

## O REENACTMENT COMO ELEMENTO DE ATUAÇÃO AUTORREFLEXIVA EM *PHOENIX*, DE CHRISTIAN PETZOLD · David Ken Gomes Terao<sup>1</sup>

**Resumo:** Em *Phoenix* (2014), Christian Petzold apresenta, dentro de uma narrativa melodramática, um jogo de atuação baseada na reencenação de uma identidade que remete a um fato histórico. No filme, Nelly, uma mulher judia sobrevivente do holocausto, se reencontra com seu marido, Johnny, e não é reconhecida por ele. Além de não se dar conta de quem é a mulher à sua frente, ele propõe a ela que finja ser sua esposa, que ele acredita estar morta, para assim ter acesso à herança deixada por ela. Como observa Vanessa Agnew (2004), o reenactment inicialmente surgiu enquanto uma estratégia utilizada como forma de alcançar um conhecimento mais preciso de alguns acontecimentos históricos e divulgá-lo a um público através de práticas como a presença de atores fantasiados de personalidades de outras épocas nos “museus vivos” ou eventos que reencenam grandes batalhas do passado. Tal estratégia foi depois incorporada à performance, ao documentário e às cine-biografias, sendo apresentado em *Phoenix* enquanto um elemento inerente à narrativa, que expõe a autorreflexividade da mise-en-scène de Petzold. A partir dessa reencenação realizada por Nelly, que expõe constantemente o caráter de atuação no trabalho de Nina Hoss e problematiza a cena melodramática, chega-se a um distanciamento que alcança o objetivo do reenactment em si: a melhor compreensão dos fatos históricos e dos traumas recorrentes deles, de modo a perceber como esses elementos estabelecem as relações entre os sujeitos.

**Palavras-chave:** Christian Petzold; melodrama; Reenactment; cinema alemão.

**Contato:** davidterao@gmail.com

A presente comunicação é parte da minha pesquisa para a dissertação de mestrado acerca do melodrama na obra de Christian Petzold, analisando um *corpus* de filmes que se aproximam das convenções do gênero de modo a compreender como se dá a reconfiguração das matrizes melodramáticas num cinema contemporâneo e auto-reflexivo, que trata diretamente da influência dos diversos processos históricos que formaram a consciência alemã na contemporaneidade.

Para compreender como essa aproximação entre cinema de gênero e uma narrativa histórica se dá, é fundamental uma leitura atenta de *Phoenix* (2014) através de um jogo de atuação que busca comunicar o estado físico de uma vítima da guerra para se chegar a uma experiência patética de conexão com aquela época

---

<sup>1</sup> Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e mestrando pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde desenvolve pesquisa sobre Christian Petzold. Tem artigos publicados em Portugal sobre Wim Wenders e Kenneth Anger.

e ao mesmo tempo que comenta os meios para se chegar a isso. A estratégia utilizada para isso é o *reenactment*.

Vanessa Agnew (2004) identifica o *reenactment* como uma atividade empenhada em reviver acontecimentos do passado. Sua prática engloba desde a participação de atores nos "museus vivos", a recriação de eventos como feiras medievais e grandes batalhas do passado, até a reencenação de momentos históricos no cinema e na televisão. Ao mesmo tempo em que estabelece uma atividade de lazer, o *reenactment* também mostra-se uma ferramenta historiográfica que permite aos participantes alcançar a alteridade dos agentes históricos.

Para Agnew (2004), o *reenactment* realiza o trabalho de "chegar a um acordo com o passado" (*Vergangenheitsbewältigung*), onde os participantes podem estabelecer suas próprias experiências com o passado de modo a compreender sua reação naquele contexto, se configurando então como "um discurso baseado no corpo em que o passado é reanimado através da experiência física e psicológica" (AGNEW 2004, p. 330, tradução minha).

No cinema, o *Reenactment* foi usado no neorealismo, em filmes documentários, em cine-biografias e sobretudo no filme histórico, o qual é o terreno que vale uma aproximação para melhor compreensão de seu uso em Phoenix.

Robert Burgoyne (2009) aponta a experiência ambígua do espectador dos filmes históricos: ao mesmo tempo em que o ato de "testemunhar novamente" diante do filme parece trazer uma sólida reivindicação do passado, o filme histórico desperta a consciência crítica do espectador, lembrando-o que ele não viu nada daquilo.

Para Burgoyne (2009), o *Reenactment* permite, mais do que re-experienciar o passado, repensá-lo. Burgoyne (2009) observa que essa revisitação do passado permite produzir resultados tanto convencionais como radicais: de um lado o entretenimento de massa e a criação de mitos e do outro a desmistificação das histórias que organizam a memória cultural do passado.

