuras ao expor suas contradições internas.

Em tempos de incerteza moral, o melodrama simplifica para questionar. Essa aparente contradição é, na verdade, o núcleo da força crítica do melodrama moderno e fica evidente em filmes como *Barbara*. Ao construir arquétipos claros (a heroína injustiçada, o possível traidor, a presença opressora do Estado), o melodrama mobiliza rapidamente a empatia do espectador. No entanto, essa estrutura binária não irá moralizá-la de forma explícita e sim desestabilizá-las, usando a simplicidade aparente para revelar camadas da experiência moral. Um momento, em particular, é ilustrativo tanto na maneira como esse relacionamento é trabalhado como também essa incerteza moral se torna uma questão que define a atmosfera do longa-metragem. Além desses pontos que ressoam com o estilo melodramático, a cena parece ilustrar a própria forma desse estado de espírito, como se Petzold sinalizasse acerca da noção de moral oculta. Numa das salas da clínica, Barbara e André estão conversando quando ele aponta para o quadro que está pendurado na parede próxima à porta: *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp* (*De Anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp*), uma pintura a óleo sobre tela de Rembrandt, pintada em 1632 (**Figura 2**).

Ao apontar para a obra, Barbara comenta que, seguindo os protocolos médicos, o abdome do personagem central deveria ser o primeiro a ser aberto e não a mão esquerda, como representado pelo pintor. Percebido o suposto erro, André comenta que Rembrandt fez uma escolha cuidadosa: ao representar anatomicamente algo, o olho do espectador é direcionado ao paciente, Aris Kindt, “a vítima”, como o médico bem define. Em outros termos, quando a personagem de Nina Hoss observa o “erro”, ela segue um pensamento racional em uma vertente iluminista. Ao permanecer dentro de uma ordem do mundo controlada, ela se mantém protegida da Stasi e, por consequência, dos próprios sentimentos.

Mas a resposta de André é inesperada: Rembrandt não errou. Ele fez uma escolha que dá centralidade à figura da vítima, à dor humana, à narrativa moral daquele corpo exposto. Aqui, Petzold inscreve no diálogo uma reflexão sobre onde colocar o foco do olhar. E, ao contrário da anestesia sentimental promovida por um regime que vê o corpo como ferramenta do Estado, o melodrama em *Barbara* insiste em devolver humanidade ao corpo e ao sujeito — não como objeto da vigilância, mas como centro moral da narrativa.



**Figura 2.** *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp* (Rembrandt, 1632)

Petzold afasta-se do melodrama clássico ao suprimir seus excessos sentimentais, mas mantém sua estrutura essencial: a de um sujeito confrontado com dilemas morais em contextos de opressão sistêmica, ao mesmo tempo em que se vê mobilizado pela possibilidade de um vínculo afetivo. Nesse sentido, o gesto de olhar o corpo morto torna-se também um espelho: ao encarar Aris Kindt, Barbara confronta sua própria interioridade, articulando um cinema que se inscreve no melodrama pela exposição moral que resiste à lógica funcionalista imposta pelo aparato estatal. O verdadeiro corte, portanto, não se dá no abdome ou na mão esquerda, mas na cisão entre o olhar técnico e o olhar moral, este que reinscreve sentido. Em outros termos, em meio ao desencantamento promovido pela vigilância e pela

instrumentalização do corpo, o filme parece tentar reintroduz uma sensibilidade ética capaz de restaurar experiências afetivas em um contexto marcado pela frieza dos sistemas de controle.

A noção de controle também se revela como um vetor central em *Phoenix*, obra subsequente de Christian Petzold. Ambientado na Alemanha do pós-Segunda Guerra Mundial, o filme acompanha Nelly (interpretada, mais uma vez, por Nina Hoss), uma cantora judia sobrevivente da Shoah que retorna a Berlim após sua passagem por um campo de concentração. Marcada por graves ferimentos e com o rosto desfigurado, a protagonista submete-se a uma cirurgia reconstrutiva cujo propósito é restaurar sua aparência anterior, a fim de possibilitar um reencontro com seu marido, Johnny (novamente interpretado por Ronald Zehrfeld). Nesse contexto, configura-se uma dinâmica similar àquela observada em *Barbara*: uma figura feminina, vítima de um regime totalitário, empenha-se na reconstituição de sua subjetividade e de seus vínculos afetivos. Tal movimento remete a uma busca por restabelecimento de uma ideia de ordenamento que se articula diretamente com a estética melodramática. O que Nelly não imagina é que seu marido foi o responsável por denunciá-la e, por consequência, por tudo o que ocorreu a seu corpo.



**Figura 3.** Barbara comenta que há um erro na representação anatômica.



**Figura 4.** André comenta que não acredita que seja um erro.



**Figura 5.** Aproximação da pintura de Rembrandt para indicar a atenção à vítima.



**Figura 6.** Barbara observa André entre o fascínio e o temor: a posição da vítima.

Ao retornar à vida — a ideia de fênix presente no título ganha aqui apenas um de seus significados — Nelly emerge de um universo de medo e incerteza para outro ainda mais forte e, como já esclarecido, o *zeitgeist* melodramático tem como uma de suas principais tentativas impulsionar o mundo a um espaço mais compreensível moralmente. Como afirma Olivia Landry (2017, p. 195, tradução nossa), "[...] o corpo traumatizado é um ser que, com cautela e relutância, tenta tatear no escuro, agarrando-se desesperadamente a algo — qualquer coisa — que lhe seja familiar, a fim de obter alguma forma de orientação<sup>29</sup>". Em outros termos, o corpo de Nelly, como representação material do trauma histórico, encarna a condição do sujeito moderno no contexto weberiano de desencantamento do mundo. Ao retornar a uma realidade devastada, onde os sistemas tradicionais de sentido foram corroídos pelo Holocausto, a protagonista se vê lançada em um universo onde as estruturas simbólicas que antes organizavam a experiência tornaram-se inexistentes.

Nelly, em sua tentativa de reencontrar Johnny, funciona como um esforço de reinserção subjetiva em um mundo que já não oferece garantias morais. Nesse sentido, portanto, a estética melodramática surge como uma ferramenta filmica a fim de que haja, ainda que momentaneamente, um retorno afetivo em um mundo marcado pela perda da sensibilidade. Assim, através *Phoenix*, Petzold busca articular a experiência do trauma com a tentativa de reconstrução simbólica, orientando-se por vestígios residuais de *pathos*. É então que a cena estudada do longa-metragem mostra-se como um breve encadeamento de esperanças e frustrações no meio das ruínas de uma Alemanha que ainda é inábil na possibilidade de encarar a culpa da Segunda Guerra Mundial. Após sua cirurgia e recuperação, a personagem de Nina Hoss inicia sua busca por Johnny, encontrando, em meio à destruição, um clube de música chamado *Phoenix* — o segundo sentido possível aplicado ao longa-metragem.

Ao adentrar o clube, Nelly observa a performance de uma dupla feminina que interpreta uma versão em alemão do clássico norte-americano *Day and Night*, composto por Cole Porter. A escolha da canção revela-se precisa: o melodrama, historicamente vinculado à música (como indica sua etimologia, em que *melo* deriva de *melodia*) encontra aqui uma expressão eficaz. A letra da canção, ao ser apropriada no contexto da narrativa, funciona como um vetor simbólico dos sentimentos da protagonista em relação ao marido e como seu retorno gira em torno ao seu desejo pelo reencontro.

---

<sup>29</sup> No original: "[...] the traumatised body is a being that cautiously and reluctantly attempts to feel her way around in the dark, desperately grabbing for something - anything - familiar to provide orientation."

*Night and day, you are the one  
 Only you beneath the Moon or under the Sun  
 Whether near to me, or far  
 It's no matter darling where you are  
 I think of you night and day*

Noite e dia, você é a única  
 Apenas você sob a lua ou sob o sol  
 Seja perto de mim, ou longe  
 Não importa, querida, onde você esteja  
 Eu penso em você dia e noite

Entre a agitação dos frequentadores do clube, que se divertem ao som da performance musical, a câmera isola Nelly no momento em que ela avista Johnny, este servindo mesas sem perceber sua presença. Instintivamente, ela grita seu nome. No entanto, ao virar-se, Johnny lança um olhar vago em direção ao chamado, antes de desviar o rosto, insensível, como se procurasse alguém que não está ali. Ele não a reconhece. A ausência de reconhecimento — elemento fundamental na configuração do melodrama<sup>30</sup> — desencadeia uma resposta emocional em Nelly, cuja expectativa de reencontro é frustrada. A expressão de incredulidade seguida do gesto de cobrir o rosto funciona como uma coreografia da dor. O *pathos* da cena é intensificado pelo contraste entre o espaço externo, festivo, e o interno de seus sentimentos. A música continua a tocar, sublinhando, por justaposição, a solidão de Nelly. A construção estética mobiliza um regime de sensorialidade, onde a não reciprocidade do olhar equivale à negação da existência da personagem enquanto sujeito desejante, impedindo a realização de sua própria narrativa afetiva. Esse é o momento que mais se aproxima da estrutura do melodrama clássico, ainda que o excesso estético seja substituído por uma abordagem mais contida e realista do sofrimento. Em vez de prolongar a cena com recursos estilizados, o filme opta por um corte abrupto para o dia seguinte, no apartamento que Nelly compartilha com sua amiga, intensificando o impacto por meio da elipse.



**Figura 7.** Nelly chega ao clube Phoenix buscando Johnny, seu marido pianista.



**Figura 8.** Nelly vê o marido e grita por seu nome.

<sup>30</sup> Embora o motivo do reconhecimento não seja central em grande parte do melodrama contemporâneo, ele adquire relevância particular a partir da análise de Stanley Cavell em *Contesting Tears* (1996). Nesse estudo, Cavell propõe a noção de melodrama da mulher desconhecida (*melodrama of the unknown woman*), inspirando-se no título do filme *Letter from an Unknown Woman* (1948), de Max Ophüls. Nessa categoria de melodrama, o sofrimento das protagonistas deriva da incapacidade do homem em reconhecer não apenas sua presença, mas, sobretudo, seus desejos e ambições dentro da relação amorosa. O reconhecimento, aqui, é um ato ético-existencial.



**Figura 9.** Johnny ouve o chamado, vira-se, mas não reconhece Nelly e volta a trabalhar.



**Figura 10.** Nelly chora ao perceber que seu marido não a reconheceu.

A questão do reconhecimento também se faz presente em *Transit* (2018), terceiro filme da chamada trilogia da memória de Christian Petzold. Diferentemente da obra protagonizada por Nina Hoss, aqui o reconhecimento assume dimensões éticas e políticas, inserindo-se em uma narrativa marcada por um anacronismo temporal que compõe o discurso estético do melodrama moderno proposto pelo diretor. Petzold realiza uma espécie de refilmagem autoral do clássico hollywoodiano *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz, reinterpretando-o a partir de sua própria linguagem cinematográfica. O filme é protagonizado por Paula Beer e Franz Rogowski. Embora ambientado na França durante a Segunda Guerra Mundial, adota uma abordagem estética contemporânea, tensionando passado e presente<sup>31</sup>. A trama acompanha Georg (Rogowski), que, após o suicídio de um escritor e ativista político, assume sua identidade na tentativa de escapar da Europa ocupada. Em Marselha, cidade onde inúmeros refugiados buscam vistos para emigrar para a América Latina, ele se envolve afetivamente com Marie (Beer), esposa do escritor falecido, que permanece na expectativa do reencontro com o marido. O romance entre Georg e Marie, embora central à narrativa, se entrelaça ao drama pessoal do protagonista.

A opressão institucionalizada configura-se, então, como a personificação do mal na estrutura dicotômica característica do melodrama, funcionando como catalisador da empatia do espectador pela figura do protagonista. Após a morte do escritor, Georg hesita diante da possibilidade de apropriar-se da identidade do falecido. Sua vacilação, no entanto, é breve e logo se dissolve diante da ambiguidade moral que permeia o contexto histórico em que está inserido, isto é, um período marcado pela desesperança, pela perseguição e pela desintegração de referências éticas tradicionais. Assim, a adoção de uma nova identidade não se configura como transgressão, mas como estratégia de sobrevivência, legitimada pelo imperativo moral de resistir à opressão. A perseguição sistemática aos imigrantes constitui o núcleo moral da

<sup>31</sup> Essa relação será abordada com maior atenção no último capítulo desta pesquisa, *Uma Questão de Arqueologia*.

estética melodramática construída pelo cineasta. Quando Diderot (*apud* Brooks, 1995, p. 13) tentou estabelecer uma nova forma de drama, ele pensou na atenção dada ao drama do cotidiano, colocando que deveria ser uma “[...] imagem das tragédias que nos cercam<sup>32</sup>”, a representação de “[...] perigos pelos quais vocês certamente tremeram por seus pais, seus amigos, por vocês mesmos<sup>33</sup>”.

Essa concepção define a sensibilidade melodramática moderna, onde o drama se ancora não em grandes feitos heróicos, mas nas angústias morais que atravessam o cotidiano. O melodrama, em *Transit*, atua como uma estética que, ao dramatizar o sofrimento subjetivo do protagonista, revela estruturas de exclusão. Por meio da figura do forasteiro em fuga, o filme evoca, simultaneamente, memórias históricas de regimes totalitários e inquietações contemporâneas. A moral oculta de Brooks reside na exposição das tensões ético-políticas que moldam a condição humana sob regimes de exceção. Petzold, portanto, utiliza a linguagem melodramática como ferramenta crítica. Ao mobilizar o *pathos* como estratégia retórica, o cineasta enfatiza a dimensão moral que sustenta o discurso narrativo, utilizando a empatia do espectador como ferramenta para o discurso narrativo. Um momento em que essa estratégia se torna evidente ocorre quando Georg decide assumir a identidade do escritor falecido.

