



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

FABIENNE MAIA LEITE

**FANTASMAS ENTRE NÓS: ASSOMBRAÇÕES DO NEOLIBERALISMO NA
TRILOGIA “FANTASMAS” DE CHRISTIAN PETZOLD**

FORTALEZA
2026

FABIENNE MAIA LEITE

FANTASMAS ENTRE NÓS: ASSOMBRAÇÕES DO NEOLIBERALISMO NA TRILOGIA
“FANTASMAS” DE CHRISTIAN PETZOLD

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Linha de Pesquisa: Comunicação, Imagem e Som. Área de Concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Orientador: Prof. Dr. José Cláudio Siqueira Castanheira.

FORTALEZA
2026

FABIENNE MAIA LEITE

FANTASMAS ENTRE NÓS: ASSOMBRAÇÕES DO NEOLIBERALISMO NA TRILOGIA
“FANTASMAS” DE CHRISTIAN PETZOLD

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Aprovada em: 21/05/2026

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Cláudio Siqueira Castanheira (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Aluísio Ferreira de Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Messias Tadeu Capistrano dos Santos
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Agradeço à CAPES por tornar viável a realização dessa pesquisa, através da bolsa concedida.

Ao Prof. Dr. José Cláudio Siqueira Castanheira, pela escuta e leitura atenta, pela presença constante em todas as etapas desse trabalho, sempre sugerindo os melhores caminhos para tecer a pesquisa da melhor maneira. Obrigada por acreditar nesse projeto desde o início.

Ao Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira e ao Prof. Dr. Messias Tadeu Capistrano dos Santos pelas preciosas trocas na qualificação, sem as quais esse trabalho não teria amadurecimento suficientemente.

Aos demais docentes do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, pelo aprendizado, pelas trocas e pelo estímulo à escrita que foram proporcionados nas disciplinas, os quais mostraram as sensibilidades e o valor da escrita acadêmica.

Aos amigos feitos na Pós de Comunicação, Thayná, Rebecca, Carolina, Jorge, Luiz, meu muito obrigada a todas as trocas, aos risos e almoços compartilhados, vocês tornaram toda a experiência do mestrado muito mais leve.

Aos queridos amigos e amigas que estiveram presentes desde a concepção do projeto de pesquisa e que celebram comigo as vitórias de cada etapa, Levi, Thalys, Nadine, Erre, sou muito grata pela nossa valiosa amizade.

À minha psicóloga Cláudia Albuquerque, por me ajudar a superar os momentos mais difíceis e a crescer como ser humano.

À Matheus, pela companhia, escuta, apoio e ajuda constantes, imprescindíveis para a conclusão deste trabalho.

Por fim, à minha família. A todos os meus familiares sou grata pelo amor e cuidado incondicionais, em especial à minha mãe, Idarlene, meu pai, Fabrício, e minha irmã, Bibi.

“O que é um fantasma?, perguntou Stephen. Alguém que se desvaneceu até se tornar impalpável, por morte, por ausência, por mudança de hábitos.” (JOYCE, 2013, p. 218).

RESUMO

Na presente pesquisa buscamos investigar como a trilogia "Fantasmas" de Christian Petzold, composta pelos filmes "Segurança Interna" (2000), "Fantasmas" (2005) e "Yella" (2007), tensiona a ideia da assombração convencional e trata a fantasmagoria como uma categoria política, sob a perspectiva das transformações político-econômicas que a sociedade alemã - e o mundo - vêm enfrentando desde o final do século XX até hoje. A pesquisa analisa, portanto, de que maneira as aparições da trilogia são articuladas e como os fantasmas gerados por essas transformações econômicas nomeiam o conjunto de valores, comportamentos e princípios que sustentam e legitimam a lógica da sociedade neoliberal. Para a abordagem metodológica, utilizamos a análise fílmica para investigar como se dão as aparições de fantasmas nos três longas-metragens do diretor alemão. Distanciando-se de uma descrição puramente formal, o estudo adota um olhar relacional que articula *mise-en-scène*, espaços e as formas de subjetivação dos personagens. Através da análise de fotogramas, a obra investiga também como os elementos estéticos do diretor tensionam as dinâmicas do neoliberalismo e as assombrações em nível social. Para isso, cria-se diálogo, principalmente, com os conceitos de realismo capitalista de Mark Fisher (2025), de subjetivação neoliberal de Dardot e Laval (2016), as reflexões em torno da memória, esquecimento e espaço urbano de Andreas Huyssen (2004) e, por fim, dos estudos formais de Jaimey Fisher (2013) em relação ao diretor Christian Petzold.

Palavras-chave: Christian Petzold; neoliberalismo; trilogia Fantasmas; fantasmagoria

ABSTRACT

In this research, we seek to investigate how Christian Petzold's "Ghosts" trilogy, comprising the films *The State I Am In* (2000), *Ghosts* (2005), and *Yella* (2007), challenges the idea of conventional haunting and treats phantasmagoria as a political category, viewed through the lens of the political-economic transformations that German society, and the world, have faced from the late 20th century to the present day. Therefore, the research analyzes how the apparitions in the trilogy are articulated, and how the ghosts generated by these economic transformations designate the set of values, behaviors, and principles that sustain and legitimize the logic of neoliberal society. As a methodological approach, we utilize film analysis to investigate how the ghost apparitions occur throughout the German director's three feature films. Distancing itself from a purely formal description, the study adopts a relational perspective that articulates *mise-en-scène*, spaces, and the characters' forms of subjectivation. Through the analysis of film frames, the work also investigates how the director's aesthetic elements place the dynamics of neoliberalism and social hauntings under tension. To achieve this, the text establishes a dialogue primarily with Mark Fisher's (2025) concept of Capitalist Realism, Dardot and Laval's (2016) Neo-liberal subjectivation, Andreas Huyssen's (2004) reflections on memory, forgetting, and urban space, and, finally, Jaimey Fisher's (2013) formal studies regarding director Christian Petzold.

Keywords: Christian Petzold; neoliberalism; Ghosts trilogy; phantasmagoria

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 e 2	– Uma câmara obscura se forma no galpão em Andrei Rublev	25
Figura 3	– Espetáculo de fantasmagoria realizado por Robertson	26
Figuras 4 e 5	– O fantasma de Geraldo observa David visitar seu túmulo	34
Figuras 6 a 9	– Ana caminha em direção às sombras em <i>Dreileben: Etwas Besseres als den Tod</i> (2011)	36
Figuras 10 e 11	– Trecho da entrevista do filme <i>Ostwärts</i> (1991), após demissão em massa em uma fábrica de móveis em Wiesenthal, na antiga Alemanha Oriental	39
Figuras 12 a 16	– Após confrontar Laura e Thomas, Ali os expulsa e o casal segue pela penumbra. Ali dirige deliberadamente em direção a um precipício, anulando qualquer possibilidade de redenção de Thomas. O protagonista adquire características ainda mais espectrais, sendo quase engolido pelas sombras	44
Figuras 17 a 20	– Jeanne mantém-se tensa e vigilante com a presença de Heinrich	49
Figuras 21 e 22	– A desdramatização da passagem da fronteira intensifica o estado de paranoia e fantasmagoria da família em A Segurança Interna	50
Figuras 23 e 24	– Jeanne presencia uma batida policial e a prisão de imigrantes	51
Figura 25	– Hans sai rapidamente do carro em um gesto de rendição	52
Figura 26	– O corpo de Jeanne e Paulina desfocados e deformados pelo reflexo do espelho evocam uma atmosfera de sonho para Jeanne	58
Figuras 27 a 30	– a família desaparece na floresta enquanto Jeanne fita Paulina, que a observa da sacada	59
Figura 31	– Jeanne assiste à <i>Night and Fog</i> (1955), de Alain Resnais, mas foge logo em seguida, após ser humilhada pelo professor	61
Figura 32	– Fotografia tirada por Mark Fisher que circulou no grupo de Facebook <i>Boring Dystopia</i>	65
Figura 33 a 36	– Tiergarten, icônico parque de Berlim, é retratado em <i>Gespenster</i> como um cenário marcado por experiências de violência	69
Figuras 37 e 38	– Nina e Toni furtam roupas na H&M e são observadas por câmeras de segurança	73

Figuras 39 a 42	– Nina percorre espaços vazios do centro de Berlim	74
Figura 43	– Central Park, com vista para o Plaza Hotel, Nova York, outubro de 1994	75
Figuras 44 e 45	– Nina encontra o sapato perdido de Toni e lhe entrega	79
Figura 46	– Os semblantes de exaustão de Nina e Toni	80
Figura 47	– Automat (1927), de Edward Hopper	81
Figuras 48 e 49	– Plano e contraplano de Toni ao avistar o diretor, enquanto dança com Nina	83
Figuras 50 e 51	– Yella percorre uma cidade desértica	88
Figuras 52 e 53	– O ponto de vista subjetivo de Ben evoca uma cidade mais populosa, e é também próprio de uma gramática de filmes de terror	88
Figuras 54 e 55	– Escombros de fábricas em Wittenberg em consonância com o desgaste do relacionamento de Yella e Ben, ambos decorridos por fatores econômicos	90
Figuras 56 e 57	– Yella observa atentamente uma família quando chega a Hannover, indicando um possível desejo por uma vida doméstica	93
Figuras 58 e 59	– Plano e contraplano de Yella avistando a ponte sobre o rio Elbe, cenário do acidente que sofreu no início do filme	99
Figuras 60 e 61	– O olhar de Yella em relação à família e à vida doméstica muda drasticamente	100

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	HISTÓRIAS DE FANTASMAS	22
2.1	A natureza espectral da imagem cinematográfica	23
2.2	Os novos realismos e a arqueologia fantasmagórica de Petzold	28
2.3	Fantasmas de Christian Petzold: resquícios do passado, assombros do presente.....	37
3	A SEGURANÇA INTERNA: ENTRE A PARANOIA E A FANTASIA.....	46
3.1	A obsolescência histórica da fantasia política	48
3.2	Fantasias do corpo neoliberal.....	56
3.3	A quebra da luz interna	62
4	FANTASMAS: RESQUÍCIOS DO AMOR, ESPAÇOS DO DEPOIS.....	66
4.1	Um passeio pelos vazios de Berlim.....	68
4.2	Lugares manchados.....	72
4.3	Resquícios do gênero e o melodrama interrompido.....	77
5	YELLA: RUÍNAS, RISCOS E UMA NOVA RACIONALIDADE	84
5.1	Uma cidade em ruínas.....	86
5.2	Presenças póstumas	90
5.3	A subjetivação neoliberal.....	94
5.4	Sem riscos, sem ganhos	97
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
	REFERÊNCIAS.....	107

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como foco de sua investigação a trilogia “Fantasmas”, dirigida por Christian Petzold, e composta pelos filmes *Segurança Interna* (2000), *Fantasmas* (2005) e *Yella* (2007). Até 2026, Petzold assinou 27 trabalhos como diretor, entre longas-metragens, episódios de séries, filmes para a televisão e curtas-metragens. Desde o início de sua carreira, o diretor se dedica a um tipo particular de fantasma, uma forma de inscrição no mundo contemporâneo que se apresenta como volátil, sombria e, por vezes, invisível. Essa figura é explorada sob diferentes registros, atravessando documentários, melodramas, filmes noir e até o horror.

Tal forma de inscrição não se dá por acaso, mas entendemos estar diretamente relacionada às transformações econômicas vivenciadas pelo próprio diretor na Alemanha (tendo como marco simbólico a queda do Muro de Berlim), bem como mudanças em escala global em relação à presença cada vez mais abrangente das políticas neoliberais - ou, como propõem Dardot e Laval (2016), da sociedade neoliberal. Os autores privilegiam o uso de “sociedade neoliberal” em vez de restringir a análise às esferas da política ou da economia. Como afirmam, “embora seja inegavelmente uma sociedade capitalista, essa sociedade diz respeito a uma figura singular do capitalismo que exige ser analisada como tal em sua irreduzível especificidade” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 24).

Os fantasmas de Christian Petzold me despertaram, desde o primeiro contato, uma sensação simultânea de encanto e estranhamento, uma sensação ambivalente de fascinação e perturbação que decorre do domínio com que o diretor constrói um universo narrativo próprio, que resgata fantasmas históricos (como em *Segurança Interna*), explora os espaços remanescentes da queda do Muro de Berlim (como em *Fantasmas*) e percorre as subjetividades infectadas pelo neoliberalismo (como em *Yella*). O estranhamento se manifesta, muitas vezes, pela forma de concepção dos personagens, que parecem ser dirigidos como Edward Hopper pinta um quadro no pós-Primeira Guerra, colocando a impressão de corpos marcados pelo senso de exaustão e ausência de perspectivas. Trata-se de uma forma de fazer cinema engajada nos modos de ficção, mas também atenta às histórias que ressoam desses momentos de transições históricas e de mal-estares econômicos. Além disso, a discrepância entre a relevância desse cineasta e a quantidade de material teórico disponível sobre sua obra em português, foi outro fator que me impulsionou na escrita dessa pesquisa.

Christian Petzold é geralmente considerado o mais proeminente e importante cineasta do grupo conhecido como Escola de Berlim, uma denominação atribuída a um grupo de cineastas alemães que apresentavam suas primeiras obras em um determinado momento da história alemã e da sua cinematografia - o momento pós-queda do Muro de Berlim e a reunificação dos dois Estados alemães.

Petzold vive em Berlim desde o início dos anos 1980, após uma infância marcada por constantes migrações nas décadas de 1960 e 1970, acompanhando a mãe, uma imigrante tcheca, e o pai alemão pelas regiões da antiga RDA (República Democrática Alemã). Esses deslocamentos geográficos por lugares carregados de significado entrelaçam sua história pessoal com a história da Alemanha e do continente europeu. Situado na frente mais importante da Guerra Fria, que desmoronou ao seu redor com velocidade inesperada e consequências imprevistas, cria-se um subtexto importante para muitos de seus filmes.

Os filmes de Petzold em particular exploram a nova configuração socioeconômica da Alemanha pós-queda do Muro e o avanço do neoliberalismo no País e no mundo, que privatiza instituições públicas, desregulamenta os mercados e valoriza a iniciativa empresarial. Os riscos gerados pelo avanço dos ideais neoliberais na sociedade alemã parecem ser transferidos para os personagens de seus filmes, que se veem assolados muitas vezes pelo desemprego e o desamparo por parte do Estado, resultante dessa configuração político-econômica. No trecho a seguir, Jaimey Fisher, acadêmico conhecido por suas contribuições para o estudo do cinema alemão contemporâneo e analista da obra de Petzold, comenta as mudanças econômicas na sociedade alemã após a reunificação e como elas se relacionam com a filmografia do diretor:

Essas mudanças são e foram facilitadas pela "flexibilização" do trabalho, pelo enfraquecimento das solidariedades políticas coletivizadas e pela ampla financeirização da economia, com sua explosão auxiliar de dívidas (todos esses fatores, especialmente as dívidas, aparecem repetidamente nos filmes de Petzold). Esses desenvolvimentos no dismantelamento das instituições públicas, na transformação do trabalho e na financeirização da vida, como o cinema de Petzold ressalta repetidamente, mudaram a forma como os indivíduos vivenciam o trabalho, os relacionamentos e a si mesmos. (FISHER, 2013, p. 5, tradução nossa)¹

Esses restos, remanescentes e, especialmente, fantasmas advindos do *Wende* não conduzem para Petzold uma investigação empírica ou documental da história. Em vez disso,

¹ "Such shifts are facilitated by, and have facilitated, the "flexibility" of labor, the fading of collectivized political solidarities, and the widespread financialization of the economy, with its ancillary explosion of debt (all of these, especially debt, figure repeatedly in Petzold's films). These developments in the dismantling of public institutions, the transformation of labor, and financialization of life have, as Petzold's cinema repeatedly underscores, changed how individuals experience work, relationships, and themselves".

apontam para o estilo singular com o qual o diretor vai conduzir seus filmes, orientada de uma forma que faz dos fantasmas um método de percepção histórica. Como Derrida deixa claro em seus *Espectros de Marx*, esse compromisso com o fantasma (“É preciso falar do fantasma, até mesmo ao fantasma e com ele”), deve ser visto como um gesto político de responsabilidade e justiça: “Se me apresto a falar longamente de fantasmas, de herança e de gerações, de gerações de fantasmas, ou seja, de certos outros que não estão presentes, nem presentemente vivos, nem para nós, nem em nós, nem fora de nós, é em nome da justiça” (DERRIDA, 1994, p. 11).

Anke Biendarra (2011) menciona o trabalho cinematográfico de Petzold como um exemplo notável da ligação entre os problemas econômicos do nosso tempo e uma curiosa onda de fantasmas na cultura contemporânea (BIENDARRA, 2011, p. 465). A figura do fantasma é costumeiramente associada a um ser espectral, fora de foco, capaz de atravessar barreiras físicas. Quando não associado a uma presença sobrenatural, é muitas vezes compreendido como símbolo ou expressão de questões reprimidas que retornam, de memórias esquecidas, de eventos não resolvidos, de reminiscências de um passado. A maneira pela qual algo tornou-se fantasmagórico pode indicar as repressões, desaparecimentos, ausências e perdas impostas por um contexto, seja ele pessoal ou histórico. Pode-se dizer que as histórias de fantasmas são boa parte constituídas por uma circunstância maior que nos atravessa, uma circunstância histórica ou cultural (FELINTO, 2008, p. 16-17), isto é, o fantasma não apenas pode incorporar rastros do passado (memórias, traumas, vestígios históricos), mas também projeta inquietações sobre o futuro, funcionando como um reflexo das forças invisíveis que moldam o imaginário coletivo. Dessa forma, atentar para os fantasmas é uma maneira muito particular de saber o que aconteceu ou está acontecendo (GORDON, 2008).

Torna-se pertinente, nesse sentido, estabelecer uma breve distinção entre as noções de fantasma e espectro, a fim de explicitar em quais termos o conceito de fantasma será mobilizado nesta pesquisa. A representação do fantasma tradicional do cinema faz apelo às idéias de transparência e dissolução, com rostos borrados, olhos brancos ou negros, movimentos sutis mas ágeis (FELINTO, 2008, p. 26), e nas histórias mais tradicionais de terror, “os fantasmas parecem perambular sem rumo, pois eles mesmos não sabem muito bem onde estão” (*ibid*, p. 25). Filmes como *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) e *The Others* (Alejandro Amenábar, 2001) figuram entre os clássicos do cinema de terror e exemplificam o fantasma em sua acepção mais tradicional. Nessas obras, as aparições são concebidas como entidades que habitam zonas intermediárias e se manifestam como presenças invisíveis, cuja ação se concentra sobretudo no espaço doméstico. Os fantasmas nesses filmes não se dão conta que morreram e que perderam sua materialidade - por não se darem conta disso, são eles os assombrados pelos vivos.

Existe uma outra convicção que relaciona o sobrenatural e o fantasmagórico aos estatutos de presença das mídias eletrônicas, vinculadas a uma sensação de assombro. Jeffrey Sconce (2000), ao examinar uma variedade de questões relacionadas à “presença” na mídia eletrônica, reúne uma série de episódios curiosos registrados nos primeiros anos da televisão nos Estados Unidos, na década de 1950. Entre os casos, destaca-se o de um homem que, perturbado por seu televisor, chegou a esfaqueá-lo, acreditando que o aparelho interferia diretamente em seu sono. Em outro relato, uma família afirmou que sua televisão havia sido “possuída” por um fantasma, devido a imagem de uma mulher desconhecida permanecer fixa na tela mesmo após o desligamento do aparelho. A percepção de que o aparelho de televisão é “vivo” tornou-se uma convenção recorrente na representação da TV e de outras mídias eletrônicas. Tal percepção, no entanto, vai além da prática relativamente rara das transmissões “ao vivo” e remete a um entendimento mais amplo de que toda a programação da televisão é discursivamente “viva” em virtude de sua transmissão e recepção instantâneas (SCONCE, 2000). Ao lidar com som e imagem destituídos de materialidade física, os mundos mediados eletronicamente frequentemente evocam o sobrenatural, criando seres e presenças virtuais que parecem existir sem corpo. A televisão, sendo o aparelho que dá “corpo” a essas mídias, passa a carregar esse estatuto de presença, ou até mesmo, de meio de comunicação com o mundo dos mortos.