Para uma melhor compreensão das diversas dimensões do *Reenactment* nos filmes históricos, cabe revisitar o exemplo de *A Lista de Schindler*

(Schindler's List, 1993): a melodramatização dos eventos do Holocausto levou ao mesmo tempo a um despertar da imaginação dos espectadores quanto a um questionamento de sua ética. Ao mesmo tempo, como lembra Robert Blackson (2007), o fenômeno do filme tornou-se um monumento às representações de eventos traumáticos com o set do filme se tornando um ponto turístico, reiterando o caráter efetivo do Reenactment para abordar momentos de trauma coletivo.

Após realizar uma série de filmes ambientados no contexto da Alemanha contemporânea pós-Queda do Muro de Berlim, Petzold realizou dois filmes situados no passado histórico da Alemanha: *Barbara* (2012) que se passa na Alemanha Oriental durante a Guerra Fria e *Phoenix*, ambientado no pós-Guerra na Berlim de 1945.

*Phoenix* conta a história de Nelly, uma mulher judia sobrevivente dos campos de concentração que tem seu rosto desfigurado e é resgatada por Lene, uma amiga que trabalha para tentar dar uma compensação para os judeus que sofreram no nazismo. Após ter seu rosto reconstruído cirurgicamente, Nelly sai em busca de seu marido, Johnny, que encontra trabalhando como garçom numa boate frequentada por soldados norte-americanos. Ao encontrá-lo, no entanto, ela não é reconhecida pelo mesmo. Apesar de não reconhecer Nelly, Johnny nota alguma semelhança nela e propõe que ela se passe por sua esposa, a qual crê estar morta para que ele possa encenar um retorno dela à sociedade e assim acessar a fortuna que ela herdou.

Para Jaimey Fisher (2017), *Phoenix* segue a direção de reconstrução do melodrama anteriormente empreendida por Petzold em *Wolfsburg* (2003) e *Barbara* (2012). Fisher (2017) traça um paralelo entre *Phoenix* e *O Casamento de Maria Braun*, de Fassbinder, uma história também sobre uma mulher que busca seu marido no pós-guerra e que leva sua vida adiante em paralelo com a reconstrução da Alemanha. O autor observa melodrama em ambos os filmes seria a forma de narrativa mais própria para mostrar o conflito entre os desejos individuais dos personagens e as mudanças históricas pelas quais eles passam. No entanto, se Fassbinder utiliza os elementos do melodrama para anular

aspectos do gênero, Petzold os retoma para reconstruir o gênero e reconfigurá-lo.

Petzold apresenta a narrativa de Nelly a partir de uma construção clássica de *mise-en-scène*, recuperando a forma do melodrama que ficou no passado. No entanto, o absurdo da narrativa impede que a crença do espectador no filme se consolide. Assim, com desconfiança em relação a uma trama não-realista, o espectador interroga a superfície do filme, a qual mostra na construção dos acontecimentos o caráter de processo de atuação através do *reenactment* proposto a Nelly por Johnny.

No sentido de uma trama não-realista que não convence o espectador, Fisher ressalta a importância da distinção que Elsaesser tece entre melodrama e realismo, enquanto formas praticamente opostas. Nisso, a implausibilidade da trama serve de comentário ao próprio melodrama e suas possibilidades narrativas e implicações políticas uma vez que Petzold retoma sua forma de um modo tão anacrônico. Nisso, o *reenactment* enquanto uma reconstrução realista e precisa do passado para o espectador "falha" e o olhar do mesmo se volta para outra dimensão do *reenactment*: o jogo de atuação proposto por Johnny para Nelly, que expõe de forma reflexiva a reconstrução do melodrama e seus códigos patéticos por Petzold.

O *pathos* melodramático então é apresentado não como um meio de enlevar e convencer o espectador pelas emoções, e sim como uma condição aproveitada por Johnny para fazer que os outros ao seu redor creiam, uma vez que o melodramático se apresenta como um dado que torna a crença no cinema ainda mais forte. Isso se mostra claramente na cena onde Johnny pede a Nelly que tinja o cabelo com uma cor igual àquela que sua mulher costumava usar. Nisso, ela questiona o plano, dizendo que ninguém vai acreditar no seu retorno dos campos de concentração se ela tivesse voltar a Berlim com tanto glamour e que precisaria contar alguma história caso perguntasse. Johnny pergunta que tipo de história seria. Nelly relata uma cena que viveu nos campos e ao ser perguntada onde soube daquilo, responde que leu por aí. Johnny a incentiva então a contar essa história.

Essa cena comenta diversas camadas da cena melodramática, do ponto de vista de quem a vive (a atriz), de quem a coordena (o encenador) e de quem a recebe (o público). No entanto, o que é flagrante ao espectador é que Johnny, o qual deveria receber a história das atrocidades dos campos como público, não se dá conta de que se tratam de fatos vividos pela mulher que está à sua frente, que é verdadeiramente sua mulher. Tamanha a preocupação na *mise-en-scène* que será trazida aos olhos da sociedade através da Nelly retornada, ele não consegue perceber a realidade, e nisso o espectador pode entender a própria narrativa do filme como um comentário a essas construções de sentido.