Hospedado em um hotel onde a gerente pode denunciá-lo a qualquer instante, o personagem de Franz Rogowski inicia, com cuidado, o processo de adulteração dos documentos do escritor, substituindo a fotografia original por uma sua. A cena é marcada pela tensão construída sobretudo pela iminência de uma intervenção policial. A possibilidade de os agentes invadirem o quarto e prenderem o protagonista intensifica o envolvimento do espectador, que, ciente da fragilidade da situação, torce para que Georg não seja capturado. Mas não demora muito para que se ouçam batidas à porta, forçando o protagonista a se desfazer às pressas dos documentos que poderiam incriminá-lo. Com a invasão ao quarto, o protagonista exibe o passaporte adulterado. No entanto, à semelhança do que ocorre frequentemente nos melodramas, uma intervenção do destino<sup>34</sup> impede que algo de pior lhe aconteça. A atenção dos agentes é desviada por outro acontecimento: no corredor dos apartamentos, uma das pessoas detidas está sendo agredida. Assim, a providência melodramática reafirma a lógica moral do gênero: ainda que em circunstâncias ambíguas, a

<sup>32</sup> No original: “[...] picture of the misfortunes that surround us”

<sup>33</sup> No original: “[...] dangers concerning which you must have trembled for your parents, your friends, yourselves”

<sup>34</sup> O recurso narrativo da "intervenção do destino" é característico do melodrama, funcionando como um mecanismo para evitar a queda definitiva do herói, reforçando a tensão dramática e o senso de justiça restaurada. Vf. BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**. New Haven/ London: Yale University Press, 1995.

empatia do espectador é recompensada, e a punição é momentaneamente desviada. Georg escapa porque o melodrama insiste em preservar aqueles que ousam lutar por um lugar no mundo.



**Figura 11.** Georg adultera o passaporte do escritor falecido.



**Figura 12.** Os agentes da polícia invadem o quarto em busca de provas criminais.



**Figura 13.** Georg observa, tenso, a polícia vasculhar seu quarto.



**Figura 14.** Após a intervenção do destino, Georg observa a violência no corredor.

Diante de tudo o que foi exposto, torna-se evidente que o melodrama configura-se como uma forma sensível de expressão que resiste ao desencantamento do mundo promovido pela modernidade. Ao recuperar o valor do *pathos* e ao inscrever a moralidade no registro dos sentimentos, o melodrama se afirma como uma ferramenta ética, estética e política diante das ambiguidades do presente. Os filmes de Petzold buscam reconstruir, através do gênero, os impasses morais e sociais do tempo histórico. A busca pela estética, no entanto, não emerge a partir do nada. Para compreender a potência do melodrama nas obras de Petzold e, por consequência, sua ressonância com o sujeito contemporâneo, é necessário voltar o olhar para o contexto histórico e ideológico no qual não apenas os filmes são dramatizados, como também do período em que eles foram realizados. O próximo capítulo propõe um breve estudo acerca das transformações sociais que marcaram a Alemanha e o Ocidente nas últimas décadas, com especial atenção ao avanço das políticas neoliberais e seus efeitos sobre as subjetividades. Afinal, se o melodrama busca reinscrever sentido em meio ao desencantamento, é fundamental entender de que forma esse desencantamento foi historicamente produzido e como ainda persiste, sob novas formas, em nossa contemporaneidade.



**Figura 15.** Angelus Novus (1920), de Paul Klee

## II

### UMA QUESTÃO DE HISTÓRIA

*“Ao contrário da vivência, a experiência se baseia em uma descontinuidade, significando transformação.”*

Byung-Chul Han

Durante a década de 2000, diversas produções cinematográficas, tanto alemãs quanto estrangeiras, buscaram representar os horrores vivenciados durante a Segunda Guerra Mundial e os desdobramentos do período pós-reunificação da Alemanha. Observa-se, por parte do cinema, um esforço deliberado de construir um discurso unificador, uma tentativa de articular, ainda que de forma complexa e fragmentada, o encontro entre as duas Alemanhas. Enquanto as obras centradas na República de Weimar e na Primeira Guerra Mundial visavam constituir uma memória histórica dos traumas do período, frequentemente enfatizando tanto os perpetradores quanto as figuras heróicas, os filmes dedicados à Guerra Fria assumiram uma estrutura dicotômica entre Ocidente e Oriente, oposição essa ressoava com os discursos políticos impulsionados pelos Estados Unidos. O maniqueísmo presente nessas narrativas, muitas vezes estruturado sob a lógica melodramática do embate entre o bem e o mal, servia como instrumento simbólico para afirmar a ideia de liberdade, conceito mobilizado durante a ascensão do neoliberalismo, em consonância com sua lógica discursiva.

Entretanto, havia outras produções cinematográficas realizadas na Alemanha que não demonstravam interesse em discutir ou problematizar os efeitos da reunificação ou quaisquer outros períodos históricos do país. Essas obras foram categorizadas por Eric Rentschler (2013) como pertencentes ao que denominou "cinema de consenso", um tipo de cinema caracterizado por uma estética mais acessível e por formas narrativas convencionais, que, com o tempo, acabaram por perder o apelo junto ao público. Esse desgaste abriu espaço para produções esteticamente mais ousadas, frequentemente realizadas por cineastas emergentes naquele momento. Um marco dessa transição estética foi o filme *Corra, Lola, Corra* (*Lola rennt*, 1998), dirigido por Tom Tykwer. A obra se destacou por sua abordagem visual inovadora, com uma narrativa estruturada em *looping* e desfechos distintos, e por oferecer uma representação da Berlim contemporânea. Apesar de sua singularidade, o filme estava sendo feito de forma concomitante a outras propostas estéticas, como a chamada Escola de Berlim, expressão cunhada pelo jornalista Merten Wortmann ao escrever uma crítica sobre o filme *A minha lenta vida* (*Mein langsames Leben*, 2001), da cineasta Angela Schanelec. Ao

mencionar também o nome de Christian Petzold no texto, o crítico identificava um conjunto de produções com afinidades estéticas que começavam a se delinear naquele período.

É interessante notar que, ainda que os principais nomes dessa corrente — além de Petzold e Schanelec, havia também Thomas Arslan — demonstram interesses diferentes em termos de narrativa<sup>35</sup>, pode-se organizar a Escola de Berlim em torno de algumas características centrais: a) a utilização de elipses; b) a opção por finais abertos; c) poucos diálogos; d) pouco ou nenhum uso de trilha sonora extra-diegética; e) utilização de planos longos e f) a opção por planos estáticos e cortes secos. Mesmo com certa influência, os filmes produzidos por esses cineastas tinham um desempenho baixo nas bilheterias e a crítica acusava a Escola de Berlim de ter um foco dentro da forma, tornando as produções em algo alienante. Contudo, se alguns críticos tinham os filmes produzidos dentro dessa vertente como produtos distanciados, acadêmicos perceberam que a chave política desses filmes estavam dentro da própria forma do filme. Se a virada do milênio fomentou uma certa crítica preocupada com as questões políticas meramente no campo narrativo — o que, por consequência, irá desembocar em filmes cujo neoliberalismo se apropriará de forma contundente do discurso — a Escola de Berlim construía sua vertente política dentro da forma filmica, principalmente dentro dos filmes de Christian Petzold. Marco Abel (2008, tradução nossa) coloca que o cineasta estaria interessado nas

[...] paisagens de fronteira imanentes que compõem o coração da Alemanha do capitalismo atual. Mais precisamente, os filmes de Petzold quase sempre giram em torno de personagens em movimento — geralmente contra a própria vontade — movidos pelo duplo desejo de encontrar o caminho de volta para casa e manter certo grau de independência e autonomia. Esses desejos raramente se realizam, justamente por causa das circunstâncias sociopolíticas às quais os filmes de Petzold dedicam um olhar atento, paciente e clinicamente preciso. Em outras palavras, o cinema de Petzold trata da possibilidade e da exigência de mobilidade na Alemanha pós-Muro<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Angela Schanelec demonstra um interesse por narrativas minimalistas e elípticas; Christian Petzold, como será discutido no capítulo seguinte, articula sua obra em diálogo com os gêneros cinematográficos; já Thomas Arslan tende a uma encenação mais contida e distanciada, marcada por uma estética fria.

<sup>36</sup> No original: “[...] the immanent borderscapes that make up the heart of late capitalist Germany. More precisely, Petzold’s films are almost always concerned with characters who are on the move—usually against their will—and who are driven by the double desire to find their way home and to maintain a certain amount of independence and autonomy. These desires rarely reach fulfillment precisely because of the socio-political circumstances at which Petzold’s films take a close, patiently observed, clinically precise look. In other words, Petzold’s cinema is about the possibility and demand for mobility in post-wall Germany.”

Ou seja, o cinema de Petzold está diretamente relacionado às questões contemporâneas que atravessam a sociedade alemã, com atenção à mobilidade em um contexto de reestruturação neoliberal em que “[...] com a desregulamentação dos mercados e a valorização da iniciativa empreendedora, também houve uma transferência dos riscos gerados por esses próprios mercados — anteriormente mitigados por instituições públicas, como no caso do desemprego — para os indivíduos<sup>37</sup>” (Fisher, 2013, p. 5, tradução nossa). O avanço das políticas neoliberais na Alemanha do pós-Reunificação desestabilizou formas tradicionais de pertencimento, impactando diretamente as condições materiais de vida. Os personagens de Petzold se inserem nesse cenário como figuras marcadas pela incerteza, frequentemente em trânsito e à procura de formas mínimas de estabilidade e pertencimento. Essa conjuntura é tomada por Petzold como ponto de partida para uma reflexão cinematográfica em que se articula passado e presente de maneira contínua. Ao mobilizar elementos históricos (aqui, o legado da Segunda Guerra Mundial, a experiência na antiga República Democrática Alemã, e a reunificação alemã), seus filmes alinham as transformações estruturais da Alemanha contemporânea a processos históricos de longa duração.

## 2.1. Dos Tempos de Guerras

"Lembro-o apenas como o século mais terrível da história", declarou Isaiah Berlin ao ser interpelado pelo historiador Eric Hobsbawm (1995). Tal avaliação, embora expressa de forma pessoal, encontra ressonância em diversos outros intelectuais que, ainda que por meio de diferentes formulações, convergem na mesma interpretação. O século XX foi marcado por convulsões de ordem política, social e econômica, cuja gravidade se manifesta, entre outros aspectos, na deflagração de dois conflitos bélicos de escala global em um intervalo inferior a três décadas. Ambas as guerras envolveram a maioria dos Estados soberanos e mobilizaram as grandes potências então consolidadas. O adjetivo "terrível", empregado por Berlin, busca registrar em palavras um sentimento de desolação que atravessou as sucessivas décadas do referido século. Walter Benjamin, novamente em *Experiência e Pobreza*, consegue captar de forma aguda a experiência histórica vivenciada na Europa e, de modo particular, na Alemanha, durante os anos de guerra. O filósofo comenta que

---

<sup>37</sup> No original: “[...] deregulated markets, and valorized entrepreneurial initiative, it has also shifted the risks generated by those markets and formerly insured against by those public institutions - like unemployment - to individuals.”

Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes (Benjamin, 1987, p. 115)

Essa ruptura na capacidade de elaborar simbolicamente a vivência do conflito revela a dimensão inédita da brutalidade da Primeira Guerra Mundial, marcada pela disposição generalizada das nações envolvidas de alcançar a vitória a qualquer custo. Nesse cenário, o uso intensivo da tecnologia foi sistematicamente incentivado ao longo do conflito. Os países beligerantes dedicaram-se ao desenvolvimento de novas armas, veículos e estratégias de combate que lhes proporcionassem superioridade no campo de batalha. Entre os avanços tecnológicos mais significativos destacam-se o emprego em larga escala de metralhadoras, tanques de guerra e aeronaves (Hobsbawm, 1995). No entanto, foi a Alemanha, com sua reconhecida expertise em química, que introduziu uma das armas mais letais e controversas do conflito: o gás tóxico. O uso desse agente químico gerou forte repulsa no plano humanitário, contribuindo diretamente para a formulação do Protocolo de Genebra de 1925, pelo qual as grandes potências comprometeram-se a proibir o uso de armas químicas em futuros conflitos<sup>38</sup> (Hobsbawm, 1995).

Uma das noções mais alarmantes em relação à Primeira Grande Guerra reside no fato de que, ao contrário dos conflitos dos séculos anteriores, geralmente travados em torno de objetivos circunscritos, este se caracterizou pela ausência de fronteiras claras quanto aos seus propósitos e desdobramentos. Como esclarece Hobsbawm (1995), após a fusão entre política e economia ao longo do século XIX, a rivalidade entre as potências passou a ser determinada por disputas por expansão e conquistas econômicas, o que eliminava qualquer perspectiva de limitação dos objetivos de guerra. Fica evidente, então, o quanto a lógica incessante da acumulação de capital transforma todas as esferas da vida em instrumentos de ampliação do lucro. Como definiu Marx & Engels (2017, p. 19) no Manifesto Comunista, “[...] a necessidade de um mercado cada vez maior para seus produtos impele a burguesia por toda a superfície do globo. Ela precisa se estabelecer em toda parte, explorar em toda parte, criar conexões em toda parte”. Em outros termos, a Primeira Guerra Mundial é uma expressão violenta das contradições inerentes ao sistema capitalista em sua fase imperialista.

---

<sup>38</sup> Como observa Hobsbawm, o acentuado declínio dos valores civilizatórios após a Segunda Guerra Mundial contribuiu para a reintrodução do uso de armas químicas, como exemplificado pelo emprego de gás durante a guerra entre Irã e Iraque na década de 1980.

Mas se o final do conflito em 1918 poderia servir como uma janela de esperança para o futuro, logo revela-se que as contradições estavam longe de um fim e, na verdade, apenas se intensificaram nas décadas seguintes. Quando assinado o Tratado de Versalhes<sup>39</sup>, observando em retrospecto, “[...] residiam os germes da futura infecção militar, revisionista e totalitária que contaminaria o corpo fragilizado da Europa” (Pereira et al., 2014, p. 248). Na Alemanha, a derrota se tornou muito mais forte, como analisa Benjamin

Outros povos podem afirmar que lutaram uma guerra a partir da sua substância mais íntima. Mas nunca nenhum afirmou que a perdeu a partir da sua substância mais íntima. O que há de singular nesta última fase do confronto com a guerra perdida, que desde 1919 convulsiona a Alemanha, é que é justamente a derrota que é mobilizada pela "germanidade" (Benjamin, 1987, p. 64-65)

Em outros termos, o que Benjamin parece sugerir é que o enfrentamento da experiência da derrota na Primeira Guerra Mundial não está necessariamente vinculado ao conflito em si, mas às implicações simbólicas e às consequências existenciais que tal derrota acarretou. O impacto interno — seja este compreendido como a própria Alemanha ou como uma representação do espírito alemão, conforme já observado por Thomas Elsaesser — foi de tal magnitude que afetou profundamente o que Benjamin denomina "germanidade". Esse abalo gerou um ressentimento coletivo que foi politicamente instrumentalizado pelo regime nazista, o qual se apresentou como força restauradora da dignidade e da ordem nacional. A eclosão da Segunda Guerra Mundial pode, assim, ser interpretada como uma tentativa de acerto de contas do país com seu passado, orientada por um projeto de restauração de uma suposta superioridade germânica, ainda que baseado em uma visão distorcida e violenta de si mesmo e do outro. O desdobramento desse projeto nacional, sustentado por uma lógica de paranoia e propaganda, culminou em um conflito de proporções globais, responsável pela morte de aproximadamente sessenta milhões de pessoas.