Em contraste, Jacques Derrida (1994) nos lembra que o espectro é justamente aquilo que resiste à definição, e que instaura um tempo diferido, em que passado e presente coexistem. O filósofo introduziu o termo assombrologia, em *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho de luto e a nova internacional*, para descrever elementos que não estão plenamente presentes ou vivos, mas atuam como uma virtualidade - como o próprio fantasma do marxismo, um espectro que assombra os subconscientes. A partir do trocadilho com a pronúncia de “haunt” em francês (*hauntologie*), Derrida sugere o contraste entre a espectralidade da assombrologia (*hauntology*) e a ontologia em geral, que pensa o ser em termos de presença autoidêntica. Um espectro não teria um “ser” próprio, ele representa algo que já não existe mais (mais ainda permanece) ou algo que ainda não aconteceu (mas já influencia o presente). Para Derrida, a assombrologia suplanta a ontologia, substituindo a prioridade do ser e da presença pela figura do fantasma como aquilo que não está nem presente nem ausente, nem morto nem vivo. A assombrologia está, portanto, relacionada à virada da desconstrução dos regimes do palpável e emerge da percepção de uma crise temporal, no qual vivemos em um tempo desajustado. Não tem nada a ver com acreditar ou não em fantasmas, como explica Fredric Jameson:

A espectralidade não envolve a convicção de que os fantasmas existem ou de que o passado (e talvez até mesmo o futuro que eles se oferecem para profetizar) ainda está muito vivo e em ação, dentro do presente vivo: tudo o que ela diz [a espectralidade], se é que se pode pensar que ela fala, é que o presente vivo não é tão autossuficiente quanto afirma ser; que faríamos bem em não contar com sua densidade e solidez, que, em circunstâncias excepcionais, podem nos trair. (JAMESON, 2008, p. 39, tradução nossa²)

A assombrologia é, portanto, uma agência do virtual, sendo possível entender o espectro não como algo sobrenatural, mas como aquilo que age sem fisicamente existir. Como Mark Fisher (2024) pontua, a assombrologia foi a sucessora de conceitos prévios de Derrida, como o traço e a diferença e, como esses termos anteriores, referia-se que “nada goza de uma existência puramente positiva. Tudo o que existe só é possível a partir de toda uma série de ausências, que o precedem e o circundam” (FISHER, 2024, p. 36).

No cinema de Christian Petzold, seus fantasmas são frequentemente atravessados por circunstâncias históricas, em consonância com a perspectiva de Erick Felinto acerca desse horizonte de definição mais amplo. Nesse contexto, o cinema do diretor alemão procura interpretar o sentido e o estado da permanência de seus fantasmas, vinculados a horizontes de transições da historiografia alemã.

No que diz respeito à noção da “presença” do fantasma, enunciado por Sconce (2000), essa ideia se articula de maneira particular na trilogia de Petzold. O diretor afirma que o fantasma carrega sempre o desejo de se materializar (FISHER, 2023), o que evidencia como o cinema tensiona continuamente experiências de pertencimento e não pertencimento, seja na busca dos personagens de integrar-se, seja na sensação de estar deslocado no tempo e no espaço, e associa essas condições ao fantasmagórico.

Ele menciona filmes que pouco ou nada se vinculam ao sobrenatural, mas que para ele constituem exemplos notáveis de figuras fantasmagóricas no cinema. Entre eles, cita C.C. Baxter (Jack Lemmon), protagonista de *The Apartment* (Billy Wilder, 1960). Funcionário solitário de uma grande seguradora em Nova Iorque, Baxter permite que seus superiores utilizem seu apartamento para encontros extraconjugais, na expectativa de ascender na hierarquia corporativa. Esse arranjo implica a perda progressiva de sua vida privada: ele sacrifica seu descanso, compromete sua reputação e passa a organizar sua existência inteiramente em função das demandas alheias. Aos poucos, sua subjetividade se esvazia, à

² “Spectrality does not involve the conviction that ghosts exist or that the past (and maybe even the future they offer to prophesy) is still very much alive and at work, within the living present: all it says, if it can be thought to speak, is that the living present is scarcely as self-sufficient as it claims to be; that we would do well not to count on its density and solidity, which might under exceptional circumstances betray us”.

medida que ele se torna cada vez mais exaurido e aprisionado nessa lógica, mesmo desejando pertencer a esse meio.

The Deer Hunter (Michael Cimino, 1978) também é mencionado por Petzold, que observa como o declínio da indústria do aço nos Estados Unidos desestruturou a economia local, mas também desestabilizou os papéis sociais que a sustentavam. Para o diretor, os personagens partem para o Vietnã não apenas por uma obrigação militar, mas porque já não sabem o que fazer com seus corpos quando o trabalho industrial desaparece. Vinte anos depois, o que resta nessas cidades são fantasmas - sujeitos e espaços marcados pela ruína econômica e pelo esvaziamento social. O fantasma, para Petzold, deseja se presentificar.

Já em relação à espectralidade, compreendemos que ela está tensionada na trilogia *Fantasma* na medida em que o passado e o presente se engendram repetidamente. Isso se evidencia na construção de personagens que encenam temporalidades deslocadas, seja como vestígios de um passado em vias de esquecimento, como os ex-terroristas de esquerda em uma Alemanha reunificada, em *Segurança Interna*, seja na indistinção entre vida e morte, em *Yella*, ou ainda na sobreposição de camadas históricas em um mesmo espaço, como em *Fantasma*. É possível pensar também nas próprias virtualidades da sociedade neoliberal, que operam muitas vezes de forma imperceptível no plano ontológico, mas se tornam perceptíveis no nível do inconsciente.

Essa pesquisa se concentra, contudo, em uma abordagem particular de fantasma, embora dialogue com diferentes definições. Interessam aqui sobretudo figuras que tensionam a perda de materialidade produzida por condições históricas e econômicas, isto é, fantasmas de natureza social e política. É possível dizer, então, que Petzold busca com o cinema, constantemente, produzir imagens que retratam o modo opressor no qual o capitalismo opera na sociedade. Em entrevista a Marco Abel (2008)³, o próprio diretor comenta que “no cinema, a imagem do capitalismo ainda está sendo produzida, como Charles Chaplin fez em *Tempos Modernos* (1936)” (ABEL, 2008, p. 80).

Por isso, a pesquisa fará um recorte que irá se debruçar diante da trilogia “*Fantasma*”, compreendida pelos filmes *A Segurança Interna* (*Die innere Sicherheit*, 2000), *Fantasma* (*Gespenster*, 2005) e *Yella* (2007). Em comparação com o restante de sua filmografia, essa seleção se dá por essa trilogia tensionar mais diretamente as questões do neoliberalismo, explorando de forma mais concreta suas operações. A escolha se dá também

³ “O cinema de identificação me irrita: Entrevista com Christian Petzold por Marco Abel (Catálogo Escola de Berlim)

por uma observação da maneira singular na qual o diretor alemão coloca em primeiro plano os aspectos do fantasmagórico para questionar nossa condição socioeconômica atual. O tema da fantasmagoria na trilogia pode ser entendido, então, como uma categoria política, à medida que as personagens dos filmes personificam essas assombrações.

Nesses filmes torna-se visível uma certa ruína das redes familiares e sociais, muito pautada pela mudança na forma como os indivíduos vivenciam o trabalho e os relacionamentos, fruto da ideia de que é preciso incorporar noções de vida medidas em termos de eficiência, progresso, velocidade e mobilidade nessas sociedades pós-nacionais governadas pelo neoliberalismo. Percebe-se também a questão da subjetivação neoliberal, sobretudo no modo como o comportamento das personagens é tensionado pelas demandas de desejos, flexibilidade e conformação impostas pelas constantes reconfigurações do capitalismo. E, ainda, a inscrição de indivíduos que “perderam o bonde da história”, pessoas que possuem uma temporalidade deslocada e precisam lidar com as rápidas mudanças econômicas mesmo quando não estão preparadas para isso.

Com essa pesquisa, pretende-se investigar, portanto, os diferentes tipos de aparições entendidas como fantasmagóricas na trilogia *Fantasmas* de Christian Petzold, e como esses fantasmas ligam-se diretamente ao conjunto de valores, comportamentos e princípios que sustentam e legitimam a lógica do neoliberalismo. A hipótese da pesquisa é de que, através de sua trilogia *Fantasmas*, o diretor alemão compõe um certo “ethos” do neoliberalismo, ao retratar e combinar existências invisibilizadas e obliteradas frente aos processos de transformação econômica que a sociedade alemã - e o mundo - vêm enfrentando desde o final do século XX. Entende-se que Petzold é um realizador-chave para tratar dessas questões, sobretudo porque não aborda o capitalismo como caricatura, mas busca compreender suas nuances complexas e violentas, a partir de seu modo de operação nas subjetividades.

No Brasil, os filmes de Christian Petzold passaram a ocupar, mais recentemente, espaços no circuito de distribuição independente, sobretudo em mostras de cinema, como a Mostra de Cinema Internacional de São Paulo, e salas não vinculadas ao circuito comercial. Observa-se uma presença crescente na mídia por ocasião do lançamento de suas obras, especialmente a partir de *Phoenix* (2014). Nos últimos anos, a distribuidora Imovision, em especial a partir de 2020, tem viabilizado a circulação de seus filmes no circuito exibidor brasileiro. Apesar dessa maior visibilidade, as buscas realizadas na base de periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Scielo e no Google Acadêmico, entre os anos de 2016 e 2026, evidenciam uma lacuna significativa de pesquisas

acadêmicas dedicadas ao diretor no contexto brasileiro, particularmente no que se refere à temática dos fantasmas em seu cinema.

No que diz respeito aos estudos centrados nos filmes, *Transit* (2018) aparece com destaque, sobretudo em abordagens que exploram a ideia da espera, em Olivia Landry (2020), e as tensões decorrentes da negociação de fronteiras entre o filme e a obra literária que lhe serve de base, em Cordula Böcking (2022). *Roter Himmel* (2025) tem sido analisado a partir de suas ressonâncias com o cinema de Roberto Rossellini, em Brad Prager (2025), além de leituras que o situam como uma forma de realismo *queer*, em Marco Abel (2025). No caso de *Undine* (2020), foi encontrado um artigo que enfatiza a reelaboração de elementos dos contos de fada na Berlim contemporânea, em Emilio Castaño (2022). *Phoenix* tem sido abordado sob a perspectiva do trabalho de Petzold com os vestígios do passado, especialmente no que se refere à maneira como o filme opera uma desconstrução da historiografia cinematográfica, em Fabiola Alcalá Anguiano (2018). Além das análises voltadas a filmes específicos, foram encontrados trabalhos que investigam o cinema de Petzold de maneira mais abrangente, destacando, por exemplo, *O Melodrama Fantasma de Christian Petzold*, de David Terao (2019), como único trabalho de dissertação sobre o cineasta publicado até então.

No esforço de compreender os estudos acerca dos temas abordados nesta dissertação, foram buscados também as palavras-chaves “subjetivação neoliberal” e “trilogia Fantasmas” na base de periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), entre os anos 2019 e 2026. No que se refere à noção de subjetivação neoliberal, não foram encontrados artigos diretamente vinculados ao campo dos estudos de cinema. Em contrapartida, identificaram-se 13 resultados distribuídos entre áreas como práticas socioculturais, estudos de mídia, ciências sociais, economia política e teoria marxista, o que indica que, embora amplamente debatido em outros campos, o conceito ainda é pouco explorado em sua articulação com a análise fílmica. *Ghosts Trilogy* não possui resultados em português, e aparece de forma bastante pontual nas buscas, sendo apenas mencionada no artigo de Jaimey Fisher (2011), *Globalization as Uneven Geographical Development: The “Creative” Destruction of Place and Fantasy in Christian Petzold’s Ghost Trilogy*.

Ressaltamos, nesse sentido, os estudos de Jaimey Fisher sobre a obra de Christian Petzold, que tomam a filmografia do diretor a partir de uma perspectiva que poderíamos aproximar de uma arqueologia dos gêneros cinematográficos. Em seus trabalhos, tanto no volume dedicado a Petzold na coletânea *Contemporary Film Directors* quanto em entrevistas

realizadas com o cineasta, Jaimey Fisher evidencia como o diretor mobiliza, reconfigura e desloca convenções genéricas afinado às transformações históricas ocorridas na Alemanha.

Destaca-se também o volume *Christian Petzold: Interviews* (2023), organizado por Marco Abel, Jaimey Fisher e Aylin Bademsoy, que reúne entrevistas concedidas pelo diretor entre 1995 e 2020, originalmente em alemão e traduzidas para o inglês. O livro se mostra particularmente relevante por permitir um acesso mais direto às formulações do próprio Petzold acerca de seus procedimentos estéticos, referências e posicionamentos políticos. No contexto brasileiro, o Catálogo da Escola de Berlim (2013), publicado pelo Centro Cultural Banco do Brasil, constituiu um ponto de partida importante para a compreensão do ambiente cinematográfico no qual a obra de Petzold se insere, oferecendo um primeiro contato com debates críticos em torno do chamado “Novo Cinema Alemão contemporâneo”. Além disso, foram consultados artigos acadêmicos e textos críticos sobre filmes específicos da trilogia “Fantasmas”, bem como publicações em periódicos e jornais internacionais. Nesse conjunto, destacam-se os trabalhos de Anke Biendarra, especialmente o artigo sobre *Yella*, *Ghostly Business* (2011), que explora as relações entre espectralidade e economia, e de Eric Sheufler, autor de *The Ghosts of Autumn Past* (2011), dedicado a Segurança Interna, no qual se discutem as persistências do passado político alemão na contemporaneidade.

No que se refere às fundamentações teóricas que extrapolam o campo dos estudos sobre Petzold, a análise conceitual dos filmes estabelece diálogos com um conjunto de autores que permitem pensar as articulações entre economia, neoliberalismo, subjetividades e cultura. Recorre-se, assim, às reflexões de Mark Fisher, especialmente em *Realismo Capitalista* (2025) e *Fantasmas da minha vida* (2024), nas quais o autor elabora noções como “realismo capitalista” e “distopia entediante” (*boring dystopia*), fundamentais para compreender a naturalização das lógicas neoliberais e seus efeitos na imaginação social. Dialoga-se também com David Harvey (2008), cuja leitura do neoliberalismo enfatiza seus processos históricos de emergência e consolidação em escala global, e com Pierre Dardot e Christian Laval (2016), que propõem a noção de uma racionalidade neoliberal capaz de estruturar práticas, condutas e formas de subjetivação. Por fim, mobiliza-se o trabalho de Andreas Huyssen (2004), cuja reflexão sobre memória, esquecimento e espaço urbano, com especial atenção à cidade de Berlim, oferece um aporte fundamental para pensar as camadas temporais e os vestígios históricos que atravessam a trilogia Fantasmas de Petzold.

A elaboração de obras fílmicas se constitui em um conjunto de linhas de forças entre a forma e a matéria do filme. Pensar a realização de tais obras, para Aumont e Marie

(2009) se torna, essencialmente, inseparável da reflexão sobre os elementos e componentes do filme em questão, e para um olhar analítico os autores defendem a descrição minuciosa de seus elementos formais (AUMONT; MARIE, 2009). Em contrapartida, em termos metodológicos, nossa análise admite um outro olhar diante dos filmes, um olhar construído e desenvolvido em diálogo com teóricos que abordam as duas principais linhas de força tensionadas por Petzold na Trilogia dos Fantasma, que consiste nas dinâmicas do neoliberalismo e as assombrações a nível social, e nas pesquisas relacionadas à própria trilogia. Trata-se de uma abordagem que se interessa menos por uma descrição sistemática dos elementos formais (como iluminação, cor ou direção de arte) e mais pelas articulações que emergem entre esses elementos e os temas em questão. A análise se desenvolve, assim, a partir de um jogo relacional entre *mise-en-scène*, as formas de subjetivação dos personagens, os espaços que habitam e determinados aspectos formais que se mostram relevantes para compreender seus modos de agência, fazendo emergir, nesse processo, os discursos que dialogam diretamente com a hipótese desta investigação. Sobre a reflexão dos métodos de cena, Jacques Rancière (2009) propõe:

Um método significa um caminho: não o caminho que um pensador segue, mas o caminho que ele/ela constrói, que você precisa construir para saber onde está, para descobrir as características do território pelo qual está passando, os lugares a que ele permite que você vá, a maneira como ele o obriga a se mover, os pontos de referência que podem ajudá-lo, os obstáculos que se colocam no caminho. Examinar um método significa, portanto, examinar como as idealidades são materialmente produzidas. “As ideias são forças materiais”, diz Marx, “quando tomam conta das mentes das multidões”. A fórmula é apenas parcialmente materialista. As ideias são sempre realidades materiais, tomando conta dos corpos, fornecendo-lhes um mapa do visível e orientações para se mover (RANCIÈRE, 2009, p. 114, tradução nossa⁴)

Como ferramenta metodológica, torna-se necessário, então, uma imersão nos filmes que se deseja aqui entender, uma dedicação mais incisiva ao modo de compreendê-los, reconhecendo que as indagações emergem das peculiaridades singulares que a cinematografia de Petzold convoca. Nesse sentido, serão utilizados também fotogramas ou *frames*, recurso característico da análise fílmica (AUMONT; MARIE, 2009), que permite examinar os elementos visuais das obras, bem com fazer emergir uma nova visualidade do plano em questão, a partir das conexões e interlocuções que se fará presente na análise. Além disso, cada capítulo

⁴ “A method means a path: not the path that a thinker follows but the path that he/she constructs, that you have to construct to know where you are, to figure out the characteristics of the territory you are going through, the places it allows you to go, the way it obliges you to move, the markers that can help you, the obstacles that get in the way. Examining a method thus means examining how idealities are materially produced. ‘Ideas are material forces’, Marx says, ‘when they take over the minds of the multitudes’. The formula is only half-materialistic. Ideas always are material realities, taking over bodies, giving them a map of the visible and orientations for moving”.

na dissertação terá uma ênfase específica em determinados aspectos da poética de Christian Petzold, de acordo com cada um dos filmes, e em certos conceitos teóricos.

Dessa forma, o primeiro capítulo dessa dissertação desenvolve uma investigação sobre as inscrições fantasmagóricas do cinema, de modo a construir um percurso que nos aproxime dos fantasmas mobilizados por Christian Petzold. Busca-se, então, situar o cinema de Petzold dentro desse amplo horizonte, partindo de reflexões acerca da natureza espectral da própria imagem cinematográfica até um olhar sobre seus fantasmas de ordem social e política. Para isso, articularemos diferentes abordagens, desde as fantasmagorias da técnica e do dispositivo cinematográfico, segundo Laurent Mannoni (2003), os novos realismos e as presenças póstumas que caracterizam o cinema europeu contemporâneo, conforme Thomas Elsaesser (2015), a figura pós-morte em Érik Bulloz (2002) até as assombrações enquanto fenômenos sociais, conforme delineado por Avery Gordon (2008).

No segundo capítulo nos voltamos de modo mais específico ao primeiro filme da trilogia *Fantasmas*, partindo do entendimento de que a abordagem conceitual da dissertação se torna mais consistente quando articulada a análises diretas das obras. Assim, do segundo ao quarto capítulo, desenvolvemos leituras individuais de cada um dos três filmes que compõem o corpus da pesquisa, de modo a evidenciar, em cada caso, as particularidades formais e temáticas que sustentam a investigação proposta. No capítulo dedicado a *Segurança Interna*, analisamos o declínio das perspectivas de esquerda na Alemanha contemporânea, encenado por meio de personagens temporalmente deslocados e politicamente relegados ao esquecimento. Em paralelo, discutimos os modos de fantasia associados à constituição de um corpo neoliberal, tal como figurado na protagonista Jeanne, bem como a operação do realismo capitalista como lógica que atravessa e orienta as ações e percepções dos personagens ao longo do filme.

No terceiro capítulo, tratamos da análise do segundo filme, *Fantasmas*, partindo do viés de que Christian Petzold retorna aos espaços-chave da transição da economia socialista para a ordem neoliberal na Alemanha, em especial o centro de Berlim, anteriormente marcado pela presença do Muro. O filme encena as consequências desse processo ao privilegiar o “depois” desses espaços, isto é, aquilo que resta após a reorganização econômica e simbólica da cidade. Esse “depois” também se inscreve na própria narrativa, por meio das trajetórias de Nina e Toni, personagens em constante deslocamento, destituídas de um lar estável e que sobrevivem entre subempregos e pequenos furtos.