Johnny é então, tal como Scottie em *Vertigo* (1958) de Hitchcock, um encenador que reconstrói uma mulher de acordo com seus desejos. No entanto, se na construção clássica de Hitchcock havia um comentário à perversão de Scottie, partilhada pelo espectador que se via imerso pelo dispositivo clássico, em *Petzold* há uma distância que permite ver o processo de atuação e construção de uma crença naquela encenação.

Robert Blackson (2007) retoma a ideia de Keith Jenkins (2007) do passado não enquanto história, mas como um lugar onde é possível construí-la a partir de fatos (Jenkins apud Blackson, 2007). Nisso haveriam dois planos do passado, o pessoal e o histórico. Em *Phoenix* o conflito entre esses dois planos se dá da seguinte forma: o passado pessoal de Nelly enquanto alguém que verdadeiramente vivenciou um passado nos campos de concentração e o passado histórico do horror dos campos de concentração, do qual Johnny se apropria de modo a se reconstruir no pós-Guerra. O *reenactment* aqui então se dá entre o desejo de Nelly de expor suas experiências e tentar reconquistar o amor de seu marido e o desejo do mesmo de usá-las para acessar o dinheiro dela.

O jogo estabelecido entre ambos os personagens é quebrado na cena final do filme. Johnny havia pedido que Nelly deixasse que ele tatuasse os números dos campos de concentração em seu braço, tendo esse pedido negado por Nelly. Após o "retorno" dela para o meio dos amigos, eles estão reunidos em um restaurante, Nelly pede para que Johnny toque uma canção para que ela cante com ele. Durante a canção, Johnny se surpreende com a voz daquela mulher, tão

potente quanto à de sua mulher. Então, ele vê os números tatuados em seu braço e se dá conta de quem está na sua frente é a própria Nelly (Figs. 1-3).



Figura 1. Trecho do filme

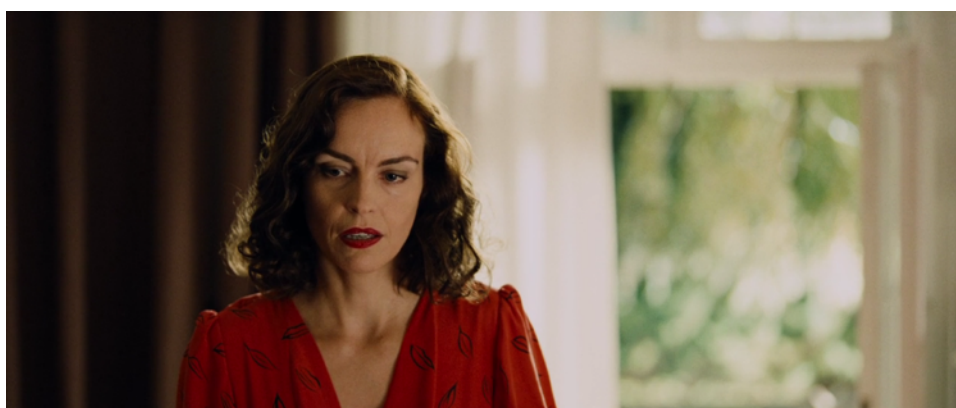


Figura 2. Trecho do filme



Figura 3. Trecho do filme

Nessa última cena, cai a cortina e o caráter próprio de encenação do jogo entre Johnny e Nelly é colocado em questão diante do olhar atônito dele, bem como a questão do personagem que se construiu ao longo da trama, o plano fracassando uma vez que a realidade vence a estilização.

Para concluir, é importante lembrar que o caráter de discurso do corpo pelo qual se acessa o passado que Agnew (2004) aponta no *reenactment* se faz presente uma vez que a reencenação é realizada através da atuação de Nina Hoss e também da personagem Nelly. Essa estratégia é reempregada por Petzold em *Phoenix* como comentário ao convencimento criado pelo excesso melodramático e aos meios usados para tal, opondo sempre o melodrama enquanto construção de cena ao realismo.

Nisso, em vez de propor uma criação de mitos e uma visão espetacularizada de um evento do passado, Petzold utiliza do *reenactment* para confrontar esse tipo de representação histórica e usá-la a seu favor no seu trabalho de arqueologia do passado histórico e das formas em que seu cinema se empenha.

## **BILIOGRAFIA**

Agnew, V. 2004. "Introduction: What is Reenactment?" In *Criticism* 46, no.3.

Blackson, R. 2007. "Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and

Culture (2007) In *Art Journal*; Spring 2007; 66, 1.

Burgoyne, R. 2009. Introduction: re-enactment and imagination in the historical film. In

*Leideschrift. Verleden in beeld. Geschiedenis en mythe in film* 24-3.

Fisher, J. 2017. Petzold's *Phoenix*, Fassbinder's *Maria Braun*, and the Melodramatic

Archaeology of the Rubble Past. In *Senses of Cinema*, September 2017, Issue 84.

## **FILMOGRAFIA**

Petzold, Christian. 2014. *Phoenix*. Schramm Film Koerner & Weber.