Pode-se considerar, também, que o conflito em questão foi engendrado por um processo de falência do modelo estatal e econômico vigente, manifestando-se como uma das fases mais destrutivas da crise estrutural do capitalismo. Essa crise teve suas raízes cravadas no mesmo terreno que originaram o conflito anterior: a disputa por mercados, recursos e

<sup>39</sup> “Em 1995, houve um leve eco daquela questão mais controversa da paz com a Alemanha, quando uma Alemanha recém-reunificada concordou em pagar os juros ainda devidos sobre os empréstimos que havia recebido nos anos entre as guerras para quitar as reparações impostas pelo Tratado de Versalhes. “O assunto das reparações,” disse Thomas Lamont, o banqueiro que representou o Tesouro americano em Paris em 1919, “causou mais problemas, contendas, ressentimentos e atrasos na Conferência de Paz de Paris do que qualquer outro ponto do Tratado.” (Macmillan, 2001, tradução nossa).

zonas de influência em um mundo já amplamente fragmentado e dessacralizado. Conforme argumenta Hobsbawm (1995), o liberalismo clássico sofreu um processo de retração durante o período entre guerras, não em virtude da ação de movimentos de esquerda<sup>40</sup>, mas, sobretudo, em razão da ascensão de forças políticas de direita, como o fascismo. Nesse contexto, tanto a sua formulação original na Itália quanto o nacional-socialismo alemão serviram de inspiração para outras correntes antiliberais, conferindo à direita nacional “[...] um senso de confiança histórica” (Hobsbawm, 1995) e atribuindo à ideologia uma perspectiva de futuro.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e a derrocada dos regimes fascistas, o cenário geopolítico global passou por mais uma reconfiguração, na qual o capitalismo liberal experimentou um processo de revitalização. Conforme Hobsbawm (1995) descreve, esse retorno do liberalismo não se deu em sua forma clássica, mas em uma versão reformulada e influenciada pelas experiências do entreguerras e, evidentemente, pelo temor da expansão do socialismo. O historiador afirma que

O capitalismo do pós-guerra foi inquestionavelmente, como assinala a citação de Crosland, um sistema ‘reformado a ponto de ficar irreconhecível’, ou, nas palavras do primeiro-ministro britânico Harold Macmillian, uma ‘nova’ versão do velho sistema. O que aconteceu foi muito mais que um retorno do sistema, após alguns evitáveis ‘erros’ do entreguerras, para seu objetivo ‘normal’ de ‘tanto manter um alto nível de emprego quanto [...] desfrutar uma taxa não desprezível de crescimento econômico’ (Hobsbawm, 1995).

Foi nesse contexto de reconfiguração econômica e ideológica do pós-guerra que a divisão da Alemanha em dois blocos antagônicos<sup>41</sup> — a República Federal da Alemanha (RFA), sob influência das potências ocidentais, e a República Democrática Alemã (RDA), sob hegemonia soviética — consolidou-se como um dos marcos inaugurais do que se convencionou denominar Guerra Fria. A Alemanha Ocidental se tornou o modelo de capitalismo liberal-democrático, cuja função era conter a expansão do socialismo. Em

<sup>40</sup> Como ele afirma, “Os movimentos social-democratas (marxistas) tornaram-se mais forças mantenedoras do Estado que forças subversivas, e não se questionava seu compromisso com a democracia. Nos movimentos trabalhistas da maioria dos países os comunistas eram minorias, e onde eram fortes, na maior parte dos casos foram, ou tinham sido, ou iriam ser suprimidos. [...] nos vinte anos de enfraquecimento do liberalismo, nem um único regime que pudesse ser chamado de liberal-democrático foi derrubado pela esquerda” (Hobsbawm, 1995).

<sup>41</sup> Hobsbawm (1995) esclarece: “Na Europa, linhas de demarcação foram traçadas em 1943-5, tanto a partir de acordos em várias conferências de cúpula entre Roosevelt, Churchill e Stalin, quanto pelo fato de que só o Exército Vermelho podia derrotar a Alemanha. Havia indefinições, sobretudo acerca da Alemanha e da Áustria, as quais foram solucionadas pela divisão da Alemanha segundo as linhas das forças de ocupação orientais e ocidentais e a retirada de todos os ex-beligerantes da Áustria. [...] A URSS aceitou com relutância Berlim Ocidental como um enclave dentro de seu território alemão, mas não estava preparada para lutar pela questão.”

contrapartida, a Alemanha Oriental assumiu-se como expressão da ordem socialista, fundamentada em uma estrutura estatal centralizada. A Alemanha transformou-se, assim, no espaço paradigmático dessa confrontação, operando simultaneamente como memória do colapso do liberalismo clássico e como laboratório histórico de sua reconstrução sob novas bases no contexto de um mundo dividido.

## 2.2. Do Muro à Reunificação

“Portanto, decidimos hoje implementar um regulamento que permite a todo cidadão da República Democrática Alemã sair da RDA por qualquer um dos pontos de passagem da fronteira<sup>42</sup>”, anunciou Gunter Schabowski, o porta-voz do Politburo<sup>43</sup> do Partido Comunista da Alemanha Oriental, no dia 9 de novembro de 1989. A construção do Muro de Berlim 28 anos antes, em 1961, consolidou a intensificação das tensões entre os blocos capitalista e socialista e a materialização da divisão ideológica que dominou o século XX. Berlim, situada inteiramente na zona soviética, manteve-se dividida em setores ocupacionais, o que fez da cidade um ponto sensível para os dois lados da chamada “cortina de ferro”. Durante a década de 1950, cresceu exponencialmente o número de fugas rumo ao Ocidente. De acordo com Grosser (1992 *apud* LARRES, 2001), entre 1949 e 1961, cerca de três milhões de pessoas fugiram da RDA. Nesse contexto, o governo de Walter Ulbricht decidiu interromper fisicamente o êxodo migratório. Na madrugada de 13 de agosto de 1961, tropas e operários iniciaram a instalação de barreiras de arame farpado e, nos dias seguintes, ergueram o que viria a se tornar uma estrutura de concreto com torres de vigilância e áreas de patrulhamento (1961: Muro de Berlim começava a ser construído, 2023).

Com a pressão popular culminando na queda do Muro de Berlim em 1989, inaugurou-se uma nova reconfiguração da ordem internacional, caracterizada pela ascensão da hegemonia ocidental e pela consolidação de uma nova etapa do capitalismo global. Superada a euforia inicial que acompanhou o colapso da divisão entre Leste e Oeste, os impactos econômicos dessa transformação rapidamente se tornaram perceptíveis para a população alemã tanto do lado ocidental quanto do lado oriental. A mera desestruturação física do Muro não implicou, por si só, a instauração de uma ordem político-econômica capaz de mitigar as

<sup>42</sup> Gunter Schabowski press conference. Disponível em: [Gunter Schabowski Press Conference | World History Commons](https://www.worldhistorycommons.org/gunter-schabowski-press-conference). Acesso em: 5 jun. 2025.

<sup>43</sup> A palavra "Politburo" é uma abreviação de "Political Bureau" (em português, "Escritório Político"), e se refere ao principal órgão de decisão de um partido comunista. No contexto da Alemanha Oriental (RDA), o Politburo do Partido Comunista era o núcleo de liderança do Partido Socialista Unificado da Alemanha (SED – *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*), que governava o país.

dicotomias existentes entre os sistemas vigentes nas duas Alemanhas. Em especial, os cidadãos da antiga Alemanha Oriental enfrentaram consequências significativas em seu cotidiano financeiro. Nesse contexto, a economia alemã, orientada pela ideologia neoliberal, agora exemplo de política de Estado na Inglaterra com Margaret Thatcher e nos Estados Unidos, com Ronald Reagan, buscava simultaneamente equilibrar as finanças internas e preservar a competitividade do país no mercado externo. Como observa Heilemann (1996, p. 12, tradução nossa)

[...] a economia da RDA foi exposta às condições ocidentais de livre concorrência sem qualquer preparação: o monopólio estatal do comércio exterior foi substituído pela livre circulação de mercadorias, e a liberdade de celebrar contratos, exercer um ofício, praticar uma profissão e viver onde se desejasse foi concretizada [...]<sup>44</sup>

De modo geral, ao longo da década de 1990, o neoliberalismo, inicialmente formulado como uma corrente ideológica emergente no contexto do pós-guerra, particularmente a partir da década de 1940, consolidou-se como um referência nas políticas econômicas do mundo ocidental. Em outros termos, se tratava de um conjunto de diretrizes incorporadas por governos democraticamente eleitos, os quais passaram a adotar medidas alinhadas a essa racionalidade. Nesse período de consolidação, observa-se a implementação sistemática de práticas como os processos de privatização, a flexibilização das legislações trabalhistas, os ajustes fiscais e monetários e a desregulamentação dos mercados. O neoliberalismo, enquanto elemento estruturante de um novo regime de acumulação capitalista, em articulação com o neoimperialismo e a reestruturação produtiva, assume, segundo Bourdieu (1998), a forma de uma “exploração sem limites”, expressão que traduz a lógica de aprofundamento das desigualdades sociais e da mercantilização das relações humanas.

Na Alemanha Ocidental, o processo de unificação gerou um impulso econômico significativo, ainda que de curta duração, refletido na redução temporária da taxa de desemprego para aproximadamente 4%. Em contraste, a Alemanha Oriental enfrentou uma das mais severas recessões da história econômica contemporânea. No curto intervalo de dois anos, a taxa de desemprego na região saltou de níveis residuais para mais de 30% da força de trabalho<sup>45</sup>, revelando o colapso econômico que se seguiu à integração entre os dois sistemas

<sup>44</sup> No original: “[...] the GDR-economy was exposed to the western conditions of free competition without any preparation: the state monopoly on foreign trade replaced by free movement of goods, and the freedom to conclude contracts, take up a trade, practice a profession and live where one wished was realized [...]”

<sup>45</sup> Como esclarece Lindlar e Scheremet (1998, p. 4), uma das razões para que isso acontecesse foi “[...] a introdução do marco alemão (D-mark) em 1º de julho de 1990. Apesar dos alertas de diversos especialistas — inclusive do Bundesbank —, o governo decidiu converter os valores de fluxo,

(Lindlar; Scheremet, 1998). Deve-se destacar, também, que de acordo com a doutrina neoliberal, não era possível que o índice de desemprego e inflação se apresentassem baixos ao mesmo tempo. Isso se deve porque, para eles compartilham da ideia de que “[...] manter baixos níveis de inflação é mais importante do que alcançar o pleno emprego<sup>46</sup>” (Steger e Roy, 2010, p. 20, tradução nossa).

Ou seja, o que se torna dedutível dentro dessa concepção político-econômica é que manter um baixo índice de inflação implicava diretamente em um projeto de sociedade cuja desigualdade é normalizada. Tal processo é acompanhado por um progressivo descrédito da população em relação à política institucional, além de uma sensação generalizada de desenraizamento em relação ao próprio território nacional. Esse sentimento coletivo de desencanto contribui para um esvaziamento das narrativas que outrora estruturavam a experiência social. Essa condição de orfandade simbólica encontra ressonância no cinema de Petzold, cuja filmografia revela sujeitos com a percepção de que o tempo histórico perdeu sua inteligibilidade. A dessacralização do mundo manifesta-se, então, em uma *mise-en-scène* marcada por espaços de transitoriedade e por personagens que vagam em busca de alguma forma de estabilidade. Nesse contexto, a instabilidade política e econômica configura-se como elemento estruturante da própria narrativa filmica. Toda a trajetória história evocada até aqui culmina em um país que, ao se deparar com sua própria imagem refletida no espelho, ainda reconhece os vestígios de seu passado, enquanto o presente se ancora em um modelo neoliberal que, entre diversos efeitos sociais, imprime força expressiva sobre os sentimentos de sua população.

### 2.3. Do Neoliberalismo

“O capitalismo é uma religião puramente de culto, desprovida de dogma”, escreveu Walter Benjamin (2013) em seu ensaio *O capitalismo como religião*. Tal afirmação, ainda que curta, contém uma miríade de reflexões que podem ser feitas. O que o filósofo alemão parece sugerir é que o capitalismo configura-se como um sistema de crenças que não se sustenta sobre doutrinas, mas sim sobre práticas ritualizadas, reiteradas cotidianamente, como o trabalho incessante, elevado à condição de virtude moral e frequentemente associado à figura

---

especialmente os preços de produção e os salários, na proporção de 1:1; os valores de estoque, em especial as dívidas corporativas, foram convertidos na proporção de 2 marcos da RDA por 1 marco alemão.”

<sup>46</sup> No original: “[...] maintaining low levels of inflation is more important than achieving full employment.”

do *Übermensch*, o “além-do-homem” nietzschiano. Diferentemente das religiões tradicionais, que estabelecem códigos éticos e mecanismos de expiação, o capitalismo impõe um culto contínuo que opera pela naturalização de sua própria lógica e pelo sacrifício sistemático do sujeito, frequentemente romantizado sob a forma de meritocracia e autossuperação. Ou seja, é um culto não expiatório, mas sim culpabilizador, porque não existe nenhuma chance de que os pecados — leia-se, as dívidas — sejam pagas; pelo contrário, pela incapacidade de expiar essa culpa, o capitalismo trabalha para torná-la universal.

Logo, ao afirmarmos que o neoliberalismo constitui um sistema eficiente, não nos referimos à sua eficácia em termos econômicos — que, como já foi demonstrado em momentos anteriores desta pesquisa, apresenta limitações significativas —, mas sim à sua capacidade de reorganizar a relação do indivíduo com a noção de liberdade. Sob a lógica neoliberal, todas as manifestações da experiência humana, como a comunicação e as emoções, são instrumentalizadas, exploradas e transformadas em capital. Esse processo culmina em uma dinâmica de autoexploração, na qual o próprio sujeito se converte simultaneamente em explorador e explorado. Ou seja, o indivíduo torna-se alguém que ouve falar com certa constância sobre liberdade, quando, na verdade, com a ideologia neoliberal, o empreendedor de si mesmo jamais é livre, já que a luta de classes se transforma e torna-se, como esclarece Byung-Chul Han (2018, grifo do autor), uma “*luta interior consigo mesmo*”. Tal configuração inviabiliza a possibilidade de uma transformação social nos moldes propostos por Marx, uma vez que quando opressor e oprimido coexistem no mesmo corpo, fazendo com que as condições para a insurgência política tornem-se comprometidas, dificultando qualquer forma de agitação social.