Por fim, no quarto capítulo, nos voltamos à análise do último filme, *Yella*, compreendendo-o como a abordagem mais direta da figura do fantasma em termos clássicos,

uma vez que tensiona o sobrenatural ao instaurar uma zona liminar entre a vida e a morte. A narrativa acompanha tanto os processos de ruína de Wittenberg, cidade situada na antiga Alemanha Oriental, quanto a deterioração de relações afetivas mediadas pela lógica econômica. Nesse contexto, o filme também se debruça sobre as abstrações financeiras associadas ao capital de risco, evidenciando os perigos implicados nessas dinâmicas, inclusive no que diz respeito à integridade física dos indivíduos, e os modos pelos quais o desejo e a fantasia neoliberais atravessam e reconfiguram as subjetividades.

2 HISTÓRIAS DE FANTASMAS

“Um fantasma nunca morre, ele sempre permanece para ir e voltar.” (FISHER, 2024, p. 42).

As imagens cinematográficas de Christian Petzold costumam abordar a figura fantasmagórica como seres que convivem conosco no tempo presente, através de texturas sobrepostas que fazem com que o passado pareça coexistir com o presente (e não “atrás” de nós, como algo a que regressamos conscientemente). Seus fantasmas não assombram, ao contrário, são assombrados pelas condições em que os vestígios do passado deixaram as pessoas para lidar com um presente em rápida mudança, um presente de práticas e crenças neoliberais, para o qual elas estão, como Petzold sublinha, mal preparadas. Seus protagonistas estão invariavelmente em movimento, constantemente atrasados e deslocados do seu próprio lugar na história.

A filmografia de Petzold e, de modo particular, a Trilogia Fantasmas, busca apreender as consequências do passado no presente, em como as ansiedades nacionalistas, a desestruturação de instituições sociais consolidadas e as práticas de exclusão intensificadas na Alemanha pós-queda do Muro produziram, e continuam a produzir, formas de existência fantasmas. Trata-se de sujeitos deslocados, expulsos do tecido social ou compelidos a se deslocarem, mas que não sabem para onde ir. Petzold pontua que seu interesse gira em torno das pessoas que estão “fora do seu tempo” e reflete se não é o caso do cinema sempre contar histórias de fantasmas, sobre “pessoas que foram abandonadas pelo amor, que não servem mais para o trabalho ou que já não são úteis” (ABEL, 2007, p. 88, tradução nossa⁵).

Em uma entrevista concedida a Jaimey Fisher (2023), teórico cultural com foco particular no cinema alemão contemporâneo, o diretor reflete sobre o papel central da representação do fantasma em sua filmografia:

Acho que, fundamentalmente, o fantasma é a figura do cinema. Penso que o fantasma não se trata apenas de medo, mas sim dessa sensação de estar fora do tempo e do lugar, de não pertencer mais, ou seja, estar à margem, estar desempregado ou mesmo ser uma criança não amada - essas pessoas se sentem fantasmas. E o cinema sempre conta histórias de pessoas que não pertencem mais, mas que querem pertencer novamente. [...] O fantasma quer se

⁵ “I began to think whether it is not the case that the cinema does not always tell stories about ghosts anyway: stories of people who have fallen out of love, out of work process, people for whom there is no use anymore”

materializar; ele quer sentimentos, pele, e isso, para mim, é um tema central. (p. 139, tradução nossa)⁶

Na citação, Petzold expande a noção tradicional de fantasmas, situando-o em um contexto social e econômico. Ele aborda o fantasmagórico como algo relativo à sensação volátil de estar às margens, deslocando-o de uma figura bastante ligada ao terror sobrenatural no cinema (que inflige medo) para uma metáfora de vidas que oscilam entre materialidade e apagamento, das tentativas de se materializar e ganhar corporeidade. Nesse sentido, seus personagens podem ser compreendidos como fantasmas na medida em que constituem corpos remanescentes que tentam afirmar alguma forma de presença e inscrição no mundo.

Mas, afinal, como esses seres se apresentam na filmografia do diretor alemão e como eles se localizam dentro de uma vasta gama de aparições fantasmagóricas na história do cinema? É certo que a recorrência de fantasmas no cinema vai muito além de uma categoria de filmes ou um gênero específico, e atravessa toda a história do meio. Partindo dessas indagações, não buscamos formular uma resposta definitiva, mas tomá-las como eixo de reflexão, capaz de orientar o percurso por distintas denominações e modos de inscrição de certas fantasmagorias, a fim de compreender, sobretudo, as aproximações e deslocamentos que se estabelecem em relação ao cinema de Christian Petzold.

2.1 A natureza espectral da imagem cinematográfica

Muito antes dos primeiros experimentos dos irmãos Lumière e das fantasmagorias de Méliès, o que viria a ser o cinema se apresentava como um espaço privilegiado para a manifestação do fantasmagórico, não apenas como tema, como defende Petzold, mas também como condição intrínseca à sua própria natureza técnica e estética.

Os séculos que antecederam o quinetoscópio (*Kinetoscope*) Edison e o cinematógrafo Lumière, os dois aparelhos geralmente vistos como marco zero do que entendemos por cinematografia, foram férteis em experimentações ópticas e descobertas técnicas. A câmara escura, os espelhos mágicos e as lentes biconvexas, inicialmente empregados em estudos astronômicos e científicos, passaram a servir também como suporte para uma série de espetáculos de ilusão visual envolvendo fantasmagorias (apesar dessa

⁶ “I find that, fundamentally, the ghost is the figure of the cinema. I thought that the ghost is not only about fear, but rather this falling out of time and place, not belonging anymore, that is, to be on the margins, to be unemployed, or even to be an unloved child - such people feel themselves to be ghosts. And cinema always tells the stories of people who do not belong anymore, but who want to belong once again. The ghost wants to materialize itself; it wants feelings, skin, and that, for me, is a key theme”.

denominação, percebe-se uma notável diferença entre as fantasmagorias de experimentações ópticas e as produzidas por Robertson, como veremos a seguir).

No século XVI, Della Porta levou essa exploração para o campo do espetáculo ao utilizar espelhos e dispositivos de projeção para criar apresentações que encantavam o público, renunciando as projeções de lanterna mágica que dominariam os séculos seguintes. Embora ainda rudimentar, o processo despertou o interesse por soluções cada vez mais precisas para a produção e o controle de imagens luminosas e em movimento. Laurent Mannoni (2003) comenta:

Graças a ele [Della Porta], a câmara escura, subitamente desviada de sua vocação científica, torna-se um “teatro óptico”, um método de iluminação capaz de projetar histórias, cenários fictícios, visões fantasmagóricas. Deixou os domínios da ciência e da astronomia para mergulhar nos do artifício, da representação, do maravilhoso, da ilusão (p. 37)

Os espetáculos ópticos comandados por pessoas que se diziam mágicos muitas vezes ocupavam-se em produzir visões sobrenaturais, às vezes diabólicas, jogando com a ingenuidade dos espectadores. Projetava-se representações do diabo, animais selvagens na tela e, por vezes, o simples ato de cobrir o orifício da câmara fazendo a imagem desaparecer repentinamente, criava efeitos de surpresa. O fantasmagórico aqui parece estar mais vinculado ao fascínio pela imagem em movimento, ligado também ao prazer pela projeção e representação de objetos, máscaras e animais em movimento contínuo. Em *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966), ambientado no século XV, há uma cena particularmente significativa em que um personagem se espanta ao ver, projetadas nas paredes do recinto, as imagens de uma cavalaria que passa do lado de fora, acreditando por um instante que poderia ser seu companheiro desaparecido (Figuras 1 e 2). O efeito se deve à câmara obscura, criada pela presença de um pequeno orifício na estrutura do local, que permite a projeção invertida das imagens externas no interior. A sequência recria o fenômeno óptico e sublinha o caráter quase mágico que tal projeção teria para aqueles que a presenciavam na época.

No final do século XVIII, cientistas e mágicos criaram um novo tipo de espetáculo luminoso, que passaram a chamar de fantasmagoria ou *phantasmagoria*. O termo deriva do grego *phantasma* (fantasma), de *phantazô* (eu faço ilusão) e *agoreuô* (eu falo), sugerindo a possibilidade de um diálogo simbólico entre o público e as aparições espectrais evocadas por um aparelho óptico denominado de lanterna mágica (*ibid*, 2003, p. 151). Era, essencialmente, uma caixa com uma fonte de luz interna (velas, lâmpadas de óleo), um sistema de lentes e uma abertura por onde a luz passava, projetando em uma parede ou tela imagens pintadas ou gravadas em pequenas placas de vidro, como uma espécie de projetor primitivo.



Figuras 1 e 2: Uma câmara obscura se forma no galpão em Andrei Rublev (1966)

O aperfeiçoamento da lanterna mágica levou o espetáculo de fantasmagoria a outros patamares, e a caixa com fonte de luz interna, lente e placas de vidro deu lugar a um tubo óptico, com a possibilidade de troca de lentes, acoplado a um trilho, que possibilitava o deslocamento da lanterna para frente e para trás, criando o efeito de que os fantasmas distanciavam-se ou aproximavam-se da plateia. A fantasmagoria renunciava o espetáculo cinematográfico, sendo Robertson geralmente apontado como seu inventor, em 1798 (SPENCE, 2022).

Essa inovação da imagem retroprojetada sempre nítida, que avança ou recua, diminuindo ou aumentando de tamanho, “subverteu o quadro, a perspectiva e o espaço cênico da projeção” (MANNONI, 2003, p. 155) e, ao projetar essas imagens ampliadas em uma parede ou tela, criava-se a ilusão de cenas vivas. Esses espetáculos buscavam impressionar e aterrorizar os espectadores, projetando imagens de fantasmas, esqueletos e figuras diabólicas em movimento, frequentemente acompanhadas de efeitos sonoros e narrativas dramáticas (Figura 3).

Figura 3: Espetáculo de fantasmagoria realizado por Robertson.



Fonte: “The phantasmagoria: From ghostly apparitions to multisensory fairground entertainment”. Disponível em: <https://www.frontiersin.org/journals/communication/articles/10.3389/fco>

Robertson, que havia patenteado o fantascópio (versão aprimorada da lanterna mágica destinada às projeções de fantasmagoria), realizava sessões regulares de aparições de espectros, fantasmas e espíritos. Ao perceber o impacto emocional que essas projeções exerciam sobre o público, que iam às sessões para se divertir e sentir calafrios, Robertson passou a introduzir efeitos teatrais cada vez mais sofisticados. Tornou-se comum, por exemplo, que famílias solicitassem a projeção de entes falecidos e, uma vez munidos de retratos fornecidos pelos parentes, os exibidores animavam essas imagens, fazendo com que, por instantes, o morto parecesse retornar à vida. Além disso, projetava-se cenas de *Macbeth*, de Shakespeare, imagens de fantasmas de Voltaire e Rousseau, ninfas, e outras figuras místicas e sobrenaturais, acompanhadas por sons e trilhas dramáticas, que tinham duração mais longa do que as primeiras obras do cinema.

Jacques Derrida (2015), em uma entrevista concedida a Cahiers Du Cinéma no início do milênio e publicada posteriormente, comenta que “a experiência cinematográfica pertence do começo ao fim à espectralidade”⁷ (p. 26). O cinema pode colocar em cena a fantasmalidade, quase frontalmente, a partir de uma tradição de filmes de gêneros, do cinema fantástico, filmes de vampiros, espíritos, mas é preciso distinguir isso da própria estrutura da imagem cinematográfica. Ao assistir a um filme, o espectador está sempre diante de algo que já ocorreu, mas que retorna vivo no presente da projeção, sendo essa uma relação fantasmagórica por excelência.

⁷ “The cinematic experience belongs thoroughly to spectrality”.

Para o filósofo, o ato de assistir a um filme implica também em uma comunicação com o inconsciente, sustentada pelo regime de crença que se cria em torno das imagens projetadas. Nesse processo, o espectador “convoca seus fantasmas e suas fantasias para habitar as imagens que se projetam diante de seus olhos, e encontra nelas outras assombrações que podem tocá-lo, movê-lo de alguma forma” (RIBEIRO, 2018, p. 9). A afirmação de Marcelo Ribeiro se ancora no pensamento psicanalítico, sobre o qual não iremos nos debruçar, mas que propõe a ideia de que todo filme, em maior ou menor grau, oferece ao espectador uma experiência do *unheimlich*, conceito central formulado por Sigmund Freud. Traduzido para o inglês como *uncanny*, o termo não se refere ao totalmente novo ou ao absolutamente desconhecido, mas aquilo que, sendo familiar, retorna sob uma forma inquietante. Em português, assim como em francês, *unheimlich* costuma aparecer como “infamiliar” (*étrangement familier*), uma formulação que expressa bem o caráter ambivalente desse estado, algo que deveria permanecer oculto retorna familiar e, ao mesmo tempo, perturbador.

Na tela, seja ela silenciosa ou não, lidamos com aparições que convocam um regime de crença semelhante ao que Platão descreve em sua alegoria da caverna, sombras que tomamos por realidade, imagens que às vezes idolatramos. A experiência cinematográfica mediada pelo dispositivo clássico (a tela branca, a sala escura, a projeção de luz) constitui um espaço privilegiado para o surgimento de espectros (aqui entendido como um turbilhão de memórias). O ato de assistir a um filme envolve não apenas a contemplação do que está projetado, mas também a evocação de lembranças de outros filmes, de outras imagens e narrativas já experienciadas, que retornam para assombrar a nova experiência. Como sublinha o cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul, “os cinemas são as cavernas pré-históricas da nossa era, incitando nosso instinto natural por adentrar essas salas escuras, nas quais fantasmas observam fantasmas” (MELLO, 2015, p. 26). Assim, o cinema se torna um lugar de encontro entre passados e presentes, um terreno onde a memória e o imaginário do espectador são continuamente reativados.

Pensar no cinema como esse aparelho espectral, como Derrida observa, exige que se reconheça uma série de sobreposições de espectros, que ele denomina “enxertos”, e que podem estar relacionadas às narrativas de terror ou sobrenaturais, ao teor espectral da imagem cinematográfica, ao aparato da projeção, à materialidade do registro fílmico, tornando a experiência fílmica um encontro com aparições. Como observa o filósofo francês, o cinema é um terreno privilegiado para o trabalho da espectralidade, na medida em que carrega consigo uma memória de ausências e presenças passadas. Para o autor:

O cinema permite assim cultivar o que se poderia chamar "enxertos" de espectralidade, ele inscreve traços de fantasmas sobre uma trama geral, a película projetada, que é ela mesma um fantasma. [...] Memória espectral, o cinema é um luto magnífico, um trabalho de luto magnificado. E ele está pronto a se deixar impressionar por todas as memórias enlutadas, isto é, pelos momentos trágicos ou épicos da história. São então esses enlutamentos sucessivos, ligados à história e ao cinema, que, hoje, "fazem caminhar" as personagens mais interessantes. Os corpos enxertados desses fantasmas são a matéria mesma das intrigas do cinema.⁸ (DERRIDA, 2015, p. 27-28)

Mais do que produzir imagens em movimento, Robertson mobilizava, de certa forma, seu aparato técnico e narrativo como um dispositivo de conjuração, evocando igualmente a natureza essencialmente fantasmagórica de qualquer experiência cinematográfica. Ao animar retratos e inscrever corpos ausentes no espaço da projeção, ativava a memória dos mortos e oferecia ao público a experiência de um retorno impossível. Trata-se de um tipo de fantasmagoria marcada pelo regime do nostálgico, relativo a ideia da irreversibilidade do tempo e do desejo de suspender, ainda que provisoriamente, a perda. A nostalgia tem a ver com “o anseio de algo distante que ficou no passado” ou “uma saudade de outro lugar” (HUYSEN, 2014, p. 91), sendo um tipo de anseio que vê nos resquícios ou reminiscências algo que não está mais acessível.

A fantasmagoria mobilizada por Robertson tensiona as noções lineares de temporalidade ao convocar um passado que colide com o presente, mas não instaura nele uma fratura, pois se limita a evocá-lo sem submetê-lo a um trabalho crítico. No cinema de Petzold, o objetivo central não parece ser o de simplesmente exorcizar fantasmas históricos (identificá-los e fazer com que eles desapareçam), mas, nessa postura de suspensão, interpretar o propósito e o significado de suas presenças persistentes.

2.2 Os novos realismos e a arqueologia fantasmagórica de Petzold

Diante desse sistema de múltiplos enxertos da espectralidade do cinema, nos interessa compreender melhor as manifestações do fantasmagórico que se articulam mais diretamente aos fantasmas de Christian Petzold. Tais fantasmas não se restringem à esfera do

⁸ “Cinema thus allows one to cultivate what could be called “grafts” of spectrality; it inscribes traces of ghosts on a general framework, the projected film, which is itself a ghost. [...] Spectral memory, cinema is a magnificent mourning, a magnified work of mourning. And it is ready to let itself be imprinted by all the memories in mourning, that is to say, by the tragic or epic moments of history. It is thus these successive periods of mourning, linked to history and to cinema, that today “put in motion” [font marcher] the most interesting characters. The grafted bodies of these ghosts are the very stuff of film plots”.

sobrenatural ou fantástico, mas se vinculam ao nosso momento histórico atual, marcado por transformações no mundo do trabalho, reconfigurações econômicas e pela persistência de traumas sociais que reverberam no presente, compreendidos como manifestações de um tempo atravessado pelos efeitos do neoliberalismo.

Nesse sentido, como tem se dado a tradução da figura do fantasma, entendido aqui como um ser deslocado de seu lugar no tempo, para a linguagem cinematográfica, especialmente no cinema de Petzold e em outros cinemas contemporâneos?

O cinema de Christian Petzold costuma ser associado aos rótulos da "Escola de Berlim", grupo de cineastas que chegou a ser apelidado na França de "Nouvelle Vague alemã" pela Cahiers du Cinéma (KNÖRER, 2013, p. 27). Devido ao contexto político do *Wende* (como costuma-se chamar o conjunto de eventos históricos em torno dos anos 1989 e 1990 na Alemanha, que consistiram tanto na queda do Muro e no processo de reunificação quanto nas mudanças que resultaram dela), o país passa por transformações sociais e econômicas, como um desenfreado avanço do neoliberalismo. Conforme ele acontece, o próprio modo de fazer cinema também é afetado, o que se reflete em uma geração de cineastas desse grupo que passam a adotar uma abordagem mais experimental e inovadora ao cinema alemão, rompendo com as convenções do cinema clássico, mas buscando explorar novas formas de contar histórias e expressar ideias (SEESSLEN, 2013).

A associação de Petzold ao grupo decorre do conceito estético que orienta grande parte dos filmes de seus integrantes, podendo ser resumido como "um realismo que evita toda forma de efeitos manipuladores, desde narrativas orientadas por enredos até o frequente uso de música para o som" (*ibid*, p. 30). Thomas Schick (2013) pontua duas características cruciais e comuns aos filmes da Escola de Berlim, "sua relação especial frente ao realismo e à realidade além de seu rigor formal" (SCHICK, 2013, p. 45). Embora não seja o caso de todos, muitos filmes da Escola de Berlim adotam escolhas estilísticas como planos longos, enquadramentos precisos, ritmos cuidadosamente lentos, uso poético do som diegético, usos calculados de música diegética, a confiança no uso de não atores ou atores desconhecidos, o que indica que "os cineastas da Escola de Berlim não buscam um conceito "ingênuo" de realismo" (*ibid*), e buscam na verdade redefinir noções de realismo.

Como pontua Cecília Mello (2015), é preciso distinguir o realismo da chamada narrativa clássica realista, cujo objetivo é produzir uma "impressão de realidade" (p. 16). A representação naturalista de Hollywood, que caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens e pela invisibilidade dos meios de produção (XAVIER, 2005), é

propriamente o que Mello aponta como a narrativa clássica realista. Mas as noções de realismo que os cineastas da Escola de Berlim procuram redefinir remete a uma tradição teórica inaugurada sobretudo por André Bazin e Siegfried Kracauer, para quem o cinema se vincula ao real por sua capacidade de registrar o mundo de modo direto, apoiando-se na ontologia da imagem fotográfica.

Em oposição às ilusões da perspectiva, que ele identifica como o “pecado original da pintura ocidental”, Bazin (1983) critica um pseudorealismo fundado apenas na semelhança formal. Em seu lugar, propõe que a imagem fotográfica possui a capacidade de apreender a realidade de modo objetivo, não por reproduzi-la fielmente, mas por “embalsamar” o tempo, capturando o instante vivido. Nesse sentido, o cinema aparece como a realização temporal da objetividade fotográfica, pois seu realismo reside justamente na possibilidade de reter, na imagem, tanto os objetos quanto a sua duração (BAZIN, 1983).

Essas formulações ganharam força no pós-Segunda Guerra Mundial, quando houve uma reavaliação ética e estética das imagens diante dos horrores do nazifascismo, e encontrou no neorealismo italiano uma expressão privilegiada da reconexão com o cotidiano e com a contingência do real. A partir do fim dos anos 1960, porém, esse paradigma realista perdeu prestígio em parte da crítica cinematográfica, que passou a associá-lo às narrativas clássicas de Hollywood, e dessa forma, à ideologia burguesa e à produção de uma ilusão de realidade. Nesse contexto, ganham destaque perspectivas antirrealistas, influenciadas por Brecht e por cineastas como Jean-Luc Godard, que valorizavam estratégias de distanciamento, opacidade narrativa, montagem descontínua e autorreflexividade (MELLO, 2015).

Desde os anos 1990, entretanto, observa-se uma reabertura do debate, com revisões importantes das teorias psicanalíticas e pós-estruturalistas e uma reabilitação do realismo nos estudos de cinema. Paralelamente, a produção audiovisual internacional passou a manifestar um “retorno ao real”, visível em movimentos como o Dogma 95 na Dinamarca e em cinematografias como a iraniana, a chinesa e parte do cinema contemporâneo europeu e latino-americano.

Esther Hamburger e Patrícia Moran (2015) comentam que “nos estudos de cinema, a querela sobre o realismo tem se apresentado como um eterno retorno, e como tal volta diferente, com novos problemas, indagações e experiências” (p. 3). Para Thomas Elsaesser (2015), o realismo constitui um traço central na definição do “cinema mundial” ao longo do tempo. No entanto, ele observa que a vertente contemporânea desse realismo, a qual denomina

“marco dois da ontologia” ou “volta ontológica”, tem progressivamente incorporado elementos de artifícios de gêneros cinematográficos, fantasias e de magias.

Elsaesser aponta que o que está em jogo na virada ontológica não é tanto uma ruptura radical, mas uma nova perspectiva e poética dos cineastas que coloca em crise e aciona uma despedida do modo de perspectiva central monocular da representação visual, herdado do Renascimento e consolidado pela tradição pictórica ocidental, na qual almeja ampliar a percepção e situar outros sentidos como igualmente relevantes para a experiência cinematográfica. Em *Shara* (Naomi Kawase, 2003), por exemplo, vemos uma preponderância de planos-sequências e uma câmera que parece ser conduzida pelo fantasma de Kei, irmão do protagonista Shun, que havia desaparecido logo no início do filme. Essa escolha mobiliza um modo distinto de percepção e de construção da *mise-en-scène*, que se organiza em torno da presença invisível do irmão, que observa Shun e sua família, ainda que o corpo de Kei esteja ausente durante quase todo o filme. Os travellings arquitetados de Kawase através da cidade de Nara, “evocam perambulações labirínticas e fluidas, e, assim, parecem remeter aos fantasmas que habitam esses espaços” (MELLO, 2015, p. 29).

Trata-se, portanto, de uma transformação na maneira de pensar a relação entre imagem e realidade. O que se evidencia nessa nova configuração é um cinema que, mesmo partindo da observação do cotidiano e da materialidade dos corpos e espaços, compartilha uma série de características estilísticas e narrativas que se afastam da tradição realista, relevando outras preocupações teóricas.

No chamado “novo realismo”, novos pontos de vista ou portais de entrada são adotados, e muitos filmes não partem da centralidade do sujeito humano como medida de todas as coisas. As narrativas deixam de assumir a posição do observador situado num espaço euclidiano e deslocam o foco para formas de percepção sensoriais não normativas ou até não humanas. As ações das personagens e as situações dramáticas passam a desafiar a suspensão de descrença do espectador, apresentando protagonistas cuja visão de mundo é alterada, mediada por limitações físicas, mentais ou sensoriais que tensionam a própria noção de realidade.

Os tipos de personagens aos quais Thomas Elsaesser se refere nesse novo realismo são sujeitos que manifestam condições e situações diversas que introduzem uma ambiguidade existencial e perceptiva no filme, como quadros de esquizofrenia, amnésia, estados de mutismo traumático, cegueira ou outras privações sensoriais, faculdades extra-sensoriais, obsessões, hipersensibilidades, crenças em habilidades de tornar-se invisível, processos de (não) recuperação de doenças fatais ou traumas não elaborados. Filmes como *O homem sem passado*

(Aki Kaurismäki, 2002), O Sexto Sentido (M. Night Shyamalan, 1999), Tio Boonmee Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (Apichatpong Weerasethakul, 2010), *Oldboy* (Park Chan-wook, 2003) são alguns exemplos que engajam essas situações mencionadas.

Outra característica marcante está na construção de narrativas que operam com temporalidades indeterminadas ou não lineares, priorizando a memória e a experiência subjetiva do tempo, no lugar da cronologia convencional. É o caso de *Memoria* (Apichatpong Weerasethakul, 2021), que, além de mobilizar esse regime temporal, dialoga com gêneros consagrados do cânone cinematográfico, como a ficção científica, conferindo-lhe uma espessura singular. Dirigido pelo cineasta tailandês e filmado na Colômbia, o longa, segundo Trevizano (2025), articula elementos do “realismo espectral”, ao recorrer a tropos da literatura latino-americana contemporânea, com preocupações associadas ao realismo fantasmagórico dos cinemas asiáticos. Nesse entrecruzamento, questões políticas ligadas a gênero, sexualidade, raça, religião, ancestralidade, colonização e ditadura emergem por meio de presenças e acontecimentos insólitos, frequentemente próximos ao terror, como forma de elaborar traumas históricos e individuais.

O realismo fantasmagórico corresponde a uma vertente contemporânea do realismo inspirada na tradição baziniana. Partindo dos princípios formulados por André Bazin, como a valorização do plano-sequência, da profundidade de campo e das filmagens em locações reais, com vistas a preservar a ambiguidade do mundo, essa estética passa a incorporar, no cinema contemporâneo, figuras espectrais e corpos insólitos que tensionam a materialidade do real. Em vez de opor real e sobrenatural, o realismo fantasmagórico articula ambos em um mesmo regime estético, abrindo espaço para leituras não dicotômicas (TREVIZANO, 2025, p. 252).

Há ainda uma categoria de filmes relacionada aos novos realismos, talvez inserida nesse conjunto como um sub-grupo, cuja gênese revela uma grande recorrência de personagens em condições de pós-morte. Nesses filmes vimos sujeitos cuja condição vital é ambígua, de modo que nem eles próprios nem o espectador sabem se continuam vivos, se pertencem inteiramente ao domínio dos mortos ou se retornaram dele. Thomas Elsaesser e Érik Bulloz descrevem esses filmes como “post-mortem”, capazes de transmitir uma sensação assombrosa e levantar questões de memória, história e identidade por meio de uma configuração não realista da temporalidade. O teórico alemão comenta:

O que é típico destes filmes [*post-mortem*] é que objetos, espaços e casas assumem um tipo particular de presença ou atividade, levando-nos às convenções do filme de terror. Porém, em vez de trabalhar na chave do medo e do terror, estes filmes têm como objetivo produzir, a princípio, uma insegurança perceptual, para então depois desenvolver uma dúvida ontológica

mais direta, uma vez que somos obrigados a fazer um tipo de mudança cognitiva ou ajuste retroativo radical das nossas pressuposições mais fundamentais sobre o mundo diegético, de continuidade espaço-temporal, bem como tornando-nos intensamente cientes da nossa própria presença como espectadores. (ELSAESSER, 2015, p. 45)

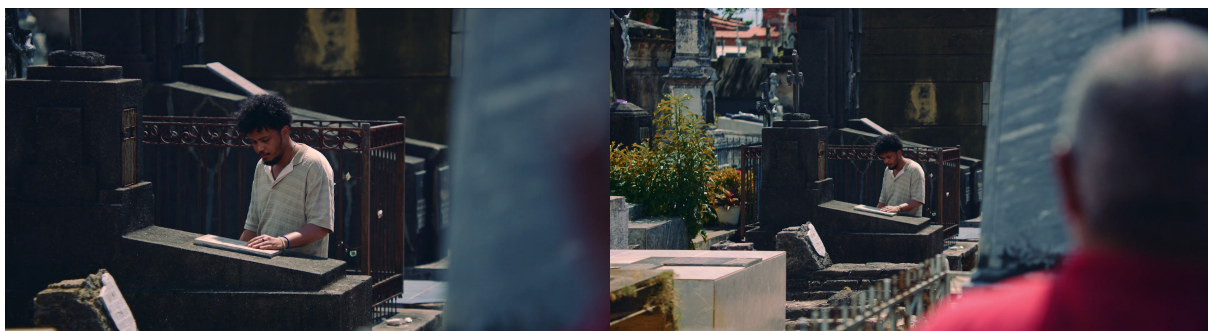
Em um ensaio intitulado “O cinema é uma invenção pós-morte”, Érik Bulloet entende o pós-morte (*la figure du post-mortem*) como uma figura que inquieta de forma recorrente o cinema contemporâneo. O autor argumenta que a figura do pós-morte se origina na própria história do cinema, e que desde sua invenção o cinema produz fantasmas operando-os como um agente viral que contamina todas as suas instâncias e altera o regime das imagens por meio de uma temporalidade paradoxal (BULLOT, 2002, p. 18).

A figura do pós-morte, nesse sentido, confunde o tempo dos vivos com o dos mortos, frustrando as identidades e permitindo que diferentes dimensões temporais coexistam. Para Bulloet, essa figura apresenta a curiosa característica de não estar mais circunscrita ao seu território de origem, o do fantástico. Ela desloca, assim, as fronteiras entre os gêneros, o que favorece novos caminhos e invenções de temporalidades paralelas ou contraditórias, de explorações psicológicas, ou ainda, de representações alegóricas próprias do luto.

O filme *Estranho Caminho* (Guto Parente, 2023), por exemplo, assume o tropo da assombração e do pós-morte para engajar uma discussão sobre a solidão, a falta, e a desconexão paterna. Partindo de uma situação concreta e verossímil (o isolamento durante a pandemia), o filme logo escapa a qualquer naturalismo, instaurando um ambiente de crescente estranhamento. Acompanhamos a trajetória de David, um jovem cineasta brasileiro que mora no exterior, mas que retorna à sua cidade natal em Fortaleza para participar de um festival de cinema. Com a pandemia da Covid-19 paralisando tudo no país, sem qualquer dinheiro para retornar, expulso da pousada em que estava, e sem a possibilidade de abrigo, ele decide visitar seu pai Geraldo, que não via há dez anos, em busca de acolhimento e, talvez, de uma reconexão. Entretanto, há um certo constrangimento no reencontro dos dois. Geraldo não é muito aberto ou acolhedor com o filho e reluta deixá-lo ficar em sua casa. Quando cede, David começa a se deparar com o estranho comportamento obsessivo e repetitivo do pai, a escrita compulsiva de um livro a cujo conteúdo David não tem acesso, a alimentação baseada apenas em comidas congeladas e iogurtes estragados e a fria barreira, comunicativa e afetiva, que o pai ergue diante do filho. O filho testemunha o que consiste a rotina de Geraldo, ora assistindo um pai adoecido por uma tosse insistente (no qual qualquer ajuda era reprimida pelo mesmo), ora presenciando Geraldo fora de si, sem muita consciência da rotina repetitiva e absurda que impôs a si mesmo. Em meio a esse convívio tenso, há breves lampejos de intimidade e, em um lapso de lucidez

após um descontrole emocional de David, Geraldo demonstra interesse em ver o filme que o filho iria exibir no festival da cidade, caso a pandemia da Covid não tivesse se alastrado. Nesse momento, o mais íntimo entre os dois, Geraldo revela nas entrelinhas do diálogo que havia visto os filmes de David, como se o acompanhasse na surdina. Após isso, Geraldo é tomado por dores pulmonares e não consegue mais se mover. David tenta buscar ajuda médica, mas Geraldo desaparece de sua vista.

Em vez de recorrer a uma sequência convencional de flashbacks retrospectivos com o objetivo de elucidar as circunstâncias particulares do falecimento de Geraldo ou levar os espectadores a um “esclarecimento” das condições mentais de David, Guto abandona a possibilidade da narrativa de ir para o caminho da lógica, e assume a figura *post-mortem* como forma de ativar outros modos de percepção sobre o mundo diegético (como comenta Elsaesser). A reconciliação de David e Geraldo, portanto, só se torna possível através desse encontro espectral, que desafia a ideia de linearidade do tempo (Figuras 4 e 5).



Figuras 4 e 5: O fantasma de Geraldo observa David visitar seu túmulo.

Para Elsaesser, a mudança perceptual ou cognitiva propiciada pelos novos realismos constitui uma chave para ir contra o caminho direto da percepção (do que se vê) à ação (do que é mostrado). Em outras palavras, observar essas personagens significa desafiar a suposição de que a evidência do que aparece em tela possa ser verificada apenas pelo olhar.

Embora os temas de Petzold possam ser situados em um horizonte mais amplo dos novos realismos, em diálogo com algumas das preocupações do realismo fantasmagórico dos cinemas asiáticos (como a elaboração de traumas históricos por meio de presenças e acontecimentos insólitos), bem como a inscrição de ambiguidades existenciais e perceptivas, o diretor mobiliza essa constelação de maneira singular, especialmente por meio do uso dos gêneros populares como recurso expressivo. Essa abordagem o distingue da própria Escola de Berlim e de outros importantes cineastas europeus, como os irmãos Dardenne e Aki

Kaurismäki, cujas filmografias se ancoram em um cinema de autor mais refratário às convenções de gênero, ainda que igualmente comprometido com a crítica social e política.

Pode-se dizer que o cinema de Petzold procura reconciliar essas aparentes contradições por meio de um modo particular de (re)articulação de gêneros. Trata-se, de fato, "de uma espécie peculiar de arqueologia do gênero, que escava pedaço por pedaço, recombina e reexibe a serviço de sua própria visão estética e política" (FISHER, 2013, p. 15, tradução nossa⁹), ao qual o autor denomina de "arqueologia fantasmagórica dos gêneros". Essa arqueologia se dá no movimento de observar como diretores que fizeram da sua filmografia um claro comentário político da sociedade da sua época, a exemplo de Reiner Werner Fassbinder e Jean-Luc Godard, utilizaram também o gênero de modo subversivo em suas produções. Esses autores reconstroem elementos clássicos atribuídos ao cinema de gênero, ao mesclar, por exemplo, as convenções da narrativa melodramática (no caso de Fassbinder) e aspectos do gênero do filme de crime e o musical (a exemplo de Godard) para criarem novas proposições que refletiam o mal-estar da sociedade ao qual eram contemporâneos. Podemos dizer, portanto, que os vestígios, restos e fantasmas fascinam Petzold no plano formal e temático, manifestados tanto na escavação dos gêneros populares como nas próprias narrativas que constrói.

É nesse território intermediário, construído a partir do esforço de recuperar, reconstruir e reinscrever não só o gênero, mas principalmente espaços e figuras para um momento contemporâneo assombrado pela história e repleto de perdas, que se inscrevem os filmes da trilogia *Fantasma* de Christian Petzold. Seus filmes, repletos de personagens retratados em espaços "mortos" e atravessados por um imperativo econômico hostil, estimulam os espectadores a buscarem significado no simbólico por trás de suas paisagens, sejam elas naturais ou ruínas. Para Jaimey Fisher, a figura do fantasma inspira Petzold em uma busca assombrada e misteriosa pelas transformações históricas (e menos empírica e documental), que aponta para seu estilo esquivo, espectral, e se encaixa com um interesse recorrente nos efeitos dissonantes e desorientadores do gênero de terror. O autor acrescenta:

Os fantasmas não se prestam a uma observação fácil ou a uma explicação simplista. Em termos de imagens, eles não se exporiam diretamente à câmera, como os atores famosos do cinema *mainstream* normalmente fariam; ao contrário, eles preferem as sombras e o conceitualmente ambíguo. O cinema de Petzold destaca esse aspecto elusivo do fantasmagórico, seu caráter efêmero que confere uma ambiguidade ontológica, mas que se torna

⁹ "It is indeed a peculiar sort of archaeology of genre, one that excavates piecemeal, recombines, and reexhibits in the service of his own aesthetic and political vision."

ironicamente mais nítida no brilho e na clareza cortante das imagens (FISHER, 2013, p. 17, tradução nossa¹⁰)

Essa concepção torna-se evidente ao notarmos, por exemplo, a frequência com que seus personagens aproximam-se e afastam-se da câmera e do espectador, em cenas em que desaparecem quase completamente nas sombras. São geralmente planos mais longos e abertos, sem close-ups, o que evidencia uma suspensão temporal e atmosférica, quase como um jogo esquivo com a câmera e os gêneros cinematográficos propriamente ditos, deixando-os deliberadamente suspensos em muitas situações de crise (Figuras 6 a 9).



Figuras 6 a 9: Ana caminha em direção às sombras em *Dreileben: Etwas Besseres als den Tod* (2011)

A forma como Petzold mobiliza seus fantasmas consiste em uma maneira de atenção ao presente a partir de suas perdas. Sua obra se constitui em retirar fragmentos de seus contextos, recontextualizá-los e permitir que eles iluminem um determinado presente na colisão com um passado que se afasta rapidamente. A socióloga norte-americana Avery Gordon (2008) compreende os fantasmas como figuras epistemológicas e políticas, na medida em que são formas pelas quais o social se manifesta quando algo foi reprimido, silenciado ou negado.

¹⁰ “Ghosts are not given to easy observation or facile explanation — in terms of images, they would not offer themselves up to the camera straight on, as star actors of mainstream cinema normally would; rather, they prefer shadows and the conceptually ambiguous. Petzold’s cinema foregrounds this elusive aspect of the ghostly, its ephemeral character that lends to an ontological ambiguity, but one rendered ironically starker in the brightness and razor-sharp clarity of Petzold’s images”.

Gordon observa que as relações de poder que caracterizam qualquer sociedade historicamente inserida nunca são tão claras quanto os nomes que lhes demos sugerem. Termos como “capitalismo”, por exemplo, constituem tentativas abstratas de nomear formas de poder, mas não transmitem plenamente o conjunto de relações sociais que criam desigualdades, códigos interpretativos situados, ou tipos particulares de sujeitos. Dessa forma, ela defende que a análise sociológica é limitada por seu compromisso restritivo com uma epistemologia empirista e sua ontologia de apoio do visível e do concreto. A autora argumenta que “a sociologia deveria se preocupar com o que se perdeu”¹¹ (2008: VIII), ao detectar como as condições do passado baniram certos indivíduos, coisas ou ideias e como as circunstâncias os tornaram marginais.

Ao adotar um modo específico em sua abordagem fantasmagórica, vinculando as assombrações a elementos constitutivos da vida moderna, o cinema de Christian Petzold entra em consonância com as proposições de Avery Gordon, e se insere também no modo como Thomas Elsaesser discorre sobre as maneiras inventivas dos novos realismos contemporâneos trabalharem a chave da assombração. No cinema do diretor alemão, encontramos presenças póstumas, personagens fantasmas ou quase-fantasmas cuja subjetividade é sempre e inevitavelmente assombrada pelo social e, mais especialmente, pelas repressões e perdas impostas por fatores econômicos.

Após mapearmos múltiplas facetas do fantasmagórico no cinema, buscando compreender a amplitude conceitual que o termo pode abarcar e, em seguida, explorar o território onde o naturalismo se encontra com o espectral, o que denominamos de realismos assombrados, podemos, enfim, voltar nosso olhar para os fantasmas que atravessam a filmografia de Petzold e como essas dimensões se materializam na obra do cineasta alemão.

2.3 Fantasmas de Christian Petzold: resquícios do passado, assombros do presente

Pensar em fantasmas, resquícios ou reminiscências significa, sobretudo, evocar o passado, ressaltar a chamada presença do passado. Especialmente os fantasmas nos levam a perguntar, de um modo inquietante e não-nostálgico: por que isso permanece? O que aconteceu para que isso sobreviva nesta forma liminar? Assim, não apenas os remanescentes e os fantasmas tornam o passado presente para nós agora, mas também levantam a questão de por que chegamos a este presente específico. O fantasma pode ser compreendido, portanto, como

¹¹ Sociology must preoccupy itself with what has been lost.

uma lembrança melancólica de que as coisas poderiam ter sido diferentes, e sua própria presença questiona por que acabamos aqui e agora (FISHER, 2013).