Em outros termos, o sujeito que vive no sistema neoliberal faz parte de uma engrenagem cuja peça central é ele mesmo e, como tal, qualquer bloqueio ou erro deve ser removido imediatamente para que a eficiência e o desempenho não sejam prejudicados. Tudo se torna comparável, mensurável e, por consequência, cambiável. Logo, um discurso que parece emergir como consequência é o de esterilização do humano, isto é, da incapacidade de deixar-se levar pela emoção. Retomamos, então, a discussão iniciada no capítulo anterior, *Uma Questão de Estética*, em que a definição de emoção está ligada a uma manifestação efêmera, que possui, entretanto, um potencial performativo significativo. Essa noção é importante pois é a emoção que é utilizada como recurso para alcançar mais produtividade e, por consequência, desempenho. A sensação emocional, por ser imediata, dá a sensação de que o sujeito é livre, pois é celebrada como uma expressão da subjetividade e a técnica neoliberal consegue explorar isso de forma definitiva. Han (2018) continua:

A economia neoliberal, que para aumentar a produtividade reduz cada vez mais a continuidade e instala a instabilidade, impulsiona a transformação emotiva do processo de produção. A aceleração da comunicação também favorece a transformação emotiva, porque a racionalidade é *mais lenta* que a emotividade. Em certo sentido, ela *não tem velocidade*. Por isso a pressão da aceleração leva a uma *ditadura da emoção* [grifos do autor].

O teórico aponta para a possibilidade de que, atualmente, não consumimos mais coisas, mas emoções. A efemeridade desse consumo dá a falsa impressão de que as emoções permanecem, quando, na verdade, o que se observa é a ascensão do emocional e a negação dos sentimentos. Eis, possivelmente, uma das frentes mais potentes de combate no campo estético em tempos de neoliberalismo: a defesa do retorno ao sentimento. Como já mencionado, o sentimento é uma experiência duradoura, enraizada na esfera da subjetividade. Ao contrário da emoção, o sentimento não é performativo e, por isso, escapa à lógica de instrumentalização. Assim, quando se afirma que o contemporâneo é marcado pela ausência de emoções, há, na verdade, um equívoco conceitual. O sujeito neoliberal está saturado de emoções e carente de sentimentos. É, então, que o melodrama emerge, nas artes cinematográficas, como um *zeitgeist* que, além de pensar o contemporâneo através da moralidade, também serve como uma ferramenta de retorno ao sentimento.

Petzold, por sua vez, se torna esse nome que parece confluir de forma assertiva as discussões políticas e sentimentais que dominam o contemporâneo. Posto por parte da crítica como um cineasta apolítico por sua estética sóbria, Petzold escapa do espetáculo das emoções, se revelando como um cineasta do sentimento; daquele que encontra na contenção uma reverberação. Dessa forma, o melodrama “petzoldiano” opera por meio de uma revitalização estética que insere o sentimento no cerne das decisões políticas e existenciais. Como o próprio cineasta aponta em entrevista a Marco Abel (2008, tradução nossa):

Toda a baboseira neoliberal começou na década de 1980. Seu impulso político sempre foi destruir todas as instituições sociais bem estabelecidas, embora a reunificação em 1990 tenha momentaneamente disfarçado essa tendência. A pôlis, o espaço público, o comum, todos os termos atraentes como ‘Estado mínimo’ — todos esses eram meros sinônimos do desejo essencial dos neoliberais de destruir a sociedade política.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> No original: “The entire neoliberal nonsense began in the 1980s. Its political impetus was always to destroy all well-established social institutions, even though the reunification in 1990 momentarily disguised that trend. The polis, the public space, the common, all sexy terms such as the “lean state”— all of these were merely synonyms for the essential desire of neoliberals to destroy the political society.”

Seu cinema, portanto, produz uma imagem que disputa a lógica neoliberal da superficialidade emocional. O gesto do sentir, nesses filmes, é um ato que sublinha a subjetividade frente à despersonalização e despolitização sistêmica. Em tempos de deslocamentos forçados e desmantelamento do coletivo, Petzold cria narrativas em que seus personagens carregam em si a memória das perdas e o desejo por reconstruções afetivas, políticas, históricas, em um ato reflexivo do próprio país. Ao fazer do sentimento um vetor de reflexão, seu cinema se posiciona como crítico não apenas das questões político-sociais do presente como, principalmente, dos sentimentos inerentes a elas.

#### 2.4. Das Ruínas em Petzold

Partindo, então, dos eventos históricos mencionados ao longo deste capítulo, os filmes de Christian Petzold aplicam as características centrais da estética melodramática na construção de uma atmosfera sentimental que se relaciona diretamente com seus personagens e, por consequência, refletem um país que ainda não fez completamente as pazes com sua própria história. É importante destacar que Petzold não tem a intenção de transformar seus filmes em veículos históricos, mas sim de utilizar a história como instrumento para pensar seus personagens e o presente. Em *Barbara* (2012), sua protagonista é uma mulher que, após tentar fugir para o Ocidente, é punida pelo regime da Alemanha Oriental com o exílio. Ela vive em constante estado de atenção e de vigilância, apaixonando-se por alguém que potencialmente pode ser um espião. O controle, portanto, exerce uma influência profunda não apenas sobre a rotina da personagem, mas também sobre as relações que ela estabelece — tanto com os outros quanto consigo mesma e com seus próprios gestos. Há, no filme, um conjunto de cenas que estabelece bem essa noção: quando os agentes da RDA vão fazer uma revista no apartamento que a personagem-título está vivendo.



**Figura 16.** Barbara recebe a visita de agentes da RDA.



**Figura 17.** A iluminação indica o contraste entre a função dos personagens.



**Figura 18.** Barbara teme ser descoberta.



**Figura 19.** Uma das agentes da RDA surge para fazer uma revista íntima à protagonista.

Dentro da estética melodramática, Petzold assinala o contraste entre Barbara e os agentes: ela, em frames que contém uma iluminação mais forte, amarelada; ele, em quadros mais escuros com pouca luz, desenhando a dicotomia moral. Ao mesmo tempo, como já estabelecido no capítulo anterior, o *pathos* também é bem assinalado pela empatia gerada em relação à situação em que a protagonista vive. O contexto histórico, *per se*, fornece esse processo identificativo do espectador com a personagem, mas Petzold potencializa tal ação ao construir uma narrativa que não se pauta exclusivamente pelos dados históricos, evitando uma heroína aos moldes de um filme como *A Lista de Schindler* (1993, dir. Steven Spielberg). Seu interesse está tanto nas ativações sentimentais que um período de vigilância pode suscitar nos personagens quanto no próprio espectador. Como crítico do neoliberalismo que se consolidou na Alemanha após a queda do Muro, Petzold parece buscar, a partir de *Barbara*, refletir sobre a falsa ideia de liberdade da personagem — ainda que ela esteja ciente de que, em seu mundo, a liberdade não passa de uma ilusão.

Ora, se ela não tem liberdade, então, ela não pode sentir. Quando Petzold opta pela configuração melodramática em seu longa-metragem, ele tenta abrir brechas dentro da opressão para que Barbara sinta algo além de medo. Ele não está interessado na emoção — esta ela sente a todo instante, seja quando uma paciente está em recuperação seja o medo de estar sendo observada no transporte público —, mas na afetividade duradoura, naquela que a faz sentir-se pertencente a um mundo mais que dividido, mas fragmentado internamente e externamente. A protagonista vivida por Nina Hoss representa com alguma acurácia a ideia de uma exposição emocional, conservando, em boa parte do tempo, uma interioridade que não se deixa capturar nem pelos olhares do Estado, nem pelo olhar do espectador. Como Han nos lembra, a opressão contemporânea não elimina o afeto, mas o distorce. E é justamente na

recusa à espetacularização da emoção que Petzold encontra, em *Barbara*, uma forma de restituir ao sentimento sua densidade perdida.

De uma maneira ou de outra, Christian Petzold trabalha com as ruínas, tanto internas, ligadas à subjetividade de seus personagens, quanto externas, relativas aos espaços que estes habitam. Em *Phoenix* (2014), o retorno de Nelly ao “mundo dos vivos” é marcado não apenas pelas fraturas de seu rosto, agora irreconhecível, mas também pelas fissuras em seu relacionamento e pela própria condição da Alemanha no período pós-guerra. Aquilo que antes era familiar tornou-se estranho. Em uma tentativa de apreender o estado daquele espaço no presente, a personagem confronta-se com a imagem fragmentada de si mesma refletida em um espelho quebrado (**Figura 20**). Nesse instante, ela reconhece que tal imagem está carregada de significados simbólicos. Não apenas seu rosto e sua subjetividade encontram-se em escombros, mas também o país como um todo e, sobretudo, uma concepção de mundo que fora soterrada pelo trauma histórico.

No contexto do melodrama, essa cena talvez represente uma das imagens mais emblemáticas do estilo clássico que caracteriza essa estética. Laura Mulvey denomina esse tipo de plano como “imagem-objeto”, ou seja, aquele em que o *close-up* “[...] resume a sequência de forma estética e emocional” (Mulvey, 2006, p. 148, tradução nossa). A partir dessa imagem, Petzold constrói uma reflexão visual sobre os múltiplos fragmentos que continuam a reverberar na atmosfera do pós-guerra. Segundo Mulvey:

Esses objetos recebem um status emblemático por meio de seu enquadramento, edição e música melodramática de fundo, tornando-se significantes, com um valor semiótico adicional. O público decifra esses objetos à medida que são transformados em imagens significativas sem a ajuda das palavras. Como aponta Jacques Rancière, tais objetos significativos estão profundamente imbuídos de valor e ambientação cinematográfica, os quais não podem ser arbitrariamente extraídos deles<sup>48</sup> (Mulvey, 2006, p. 148, tradução nossa).

O espelho quebrado, portanto, além de constituir uma metáfora recorrente na linguagem cinematográfica, parece estabelecer, neste contexto, uma relação direta com o processo de dessacralização do mundo. Elementos antes revestidos de valor ético, histórico ou afetivo são agora submetidos a uma revisão crítica de seus significados. O amor ou, mais

<sup>48</sup> No original: “These objects are given an emblematic status through their framing, editing and melodramatic accompanying music and become signifiers, with an added semiotic value. The audience deciphers these objects as they are transformed into significant images without the help of words. As Jacques Rancière points out, such significant objects are deeply imbued with cinematic value and setting which cannot be arbitrarily extracted from them”.

precisamente, a ideia que Nelly nutria acerca desse sentimento, é reconfigurado como mais uma mercadoria, passível de troca e instrumentalização por parte de seu marido, Johnny. No momento do reencontro entre os dois, Nelly confronta-se com uma recusa do reconhecimento: Johnny não a vê como a mulher que um dia amou, mas como uma réplica funcional de alguém que, para ele, permanece morta. Em outros termos, todas as certezas de Nelly se tornaram poeira, assim como as certezas do mundo contemporâneo tem se tornado microdados perdidos no espaço digital, onde tudo é apenas mercadoria.

Além disso, o espelho reflete e está dentro dos escombros de Berlim, reforçando duplamente o sentimento de instabilidade que atravessa o filme. As ruínas, os espaços vazios e os personagens que circulam entre destroços expressam, obviamente, devastação da guerra, mas a perda de uma ordem simbólica que dava sustentação à experiência social. Esse mundo fragmentado, onde nada é seguro ou perene, reflete o tipo de instabilidade que caracteriza o neoliberalismo contemporâneo: um estado de transitoriedade permanente, em que o passado nunca é encarado de frente, o presente é volátil e o futuro não confere qualquer ideia de certeza. Petzold, então, através de apenas uma imagem, tenta emergir um discurso que vai muito além da simples representação de sua diegese; pelo contrário, ele sublinha a natureza melodramática de seu filme. Em *Phoenix*, a dessacralização dos vínculos aparece articulada à instabilidade material do mundo representado.



**Figura 20.** A fragmentação de si e da sociedade alemã.

Se as relações entre o neoliberalismo e a dessacralização do mundo não estavam inscritas com obviedade dentro de *Barbara* e *Phoenix*, em *Transit* (2018) ela se mostra mais presente. E isso acontece pela opção de Petzold de trabalhar com sua narrativa dentro de uma coexistência temporal, isto é, o passado e o presente se fundem tanto em termos de

ambientação quanto de evolução narrativa. Dessa forma, o cineasta sublinha as estruturas opressoras que persistem na Europa, mas com uma nova roupagem. Se antes, eram os nazistas que ocupavam a França, na contemporaneidade a crise imigratória impõe questões da desumanização. Em outros termos, o que Petzold faz é criar um efeito de deslocamento que põe o espectador em confronto direto tanto com a imagem do passado quanto com os fantasmas do totalitarismo que ainda assombram a Europa — e viria a se intensificar nos anos seguintes à produção do longa-metragem.

O cineasta, ao negar ao espectador uma ancoragem temporal, provoca a sensação de um presente disfarçado de passado. A fragmentação e a dessacralização, conceitos que persistem na história da humanidade, são respaldadas por essa escolha narrativa. Mais ainda: isso é potencializado por uma história de amor que bebe das tintas melodramáticas de um clássico do cinema estadunidense, *Casablanca* (1942, dir. Michael Curtiz). Se o modelo capitalista revelou seu momento de crise durante a Segunda Guerra Mundial, o neoliberalismo, no presente, apresenta uma versão repaginada deste mesmo processo, de forma que a negação de um horizonte transformador é reafirmada pela repetição de estruturas, agora recicladas sob uma nova lógica mercadológica. Nesse modelo, o indivíduo é constantemente responsabilizado por suas falhas e destinos, enquanto as estruturas coletivas de amparo e solidariedade são sistematicamente desmontadas. O ato de buscar um passaporte para que sua existência não seja negada torna-se um trabalho sisífico, resultando na construção de uma desesperança em torno de um sujeito que necessita de validação emocional constante — não apenas para permanecer funcional, mas para existir dentro de um enquadramento normativo de sociedade.

A cena que sumariza de forma dolorosa essa ideia é o momento em que a Arquiteta (Barbara Auer) suicida-se ao lado do protagonista, Georg. Essa personagem, que passa toda a narrativa em busca do seu passaporte para escapar do cerco, quando vê que não tem mais saída, veste-se com seu melhor vestido, vai até o melhor restaurante e lá, sozinha, vê Georg se aproximando. Ela o convida para um almoço e, após uma breve conversa, vão andando para um mirante em Marseille. O momento, melancólico pelo seu contexto narrativo, torna-se, também, um ponto bastante simbólico da obra. Este é um momento que condensa o desespero existencial da personagem e o colapso das estruturas de sentido em um mundo marcado pela suspensão da temporalidade — afinal estamos tratando, repito, de um período de instabilidade — e pela opressão invisível, herdeira do totalitarismo e reconfigurada na lógica contemporânea da exclusão.