Essas reflexões articulam-se à proposição de Walter Benjamin de “escovar a história a contrapelo”, isto é, adotar uma leitura crítica e dialética do passado que rompa com a concepção linear e progressiva da história, que encadeia acontecimentos de forma contínua e, em geral, sob a perspectiva dos vencedores. Ao propor essa metáfora, Benjamin sugere a necessidade de revisitar os fatos a partir do ponto de vista dos vencidos e oprimidos, revelando as camadas de violência e barbárie frequentemente encobertas pelo discurso do “progresso”. Como afirma na VII Tese sobre o conceito de história: “Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (BENJAMIN, 1987, p. 223).

Como Jacques Derrida deixa claro em seu *Espectros de Marx* (1994), concebido e escrito no mesmo ambiente pós queda do Muro de Berlim que tanto influenciou Petzold, os fantasmas sugerem a não contemporaneidade, a não identidade do presente consigo mesmo. A célebre expressão *time is out of joint*, extraída de *Hamlet* (ato I, cena V), constitui o ponto de partida de sua reflexão. Para o filósofo, essa frase não designa apenas um tempo “desajustado” ou “fora do eixo”, mas trata da própria condição do fantasma. Seu tempo não é linear nem contínuo, mas um tempo em que o passado não está inteiramente morto e o presente não se realiza plenamente, ambos se sobrepõem em uma forma de anacronismo constitutivo. O fantasma é, portanto, a figura que encarna esse desajuste temporal, tornando-se presença da lembrança de algo que não se deixa simplesmente enterrar.

Investigar a figura do fantasma como uma aparição que liga os sujeitos presentes a histórias passadas é uma maneira de entrar em sintonia com os ecos e murmúrios daquilo que se perdeu, mas que ainda está presente entre nós na forma de insinuações ou presságios. Gordon (2008) acrescenta que “o fantasma também é uma forma pela qual algo perdido, ou quase invisível, ou aparentemente ausente para nossos olhos supostamente bem treinados, se torna conhecido ou aparente para nós, à sua maneira”¹² (p. 8, tradução nossa).

Christian Petzold inicia sua carreira cinematográfica no contexto do *Wende* (literalmente, “virada” ou “mudança”), período de transição política, social e econômica da Alemanha que englobou o colapso da República Democrática Alemã (RDA, Alemanha Oriental), a queda do Muro de Berlim e a reunificação dos dois Estados alemães. Sendo

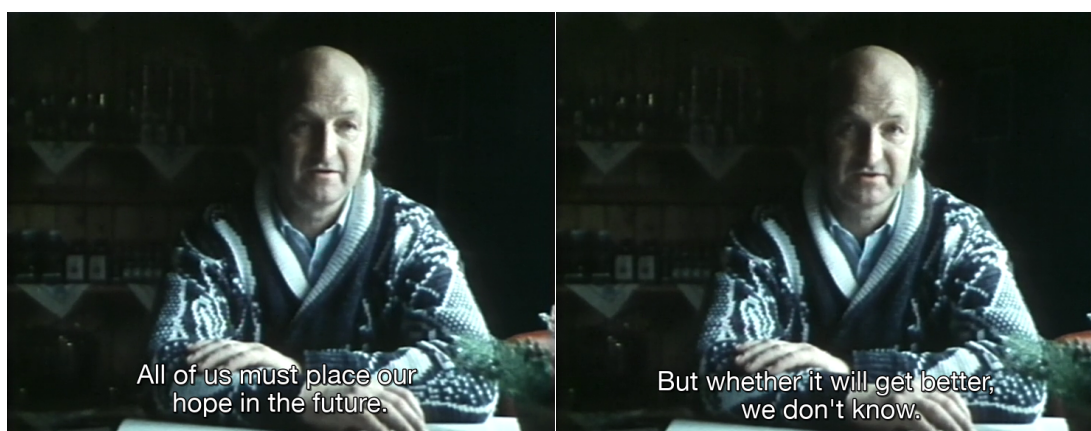
¹² The ghost or the apparition is one form by which something lost, or barely visible, or seemingly not there to our supposedly well-trained eyes, makes itself known or apparent to us, in its own way, of course.

residente em Berlim no início dos anos 1980, esse lugar carregado de significado entrelaça a história pessoal de Petzold com a história da Alemanha e do continente europeu. Situado na frente mais importante da Guerra Fria, que desmoronou ao seu redor com velocidade inesperada e consequências imprevistas, cria-se um subtexto importante para muitos de seus filmes.

As ansiedades geradas pela reunificação alemã serviram como base sociológica para os primeiros filmes de Petzold, que já em *Ostwärts* (1991) captava a sensação ambígua de suposta libertação, mas também as incertezas que pairavam sobre o país. O documentário traz imagens das ruínas de fábricas da Alemanha Oriental no processo de reunificação, ambientes rurais e entrevistas com habitantes de estados da região sobre suas percepções sobre a Queda. Em uma das entrevistas, Petzold conversa com um ex-operário de uma fábrica de móveis de 50 anos que, após tomar ciência de que logo seria demitido com a aquisição da antiga fábrica pela *Treuhand*, relata ter erguido com suas próprias mãos uma lanchonete com os materiais de construção que tinha em casa.

A *Treuhandanstalt* (ou *Treuhand*) foi uma controversa agência estatal criada em 1990 pelo governo da Alemanha Ocidental para administrar a privatização das empresas estatais da antiga Alemanha Oriental (RDA) após a reunificação. Desamparado pela demissão em massa, a ideia do ex-operário era, então, iniciar seu próprio negócio de lanches com a derrocada de maior parte das fábricas que havia na região após a queda do Muro. A mentalidade do ex-operário já prenunciava, portanto, uma lógica neoliberal que se instauraria no País a partir dos anos 1990 (Figuras 10 e 11).

Figuras 10 e 11: Trecho da entrevista do filme *Ostwärts* (1991), após demissão em massa em uma fábrica de móveis em Wiesenthal, na antiga Alemanha Oriental.



Legenda: Todos devemos depositar nossas esperanças no futuro. Mas se será melhor ou não, não sabemos (tradução nossa).

Como todo grande desdobramento histórico, os efeitos reais da reunificação não se manifestaram imediatamente, mas de forma tardia e contínua ao longo das décadas seguintes. Foi nesse processo, que se desdobrou ao longo de um quarto de século, que emergiu na Alemanha aquilo que hoje chamamos de neoliberalismo, um termo que em 1989 ou 1990 mal era utilizado (ABEL, 2017), mas que já estava presente como uma virtualidade nos inconscientes coletivos, moldando comportamentos como o da iniciativa empresarial do ex-operário entrevistado por Petzold.

A partir de *Ostwärts*, nos filmes ficcionais seguintes de Petzold vimos cada vez mais uma ação sobre o potencial dessas forças nos inconscientes de seus personagens, cravadas nas suas subjetividades. Em *Pilots (Pilotinnen)*, *Cuba Libre*, *The Sex Thief (Die Beischlafdiebin)*, *The State I Am In (Die innere Sicherheit)*, *Something to Remind Me (Toter Mann)*, *Wolfsburg*, *Ghosts (Gespenster)*, *Yella*, *Jerichow* e *Dreileben: Beats Being Dead*, seus personagens são muito baseados na adoção desesperada de um processo de “tornar-se econômico” (*becoming economic*), expressão recorrentemente utilizada por Petzold para definir uma tendência dos personagens de mergulharem na lógica neoliberal, adotando medidas cada vez mais desesperadas para ascender socialmente. Nesse sentido, o sucesso desse processo estaria condicionado à mudanças de caráter, pelos indivíduos, a partir de motivos econômicos, ainda que, na maioria das vezes, tal movimento não resulte no lucro ou bem-estar almejados. No trecho a seguir, Jaimey Fisher (2013) comenta sobre um dos temas mais recorrentes na filmografia do diretor alemão:

Os filmes de Petzold exploram a tendência dos indivíduos, consciente ou não, de se reinventarem para o contexto socioeconômico, não apenas ajustando suas atividades econômicas evidentes, mas também adaptando seus desejos, sonhos e fantasias. Um aspecto fundamental dessa transformação, que chamo de “refuncionalização” econômica das pessoas, centra-se em como seus desejos mudam por meio do trabalho e da mobilidade que ele agora proporciona (FISHER, 2013, p. 5, tradução nossa¹³)

Essas rápidas e aceleradas mudanças econômicas geram nos indivíduos “a sensação de estar fora do tempo e do lugar, de não pertencer mais, estar à margem” (PETZOLD, 2023, p. 139). É pertinente retornar ao pensamento de Petzold que afirma que o fantasma deseja sempre se materializar, uma vez que a sensação de não pertencer ou estar às margens confere

¹³ Petzold’s films explore individuals’ tendency, consciously or not, to remake themselves for the socioeconomic context, not only by adjusting their overtly economic activities but also by adapting their desires, dreams, and fantasies. A key aspect of this remaking, what I call an economic “refunctioning,” of people centers on how their desires change through work and the mobility it now brings.

uma invisibilidade, uma sensação de não presença, de volatilidade. Como observa Felinto (2008), o fantasma, como figura cultural, representa “menos a manifestação da imaterialidade do que um certo desejo de presença, de materializar numa entidade quase palpável o que costuma estar ausente de nossas vistas” (p. 19).

Os espaços em que os personagens de Petzold transitam também correspondem a uma parte considerável do fantasmagórico em seus filmes. Um exemplo disso são as diversas zonas liminares representadas por pontes (às vezes, atuam como portais de passagem, como no caso de *Yella*), estações de trem desertas, áreas fronteiriças ou os chamados “espaços-bolhas”. Esse último termo, empregado pelo próprio diretor, designa ambientes privados associados ao capitalismo tardio, nos quais os indivíduos se isolam voluntariamente e dos quais encontram dificuldade para sair. Entre esses espaços, o carro ocupa um lugar central. Descrito por Petzold como uma *rich location*, ele dialoga com a cultura alemã das *Autobahnen* e funciona como um marcador social bastante preciso, evidenciando privilégios de classe e de mobilidade. Mais do que um signo econômico, porém, o carro adquire também uma dimensão psíquica em seus filmes, configurando-se como dispositivos de distanciamento do mundo exterior.

Isso nos leva a outro aspecto muito importante em seu cinema: a questão da mobilidade. Seus personagens raramente ocupam espaços privados, pois estão frequentemente em um estado de movimento ou fuga. As locações consistem, em grande parte, por carros, hotéis, postos de gasolina, lojas de varejo. Como comenta Biendarra (2011), em sua análise acerca de *Yella*, ao mostrar as manifestações arquitetônicas da cultura global do comércio, Petzold ilustra como as composições espaciais perderam sua especificidade local na Alemanha pós-unificação e globalizada e se tornaram cada vez mais padronizadas.

É comum a representação de zonas de trânsito e espaços de transição em seus filmes. O próprio diretor comenta que tem interesse “nas imobilidades móveis, as chamadas zonas de trânsito, esses não lugares: é aí que a modernidade está acontecendo” (2013, p. 76). Ele observa que, embora tais espaços sugiram movimento, são, paradoxalmente, lugares de espera e suspensão, pontos em que as pessoas permanecem por longos períodos, gerando uma espécie de “mobilidade imóvel” ou “imobilidade móvel”. Na trilogia *Fantasmas*, vemos personagens que estão o tempo inteiro se deslocando, entre quartos de hotéis, aeroportos, rodoviárias, estradas, fronteiras. Trata-se de indivíduos sem ter para onde ir, e, na maioria das vezes, ficam à deriva habitando apenas lugares de trânsito.

Mark Fisher (2012) pontua que a crise da espacialidade diz respeito a um dos tipos de assombrações do nosso tempo. O autor discute que a erosão da espacialidade foi amplificada

pela ascensão do que Marc Augé (2010) chama de “não-lugar”. O conceito de “não-lugar”, desenvolvido por Augé, refere-se a espaços que não possuem identidade ou relação significativa com as pessoas que os ocupam. São lugares de trânsito e tipificados, como aeroportos, shoppings e estações de trem, onde os indivíduos não estabelecem vínculos emocionais ou sociais, o que caracteriza esses locais como anônimos e impessoais. Esses espaços de movimento, que favorecem ainda mais a identidade espectral dos personagens de Petzold uma vez que ele os estabelece como locações primordiais, tornam-se um ponto crucial de contato entre os indivíduos e o mundo socioeconômico em transformação ao seu redor.

Logo, nos parece que os filmes de Petzold são concebidos como um modo de observar e registrar as transformações econômicas e sociais ocorridas na Alemanha, especialmente a partir da reunificação de 1989-1990. Cabe ressaltar que esse não é um tema estranho ao cinema, mas vale diferenciar suas abordagens. Filmes populares sobre a unificação, como *Sonnenallee* (1999), de Leander Haußmann, *Goodbye Lenin!* (2003), de Wolfgang Becker, e *Das Leben der Anderen* (2006), de Florian Henckel von Donnersmarck tendem a naturalizar o processo, assimilando a RDA à Alemanha Ocidental em uma unificação que, em última análise, é vitoriosa (MILLER, 2012, p. 58). Em contraste, os filmes de Petzold citados - incluindo seus mais recentes *Barbara* (2012), *Phoenix* (2014), *Transit* (2018) e *Undine* (2020) - expõem sutilmente as divisões em uma Alemanha apenas oficialmente unificada, abordando questões de mobilidade, migração e presenças fantasmagóricas, para analisar, no lugar de suturar, as feridas persistentes.

É importante observar também que essa espectralidade econômica de que os personagens de Petzold são alvos, não se reduz a uma condição de mera desvantagem financeira ou opressão, mas se manifesta na forma como seus personagens se tornam agentes ativos de seu próprio desespero e alienação, frequentemente por meio de gestos cotidianos de transgressão, como o roubo, a traição ou mesmo o assassinato (FISHER, 2013).

Um exemplo notável acontece em *Jerichow* (2008), no qual acompanhamos Thomas, um veterano alemão que retorna à região de Prignitz, no leste da Alemanha, após ser expulso do serviço militar no Afeganistão por má conduta. Sem dinheiro, emprego ou perspectivas, ele tenta recomeçar a vida em condições precárias, isolado na casa herdada de sua mãe. Certo dia, Thomas conhece Ali, um imigrante turco dono de uma pequena rede de lanchonetes, após presenciar um acidente de carro onde vê Ali, embriagado, perder o controle de seu veículo e quase o lançar em um lago. Thomas o ajuda, e, em agradecimento, Ali o contrata como seu motorista e assistente, já que havia perdido temporariamente a carteira de

habilitação. A partir dessa relação de conveniência, estabelece-se uma complexa dinâmica entre patrão e empregado, marcada por tensões de classe, dependência mútua e uma assimetria de poder constantemente negociada, que se intensifica com a entrada em cena de Laura, esposa de Ali, com quem Thomas inicia um caso amoroso. Jerichow é uma releitura contemporânea e minimalista do romance clássico *O destino bate à sua porta*, de James M. Cain, com suas várias adaptações noir para o cinema.

Thomas torna-se, então, progressivamente obcecado por Laura e pelo desejo de ocupar o lugar de Ali, tanto no âmbito afetivo quanto no econômico. À medida que se aproxima desse objetivo, Thomas vai perdendo a agência sobre sua própria vida, estando sempre à sombra de Ali. Essa condição é também reforçada pela relação de dependência e controle que Ali exerce sobre ele, sempre puxando Thomas de volta para seu ofício de assistente.

Isso chega um ponto máximo de clímax quando Thomas e Laura planejam o assassinato de Ali, exemplificando a agência de Thomas em sua própria alienação e desespero. Porém, durante o piquenique orquestrado pelos amantes para ser o plano de fundo do assassinato, Ali se dá conta que Thomas está ali à espreita, e compreende a traição antes que o plano se cumpra. Ele obriga que Thomas saia de seu esconderijo e confronta o casal em um acesso de fúria (Figuras 12 e 13). Após serem expulsos, Laura e Thomas seguem em um caminho de penumbra (Figura 16). Ali então entra em seu carro e dirige deliberadamente em direção a um precipício, provocando um acidente fatal. O gesto de Ali anula qualquer possibilidade de redenção ou recomeço de Thomas e o coloca em uma conjuntura ainda mais fantasmagórica (Figuras 14 a 16).

É possível dizer, então, que os filmes de Petzold investigam de forma recorrente os novos e mutáveis modos de subjetivação, especialmente o caráter comprometido do desejo diante das exigências de adaptabilidade, acomodação e mobilidade impostas pelas renovações do capitalismo. Essa capacidade de adaptação, desejo produtivo e movimento subsequentes que dele decorrem parecem ser sempre situados historicamente em seu cinema, isto é, a história infiltrando-se nos sonhos, nas fantasias e nos desejos dos indivíduos, assim como nos espaços que estes ocupam.

Em outras palavras, Petzold não tira de contexto os desdobramentos históricos que acontecem na Alemanha, e tampouco cria personagens em situações genéricas. Ao contrário, os fantasmas que povoam sua filmografia constituem vestígios de um tempo anterior, gerados pelas transformações socioeconômicas. Essa dimensão espectral, portanto, força o espectador a confrontar as rupturas, as dissonâncias e as perdas inscritas na história. Indivíduos, famílias e

até comunidades inteiras são arrancados do tempo e transformados em mortos-vivos antes mesmo de perceberem (FISHER, 2013).



Figuras 12 a 16: Após confrontar Laura e Thomas, Ali os expulsa e o casal segue pela penumbra. Ali dirige deliberadamente em direção a um precipício, anulando qualquer possibilidade de redenção de Thomas. O protagonista adquire características ainda mais espectrais, sendo quase engolido pelas sombras.

Trabalhando a partir de um encadeamento temporal, o cineasta coloca em tela personagens que parecem deslocadas da linearidade histórica, ou, como o próprio diretor sugere, “perderam o bonde da história” (PETZOLD, 2013, p. 76). São figuras que habitam um tempo em descompasso com o presente acelerado, envoltas por uma atmosfera fantasmagórica marcada pela sensação de que ninguém mais precisa delas, de que já não há motivação possível. Nesse sentido, Petzold encena o propósito do fantasma que busca materializar-se, suas narrativas se constroem em torno de indivíduos que foram excluídos dos circuitos produtivos, tornados obsoletos ou invisíveis.

Petzold vê sua produção cinematográfica como uma questão de atenção à história e à historiografia do cinema, consciente de como cada filme escreve e reescreve a história daquilo que torna visível. Seus filmes exploram consistentemente a frieza, a paranóia e o medo gerados por essas adaptabilidades econômicas, pelo desejo contaminado e pela espectralidade repentina.

As dimensões aqui apresentadas atravessam toda a trilogia *Fantasma*, composta por *A Segurança Interna* (2000), que tematiza os impasses da esquerda política e o esgotamento das utopias revolucionárias na Alemanha do início do milênio; *Gespenster* (2005), centrado em jovens mulheres destituídas de biografia e genealogia; e *Yella* (2007), que figura uma protagonista situada em uma zona liminar entre a vida e a morte, permeada pelo desejo de ascensão social. Iremos nos debruçar sobre esses filmes nos próximos capítulos, dedicados inteiramente à trilogia.

3 A SEGURANÇA INTERNA: ENTRE A PARANOIA E A FANTASIA

A consciência de Christian Petzold sobre a história política da Alemanha pós-Segunda Guerra Mundial e de como seu desenvolvimento é assombrado por um imperativo econômico que se sobrepõe a um imperativo propriamente político é algo que aparece desde os seus primeiros filmes. Em *Segurança Interna*, Petzold diz querer “explorar o que aconteceu com as pessoas no processo dessa transformação [de um sistema socialista estatal em um sistema neoliberal], e que tipos de filmes poderiam ser feitos sobre isso” (Fisher, 2013, p. 152-153). O título alemão *Die Innere Sicherheit*, assim como o título em português, evoca a noção da segurança interna de um país ou da ideia de “pátria”, mas também o sentimento de segurança pessoal e individual, dimensões que sabemos que muitas vezes entram em conflito (nem sempre a segurança interna de um Estado preocupa-se em assegurar as seguranças individuais, e, em certos contextos, o ataque à segurança individual de determinados grupos pode ser justificado como estratégia para assegurar a estabilidade e a ordem nacional).