**Figura 21.** Georg e a Arquiteta observam a paisagem de Marseille.



**Figura 22.** Georg e a Arquiteta fumam juntos.



**Figura 23.** Em um momento de distração, Georg não vê a Arquiteta sumindo



**Figura 24.** A Arquiteta suicidou-se.

Petzold filma essa cena de modo a permitir que o sentimento se prolongue, fazendo da ação uma consequência silenciosa de um sistema que corrói a dignidade humana. Trata-se de uma resposta extrema a um mundo dessacralizado, no qual as promessas de acolhimento, justiça e redenção foram esvaziadas. De certa forma, a cena funciona como um espelho para o protagonista, Georg, que também vive à margem, apropriando-se de uma identidade alheia e atravessando o tempo sem saber se de fato a ele pertence. O suicídio da personagem de Auer sinaliza uma perda total de sentido. Por meio de *Transit* e dos demais filmes aqui analisados, Petzold mobiliza feridas sociais e econômicas da Alemanha contemporânea, e o faz com plena consciência de que, ainda que sua obra não seja frequentemente classificada como política pela crítica, seu olhar se volta para o estilo melodramático como forma de refletir sobre os dilemas morais que se impõem a seus personagens no contexto do presente. Se os filmes de caráter mais emocional tendem a se destacar por sua exposição, algo recorrente na sociedade neoliberal, o cineasta opta por construir sensações que se revelam gradualmente ao longo da experiência cinematográfica, escavando não apenas o melodrama no chamado "cemitério cinematográfico", mas também a própria noção de sentimento.

É justamente sobre essa arqueologia do melodrama — e, por consequência, do sentimento — que o terceiro e último capítulo desta monografia irá se debruçar.



**Figura 25.** Betty (1988), de Gerhard Richter

### III

#### UMA QUESTÃO DE ARQUEOLOGIA

*“I have the feeling that I make films in the cemetery of genre cinema, from the remainders that are still there for the taking.<sup>49</sup>”*

Christian Petzold

Em 1952, na cidade de Pompeia, Itália, Roberto Rossellini, então em meio às filmagens de *Viagem à Itália* (1954), é surpreendido por uma ligação de arqueólogos que o convocam a testemunhar uma escavação de potencial interesse. O que ali se revelaria ingressaria não apenas na diegese do filme, mas também na história do cinema como uma de suas sequências mais emblemáticas. Katherine (Ingrid Bergman) e Alex (George Sanders), os protagonistas, assistem a um ritual de revelação que vai além da arqueologia, adentrando no simbólico: os corpos, há séculos soterrados pela erupção do Vesúvio, haviam se desintegrado, deixando na matéria vulcânica uma cavidade prestes a ser preenchida com gesso líquido. Quando solidificado, o gesso faria emergir a forma negativa da ausência, ou seja, a memória corporal daqueles que ali feneram. Um dos operários afirma: “Um casal, um homem e uma mulher, talvez marido e esposa, exatamente como estavam no momento da morte”. A súbita erupção havia cristalizado a cena no momento de transição entre a vida e a morte, preservando os gestos derradeiros dessas figuras anônimas. Elas estavam lado a lado, como se buscassem, no instante final, o consolo da presença do outro (**Figura 26**).

A imagem revelada durante a escavação provoca uma comoção na personagem vivida por Ingrid Bergman. Diante do molde do passado, do corpo tornado vestígio, ela é atravessada por um sentimento que escapa à razão. A visão daquelas figuras fossilizadas, paralisadas no instante-limite da existência, produz uma experiência do tempo que desestabiliza a linearidade cronológica. Deparar-se com tal imagem é como assistir o irromper do passado no presente ou, mais ainda, como presenciar uma fusão inquietante entre os tempos, como se o presente fosse invadido por um passado espectral que anuncia, silenciosamente, um porvir. Trata-se de um momento de suspensão, em que o tempo se dobra sobre si mesmo e as fronteiras entre morte e vida, sono e vigília, memória e presença, tornam-se permeáveis. Rossellini, como explica Laura Mulvey (2006),

---

<sup>49</sup> No original: “Tenho a sensação de que faço filmes no cemitério do cinema de gênero, a partir dos restos que ainda estão lá, disponíveis para serem aproveitados”. Vf. ABEL, M. The cinema of identification gets on my nerves: an interview with Christian Petzold. **Cineaste**, v. 33, n. 3, 2008.

[...] se inscreve dentro da tradição — talvez como seu último representante — do fascínio que a cidade soterrada exerceu sobre os intelectuais europeus. É um fóssil das civilizações antigas que significaram tanto para diferentes ondas da cultura iluminista. Mas traz consigo também o arrepio do estranho, o retorno do reprimido, a presença dos mortos, a dificuldade de compreender a morte e o próprio tempo<sup>50</sup> (Mulvey, 2006, p. 106, tradução nossa).

Em outros termos, Rossellini converte sua imagem em uma forma poética de compreensão da tensão entre razão e sentimento, entre o saber e o abismo. O passado, então, não se apresenta como algo concluído, mas como uma presença latente, insistente, que retorna para assombrar o presente. A escavação, mais que um gesto científico, revela-se como um ato simbólico, uma operação de revelação que torna visível a inquietação com relação à própria história da humanidade. Pensar a arqueologia, nesse sentido, é mais do que investigar camadas de um tempo pretérito: é refletir sobre a complexidade da temporalidade em sua dimensão dialética. Trata-se de perceber o tempo como confluência e não como uma linearidade cartesiana do ensino histórico.



**Figura 26.** A escavação dos corpos em *Viagem à Itália* (1954)

<sup>50</sup> No original: "He stands within the tradition, perhaps its last representative, of the fascination that the buried town had exerted on European intellectuals. It is a fossil of the ancient civilizations that signified so much for different waves of Enlightenment culture. But it also brings with it the shudder of the uncanny, the return of the repressed, the presence of the dead, the difficulty of understanding death and time itself."

Ao conceber a temporalidade sob o prisma proposto por Walter Benjamin — marcada por lampejos, interrupções e constelações —, somos conduzidos a pensar a arqueologia não apenas como técnica de escavação de vestígios materiais, mas como um verdadeiro exercício filosófico em direção à *arkhé*, à origem. Contudo, como esclarece Giorgio Agamben (2009, p. 69), a origem “[...] não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste”. Em outras palavras, pensar arqueologicamente, nesse sentido, é escavar não para reconstituir uma linearidade perdida, mas reconhecer os sintomas do pretérito, que insiste em atravessar o presente como ruína à espera de um olhar que o desperte. E olhar para o passado é uma imagem que podemos encontrar, por exemplo, no poema de Osip Mandel'stam, *O Século*, escrito em 1923, e trazido por Giorgio Agamben (2009, p. 60) em seu ensaio *O que é o contemporâneo?*. O poema começa:

Век мой, зверь мой, кто сумеет  
Заглянуть в твои зрачки  
И своею кровью склеит  
Двух столетий пзвонки?

Meu século, minha fera, quem poderá  
olhar-te dentro dos olhos  
e soldar com o seu sangue  
as vértebras de dois séculos?<sup>51</sup>

Para além da análise já realizada por Agamben em seu ensaio, o poema de Mandel'stam convoca uma imagem: a de alguém que olha diretamente nos olhos do tempo, situando-se justamente na fratura entre as vértebras partidas de dois séculos. Esse ponto pode ser lido como espaço de vertigem, onde o passado e o futuro se encaram por meio de um presente de ruína. Não incorremos em equívoco ao aproximar essa imagem daquela evocada por Benjamin em sua leitura do *Angelus Novus*, de Paul Klee (**Figura 15**), quando escreve sobre o que denominou de anjo da história. Tal como o poeta que tenta soldar com o próprio sangue a ruptura entre os tempos, o anjo de Benjamin volta seu rosto para o passado, e a “[...] cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés” (Benjamin, 2012). Tanto o poeta quanto o anjo habitam o entrelugar da história, o que denominamos aqui de *instante arqueológico*, isto é, o momento em que o passado irrompe no presente como vestígio ainda ativo, revelando uma fissura no tempo linear, sobrepondo-se camadas temporais. É um gesto simbólico de revelação: uma experiência do tempo como ruína viva, que resiste ao esquecimento e convoca o olhar a escavar o presente e pensar no porvir.

<sup>51</sup> A tradução é de Vinícius Nicastro Honesko.

Ao refletir sobre a imagem de Klee com a leitura benjaminiana do anjo da história, esta pesquisa foi ilustrada por meio de três imagens que abrem seus capítulos: o plano final de *Phoenix* (2014), o próprio *Angelus Novus*, e *Betty* (1988), de Gerhard Richter. A justaposição dessas figuras articula um olhar voltado para o passado ao mesmo tempo que o futuro se avizinha na forma de um vendaval, summarizando a ideia de uma escavação histórica e imagética. No plano final de *Phoenix*, vemos Nelly caminhar rumo à saída, enquanto seu corpo desaparece em desfoque. O gesto carrega o peso de uma confrontação radical com o passado: ela acaba de compreender as verdadeiras intenções de Johnny. Nesse movimento, ela se incendeia na imagem: o vestido vermelho, os raios de sol, e o corpo em combustão cromática a transformam numa chama. Atravessar o passado é, ali, tornar-se fantasma; morta não porque está sem vida, mas porque está em luto por si. A câmera, que permanece estática no interior do espaço, nos assegura de que não a seguimos: ficamos, como arqueólogos do sentimento, a escavar vestígios e resíduos dessa travessia. Testemunhamos, a partir do futuro (*Tomorrow is near and always too soon*<sup>52</sup>, canta a personagem para a constatação de Johnny), uma revelação que se inscreve na imagem como ruína afetiva.

A aparição do *Angelus Novus* logo depois vai além de tentar ilustrar a ideia de história que perpassa o capítulo, funcionando como eixo conceitual da montagem. O anjo se torna paradigma do gesto proposto aqui: não se trata de uma nostalgia idealizante, mas de uma abertura à ruína: olhar os destroços da história para escutar o que ainda reverbera neles. O anjo é, também, uma figura do olhar crítico. Por fim, em *Betty* (1988), pintura que podemos vislumbrar na parede em *The Sex Thief* (*Die Beischlafdiebin*<sup>53</sup>, no original, 1998) (Figura 27), filme para a televisão realizado por Petzold, Richter pinta o retrato de sua filha voltando-se para algo fora do quadro, com o espectador observando apenas suas costas e seu rosto virado. A jovem, em tons vermelhos que lembram o vestido de Nelly, nos nega o acesso ao olhar, isto é, não vemos seus olhos. Essa recusa é enigmática: ela se volta para trás, como que atraída por algo que escapa à nossa visão, como se olhasse para uma imagem que a história não pode

<sup>52</sup> A cena final de *Phoenix* traz Nelly cantando *Speak Low*, do Kurt Weill, eternizada na voz de Billie Holiday. A letra traz essa ideia de um amor que é efêmero e há uma tensão entre a suavidade do pedido (“fale baixo”) e a urgência que ele carrega. Não se trata apenas de silêncio, mas de uma comunicação em um mundo onde há a dessacralização desse sentimento e, por consequência, onde tudo passa mais rápido.

<sup>53</sup> O filme narra a história de Petra (Constanze Engelbrecht), uma mulher que viaja pelo mundo seduzindo homens ricos e roubando-os com a ajuda de soníferos. Ela utiliza o dinheiro obtido para financiar os estudos de sua irmã mais nova, Franziska (Nele Müller-Stöfen), na Alemanha. O filme parte de inspirações *hitchcockianas*, indicando esse papel de Petzold como um arqueólogo de gêneros, e crítica a sociedade capitalista. A colaboração de Petzold com o cineasta Harun Farocki é evidente, especialmente na recriação de cenas do documentário *Die Bewerbung* (1996), que examina cursos para desempregados e gerentes com altos salários, culminando na ideia de “autogerenciamento”, ideia que tomará uma forma ainda maior no sistema neoliberal.

mais mostrar. Se pensarmos no poema de Mandel'stam, esse gesto de torção indica uma espécie de dobra temporal: o que ela vê é o que resta. Dessa tríade — Nelly, o Anjo e Betty — emerge uma poética do olhar arqueológico em que a imagem deixa de ser representação para tornar-se a superfície de inscrição do tempo. Cada figura, a seu modo, caminha entre ruínas, trazendo à tona a persistência do passado no presente, não como dado morto, mas, assim como Nelly, uma chama latente nas imagens.



**Figura 27.** A pintura *Betty* em *The Sex Thief* (1998), de Christian Petzold

Quando, então, pensamos em Petzold e seu trabalho no “cemitério dos gêneros”, como ele mesmo afirma na citação que inaugura este capítulo — retirada de sua entrevista a Marco Abel (2008) —, é no sentido de teorizar em cima do instante arqueológico. Petzold, em seus filmes, caminha pelos escombros, extraíndo deles restos, silêncios e estruturas que falam ao presente. Em *Barbara*, *Phoenix* e *Transit* essas ideias parecem mais latentes, fazendo do melodrama uma estética sentimental ressignificada dentro de um mundo fantasmático. Nesse cemitério, os cadáveres não estão inteiramente mortos, mas no intermédio dos tempos, onde podem ser reconstruídos, para usar a mesma expressão do cineasta nessa mesma entrevista a Abel. O cinema de Petzold realiza, então, uma arqueologia do melodrama. Como um arqueólogo que se debruça sobre fragmentos, Petzold encontra na estética melodramática um campo de forças. É nesse sentido que podemos evocá-lo à luz de Walter Benjamin, pensando no cineasta como alguém que “[...] tira partido dessa força e conhece as coisas tal como elas são no instante em que deixam de ser” (*apud* Didi-Huberman, 2015, p. 122). Petzold opera

com a imagem como quem escava, ressignificando narrações, temporalidade e sentimentos. É a partir dessas premissas que propomos, aqui, a conceituação do que chamaremos de arqueologia melodramática.