No primeiro filme da trilogia *Fantasmas*, acompanhamos uma família de três membros, a adolescente Jeanne (Julia Hummer), de aproximadamente 15 anos, e seus pais, Hans (Richy Müller) e Clara (Barbara Auer), que adotam uma postura excessivamente cautelosa diante do mundo exterior, o que sugere, desde o início, que vivem sob uma condição permanente de fuga. Apesar de que em nenhum momento do filme Petzold deixe realmente claro o porquê de estarem fugindo, parece haver uma forte conexão dessa família fictícia com a RAF¹⁴ (Facção do Exército Vermelho), uma organização guerrilheira alemã radical de esquerda que atuou na Alemanha entre os anos 1970 e 1990.

Jaimey Fisher (2013) relata que as raízes da RAF podem ser encontradas no movimento estudantil alemão dos anos 1960, nas suspeitas em relação à geração mais velha da época da Segunda Guerra e do Holocausto (na ocupação de cargos da administração pública) e na proximidade política da Alemanha Ocidental com os Estados Unidos durante a Guerra do Vietnã. Posteriormente, uma série de eventos relacionadas à RAF marcaram e aterrorizaram o outono alemão de 1977, que envolveram a prisão dos líderes do grupo e o sequestro de um ex-oficial da SS para exigir a libertação dos presos. Neste período tenso, quando um número bastante pequeno de indivíduos radicalizados dominou as notícias e o clima nacionais, o governo tomou medidas rápidas: a polícia parecia estar em toda parte, as liberdades civis foram reduzidas e a paranóia prevaleceu por todos os lados (p. 39-41).

¹⁴ Em alemão, *Rote Armee Fraktion*.

Na Alemanha, do final dos anos 1970 ao começo dos anos 2000, houve uma crescente na quantidade de obras que abordavam temas relacionados ao terrorismo. Após o chamado Outono Alemão de 1977, a RAF passou a ocupar um lugar central da produção cultural alemã. Em 1978, diretores como Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge e Volker Schlöndorff lançaram *Deutschland im Herbst* (Alemanha no Outono), como resposta cinematográfica aos acontecimentos, movimento que se desdobrou em obras posteriores como *Die dritte Generation* (A Terceira Geração, 1979), de Fassbinder, e *Die bleierne Zeit* (Os Anos de Chumbo, 1981), de Margarethe von Trotta, que refletiam sobre as motivações e implicações do radicalismo político na Alemanha. Nas décadas seguintes, o tema continuou a reverberar em diferentes campos artísticos e midiáticos, desde o livro de Stefan Aust (1985), que também deu origem ao filme *Stammheim* (1986), até romances, obras acadêmicas, peças teatrais e testemunhos de ex-integrantes da RAF.

O filme de Petzold se destaca, entretanto, como uma verdadeira exceção entre essa infinidade de obras e repercussões acerca da Facção do Exército Vermelho. O filme se distancia de outras literaturas e filmes da RAF, pois, no lugar de querer apresentar essa organização e o que se passou no país durante esse período, Petzold prefere ocultar explicações didáticas e focar seu interesse na qualidade fantasmagórica da família após esses eventos. Eric Scheufler (2011) comenta que o cineasta alemão usa o legado da RAF para ampliar uma discussão pública sobre as várias formas de existência fantasmagórica na sociedade moderna, bem como os traços dos fantasmas da história (p. 104).

Embora esse seja um momento específico da historiografia alemã, é interessante pensar nos resquícios e ecos de eventos como esse que, a partir de uma repressão severa, endurecimento de leis de vigilância e ampliação dos poderes da polícia, combinados com um impulso político de desmantelamento das instituições sociais, geram uma sucessão de existências fantasmas, indivíduos que são empurrados para fora das sociedades ou obrigados a lançarem-se em movimento, sem saber para onde ir. Como resultado, Petzold comenta, em entrevista com Marco Abel, teórico cultural e estudioso do cinema alemão contemporâneo, que esses sujeitos “acabam em espaços de transição, zonas de trânsito, onde de um lado paira o vazio e, do outro, a impossibilidade de retornar ao que existia no passado”¹⁵ (2008, p.80, tradução nossa).

¹⁵ They consequently end up in transitional spaces, transit zones where nothingness looms on one side and the impossibility of returning to what existed in the past on the other.

No plano narrativo, o filme acompanha Hans e Clara, ex-militantes envolvidos em atividades terroristas nunca explicitadas, que vivem na clandestinidade com a filha adolescente, Jeanne. Instalados provisoriamente em um apartamento de veraneio no litoral português, se veem obrigados a retornar à Alemanha após um roubo no seu apartamento, na tentativa de reencontrar antigos companheiros e obter recursos financeiros, ao mesmo tempo em que enfrentam as tensões da adolescência da filha. Sem um refúgio seguro, Jeanne conduz os pais a uma mansão abandonada da qual ouvira falar por meio de Heinrich, um jovem turista alemão que conhecera em Portugal. À medida que Jeanne passa a questionar a vida subterrânea e o plano de fuga para o Brasil, o desespero dos pais se intensifica, culminando em um assalto a banco. Hans acaba ferido, e o trio fica encurralado pouco depois, devido um descuido de Jeanne. Essa síntese da trama, contudo, não dá conta das escolhas formais, estéticas e das questões políticas que ressoam a partir dela.

A fantasmagoria da família parece estar diretamente associada a esse esforço ativo de apagamento por parte do Estado alemão, mas também por uma recusa a superar o passado. O *status quo* da família se reflete, então, num constante estado de paranoia, resultante provavelmente da época que o grupo guerrilheiro atuava. Com isso, pretendemos analisar como a qualidade fantasmagórica da família de A Segurança Interna está ligada à incapacidade da própria família (assim como da Alemanha) de lidar com seu passado e como em uma sociedade de capitalismo tardio, a ideia de “liberdade” parece ser alcançada apenas através do consumo.

3.1 A obsolescência histórica da fantasia política

Observamos no filme um círculo isolado de três pessoas que não participam de uma convivência normal em sociedade e parecem se ausentar do próprio tempo presente, à medida que eliminam qualquer influência que a sociedade possa exercer em suas vidas. Hans e Clara quase nunca são retratados em espaços públicos movimentados ou em interação com desconhecidos. Ao contrário, na verdade passam a maior parte do filme fora de vista, em uma casa, na floresta ou no carro - e embora passem muito tempo dentro do carro, nunca ouvem notícias ou músicas no rádio. Tanto o apartamento em Portugal quanto a casa na Alemanha carecem de televisão ou rádio, e em nenhum momento vemos qualquer membro da família lendo jornais ou revistas. A mídia de massa e outras formas de troca de informações foram completamente removidas de suas vidas (diferentemente de Jeanne, que tenta, ao longo do filme, não sucumbir permanentemente a esse estado fantasmagórico que sua família vive, o qual analisaremos posteriormente nesse capítulo).

A primeira cena do filme apresenta Jeanne sozinha em uma lanchonete à beira-mar. À primeira vista, a imagem evoca certa ideia de liberdade, há uma jukebox que toca *How We Can Hang On To a Dream*, de Tim Hardin, ela fuma um cigarro e está sentada sozinha à mesa. No entanto, essa impressão logo se desfaz quando um jovem surfista, Heinrich, se aproxima, e ela precisa sair rapidamente da conversa ao notar que seu pai também aproximava-se. Um olhar mais atento revela que, apesar do cenário aparentemente descontraído, Jeanne mantém-se o tempo todo vigilante, lançando olhares ao redor com um semblante tenso, como se estivesse em estado de alerta (Figuras 17 a 20).



Figuras 17 a 20: Jeanne mantém-se tensa e vigilante com a presença de Heinrich

Na sequência inicial, ambientada em Portugal, delineia-se algo da rotina dessa família clandestina: Jeanne não frequenta a escola e recebe aulas da mãe, Clara; a família vive em um apartamento alugado na costa portuguesa, cuja manutenção parece depender de recursos oriundos da antiga organização à qual pertenciam. Diante de um aparente silêncio e desaparecimento de um antigo companheiro de organização, do qual possivelmente dependiam financeiramente, Hans e Clara passam a considerar mais uma mudança, desta vez o retorno à Alemanha, na tentativa de restabelecer contatos e garantir apoio. Jeanne, contudo, envolvida pela possibilidade de um romance com Heinrich e movida pelo desejo de escapar à própria condição fantasmagórica, reage à ideia de partir novamente. Em discussão com Clara, afirma já estar “acostumada ao lugar onde vivem”, sinalizando o que poderia vir a ser um primeiro

abalo na estrutura familiar, sustentada sob o peso de um passado de terrorismo de Estado e da constante ameaça de captura. Em uma cena após a briga com Clara, Jeanne observa pela janela jovens que passam de moto pela rua, em um anseio por participar de uma vida normal em sociedade. A família de Jeanne parece desempenhar, portanto, o papel de uma forma subjugada de mortos-vivos, reduzidos a deslocamentos e abrigos limitados por não conseguirem retornar à sociedade.

Apesar da cautela constante dos pais, a ponto da paranóia, o filme não dá nenhuma indicação conclusiva de que o passado deles os esteja perseguindo na forma da polícia ou de outra agência de aplicação da lei. Um acontecimento decisivo, um dos mais cruciais do filme, confirma a paranoia sentida por Hans e Clara e intensifica o estado fantasmagórico da família quando, finalmente, chegam à fronteira alemã. Para um filme protagonizado por uma família de ex-terroristas e que tem o assombro do Estado como força motora, seria de se esperar que a travessia da fronteira fosse um momento tenso e perigoso, sobretudo por marcar o retorno forçado após um longo período de exílio no exterior e a ausência de alternativas em Portugal. Cria-se, assim, uma expectativa para o confronto nos moldes de filmes de ação e suspense, mas Petzold desdramatiza esse momento, e opta por um *fade out* no túnel ainda em Portugal, seguido de um corte seco para a imagem da fronteira alemã deserta, onde três bandeiras, França, Alemanha e União Europeia, tremulam ao vento, condensando visualmente a negociação e abertura territorial da Alemanha com outras regiões da Europa (Figuras 21 e 22).



Figuras 21 e 22: A desdramatização da passagem da fronteira intensifica o estado de paranoia e fantasmagoria da família em *Die Innere Sicherheit*

Dessa forma, a realidade contemporânea parece ser completamente outra da memória que os pais de Jeanne parecem compartilhar. Logo depois dessa cena, em uma loja de conveniências na rodovia, onde a família aparentemente estava a espera de alguém da sua organização, Jeanne vai ao banheiro fumar. Ao sair, ela se depara com uma multidão de mulheres imigrantes, provavelmente da Europa Oriental, nos fundos da loja e observa uma

viatura policial e um furgão fechando o carro de Hans e Clara, que estavam à sua espera no estacionamento, mas suas existências pareciam invisíveis: os policiais mostram-se interessados em capturar os imigrantes e refugiados ilegais que ali estavam (Figuras 23 e 24). A partir dessa cena podemos pensar na atualização da vigilância para os dias de hoje, um mal-estar que se repete, efetivo agora em outro grupo marginalizado também não reconhecido como parte da sociedade.



Figuras 23 e 24: Jeanne presencia uma batida policial e a prisão de imigrantes

Em um outro momento, enquanto a família está no carro a espera de um semáforo abrir em um cruzamento, quatro carros pretos se aproximam de direções diferentes. Desconfiadas de uma emboscada, Clara e Jeanne se encolhem e se abaixam, enquanto o pai, Hans, rapidamente sai do carro com as mãos levantadas em um gesto de rendição (Figura 25). Mas, mais uma vez, as expectativas deles e as nossas sobre a atuação da polícia não correspondem à realidade histórica. Quando o semáforo fica verde, os quatro carros pretos simplesmente vão embora, tão desinteressados na presença da família quanto a polícia no posto de gasolina.

Isso nos leva a pensar que essas figuras fantasmagóricas, presas em um estado de trânsito, são ainda assombradas pelo controle de fronteiras e o aparato de vigilância estatal, mas o contraste entre a realidade contemporânea alemã e a memória compartilhada por Hans e Clara os coloca como pessoas cuja visão de mundo se tornou obsoleta nos moldes da transformação histórica desde então, tanto no sentido das fronteiras quanto da política. Essas cenas introduzem uma dimensão histórica que muitas vezes falta em filmes sobre terroristas. É o exemplo de *Running on Empty* (Sidney Lumet, 1988), que também conta a história de um adolescente que amadurece sob a pressão e o legado das atividades políticas de seus pais no passado. No filme, acompanhamos a história de Danny Pope, um jovem cuja lealdade aos pais e à família é posta

à prova quando ele se apaixona por uma colega de classe após passar quinze anos fugindo por causa dos crimes políticos de seus pais.



Figura 25: Hans sai rapidamente do carro em um gesto de rendição

Embora os enredos dos dois filmes sejam notavelmente paralelos, os modos de narração exibem diferenças significativas. Enquanto *A Segurança Interna* omite informações expositivas e todas as formas de mídia de massa, a narrativa em *Running on Empty* é impulsionada pela combinação desses dois elementos. O filme já começa com a fuga dos Pope do FBI, e com o irmão mais novo de Danny, Harry, descobrindo que a notícia chegou à primeira página do jornal. Harry então lê a matéria em voz alta para o irmão, e para o público, apenas para que toda a história de fundo seja repetida alguns minutos depois em uma reportagem televisiva no noticiário local. Além de fornecer ao público um amplo conjunto de informações sobre o passado militante dos pais, a natureza de seus crimes e sua condição de foragidos, o recurso à mídia de massa no filme de Lumet evidencia a inserção da família Pope no tecido da sociedade americana contemporânea, ainda que no papel de fugitivos.

Além disso, a família Pope vive relativamente bem integrada à sociedade: Danny e Harry frequentam a escola, os pais sobrevivem por meio de trabalhos temporários, e Danny alimenta o desejo de tornar-se pianista. Sua mãe empenha-se, sobretudo, para que ele seja admitido na *Juilliard School*, renomado conservatório de música nos Estados Unidos. Nenhum assunto parece ser tabu entre a família, e a família conversa abertamente entre si sobre seus desejos, esperanças e expectativas, bem como sobre os eventos e ideais de seus passados. Enquanto a continuidade entre passado e presente em *A Segurança Interna* é mantida através da perpetuação silenciosa do status quo na qualidade da fuga constante e da paranóia, a

continuidade em *Running on Empty* é impulsionada por uma proliferação de mídia, discussões francas e a constante redefinição que os personagens fazem de si mesmos e uns dos outros. A família Pope conta, inclusive, com uma rede de apoio que construíram ao longo dos anos (pessoas próximas que os ajudam), enquanto a existência de Jeanne, Hans e Clara é baseada em uma separação absoluta entre sociedade e família. Como comenta Sheufler (2011), assim como Hans, Clara e Jeanne só podem permanecer juntos através de sua ausência da sociedade alemã moderna, da mesma forma a sociedade alemã moderna está ausente de suas vidas (p. 105).

A paranoia internalizada pela família em *A Segurança Interna* é o resquício de um passado do qual os pais de Jeanne não conseguem escapar. O filme sugere a atualização dos dispositivos de vigilância na Alemanha contemporânea, evidenciada, por exemplo, na prisão de mulheres refugiadas em um posto de gasolina. Petzold indica, assim, a persistência de mecanismos estatais que reiteram violências e traumas históricos, agora direcionados a outros grupos marginalizados. Isso sugere que a Alemanha historicamente não lida com seus fantasmas, e sim expurga-os através de mecanismos de esquecimento. De forma semelhante, o isolamento da família deriva principalmente de uma incapacidade de acessar seu passado e articular sua memória. Na cena seguinte ao do cruzamento, a família vai ao encontro de Achim, ex-colega de Hans e Clara, que deveria ter aparecido no encontro marcado no posto de gasolina. Ao perguntarem por que ele não apareceu, Achim responde: “*I’m through with that kind of crap*” (Não quero mais saber dessas bobagens), ao que Clara responde categoricamente: “*What kind of crap?*” (Que tipo de bobagem?). Nessa cena, entendemos que Achim demonstra um claro desejo de traçar uma linha entre o passado e o presente, por meio de uma postura crítica em relação às atividades anteriores do grupo. Clara, por outro lado, não revela nenhuma consciência de ruptura com o passado, nem parece inclinada a condená-lo.

Em nenhum momento, o filme oferece ao espectador indícios concretos desse passado de terrorismo. Tal silêncio constitui, ele próprio, um traço definidor da família, marcada pela incapacidade de articulá-lo. Na cena da passagem de fronteira, seria de se esperar que o retorno da família à sua terra natal fosse um momento de busca existencial ou, pelo menos, tema de alguma conversa. Jaimey Fisher comenta que tal reflexão seria especialmente apropriada para terroristas da Alemanha Ocidental porque, como observou o crítico, a Alemanha reunificada nunca considerou realmente, como alguns outros países europeus, uma anistia para ex-terroristas, condenando-os a seu status fantasmagóricos de *outsiders* e/ou ilegais (2013, p. 47). De volta à cena com Achim, que se recusa a ajudar Hans e Clara após uma discussão entre eles, é possível supor que o passado tenha vindo à tona nesse embate. No entanto, ao acompanharmos Jeanne, que foi solicitada para sair do quarto, o filme nos mantém

à margem da conversa, excluindo-nos deliberadamente desse acesso. Scheufler (2011) afirma que “a existência fantasmagórica da família também está relacionada à sua incapacidade de abordar o passado a partir de dentro ou permitir que ele seja mediado a partir de fora” (2011, p. 106). Como o passado não pode ser abordado diretamente, a família deixa a casa de Achim e desaparece na floresta, como se regressasse à sua condição fantasmagórica.

Podemos perceber, ainda, que Jeanne parece estar desvinculada de qualquer entendimento sobre o engajamento político dos pais, o que instaura um contraste geracional entre a memória dos pais e as suas próprias. Por o passado de Hans e Clara jamais ser partilhado com a filha, ela tampouco reproduz discursos que explicitem um posicionamento político próprio. O único tipo de memória compartilhada com Jeanne ao qual temos acesso talvez seja a das técnicas policiais que Hans e Clara aprenderam em suas vidas privadas. Após a prisão de Klaus, ex-colega de seus pais, Jeanne pergunta o que acontecerá com ele em seguida, no que Hans responde: “Ele precisará apenas ficar de boca calada e manter-se em silêncio. Durante interrogatórios, você precisa se manter calado. Se você conseguir isso, os levará à loucura. Eles vão querer que você fale e vão tentar de tudo: gritos, piadas, bajulações. Tudo que eles querem é uma reação, mas, se eles não conseguirem isso, vão implodir”. Algumas cenas depois, Jeanne encontra-se às escondidas com Heinrich no orfanato onde ele vive. O rapaz desconfia cada vez mais sobre seu comportamento, que flutua entre aparições repentinas e fugas. Jeanne não responde as suas acusações e deixa Heinrich falando sozinho por um tempo, reproduzindo uma das técnicas que Hans ensinara a ela: “Meus pais estavam certos. Quando você está fraco e confuso, precisa manter-se em silêncio e deixar que o outro conduza a conversa. Isso os deixará loucos”, diz Jeanne a Heinrich. Ele responde “Eles te ensinam isso?”.

Hans e Clara (e Achim e Klaus) representam uma comunidade de memória em envelhecimento, pois são eles que viveram os eventos terroristas do passado e que podem, ou não, transmiti-los adiante. Do outro lado, Jeanne representa a próxima geração com a qual esses eventos seriam compartilhados. Se a comunicação não acontece, devido a ausência de discussão sobre o passado e o notável silêncio a respeito dele, Jeanne não responderá da mesma forma às circunstâncias. Nos comentários do DVD de *A Segurança Interna*, Petzold compara as condições de vida da família às de uma célula, uma metáfora que revela vários níveis de significado no filme. Como uma célula política clandestina, a família se define por meio de um sistema de valores alternativos, distinto da comunidade dominante. No entanto, para definir o próprio sistema de valores em contraste com a corrente dominante, é preciso primeiro estar familiarizado com a corrente dominante e reconhecer sua presença (SCHEUFLER, 2011, p. 108).

Apesar de alguns comentários casuais de Hans e Clara criticando as tendências de Jeanne para a conformidade e o consumismo, os pais não demonstram nenhum conflito ideológico com a sociedade dominante que parecem rejeitar. Depois que Hans flagra Jeanne roubando, ele a repreende não por seus desejos, mas por seu descuido. Ele diz a ela que ela poderá ter todas as roupas de marca e bens de consumo que desejar, mas somente depois que fugirem da Alemanha. Eles não a incentivam a resistir à conformidade, mas apenas pedem um pouco mais de paciência.

Em contraste, Arthur, o pai em *Running on Empty*, rejeita o desejo do filho de tocar música clássica como “cultura decadente e burguesa” e diz que Danny também deveria rejeitar a chamada alta cultura, questionar a autoridade e resistir à corrente dominante. Ao não abordar nenhum sistema de valores alternativo em que possam acreditar, a família em A Segurança Interna não consegue mais se definir claramente como uma célula política rebelde, e sua condição se assemelha cada vez mais a uma cela de prisão. Hans, Clara e Jeanne estão presos não apenas nas chamadas zonas de trânsito ou nos espaços-bolhas, mas também dentro das condições de falta de comunicação entre a sociedade moderna e os três membros da família.

Talvez essa falha na transmissão da memória entre Hans, Clara e Jeanne diga muito sobre aquilo que Petzold frequentemente destaca em entrevistas a respeito de A Segurança Interna. Sua inquietação não reside tanto na reconstituição do que efetivamente ocorreu com a RAF, mas na indagação sobre o que acontece com a política de esquerda ao longo do tempo. Em entrevista a Marco Abel, Christian Petzold comenta:

Durante a pré-produção de Segurança Interna, o conceito de “fantasmas” esteve muito presente nas minhas conversas com Harun Farocki. Trabalhamos quase um ano inteiro no filme e, durante esse período, discutimos frequentemente a ideia das pessoas que perderam o bonde da história. A esquerda também perdeu o bonde da história. Na autobiografia de comunistas alemães da década de 1930, por exemplo, frequentemente constatamos que eles se sentem desnecessários: o nacional-socialismo está no poder, o stalinismo não é uma alternativa, então eles acabam em uma terra de ninguém. (PETZOLD, 2008, p. 87-88, tradução nossa¹⁶)

Farocki revela-se como uma influência formativa, especialmente em seu trabalho sobre Georg Glaser, um exilado alemão de esquerda que fugiu da Alemanha para a França em 1935 e acabou trabalhando lá como ferreiro, continuando a pensar e escrever longe de seu lar

¹⁶ “During preproduction for *The State I Am In*, the concept of “ghosts” was very much present in my conversations with Harun Farocki. We almost worked one full year on the film, and during that period we often discussed the idea of people who have fallen out of history. The left has fallen out of history, too. In the autobiography of German communists in the 1930s, for instance, we frequently find that they feel not needed anymore: National Socialism is in power, Stalinism is not an alternative, so they end up in a no man’s land.”

político. Em seu filme sobre Glaser (*Writer and Smith*, 1988), Farocki se mostra fascinado não apenas pelo trabalho manual do ferreiro que escreve livros, mas também pelo declínio de seu duplo modo de produção: tanto seu compromisso quixotesco com a escrita política solitária e exilada quanto com uma ferraria e loja independentes em uma era de manufatura e varejo em grande escala (FISHER, 2013, p. 54). Petzold discorre, ainda, sobre Glaser e sua autobiografia *Geheimnis und Gewalt*, na qual o autor formula a noção de “silêncio da história”. Com essa expressão, Glaser descreve a súbita percepção de estar à deriva em um veleiro no oceano sem vento, imerso em uma atmosfera fantasmagórica onde ninguém precisa mais de você e onde não há mais determinação. O retorno à Alemanha, juntamente com a apatia da polícia alemã, coloca em evidência como a família de A Segurança Interna, assim como Georg Glaser de Farocki, registram a obsolescência histórica da fantasia política.

Sem precisar recorrer a flashbacks dos detalhes dos eventos, o filme revisita e revela os resquícios, as réplicas ou os vestígios de experiências passadas que assombram consistentemente os filmes de Petzold. Com isso, Jaimey Fisher (2013) reflete que:

Tipicamente, no cinema de Petzold, em vez de uma discussão significativa, o silêncio e um corpo expressivo transmitem as repercussões e os resquícios da memória. Como em muitas de suas obras, as decisões que determinam a vida de alguém são tomadas longe, a uma distância definitiva dos protagonistas cujas vidas estão em jogo. Isso tende a deixar as palavras que deveriam ser mais importantes por dizer ou por ouvir, com a distância e o silêncio registrados como um gesto remanescente do corpo e sobre o corpo. (FISHER, p 46, tradução nossa¹⁷)

3.2 Fantasias do corpo neoliberal

Segurança Interna contempla o impacto do tempo, da história e da fantasia na política. Jaimey Fisher relata que o considerável poder do filme está em “como um projeto político precisa funcionar não apenas na esfera pública, mas também nas memórias, esperanças e fantasias das pessoas, e como, consequentemente, tal projeto pode (ou não) perdurar ao longo do tempo” (2013, p. 43, tradução nossa¹⁸). Assim como Petzold demonstra em *Barbara* (2012), *Phoenix* (2014) e *Transit* (2018), e na trilogia *Fantasmas*, um de seus principais interesses parece ser o de entender os desejos e fantasias das pessoas em relação à política.

¹⁷ “Typically in Petzold’s cinema, in lieu of meaningful discussion, silence and an expressive body convey the aftershocks and remnants of memory. As in many of his works, decisions that determine one’s life are taken far away, at a definitive distance from the protagonists whose lives are in the balance. This tends to leave the words that ought to most matter unsaid or unheard, with this distance and silence registered as remnant gesture of and on the body”.

¹⁸ “[...] how a political project has to function not only in the public sphere but also in people’s memories, hopes, and fantasies, and how, subsequently, such a project can (or cannot) abide over time”

Jeanne passou sua infância e juventude lidando com o passado de seus pais, e portanto, nunca pôde viver uma adolescência normal, permanecendo em grande parte dentro dos limites de casas e apartamentos e entre fugas de cidades. O início do filme, como já observado, antecipa aquilo que se delineia como seu desejo mais profundo: libertar-se da condição fantasmagórica à qual sua dinâmica familiar impõe. Após um primeiro encontro com Heinrich na lanchonete à beira-mar, Jeanne retorna ao mesmo lugar no dia seguinte, enquanto os pais seguem à espera de alguém da organização que jamais aparece. Nesse segundo encontro com Heinrich, eles combinam de se encontrar à noite, a sós. À beira-mar, Jeanne pede a Heinrich que lhe conte sobre si mesmo, e ele narra uma história cujo cenário passa a dominar a trilha visual do filme, enquanto sua narração continua em off. Ele diz para ela fechar os olhos e imaginar uma mansão pela qual seu pai passava quando criança e que comprou depois de ficar rico, uma casa espaçosa com aquecimento no piso em todos os cômodos (ao que a trilha de imagens mostra Jeanne tocando o chão). Quando Heinrich e Jeanne, nessa visita imaginária pela casa, chegam ao quarto dele, no entanto, ele revela que abandonaram a mansão porque sua mãe cometeu suicídio, tendo seu corpo sido encontrado na piscina. A piscina é visível da janela dele e, quando Jeanne se aproxima de Heinrich no parapeito da janela, eles se beijam pela primeira vez. Com um corte, eles saem dessa fantasia compartilhada, como se acordassem de um sonho. Jeanne é arrancada dessa fantasia pelos pais que a procuravam desesperadamente ao amanhecer.

A importância dessa cena se revela sobretudo no que vem depois. Ao deixarem Portugal e seguirem para a Alemanha, a família é rejeitada por Achim e se vê sem destino, com pouquíssimos recursos e sem qualquer lugar para ir. É então que Jeanne menciona a casa, situada justamente em Hamburgo, a mesma cidade em que estão. Ela corresponde, em todos os detalhes, ao relato de Heinrich, como se a descrição tivesse sido capaz de lhe dar forma. A cena se torna ainda mais ambígua quando, mais adiante no filme, Heinrich revela que a casa jamais pertenceu à sua família. Tratava-se apenas de uma casa pela qual ele passava com frequência e na qual fantasiava viver. Órfão, ele mora em um orfanato, situado a poucos quilômetros da mansão abandonada. O tipo de desejo e fantasia que se desenvolve em *A Segurança Interna* prenuncia o que se vê em *Gespenster* e *Yella*, a fantasia como um fenômeno mais complexo do que o simples desejo. Fantasia essa que possui seus limites e suas distorções do desejo, muitas vezes, definidas pelo mundo econômico (FISHER, 2013, p. 44).

Embora o impulso de toda fantasia possa ser, pelo menos em parte, utópico, tais fantasias ainda são fundamentalmente confinadas e limitadas no cinema de Petzold, censuradas pelas condições econômicas. Essa sequência no início do filme demonstra os mecanismos

socioeconômicos da fantasia de Jeanne, com tal fantasia manifestando, de forma contraditória, suas esperanças utópicas e sua simultânea e severa restrição logo em seguida, com o roubo ao apartamento da família e a fuga desesperada de Portugal. A fantasia de Jeanne (e de Heinrich) de uma vida doméstica luxuosa contrasta com a discussão dos pais, pouco antes, sobre a próxima moradia da família, outro local de férias transitório para o qual eles abandonarão mais tarde.

Após a sequência na fronteira, o filme encena as crescentes fantasias de Jeanne sobre a domesticidade convencional e a corporeidade contemporânea, completamente diferente da de seus pais. Na cena em que a família visita Achim, Clara pede que Jeanne saia do quarto para que eles conversem a sós, e Jeanne, sentada na beira da escada, escuta uma batida eletrônica contemporânea vindo de um quarto acima. Trata-se do quarto de Paulina, filha de Achim, também adolescente. Jeanne entra no quarto e se depara com um espaço paralelo e isolado dentro da casa, em contraste com o confronto dos ex-terroristas no andar de baixo - podemos pensar que constitui mais um dos espaços-bolhas a que Petzold geralmente remete em sua obra. No quarto de Paulina, delineia-se um confronto silencioso entre duas realidades. Paulina veste uma camiseta com símbolos da cultura pop, com o nome “Diego Maradona” estampado e calças de cintura baixa, inserida em um espaço que lhe é próprio, com toca-discos, vinis e pôsteres que afirmam sua presença no mundo. Jeanne, por sua vez, usa um moletom infantil de abelha surfista, comprado às pressas em uma loja de conveniência na estrada. Há um choque eminente entre o corpo fantasmagórico de Jeanne e o corpo contemporâneo de Paulina. O ângulo pelo qual vemos Paulina, e em seguida Jeanne, que se junta a ela, é um ponto de vista desfocado a partir do reflexo de um espelho (Figura 26).

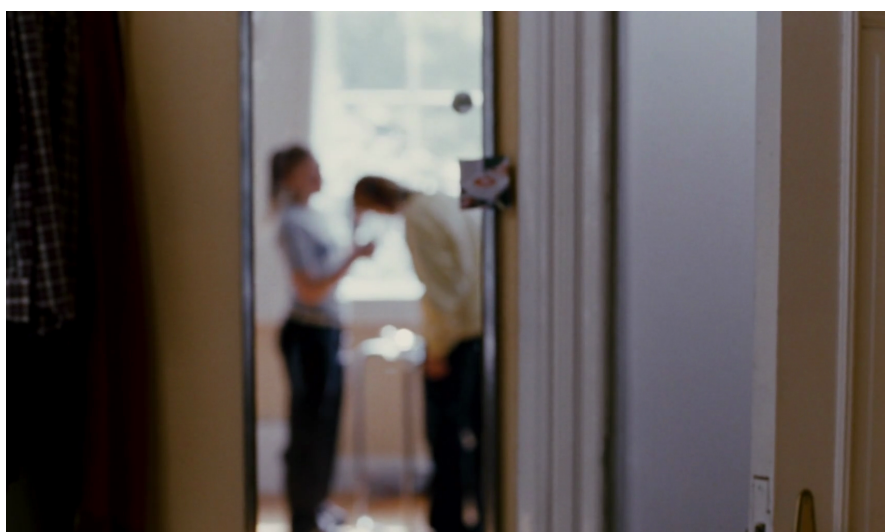


Figura 26: O corpo de Jeanne e Paulina desfocados e deformados pelo reflexo do espelho evocam uma atmosfera de sonho para Jeanne

Esse plano instaura uma atmosfera rarefeita e onírica, como se as fantasias de Jeanne, antes dispersas e ainda indistintas, estivessem ganhando corpo. Essa cena e as próximas interrompem deliberadamente o rumo que o público poderia supor que um filme sobre terroristas tomaria, dando enfoque para as fantasias de consumo de Jeanne - fantasias que, em última análise, revelam a política do filme (FISHER, 2013, p. 54).

Após deixarem a casa de Achim, que nega ajudá-los financeiramente a colocá-los em contato com alguém, a família é forçada a desaparecer na floresta. Nota-se que Jeanne não deixa de observar Paulina, que a fita da sacada de cima, reforçando mais uma vez o contraste entre seus corpos. Mas Jeanne começa a se destacar de seus pais, que vão para a floresta sem olhar para trás, se fundindo com as sombras, enquanto ela ainda cambaleia, tentando não se entregar (Figuras 27 a 30).



Figuras 27 a 30: a família desaparece na floresta enquanto Jeanne fita Paulina, que a observa da sacada

Se considerarmos, no entanto, a maneira como Petzold coloca em primeiro plano as crises da política de esquerda, bem como as reformulações neoliberais do corpo, essas cenas fragmentárias reforçam a ideia comentada entre as memórias coletivas dos pais e as fantasias corporais contemporâneas de sua filha. Essa cena instaura de forma definitiva o distanciamento entre Jeanne e o projeto político de seus pais, de modo que a protagonista buscará de forma incessante maneiras de satisfazer seus desejos neoliberais, seja no roubo de CDs, roupas, tênis,

inclusive encontros amorosos, algo que seus pais lhe proibiam devido o risco, até se transformar em um corpo contemporâneo, como o de Paulina.

A partir daí, a mãe de Jeanne tenta retomar o contato com um antigo companheiro, também ex-terrorista, Klaus, que parece ter sido um romance no passado de Clara. Ele promete tentar conseguir um dinheiro para eles fugirem para o Brasil e pede 3 semanas à família. Após a materialização da casa de luxo relatada por Heinrich, que lhes serve de abrigo por esse tempo, Jeanne é quem sai constantemente da casa para comprar mantimentos e retornar, enquanto Hans e Clara ficam em seu aguardo. Ao dirigir-se para a cidade, Jeanne atravessa uma ponte que parece ter surgido do nada na floresta, e de certa forma, divide os dois universos do filme: de um lado, Hans e Clara, reminiscentes de um passado em processo de apagamento, e Jeanne, que deseja se materializar - e a forma que ela o faz é através das fantasias consumistas contemporâneas. Jaimey Fisher lembra que a ponte constitui um importante cenário de transformação em toda a obra de Christian Petzold, também presente em *Gespenster e Dreileben* (2013, p. 56).

Petzold inicia a sequência da ida às compras de Jeanne não com um plano de estabelecimento, mas com um close-up extremo da mãe de Jeanne folheando as capas plásticas dos CDs, um plano que, segundo Fisher, evoca a sedutora taticidade do consumismo neoliberal cada vez mais háptico (*ibid*). Em outra ida às compras na cidade, Jeanne aguarda sua vez no provador para experimentar (e furtar) peças alinhadas às últimas tendências. Assim como nos close-ups extremos de sua mão roubando cautelosamente os CDs da loja e, mais tarde, na nuca da jovem que balança ao som da música à sua frente, enquanto Jeanne a observa como ela se veste e arruma o cabelo, o filme constrói, por meio desses gestos minuciosos, a transformação gradual de seu estado. Pouco a pouco, o estado em que Jeanne se encontra está se tornando cada vez mais um estado análogo ao da música consumista, roupas da moda e gosto mediado pelas redes sociais. Esses eventos em que Jeanne está fora de casa sem a presença de Hans e Clara deixam bem claro que suas fantasias se contrastam com a memória quase inexistente dos acontecimentos que mantêm a família na estrada.

Após roubar os CDs da loja, Jeanne conversa com uma jovem que está no intervalo do colégio, na qual pergunta se ela assistirá ao filme que vai passar na aula. O filme em questão é *Night and Fog* (Alain Resnais, 1955), o documentário marcante sobre o Holocausto, cuja sequência final é reproduzida em A Segurança Interna: “Nos pátios de reunião e ao redor dos quarteirões, a grama voltou a crescer. [...] Os métodos nazistas estão fora de moda. Esta paisagem, a paisagem de nove milhões de mortos. Quem de nós ficará de vigia aqui e dará o alarme quando os novos capangas chegarem? Será que eles realmente parecerão diferentes de

nós? [...] Nós, que ignoramos as coisas ao nosso redor, e não ouvimos que o grito nunca cessará”. A passagem (quase de advertência) de *Night and Fog* invoca a ideia de um fardo político que permanece ao longo do tempo, e como nossas obrigações éticas de reconhecer e ler os remanescentes de uma era anterior tem se recuado rapidamente. Quando as luzes se acendem, a perceber pelo rosto de Jeanne e dos restantes presentes, a turma não parece ter sentido impacto algum com o filme (Figura 31), ou sequer se comovido com as imagens.



Figura 31: Jeanne assiste à *Night and Fog* (1955), de Alain Resnais, mas foge logo em seguida, após ser humilhada pelo professor

Essa cena deixa explícito, mais uma vez, um certo colapso da esquerda enquanto memória coletiva nas gerações mais jovens. Essa ideia é intensificada, ainda, quando o professor repreende Jeanne e a turma por uma certa preguiça e incapacidade de frequentar as aulas por qualquer motivo que não seja um filme, confundindo Jeanne com uma aluna regular da escola. Petzold relata, nos comentários do DVD de *A Segurança Interna*, que vê o professor como um ex-membro frustrado e desiludido da geração de 68, e que as repreensões generalizadas à turma eliminam qualquer possibilidade de engajamento com o tema do filme e a história da nação. Ele presume a incapacidade e a falta de vontade dos alunos de processar o conteúdo do filme de forma produtiva, e pergunta condescendentemente se era um filme mudo ou um filme colorido, confirmando assim suas próprias expectativas quanto à apatia dos alunos. Ele demonstra ainda mais sua própria incapacidade de se comunicar com seus alunos quando não reconhece Jeanne como um “elemento estranho” em sua sala de aula.

Jaimey Fisher acrescenta que o tempo que Jeanne passa na cidade fazendo compras contrasta com “as fantasias do corpo neoliberal (os espectadores logo a veem com a mesma

camiseta do Maradona que Paulina usa) com o fracasso da memória coletiva da esquerda alemã” (2013, p. 58). Se a fantasia negocia entre o desejo do indivíduo e o mundo social ao seu redor, então as fantasias retratadas por Petzold destacam como essa negociação é incessantemente afetada pelo contexto econômico. Mark Fisher (2009) comenta que “o capitalismo é o que sobra quando as crenças colapsam ao nível da elaboração ritual e simbólica, e tudo o que resta é o consumidor-espectador, cambaleando trôpego entre ruínas e relíquias” (p. 13).

Na continuidade da narrativa, Klaus é preso antes que consiga entregar o dinheiro para Hans e Clara, ao que decidem, por fim, assaltar um banco. Um assalto a banco oferece outro cenário recorrente em filmes sobre terroristas alemães, mas, assim como em sua sequência na fronteira, Petzold deliberadamente o desdramatiza. Ele filma todo o assalto (dinheiro roubado, tiros disparados, pessoas caindo) através das câmeras de vigilância do banco, com pouquíssimo som audível, renunciando à trilha sonora para desacelerar e subverter esses eventos normalmente cheios de suspense, escavando os fragmentos dos gêneros, mas também os desfamiliarizando, na mesma medida (FISHER, 2013, p. 58).

Mesmo após o assalto ao banco e o crescente perigo que paira sobre sua família, Jeanne permanece movida pelo desejo de viver um romance adolescente convencional com Heinrich, impulso que a conduz, ainda que impensadamente, a trair os próprios pais. É Heinrich quem liga para a polícia e denuncia o assalto cometido em desespero, fazendo com que a intervenção estatal, diferentemente de suas outras aparições fantasmagóricas ao longo do filme, adquira finalmente um alvo preciso. O assalto a banco parece, assim, constituir um crime capaz de mobilizar efetivamente o aparato policial, como se, em um mundo marcado pela circulação global, apenas o dinheiro, e não a política ou a transgressão, fosse capaz de suscitar a resposta do Estado. A polícia alcança a família na estrada, cerca o carro e dispara contra a família. A mesma canção de Tim Hardin da sequência de abertura forma uma ponte sonora até os créditos finais, a partir de um close-up do rosto de Jeanne olhando para longe, após se levantar dos escombros, com seus pais aparentemente mortos. Ouvimos em sequência “Como podemos nos agarrar a um sonho?”, enquanto vemos seu rosto, pálido. Jeanne está, enfim, livre do seu passado, mas é uma liberdade ambígua.