### 3.1. Do Conceito de Arqueologia

A noção de arqueologia, mobilizada dentro dos estudos artísticos e sociais, está longe de ser inédita. Ainda assim, certas investigações levam-nos a conduzir como pisásemos em um terreno virgem, exigindo a ideação de novos conceitos e instrumentos próprios de escavação e mensuração. Ao propor uma arqueologia do melodrama, é preciso, portanto, refletir não apenas sobre o que resta desse gênero no presente, mas sobre os modos de olhar que se dirigem a ele. Nesse sentido, o gesto de Petzold se aproxima da definição de contemporâneo dada por Agamben (2009, p. 62), isto é, aquele que “[...] mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Trata-se, então, de uma arqueologia não do que brilha, mas do que insiste subterraneamente; uma escavação que ilumina as zonas sombrias do tempo histórico. E, ao encontrar o vácuo, Petzold não hesita em preenchê-lo, não com a intenção de restaurar a forma perdida ou de corroborar narrativas estabilizadoras da história oficial, mas para realizar um gesto crítico, de acordo com o que Benjamin (2012) chamou de “escrever a história a contrapelo”.

Ou seja, Petzold faz com que os fragmentos do passado não encerrem-se como sedimentos, mas como poeira que ainda reverbera no futuro. Esse modo de narrar impede o fechamento das feridas. Ao contrário da reconstrução épica, aos moldes que podemos encontrar no início dos anos 2000, considerando apenas a cinematografia alemã, o que se vê é uma história que permanece inconclusa. Como um arqueólogo intempestivo, Petzold deixa a história em exposição para que seu campo de força crítica atue sobre o presente. Escavar a contrapelo é, assim, uma ética da imagem. É o compromisso com os vestígios, aquilo que, segundo a lógica do progresso, deveria ser descartado. *Vergangen, nicht mehr zu sein arbeitet leidenschaftlich in den Dingen*<sup>54</sup>, escreve Benjamin (apud Huberman, p. 122), ratifica a ideia de que o que já passou, continua a agir intensamente, de forma quase pulsante, nos objetos, nas formas, nas imagens do presente. A memória se torna não um instrumento para escavar o passado; pelo contrário, é um meio. Novamente, tomando Benjamin (2005, p. 576, tradução

---

<sup>54</sup> Tradução: O fato de ter passado, de não mais existir, está na origem de um trabalho intenso no cerne das coisas.

nossa) como base, Petzold não teme retornar “[...] sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo<sup>55</sup>”.

Portanto, a definição dessa arqueologia aqui proposta vai além do *instante arqueológico* mencionado, mas também em um abandono “[...] da história das idéias<sup>56</sup>, recusa sistemática de seus postulados e de seus procedimentos [...],” como esclarece Foucault (2008, p. 156). Pensar, portanto, uma arqueologia do melodrama exige operar com duas frentes fundamentais: de um lado, uma filosofia da temporalidade que comprehende o tempo como campo de irrupções; de outro, uma concepção de história que se move a contrapelo, uma história escrita a partir das ruínas. A estética melodramática preserva no *pathos* os sentimentos que resistem à codificação racional da história. Ao realizar essa arqueologia, pensando nos filmes de Petzold, o melodrama se torna uma estética da rememoração, em que o tempo histórico surge condensado, como o *intérieur* descrito por Benjamin, onde os corpos, os gestos e os enquadramentos tornam-se documentos arqueológicos. Por isso, esta arqueologia se interessa pela sua quebra das vértebras, considerando a imagem melodramática como aquilo que Benjamin define como imagem dialética, isto é,

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética - não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem (Benjamin, 2009, p. 504).

Em outros termos, trata-se de compreender o gesto arqueológico como uma operação sensível, logo estética, que se dá no choque temporal. A imagem, como diz Benjamin, é “a dialética na imobilidade”: dispensa-se o tempo histórico linear e sobressalta-se o encontro entre o passado e o presente. Nesse sentido, a arqueologia do melodrama não visa à recuperação cronológica de um gênero ou uma espécie de atualização de suas fórmulas. O que se propõe é a reinscrição, ou melhor, a reconstrução do melodrama enquanto estética do sensível diante da história. Trata-se de fazer emergir, no presente, o *pathos* de um passado cuja historicidade diferencia-se a partir das narrativas contadas.

<sup>55</sup> No original: “[...] he must not be afraid to return again and again to the same matter, to scatter it as one scatters earth, to turn it over as one turns over soil.”

<sup>56</sup> Para Foucault, a história das idéias, ou história do pensamento, se ancora numa lógica de continuidade, linearidade e coerência, operando sob a suposição de que é possível traçar o fio condutor de um conceito, de um autor ou de uma tradição intelectual que não se modifica.

Nos filmes de Christian Petzold, por exemplo, essa operação se efetiva por meio da reiteração de imagens clássicas do melodrama, que almejam uma nova legibilidade histórica. O que se apresenta na imagem não é o passado em sua inteireza factual, mas um vestígio que cintila onde estética e história se imbricam. Quando Benjamin define a imagem dialética como aquela que lampeja, é porque ela irrompe por um instante que exige reconhecimento. Tal lampejo não é uma aparição passiva, mas demanda do olhar uma atenção arqueológica, capaz de apreender, na cintilação do fragmento, uma constelação entre tempos. Eis aí a tarefa do sujeito contemporâneo, tal como formulado por Agamben: aquele que, ao habitar o escuro do presente, é capaz de captar os clarões intermitentes do passado. O contemporâneo — figura que aqui se aproxima do historiador benjaminiano — percebe a imagem dialética e a expõe, engajando-se em um gesto semelhante ao da arqueologia material, ao narrar os acontecimentos “[...] sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu deve ser considerado como perdido para a história” (Benjamin, 2012).

Quando Agamben (2012, p. 23) pergunta: “Como pode uma imagem carregar-se de tempo?”, a resposta parece reverberar na obra cinematográfica de Christian Petzold. Através de uma arqueologia melodramática, o cineasta escava o presente para fazer cintilar as imagens que não pertencem inteiramente ao agora. Sua filmografia, especialmente em *Barbara*, *Phoenix* e *Transit*, projeta um regime de temporalidade em que a imagem se torna suporte do fantasmático. Na contemporaneidade e, em especial, no regime neoliberal, essa valorização do *instante arqueológico* adquire peso político e crítico. A era neoliberal opera, como já esclarecido, por uma colonização das emoções e uma anulação dos sentimentos. Nesse cenário, pensar uma arqueologia dos sentimentos (associada ao ato de cavar o melodramático) é buscar nas imagens os vestígios de formas sentimentais que resistem à captura neoliberal da subjetividade. É justamente nesse ponto que o melodrama ressurge como uma forma privilegiada para o trabalho arqueológico da imagem. Como ainda esclarece Agamben (2012, p. 33)

As imagens das quais é feita nossa memória tendem, incessantemente, no curso da transmissão histórica (coletiva e individual), a se enrijecer em espetros e se trata, justamente, de restituir-lhes a vida. As imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, sua vida é sempre *Nachleben*, sobrevivência, está sempre ameaçada e prestes a assumir uma forma espectral.

Logo, quando Petzold toma o melodrama clássico para si, ele faz com que seus filmes operem dentro de zonas temporais, formais e sentimentais. São obras que escavam o presente à procura de imagens arcaicas que ainda tremem, como se os corpos de seus personagens carregassem em seus gestos uma densidade histórica que os excede. Nelly, ao retornar transformada em *Phoenix*, por exemplo, está revestida de uma camada arqueológica, ativando, claramente, uma memória do cinema, ao mesmo tempo que traz uma memória da história alemã, do trauma, da identidade fragmentada. É por isso que a imagem, em Petzold, lampeja — para usarmos a linguagem de Benjamin. E é também por isso que sua estética não preocupa-se com a reprodução de códigos contemporâneos, mas sim em fazer ver os gestos fósseis que ainda resistem à racionalização neoliberal do mundo. O cinema de Petzold não oferece um registro transparente do passado histórico, como se a *mise-en-scène* estivesse a serviço de reconstruir o real. Pelo contrário, o que vemos são dispositivos narrativos opacos, como o rosto reconstruído de Nelly em *Phoenix* ou o anacronismo em *Transit*. Essas imagens não explicam, elas existem com densidade própria, como monumentos visuais. Assim, Petzold realiza uma arqueologia dos sentimentos sob o neoliberalismo. Ele preenche o presente com vácuo e reconecta o presente a suas camadas pretéritas, tornando visíveis as formas sentimentais que escapam ao discurso dominante.

### 3.2. Do Melodrama em Petzold

Esta pesquisa, então, após apresentar sua teoria arqueológica acerca do melodrama, imbricando-o a uma ideia de temporalidade não linear, propõe uma leitura das cenas finais dos filmes que aqui foram tomados como objetos de estudo, a começar por *Barbara* (2012), que surge como um exemplo da sobrevivência do gesto melodramático sob condições de repressão histórica. Em sua obra cinematográfica, Christian Petzold realiza uma operação formal singular: ele retoma os gestos, os ritmos e os afetos do melodrama para reconstruí-los sob a luz crítica da história recente da Alemanha. Em *Barbara*, a República Democrática Alemã aparece como dispositivo produtor de subjetividades disciplinadas, vigiadas e sentimentalmente contidas. Nesse contexto, o melodrama faz cintilar os afetos não apenas no período histórico diegético, mas na própria produção sentimental do contemporâneo. A conclusão não poderia ser outra: Petzold não abandona os códigos melodramáticos, ele os arqueologiza. Para Foucault, a arqueologia não é senão “[...] nada além e nada diferente de uma reescrita: isto é, na forma mantida da exterioridade, uma transformação regulada do que já foi escrito” (Foucault, 2008, p. 158). Trata-se, portanto, de um exercício metodológico que

preserva a aparência do discurso enquanto opera uma reorganização sistemática de seus elementos, sem a pretensão de restaurá-lo ao passado. Em *Barbara*, os sentimentos sobrevivem na imagem que se carrega de tempo, tornando-se o que Walter Benjamin chamou de imagem dialética e abrindo brechas na superfície aparentemente estável da narrativa histórica. Quando a protagonista, prestes a fugir para o Ocidente, decide permanecer e ajudar André, o homem por quem nutre sentimentos, abre-se um campo de possibilidades temporais.

Ela retorna ao hospital, abandonando a liberdade e o plano arquitetado. Quando a protagonista, ao deixar o barco ir embora (**Figura 28**), o vislumbra mais uma vez, virando-se para ele, ela parece repetir o gesto do anjo da história. Como o *Angelus Novus* benjaminiano, ela olha para trás, não para voltar, mas para reconhecer o que está sendo deixado, para testemunhar o vestígio que a história produz em seu curso. Há, neste virar de rosto, um reconhecimento silencioso de que a liberdade prometida pelo Ocidente não é, necessariamente, redenção. O olhar de Barbara não está voltado para um futuro linear de progresso, mas para aquilo que permanece em ruínas: os corpos adoecidos sob sua responsabilidade, o vínculo que se construiu com André, os sentimentos fomentados mesmo sob vigilância. É nesse breve gesto que a imagem se carrega de tempo, representando uma decisão e a fazendo cintilar como lampejo histórico. Ao recusar escapar, Barbara rompe com a lógica individualista do neoliberalismo.



**Figura 28.** Barbara desiste de fugir



**Figura 29.** Barbara observa o bote se afastando



**Figura 30.** André vê o retorno de Barbara



**Figura 31.** Barbara retorna ao hospital

Com esse ato, a operação arqueológica que Petzold realiza com o melodrama parece mais clara. O cineasta, escava esse gênero em busca de suas camadas sentimentais, reduzindo-o à sua ossatura essencial: gestos, silêncios, hesitações. A decisão de Barbara, por exemplo, é um gesto melodramático apurado carregado de *pathos*. Ao voltar ao hospital e sentar-se diante de André, Petzold fecha os planos, optando pelo *close-up* que é base da estética melodramática<sup>57</sup> e, no silêncio do olhar, ele sublinha a cumplicidade dessa relação. Há, nessa composição visual, um deslocamento sutil do melodrama clássico. Em vez de resolver o conflito emocional por meio da catarse, Petzold opta por deixá-lo suspenso. O *close-up* final não oferece a emoção, mas o sentimento. Petzold retorna à imagem melodramática como escolha silenciosa. O *close-up*, nesse caso, funciona como imagem dialética: ele não está simplesmente no presente do plano, mas carrega consigo o passado das formas que o constituem.

A cena final de *Barbara* poderia ser lida como uma versão fantasmática da mulher que sacrifica seu desejo em nome do cuidado, como uma *Stella Dallas*<sup>58</sup> socialista. Ao atualizar essa forma em outro registro histórico, não há submissão feminina, mas sim uma resiliência sentimental nas ruínas do totalitarismo. É no olhar de Barbara para André que o instante arqueológico fica evidente como imagem dialética. Nele estão presentes o passado de vigilância, o presente da escolha e a promessa de um futuro sentimental. É justamente nesse instante que a arqueologia dos sentimentos se torna visível e, com ela, a possibilidade de uma história escrita a contrapelo: o olhar de Barbara resgata, assim, a memória dos que escolheram a renúncia como força política. Se *Stella Dallas* encena o melodrama da maternidade sacrificada, Barbara performa uma escolha política e o que lampeja ali, no olhar final (**Figura 31**), é a imagem de uma mulher que permanece, não apesar do mundo, mas contra ele.

Essa é uma conclusão que podemos chegar ao nos depararmos com a cena que encerra *Phoenix* (2014), cujo plano final já foi analisado no início deste capítulo. Na noite anterior ao acontecimento que amarra o enredo, Nelly descobriu o plano de Johnny: conseguir o dinheiro da indenização da esposa morta, isto é, ela própria, que ele falhou em reconhecer. Essa

<sup>57</sup> No melodrama, um cinema dos afetos, a imagem-afecção deleuziana é centro gravitacional. Para Deleuze (1983), a imagem-afecção é o grande plano e o grande plano é o rosto. Segundo o autor “[...] o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção”.

<sup>58</sup> *Stella Dallas* (1937, dir. King Vidor) é um dos melodramas clássicos de Hollywood mais emblemáticos, centrado na figura de uma mãe, vivida por Barbara Stanwyck, de classe trabalhadora que se sacrifica para garantir um futuro melhor à filha. O filme se tornou um paradigma da sensibilidade melodramática ao dramatizar os afetos através de gestos hiperbólicos e do *pathos* do sacrifício feminino. Outros filmes melodramáticos bebem de sua fonte, como o clássico *Mildred Pierce* (1945, dir. Michael Curtiz). Sua relevância crítica permanece viva nas análises que articulam o melodrama e os estudos feministas.

revelação não resulta em um clímax situacional, isto é, como define Ben Singer a partir dos estudos de Lea Jacobs, “[...] um incidente marcante e empolgante [que] interrompe momentaneamente a ação narrativa enquanto os personagens se deparam com uma nova circunstância poderosa e o público desfruta da tensão dramática intensificada<sup>59</sup>”(Singer, 2011, p. 41, tradução nossa); pelo contrário, acontece através da vertente melodramática mais forte desde o teatro: a música. Petzold, como o arqueólogo, transpõe esses elementos para uma *mise-en-scène* minimalista e carregada de *pathos*. Ele opta por encerrar o relacionamento de Nelly e Johnny através de *Speak Low*, canção de amor que, ao ser cantada por Nelly, não só desvela sua identidade, ponto central do momento, como também invoca para o presente o aspecto mais sentimental do melodrama.



**Figura 32.** Johnny está apreensivo para Nelly cantar



**Figura 33.** Nelly começa a cantar, nervosa



**Figura 34.** Nelly afina demonstrando que ela é a esposa de Johnny



**Figura 35.** Johnny percebe a tatuagem do campo de concentração



**Figura 36.** A marca do Holocausto



**Figura 37.** Nelly canta com mais liberdade e sorri discretamente

<sup>59</sup> No original: “[...] a striking and exciting incident momentarily arrests narrative action while the characters encounter a powerful new circumstance and the audience relishes the heightened dramatic tension”

Tal como Barbara, Nelly também escolheu permanecer. Mas, diferentemente da primeira, ela permanece não para cuidar do outro, mas para restaurar a si mesma diante de um olhar masculino que fracassou em reconhecê-la. Trata-se, mais uma vez, de uma forma de escrita da história a contrapelo. Como o anjo da história de Benjamin, ela olha para os escombros, mas recusa-se a ser arrastada pelo progresso. A canção não é uma reconciliação, é uma denúncia e, ao mesmo tempo, um renascimento. Nelly é, por sua vez, uma alegoria fantasmática da própria Alemanha. Nelly encarna de maneira radical a crise de identidade da nação: ela volta, mas já não é a mesma. Assim como a Alemanha do pós-1945, Nelly é submetida a uma tentativa de "reintegração" à normalidade. Johnny, seu antigo marido, representa essa lógica: ao não reconhecê-la e tentar moldá-la à imagem da esposa perdida para obter benefícios materiais, ele encena uma forma de *Vergangenheitsbewältigung* (fazer as pazes com o passado) que é, na verdade, uma operação de esquecimento. O que se vê, tanto na história pessoal quanto na coletiva, é a tentativa de apagar as marcas do trauma para restaurar uma aparência de continuidade.

Nelly é o retorno do reprimido e, portanto, condensa em si uma temporalidade dialética, onde o trauma deve ser enfrentado. Nesse sentido, Nelly torna-se uma metáfora viva da Alemanha que falhou em reconhecer seus próprios fantasmas, operando como esse solo do presente em que o trauma pretérito foi conservado.

Certamente, na ocasião da escavação, é preciso proceder de modo planejado. Mas bater com a enxada com precaução e tatear no obscuro reino da terra é tanto quanto indispensável. E frustra-se do melhor aquele que faz somente o inventário dos objetos trazidos à luz, sem ser capaz de mostrar, no solo atual, o lugar onde o antigo foi conservado. (apud Huberman, 2015, p. 122)

Em outros termos, assim como o bom arqueólogo não se contenta com o inventário dos objetos escavados, mas busca compreender as camadas em que o tempo se deposita, *Phoenix* exige do espectador mais do que a identificação empática com a dor de Nelly. Ele nos obriga a encarar o modo como o presente se constrói sobre um solo instável, ainda carregado de restos incômodos. A figura feminina surge como esse aspecto definidor da arqueologia melodramática, não apenas por serem centrais na narrativa dessa estética, mas principalmente por serem reconstruídas nesse processo de escavação. Se o melodrama clássico expunha o *pathos* da mulher sacrificada, Petzold recupera essa forma para nela inscrever o traço do sintoma contemporâneo: o desejo de afetar e ser afetado, mesmo diante da ruína, mesmo após o colapso do sentido histórico. Tanto Nelly quanto Barbara são sobreviventes que reivindicam a força do sentimento como modo de existir no tempo.

Se Nelly e Barbara, como essas figuras femininas, agem como representantes do anjo da história em suas respectivas narrativas melodramáticas, em *Transit* (2018), Petzold faz de Georg essa figura cuja vértebra quebrada o faz ficar nesse espaço de fratura. E a cena final surge como uma espécie de imagem-limite, pois é a partir do olhar de Georg que absorvemos a mesma espera que ele. Não apenas de Marie, que pode atravessar a porta e fazer com que o sino toque a qualquer momento, mas também da espera que existe na temporalidade histórica. Christian Petzold transforma esse ato de espera em um procedimento arqueológico, no sentido benjaminiano. *Transit* é, cinematograficamente, um exemplo do entendimento do tempo histórico benjaminiano e, portanto, amarra a ideia de arqueologia defendida por esta pesquisa. Ao optar por uma narrativa ambientada num limbo temporal, Petzold rompe com a linearidade histórica. A Marselha de *Transit* é simultaneamente a Marselha da Segunda Guerra e uma cidade do presente europeu em crise, marcada por políticas de fronteira e imigração.



**Figura 38.** Georg espera por Marie



**Figura 39.** Georg sorri diante da ideia de Marie

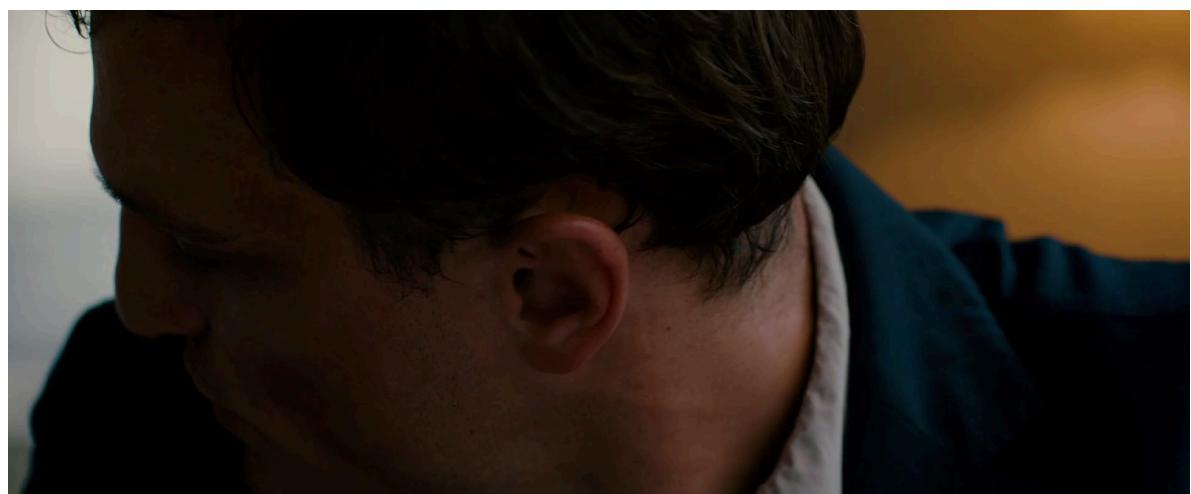
O que Petzold faz ao concatenar essas temporalidades é muito próximo ao que Benjamin comenta em suas teses sobre a história, isto é, de que articular “[...] historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo” (Benjamin, 2012). A recordação histórica emerge como sintoma: ela não é evocada pela memória voluntária, mas irrompe na forma de repetição traumática. O filme, nesse sentido, se organiza como uma constelação benjaminiana: tempos distintos se tocam, não para formar um contínuo, mas para produzir uma imagem crítica. Georg se torna, então, uma figura entre mundos, pois ele não pertence ao tempo em que vive, muito menos ao tempo do qual foge. Ele habita um entrelugar: assume a identidade de outro, desloca-se por espaços de transição. No final, ele permanece como Nelly e Barbara.

Logo, Georg, assim como as protagonistas dos outros filmes aqui analisados, pode ser lido como uma representação desse anjo da história, como a imagem evocada pelo poema de

Osip Mandel'stam. Georg, ao virar-se para a porta (**Figura 40**) se recusa a seguir adiante, fixa-se no passado, ou melhor, no ponto onde o passado retorna como imagem fantasmática: Marie, a mulher que pode ou não estar viva, que pode ou não entrar. A cafeteria surge como esse espaço de transição, elemento comum nos filmes de Petzold. Em entrevista a Marco Abel (2008, tradução nossa), o cineasta afirma que

Tenho interesse em espaços de transição. O capitalismo moderno os criou. E o cinema, assim como o carro e o rádio do carro, sempre existiu para fornecer um mito para esses espaços: a solidão de dirigir, os filmes de estrada, todas essas coisas derivam disso. [...] E pensei, [...] que esse mito está agora em processo de dissolução: as pessoas não estão mais na estrada para se encontrar, mas porque não conseguem encontrar uma saída, porque não existem mais cidades.<sup>60</sup>

Em outros termos, o espaço transicional se torna essa vértebra quebrada do século e, em *Transit*, o limiar entre o dentro e o fora, o lugar da expectativa, da possível chegada. É também uma metáfora do limbo histórico em que o filme todo se passa. Ao se virar para ela, Georg não está apenas esperando uma mulher, mas encarando a porta por onde o passado pode, de súbito, retornar. Assim como o anjo de Klee, ele é lançado ao futuro, mas não olha para ele. Seu olhar está voltado para o que ficou para trás, para as ruínas que ainda persistem no presente — e que o filme ilustra através da opção pelo anacronismo.



**Figura 40.** George olha para a porta do café, como o Anjo da História

<sup>60</sup> No original: "I am interested in transitional spaces. Modern capitalism has created them. And cinema, like the car and the car radio, always existed to provide a mythos for these spaces: the solitariness of driving, road movies, all of these things derive from this. [...] And I thought, when I began the film, right now this mythos is in the process of dissolution: people are no longer on the road in order to find themselves but because they cannot find an exit, because there are no more cities."

Mas a arqueologia melodramática não se faz apenas através da percepção do tempo histórico, mas também dentro da estética melodramática. Se o *pathos* se faz presente dentro de uma ideia da opressão, como exemplificado no primeiro capítulo, *Uma Questão de Estética*, ele também se mostra evidente quando observamos com atenção que Georg carrega um sentimento que não pode ser expresso, porque não encontra linguagem adequada no presente neoliberal. O amor por Marie ou a amizade com o garoto Driss estão soterrados sob a superfície de uma cidade enterrada à espera de escavação. E Petzold transforma a espera por Marie nessa espera, também, por um futuro, pela possibilidade de retorno ao sentimento. O melodrama, portanto, potencializa essa ideia de regaste do que foi enterrado pelo trauma e pela economia neoliberal. No olhar de Georg, fixado na entrada do café, condensam-se as ruínas de um sentimento que não se realizou e de uma história que não se cumpriu. É o momento em que, como na definição benjaminiana da imagem dialética, passado e presente colidem e produzem faísca. Sua esperança é escavação afetiva, arqueologia do sentimento. Como o anjo da história, Georg olha para os destroços acumulados aos seus pés à espera do vendaval que pode lhe invadir a qualquer momento.

E é nesse olhar, atravessado pela dor e pela espera, que se revela a importância do melodrama no contemporâneo: não é um gênero, mas uma estética que entende o *zeitgeist* e resiste ao desejo pela emoção, provocando o sentimento. Sua arqueologia, portanto, é um ato de insistência em manter vivos os vestígios do que foi negado, ferido ou silenciado, buscando, entre os escombros, o lampejo de um futuro que deve ser sentido.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“I wanted to see the world, not merely the subject.<sup>61</sup>”*

Christian Petzold

Durante o processo de pesquisa, debatemos intensamente o que seria o melodrama contemporâneo e como ele, como indica o título, seria, dentro da esfera estética, aquilo que resistiria ao desejo neoliberal pela emoção performática, abraçando o sentimento duradouro. Se o futuro está sempre tão perto, como diz a música de Kurt Weill, de que forma o melodrama o serviria? Foi então que percebemos que o melodrama é, acima de tudo, uma forma estética, histórica e moral, que ocupa uma posição privilegiada na obra de Christian Petzold. Seu cinema elabora uma imagem do desencantamento: personagens deslocados, tempos históricos que se sobrepõem, afetos marcados pela espera e pelo medo. Essa estética surge como um gesto arqueológico, no sentido benjaminiano do termo, que consiste em escavar as camadas temporais, isto é, o momento em que o passado irrompe no presente como vestígio ainda ativo, revelando uma fissura no tempo linear. Assim, cada plano dos filmes aqui analisados, *Barbara* (2012), *Phoenix* (2014) e *Transit* (2018), constituem sinais de uma história que não se encerra e que retorna, precisamente, como sintoma de uma sociedade atravessada pela incerteza e pelo *Entzauberung der Welt*<sup>62</sup>.

Ao mesmo tempo, pode-se afirmar que o melodrama em Petzold se oferece como uma estratégia de reinscrição do sentimento em uma modernidade tardia que tende a reduzir o horizonte sentimental a lógicas de mercado e a economias da performance. Nesse sentido, seu cinema evidencia a contradição constitutiva do neoliberalismo: ao mesmo tempo em que promete emancipação individual, ele erode os vínculos comunitários e instala uma carência de sentido compartilhado. A escolha por personagens espetrais funciona, nesse contexto, como uma forma de dar rosto àqueles que são excluídos do imaginário da globalização. *Barbara*, *Nelly* e *Georg* são símbolos de uma temporalidade quebrada, na qual o presente não se separa inteiramente do passado. Essa construção narrativa e visual retoma, por outro viés, a ideia de que o melodrama é, em última instância, uma dramaturgia da moralidade: seus personagens vivem em confronto constante com dilemas éticos que não podem ser resolvidos apenas pela razão, mas que exigem a reativação de uma sensibilidade moral.

<sup>61</sup> No original: “Queria ver o mundo, não apenas o sujeito”. Vf. ABEL, M. The cinema of identification gets on my nerves: an interview with Christian Petzold. **Cineaste**, v. 33, n. 3, 2008.

<sup>62</sup> Desencantamento do mundo.

Tal perspectiva aproxima a filmografia de Petzold das formulações de Peter Brooks sobre o melodrama como uma estética que busca revelar uma “moral oculta” sob a superfície dos acontecimentos. Nas narrativas aqui estudadas, essa dimensão moral se expressa pelo *pathos* de existências que são oprimidas. O sofrimento que se manifesta na imagem é uma forma de sublinhar experiências que desafiam as economias neoliberais do afeto. Outro aspecto central discutido nesta pesquisa diz respeito ao trabalho de reencantamento (*Wiederbezauberung der Welt*) operado pelo melodrama. A modernidade é marcada por um processo histórico de desencantamento, no qual a razão instrumental gradativamente substitui formas de experiência estética, mágica e sentimental. O cinema de Petzold, ao recuperar a gramática melodramática, recoloca em cena uma potência sensível que parece em contradição com o desencantamento neoliberal. Essa tensão se revela, por exemplo, na recusa ao cinismo pós-moderno e na apostila em narrativas que, embora conscientes de seu artifício, ainda desejam promover o aspecto empático.

Por esse motivo, é possível afirmar que o melodrama, nas obras de Petzold, atua como uma estética que reivindica a validade do sentimento como forma legítima de conhecimento e de inscrição do sujeito no mundo. Como demonstram autores como Linda Williams, o melodrama é um cinema do corpo. No contexto contemporâneo, essa experiência se torna uma maneira de contrapor o esvaziamento da sensibilidade promovido pelas dinâmicas neoliberais, nas quais a emoção tende a ser capturada como mercadoria ou espetáculo. É importante destacar, porém, que o retorno ao sentimento promovido pelo melodrama não implica um regresso ao sentimentalismo despolitizado. Ao contrário, o cinema de Petzold articula uma dialética entre emoção e crítica, entre empatia e consciência histórica. *Phoenix*, por exemplo, evidencia como a identidade, a memória e o amor são campos atravessados por negociações morais e políticas. A cicatriz no rosto de Nelly é, ao mesmo tempo, marca do trauma histórico e metáfora do trabalho de recomposição subjetiva em uma sociedade que preferiria esquecer seu passado. *Transit*, no que lhe concerne, é a narrativa de uma sociedade cujo passado insiste em emergir e, portanto, realizar uma arqueologia histórica, estética e sentimental se faz necessário para conjecturar o presente e o porvir.

A defesa de uma arqueologia do melodrama, então, surge como uma proposta crítica e estética que se distancia de uma abordagem cronológica ou histórica tradicional do gênero melodramático. Trata-se de um método sensível, que escava as camadas do tempo histórico para trazer à luz os fragmentos do passado que ainda lampejam, carregados de *pathos* e potencial crítico. Em outros termos, o que podemos inferir a partir dos filmes de Petzold, é que não se deseja entender o melodrama como gênero, nem atualizar suas fórmulas, mas sim

como modo estético, um espírito do tempo, por sua maleabilidade. Essa arqueologia entende o tempo marcado por irrupções, como propõe Benjamin. Mais que isso: uma arqueologia melodramática surge como uma ética imagética, comprometida com o fomento dos sentimentos, de forma que estes resistam à captura neoliberal da subjetividade. E, a partir disso, atua como uma arqueologia dos sentimentos, buscando nos corpos e gestos cinematográficos as formas sentimentais que sobrevivem e ainda tremem sob a superfície do presente.

Por fim, pode-se considerar que a grande contribuição do melodrama de Petzold reside precisamente em seu poder de síntese: ele capta o *zeitgeist* neoliberal como uma constelação de formas estéticas que tornam visíveis as fraturas do presente. Sua obra sugere que o cinema ainda pode ser um espaço de *wiederbezauberung*<sup>63</sup> crítico, isto é, um lugar onde a história retorna sob a forma de espectro, onde o sentimento é resgatado como potência de reconhecimento e onde a experiência se afirma contra a superficialidade da aceleração contemporânea. Ao reinscrever o sentimento na experiência histórica, os filmes de Petzold nos lembram que, mesmo em uma era de desencantamento e precarização, o sentimento permanece como um dos últimos espaços que escapam do domínio neoliberal. Em uma sociedade que tende a transformar tudo em mercadoria, o sentimento que sobrevive à captura é, talvez, o lugar onde ainda podemos, simplesmente, imaginar.

Nesse sentido, os achados dessa pesquisa, ainda que tenham sido observados dentro da obra de Christian Petzold, não se limitam a ele. O que pode-se notar é a abertura de um campo de reflexão sobre como o melodrama pode operar como atrito estético às lógicas do neoliberalismo. Essa é uma investigação que pode ser pensada, por exemplo, nas telenovelas brasileiras, espaço onde o melodrama ainda tem uma forte provocação midiática, econômica, política e estética. Ao observarmos como o sentimento é mobilizado pode-se conjecturar possibilidades de como a moral melodramática está sendo construída, reconstruída ou desconstruída. Ou, indo um pouco mais longe, como ela age dentro do imperativo neoliberal da emoção performática e lucrativa: ela vai de encontro ou funciona como os filmes de Petzold? Dessa forma, a arqueologia do melodrama pode ampliar-se, saindo do campo cinematográfico para a narrativa folhetinesca que molda o imaginário popular nacional.

---

<sup>63</sup> Reencantamento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1961: MURO DE BERLIM COMEÇAVA A SER CONSTRUÍDO. **Revista Planeta**, 2023. Disponível em: [1961: Muro de Berlim começava a ser construído - Planeta](#). Acesso em: 11 jul. 2025.
- ABEL, M. **The counter-cinema of the Berlin school**. Rochester, NY, USA: Camden House, 2015.
- \_\_\_\_\_. The cinema of identification gets on my nerves: an interview with Christian Petzold. **Cineaste**, v. 33, n. 3, 2008. Disponível em: [The Cinema of Identification Gets on my Nerves: An Interview with Christian Petzold by Marco Abel](#). Acesso em: 31 mai. 2025.
- AGAMBEN, G. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Ninfas**. Tradução Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- \_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005. (Obras Completas de Aristóteles; v. 8).
- \_\_\_\_\_. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994. (Clássicos da Filosofia/ Estudos Gerais/ Série Universitária).
- ASPREM, E. **The Problem of Disenchantment**: Scientific Naturalism and Esoteric Discourse, 1900–1939. Leiden: Brill, 2014.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas; v. 1).
- \_\_\_\_\_. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- \_\_\_\_\_.; SCHNEIDER, N.; LÖWY, M. **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- \_\_\_\_\_. Excavation and Memory. In: BULLOCK, M. P.; JENNINGS, M. W.; EILAND, H.; SMITH, G. (ed.). **Selected Writings, Vol. 2, Part 2 (1931-1934), Ibizian Sequence, 1932**. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2005.
- BENTLEY, E. **The life of the drama**. Nova Iorque, EUA: Applause Theatre Book, 1991.

- BERLIN, Isaiah. **As raízes do romantismo.** Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Fósforo, 2022.
- BONDÍA, J. L. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Revista Brasileira de Educação, p. 20–28, 2002.
- BOURDIEU, P. **Contrafogos:** Táticas para Enfrentar a Invasão Neoliberal. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998
- BRAGANÇA, M. Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada. **Eco-Pós** Rio de Janeiro, v. 10 n. 2: Comunicação & Melodrama, p. 29-47, Jul/Dez 2007.
- BROOKS, P. **The melodramatic imagination.** New Haven/ London: Yale University Press, 1995.
- CARROLL, N. Film, Emotion and Genre. In: PLANTINGA, C.; SMITH, G. M. (Eds.). **Passionate Views:** film, cognition, and emotion. Washington, DC, USA: Library of Congress, 2013. p. 21–47.
- CAVELL, S. **Contesting Tears:** the Hollywood melodrama of the unknown woman. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- DELEUZE, G. **A imagem-movimento.** São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1983.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo:** história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- ELSAESSER, T. Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In: LANDY, Marcia (ed.). **Imitations of life:** a reader on film and television melodrama. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 1991.
- FISHER, J. **Christian Petzold.** University of Illinois Press Language, 2013.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber.** 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- Gunter schabowski press conference.** Disponível em: [Gunter Schabowski Press Conference | World History Commons](https://www.worldhistorycommons.org/gunter-schabowski-press-conference). Acesso em: 5 jun. 2025.
- HAN, B.-C. **Psicopolítica:** o neoliberalismo e as novas técnicas de poder. Belo Horizonte: Editora Áyiné, 2018.
- HEILEMANN, U.; LÖBBE, K. The structural renewal of Eastern Germany: some initial observations. In: WELFENS, Paul J. J. (ed.). **Economics aspects of German unification:** expectations, transition dynamics and international perspectives. Berlin: Springer, 1996.
- HOBSBAWM, E. **Era dos extremos:** o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. *E-book*.
- KANT, I. **Crítica da Faculdade do Juízo.** Tradução de Valério Rohden e António Marques. 2. ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- LANDRY, O. A Body Without a Face: The Disorientation of Trauma in Phoenix (2014) and New Holocaust Cinema. **Film-Philosophy**, v. 21, n. 2, p. 188–205, 2017.

- LARRES, K. **Germany since Unification**: The development of the Berlin Republic. New York: Palgrave Macmillan, 2001.
- LIM, D. A German wave, focused on today. **The New York Times**, 6 maio 2009. Disponível em: [A New Wave of German Filmmakers, Focused on the Here and Now - The New York Times](https://www.nytimes.com/2009/05/07/arts/07filmmakers.html). Acesso em: 4 mar. 2025.
- LINDLAR, L; SCHEREMET, W. **Germany's slump: explaining the unemployment crisis of the 1990s**. Berlin: Deutsches Institut für Wirtschaftsforschung (DIW), 1998. 58 p. (DIW Discussion Papers, n. 169). Disponível em: <https://hdl.handle.net/10419/61539>. Acesso em: 5 jun. 2025.
- MACMILLAN, M. **Paris 1919: Six Months That Changed the World**. New York: Random House, 2001.
- MARX, K; ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista**. 3 ed. São Paulo: Sundermann, 2017.
- MULVEY, L. **Death 24x a second**: stillness and the moving image. United Kingdom: Biddle Ltd., 2006.
- PEREIRA, G. et al. (coord.). **A grande guerra (1914-1918)**: problemáticas e representações. Porto: Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, 2014.
- RENTSCHLER, E. Predecessors: the German Prehistory of the Berlin School. In: COOK, R. F; KOEPNICK, L; KOPP, K. PRAGER, B. (ed.). **Berlin School Glossary**: an ABC of the New Wave in Germany Cinema. Chicago: The University of Chicago Press, 2013. p. 213-221.
- RIBEIRO, F. M. V. NUANCES DA SOCIOLOGIA DO DESVIO EM ÉMILE DURKHEIM. **Revista Cadernos de Ciências Sociais da UFRPE**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 7–25, 2014.
- RICE, John A. **Bentley discusses appeal of melodrama**. Disponível em: [Bentley Discusses Appeal of Melodrama | News | The Harvard Crimson](https://www.harvardcrimson.com/article/2025/01/bentley-discusses-appeal-of-melodrama). Acesso em: 1 mar. 2025.
- SINGER, B. **Melodrama and Modernity**. New York: Columbia University Press, 2011.
- STEGER, M. B.; ROY, R. K. **Neoliberalism**: a very short introduction. Oxford/UK: Oxford University Press, 2010.
- XAVIER, I. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.
- WALKOWITZ, J. R. **City of dreadful delight**: Narratives of sexual danger in late-Victorian London. Londres, England: Virago Press, 1992.
- WILLIAMS, L. **Film Bodies**: Gender, Genre and Excess. Disponível em: <<http://faculty.las.illinois.edu/rrushing/470j/ewExternalFiles/Williams%20Film%20Bodies.pdf>>. Acesso em: 9 mai 2025.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

ADEUS, LÊNIN!. Direção: Wolfgang Becker. Produção: X-Filme Creative Pool. Local: Alemanha, 2003.

A CAIXA DE PANDORA. Direção: Georg Wilhelm Pabst. Produção: Nero-Film AG. Local: Alemanha, 1929.

A LISTA DE SCHINDLER. Direção: Steven Spielberg. Produção: Amblin Entertainment / Universal Pictures. Local: Estados Unidos, 1993.

ALMA EM SUPLÍCIO. Direção: Michael Curtiz. Produção: Warner Bros. Local: Estados Unidos, 1945.

A MINHA LENTA VIDA. Direção: Angela Schanelec. Produção: Schramm Film Koerner & Weber. Local: Alemanha, 2001.

A QUEDA. Direção: Oliver Hirschbiegel. Produção: Constantin Film. Local: Alemanha, 2004.

AURORA. Direção: F. W. Murnau. Produção: Fox Film Corporation. Local: Estados Unidos, 1927.

A VIDA DOS OUTROS. Direção: Florian Henckel von Donnersmarck. Produção: Wiedemann & Berg Filmproduktion. Local: Alemanha, 2006.

BARBARA. Direção: Christian Petzold. Produção: Schramm Film Koerner & Weber. Local: Alemanha, 2012.

CASABLANCA. Direção: Michael Curtiz. Produção: Warner Bros. Pictures. Local: Estados Unidos, 1942.

CORRA LOLA CORRA. Direção: Tom Tykwer. Produção: X Filme Creative Pool. Local: Alemanha, 1998.

O DESTINO BATE À PORTA. Direção: Tay Garnett. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer. Local: Estados Unidos, 1946.

O DESTINO BATE À PORTA. Direção: Bob Rafelson. Produção: Paramount Pictures. Local: Estados Unidos, 1981.

O MEDO DEVORA A ALMA. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Produção: Tango Film. Local: Alemanha Ocidental, 1974.

OSSESSIONE. Direção: Luchino Visconti. Produção: Società Italiana Cines. Local: Itália, 1942.

PARQUE MACABRO. Direção: Herk Harvey. Produção: Harcourt Productions. Local: Estados Unidos, 1962.

PHOENIX. Direção: Christian Petzold. Produção: Schramm Film Koerner & Weber. Local: Alemanha, 2014.

SOMETHING TO REMIND ME. Direção: Christian Petzold. Produção: Schramm Film Koerner & Weber. Local: Alemanha, 2001.

STELLA DALLAS. Direção: King Vidor. Produção: Samuel Goldwyn Productions. Local: Estados Unidos, 1937.

THE SEX THIEF. Direção: Christian Petzold. Produção: Hochschule für Fernsehen und Film München. Local: Alemanha, 1998.

TUDO O QUE O CÉU PERMITE. Direção: Douglas Sirk. Produção: Universal Pictures. Local: Estados Unidos, 1955.

TRANSIT. Direção: Christian Petzold. Produção: Schramm Film Koerner & Weber. Local: Alemanha, 2018.

UM CORPO QUE CAI. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Paramount Pictures. Local: Estados Unidos, 1958.

VIAGEM À ITÁLIA. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Italia Film / Società Italiana Cines. Local: Itália, 1954.

YELLA. Direção: Christian Petzold. Produção: Schramm Film Koerner & Weber. Local: Alemanha, 2007.