3.3 A quebra da luz interna

As fantasias encenadas por Petzold em seu filme sobre o terrorismo distanciam-se radicalmente daquelas que se poderia esperar de militantes vivendo na clandestinidade. Em contraste com thrillers sobre a RAF, como *O Complexo Baader-Meinhof* (Uli Edel, 2008), ou

sobre ex-terroristas, como *Running on Empty*, estruturados pela ação e pela intensidade dramática, A Segurança Interna expõe, de modo gradual, a incapacidade de Hans e Clara de sustentar qualquer imaginação de liberdade ou utopia que rivalize com as fantasias de Jeanne. Essa insuficiência é ainda mais aguda se considerarmos que eles sequer foram capazes de transmitir suas próprias memórias de maneira significativa. É possível pensar que as próprias memórias de Hans e Clara estavam adormecidas, assim como seus ideais, e que o tempo das suas fantasias utópicas havia chegado ao fim. Essa dormência dos ideais dos ex-terroristas dialoga fortemente com o mal-estar atual perante as patologias do neoliberalismo.

Em “Realismo capitalista”, Mark Fisher tem como objeto de estudo o próprio capitalismo neoliberal globalizado e os “bloqueios e sofrimentos de uma sociedade de classes em que a consciência de classes se encontra largamente adormecida” (MARQUES; GONSALVES, 2025, p. 165). O teórico cultural britânico defende a ideia de que as sociedades modernas e a cultura do século XXI são marcadas por um profundo e generalizado senso de exaustão e esterilidade política.

A partir de um sentimento disseminado “de que o capitalismo é o único sistema político e econômico viável, sendo impossível imaginar uma alternativa a ele” (FISHER, 2025, p. 10), o autor observa que o presente é marcado por um extraordinário comodismo em relação ao passado e o realismo capitalista funciona como um escudo para nos proteger dos perigos de uma crença na mudança. Mark Fisher conceitua como realismo capitalista o sentimento e mal-estar difuso relacionados à percepção de desaparecimento do novo e da sensação de choque com o futuro; a dificuldade crescente de conceber alternativas sistêmicas ao capitalismo; o processo de enfraquecimento progressivo de imaginações de futuro, segundo a qual a produção cultural tende à repetição e à recombinação de formas já existentes.

Com a colonização capitalista do “inconsciente cultural”, torna-se cada vez mais difícil conceber alternativas consistentes, na medida em que o capitalismo passa a ocupar, de forma praticamente incontestável, todo o horizonte do pensável. Em razão de seu caráter difuso, Mark Fisher observa que é mais fácil apontar a presença do realismo capitalista do que defini-lo com precisão. Trata-se, em última instância, da naturalização do neoliberalismo como um dado aparentemente inerradicável da vida, acompanhada por um mal-estar temporal específico, marcado pela sensação de que o fim já ocorreu e de que nada verdadeiramente novo é possível (MARQUES; GONSALVES, 2025, p. 178).

O primeiro filme da trilogia *Fantasmas* trata do fracasso dos discursos de esquerda que tem assolado a Alemanha desde a queda do Muro de Berlim e do rastro profundo que eles

deixam para os indivíduos que vivem esses impulsos utópicos depois que seu tempo parece ter passado. A percepção de Georg Glaser de se sentir “à deriva em um veleiro no oceano sem vento, imerso em uma atmosfera fantasmagórica onde ninguém precisa mais de você e onde não há mais determinação” é muito condizente com o realismo capitalista.

O realismo capitalista não se manifesta como a crença de que o neoliberalismo seja desejável, mas como a convicção de que ele constitui a única forma possível de organização do mundo, relegando qualquer alternativa ao campo do utópico ou do inviável. Ainda que a maior parte das pessoas não passe o dia pensando no capitalismo, esse realismo atua cotidianamente de maneira muito mais banal, produzindo uma resignação fatalista e desesperançosa, com expectativas cada vez mais reduzidas. Consolida-se, assim, a percepção de que nada pode ser feito, de que as coisas são como são e de que cabe a cada indivíduo adaptar-se, por conta própria, ao estado existente das coisas. Por se tratar de sentimentos vividos de forma individual, e não coletiva, limita a nossa capacidade de pensar, imaginar e agir. Fisher observa que uma das estratégias mais eficazes da classe dominante tem sido a da “responsabilização”. Por meio dela, cada indivíduo das classes subalternas é levado a interpretar sua condição, seja a pobreza, a escassez de oportunidades ou o desemprego, como resultado exclusivo de falhas pessoais. Os indivíduos culpam a si mesmos antes de culparem as estruturas sociais, estruturas que foram induzidos a acreditar que de fato não existem (FISHER, 2025, p. 140).

Em 2015, Mark Fisher cunhou o termo *boring dystopia* (ou distopia entediante) para se referir “aos sinais brandos e coercitivos que prevalecem na sociedade capitalista em estágio final, e que promovem uma vaga sensação de isolamento ou desconforto” (Hunt, 2018)¹⁹. A distopia entediante de Mark Fisher refere-se a uma sociedade em que o fundamentalismo de livre mercado e a cultura do consumo esgotaram as conexões sociais, dando origem a uma sensação de impotência, falta de propósito e vazio. Indivíduos impotentes e desengajados, vivendo suas vidas em desespero enquanto tentam encontrar significado e propósito em uma existência que perdeu sua capacidade de imaginar diferentes tipos de mundos (TASKALE, 2023, p. 351).

Para além do termo cunhado por Fisher, *boring dystopia* foi também um grupo de Facebook criado anonimamente pelo teórico, que iniciou despretensiosamente ao compartilhar uma série de imagens de Londres, em sua maioria de máquinas quebradas ou defeituosas, que passavam a ideia de um capitalismo ineficiente (câmeras CFTV vigiando ruas decadentes,

¹⁹ <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/aug/06/boring-dystopia-way-world-ends-not-with-bang-wimple>

imagens banais de máquinas de vendas ou caixas eletrônicos quebradas, alimentos de Natal enlatados). A ideia era uma tentativa de romper com o *modus operandi* das imagens meticulosamente filtradas da rede social e mostrar uma Londres diferente da compartilhada por usuários nas redes costumeiramente, ou que o projeto urbanístico da cidade tentava exhibir.

Empregando apenas imagens no lugar da linguagem, o grupo evitava comentários ou críticas escritas, tornando-se um espaço para compartilhamento de paisagens urbanas sombrias e imagens que serviam como símbolo da distopia entediante de Fisher (Kiberd, 2015)²⁰. Uma das imagens mais emblemáticas associadas ao grupo, é a fotografia de uma máquina de doces defeituosa com o aviso: *The light inside has broken but I still work* (A luz interna quebrou, mas ainda funciona) (Figura 32).

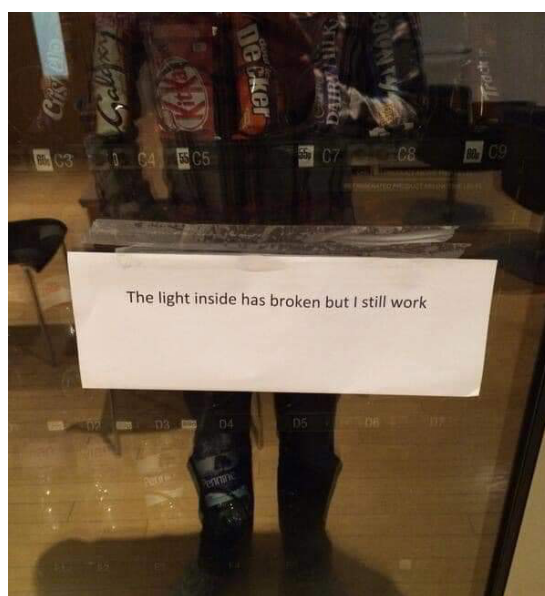


Figura 32: Fotografia tirada por Mark Fisher que circulou no grupo de Facebook *Boring Dystopia*

Essa imagem é bastante representativa do grupo e do termo distopia entediante por operar como uma metáfora da condição do sujeito nas sociedades neoliberais contemporâneas - o trabalhador precarizado, que mesmo exaurido fisicamente ou psicologicamente, persiste na produtividade exigida pelo neoliberalismo.

²⁰ <https://www.vice.com/en/article/the-rise-and-fall-of-boring-dystopia-the-anti-facebook-facebook-group/>

4 FANTASMAS: RESQUÍCIOS DO AMOR, ESPAÇOS DO DEPOIS

A trilogia “Fantasmas” de Christian Petzold, como já mencionado, não se dedica propriamente ao sobrenatural nem à aparição literal de espíritos. Ainda assim, é no segundo filme, *Gespenster*, que a noção de Petzold sobre restos e resquícios se torna mais radical. A ideia de resquícios no filme adquire diversas nomeações, observada tanto em uma abordagem crítica de questões econômicas e sociais na Alemanha contemporânea quanto em um resgate de histórias de gênero²¹ que servem de base para suas narrativas (no caso de *Gespenster*, do melodrama).

O resgate dos gêneros cinematográficos pode, ele próprio, ser compreendido como um trabalho com resquícios na medida em que Petzold os mobiliza por meio de uma espécie de escavação arqueológica²², isto é, não tenta trazer uma visão purista dos gêneros, mas sim dizer a sensação de realizar filmes “no cemitério do cinema de gênero, a partir dos restos que ainda estão lá, disponíveis” (ABEL, 2013, p. 63). Essa operação revela uma inquietação constante em sua filmografia, marcada pelo interesse em perceber como o gênero, enquanto narrativa recorrente que tende ao mito, pode acompanhar o surgimento de tipos de indivíduos em transição ou transformação, ainda que seu interesse seja o de propor uma outra gramática na abordagem aos gêneros cinematográficos. O título do filme, traduzido para o português como Fantasmas, parece derivar justamente da ideia de investigar os vestígios e fantasmas como elementos que emergem e persistem em contextos de crise e transição históricas, inscritos tanto na forma cinematográfica quanto no plano narrativo.

O filme se inicia com Pierre, um francês que viaja a Berlim para retirar a esposa, Françoise, de uma instituição médica, possivelmente psiquiátrica. Sugere-se que ela tenha sido internada em razão de um comportamento recorrente, abordar adolescentes desconhecidas como se fossem Marie, a filha sequestrada do casal aos três anos de idade e jamais reencontrada. Essa busca obsessiva é entrelaçada à trajetória de duas jovens alemãs, Nina e Toni, que circulam por Berlim em estado de deriva. Nina (interpretada por Julia Hummer, mesma atriz que vive Jeanne em *A Segurança Interna*) vive em uma instituição para menores e trabalha em um emprego precário, ao que tudo indica subsidiado pelo Estado, em um amplo parque da cidade, o Tiergarten. Durante seu trabalho, conhece Toni (Sabine Timoteo), uma jovem igualmente

²¹ Nos referimos especificamente às narrativas concebidas a partir de matrizes de gêneros cinematográficos.

²² Nos moldes da arqueologia de Walter Benjamin, que retorna ao passado para extrair imagens e reinscrevê-las em novas constelações capazes de iluminar o presente, como no caso do inacabado *Passagen-Werk*, Christian Petzold opera de modo análogo ao deslocar resquícios de gêneros de seus contextos originais e rearticulá-los em novas configurações.

marcada pela ausência de um lar estável, que sobrevive por meio de furtos e cultiva o desejo de se inserir no universo dos *castings*, buscando oportunidades como atriz em publicidades, televisão ou outras mídias. A partir desse encontro, marcado por traços que evocam reminiscências de contos de fadas e insinuam uma dimensão fantástica, as duas constroem uma amizade que gradualmente adquire contornos afetivos e amorosos.

Ao falar sobre a inspiração de Petzold para *Gespenster*, Jaimey Fisher (2013) descreve a interseção entre o fantástico e o mítico, e as mudanças provocadas pelo mundo contemporâneo (algo que notamos em *A Segurança Interna*, e também em *Yella*). O interesse de Petzold pelos mitos atravessa toda a sua filmografia e se manifesta na recorrência de certos elementos estruturantes, como a figura do rio enquanto espaço de transição - tema que será retomado na análise de *Yella*. Esse diálogo com o mítico aparece também na reelaboração de contos clássicos alemães, como em seu filme *Undine* (2020), que revisita a história da ninfa aquática apaixonada por um homem mortal e tensiona os limites entre fantasia (a condição sobrenatural da ninfa) e realidade (marcada pela mortalidade e infidelidade). Essa fricção entre dimensões distintas do real constitui um dos eixos centrais do cinema de Petzold.

Petzold menciona ter se inspirado no conto dos irmãos Grimm, *The Shroud*, para a concepção das personagens de Nina e Françoise (NORD, 2023, p. 61). O conto narra a história de uma mãe cujo luto pelo filho é tão intenso que condena a criança a perambular como um fantasma, incapaz de se libertar do mundo dos vivos. O diretor relata ter lembrado do conto enquanto observava cartazes de crianças desaparecidas na Bélgica e na França, com quadros de avisos exibindo fotos que haviam sido recriadas por computadores para refletir o tempo decorrido desde o desaparecimento. Petzold observa que esses avisos eram colocados pelos próprios pais, e não pela polícia, gesto que ecoa o conto ao revelar a recusa em abandonar aqueles que se perderam, mantendo-os, de algum modo, ainda presentes (*ibid*, p. 62). É interessante pensar a personagem de Nina como materialização do luto retratado por Françoise, presa em uma bolha fantasmagórica até que, a partir de Toni, passa a adentrar outros mundos.

Petzold relata que, se a história de *Gespenster* fosse conduzida segundo parâmetros narrativos convencionais, apoiada na gramática esperada dos gêneros, a dimensão fantasmagórica do filme dificilmente se tornaria perceptível (STÜTTGEN, 2023, p. 64). Para além do uso de fragmentos de formas remanescentes e resquícios de gêneros, como o conto de fadas e o melodrama, que serão discutidos neste capítulo, o diretor também afirma não ter interesse em estruturar o filme a partir de um enredo tradicional. Em conversa com seu colaborador habitual, Harun Farocki, Petzold comentou que não desejava encenar um *plot*, mas sim mostrar o mundo após um *plot*. Ao que Farocki teria respondido que, nesse caso, as tramas

ausentes precisariam ser extraordinariamente poderosas (VAHABZADEH e GÖTTLER, 2023, p. 71).

O espectador é colocado diante do que resta após os acontecimentos que, em um enredo convencional, ocupariam o centro da narrativa. Sem uma exposição convencional do enredo, grande parte do filme permanece como consequência de eventos passados - o acolhimento institucional de Nina e sua errância entre o subemprego e a floresta, os inúmeros furtos de Toni, aos quais o enredo apenas faz alusão, e a perda de um filho de Françoise, ocorrida há muito tempo, mas que ainda ressoa. Também a história pregressa de Nina se mantém incerta. Sua condição de órfã, sem passado explicitado, permite inclusive uma aproximação especulativa com A Segurança Interna, como se estivéssemos diante de uma possível continuação. Esses elementos permanecem criando uma sensação de resquício, mas sem sublimar o que veio antes, como um fantasma faria.

Pode-se ainda compreender o trabalho de Nina como indício de uma presença progressivamente fantasmagórica da força laboral em meio à modernização das leis e das condições de emprego na Alemanha, sinalizando a precarização crescente dos trabalhadores pouco qualificados. Petzold relata que concebeu essa dimensão a partir de uma experiência no Tiergarten, onde observou um jovem realizando um chamado “trabalho de um euro”. Esses postos foram introduzidos e subsidiados pelo governo alemão entre 2003 e 2004 com o objetivo de conferir maior flexibilidade ao mercado, permitindo a contratação de desempregados por um euro por hora, enquanto o restante de sua subsistência era assegurado pelo Estado (FISHER, 2013, p. 80).

Gespenster, portanto, não conta sua história por meio de um enredo convencional erguido sobre eventos de causa e efeito claros na busca de um protagonista por um objetivo declarado, mas sim sobre os tremores secundários e resquícios de tais eventos.

4.1 Um passeio pelos vazios de Berlim

A primeira imagem de Nina no filme é um plano aberto que a apresenta recolhendo lixo no Tiergarten com um colete laranja que contrasta o verde do parque. Esse icônico parque de Berlim abriga monumentos de diferentes períodos históricos, desde a estátua de Goethe até memoriais dedicados às vítimas da Shoah. Mas, em todas as cenas filmadas no Tiergarten, não há indícios visuais que remetam aos monumentos ou memoriais ali presentes. Na cena, Nina testemunha Toni sendo agredida e roubada por dois homens e, em uma sequência seguinte,

sendo perseguida por outros catadores de lixo que também trabalham no parque após ela tentar roubá-los. Como observa David Terao (2019), “as únicas inscrições naquele espaço são o trabalho, a violência e a tentativa do furto” (p. 9). Essa sequência se torna emblemática ao tensionar a imagem do parque costumeiramente relacionada a um ponto turístico, revelando-o também como um espaço permeado por experiências de precariedade e violência (Figuras 33 a 36).



Figuras 33 a 36: Tiergarten, icônico parque de Berlim, é retratado em *Gespenster* como um cenário marcado por experiências de violência

Chris Berry (2015), ao analisar o filme *Bons Tempos* (Chang Tso-chi, 2001), argumenta que o filme taiwanês traz os mortos de volta à vida de modo a problematizar politicamente a invisibilidade que permeia a história dos marginalizados sociais em Taiwan. De modo semelhante, Petzold parece mobilizar os espaços de Berlim, atravessados por grande parte das transformações tectônicas da história alemã e europeia, quase como se fossem personagens do filme. Ao fazê-lo, confere a esses lugares uma complexidade capaz de desestabilizar e reconfigurar as imagens cristalizadas da cidade.

O centro de Berlim parece um ótimo cenário para um filme de fantasmas e resquícios. Como afirma Andreas Huyssen (2004), “talvez não haja outra grande cidade ocidental que suporte as marcas da história do século XX tão intensamente e de forma tão autoconsciente como Berlim” (p. 93).

Ao longo do século XX, Berlim atravessou o império, a guerra, a revolução, a democracia, o fascismo, o stalinismo e a Guerra Fria. Gravada na nossa memória coletiva está a idéia de uma Berlim como a capital da história, com sua paisagem urbana sendo continuamente reinscrita por esses processos, acompanhando o colapso sucessivo de diferentes formações estatais alemãs. Ao mesmo tempo, foi palco de intensas transformações culturais, do expressionismo literário ao florescimento das vanguardas na República de Weimar, posteriormente suprimidas pelo nazismo. Centro de comando da guerra mundial e do holocausto, e, ainda, espaço simbólico do confronto Leste-Oeste da era nuclear (HUYSSSEN, 2004, p. 94).

Nesse contexto, a Potsdamer Platz, um dos cenários de *Gespenster*, funciona como uma espécie de microcosmo da própria história alemã. Surgida no século XVIII como posto alfandegário, a área tornou-se, nas décadas iniciais do século XX, um dos pontos mais movimentados da Europa, símbolo da modernidade metropolitana e da pulsação cosmopolita de Weimar. Contudo, sua proximidade com os centros do poder nazista a inscreveu também na topografia do regime, alterando radicalmente seu entorno antes mesmo da destruição provocada pela Segunda Guerra Mundial. No pós-guerra, a praça foi literalmente fraturada pela nova ordem internacional. Situada na linha de separação entre as zonas de ocupação britânica e soviética, viu-se atravessada, a partir de 1961, pelo Muro de Berlim, transformando-se em um território vazio e desolado, uma zona liminar que materializava a divisão ideológica da cidade e do mundo (FISHER, 2013, p. 88).

Com a reunificação, esse espaço marcado pela ausência converteu-se em um laboratório da reconstrução nacional. Durante os anos 1990, a Potsdamer Platz foi um vasto canteiro de obras e tornou-se cenário de intensos debates públicos. As disputas em torno de seus projetos arquitetônicos extrapolavam questões estéticas ou urbanísticas. Nelas se projetavam impasses mais amplos sobre como lidar com o passado e que imagem de futuro a Alemanha reunificada deveria encenar.

Huyssen (2004) faz uma diferenciação entre a ideia da cidade como texto e da cidade como imagem estética. Ele comenta que Berlim é uma cidade que tem sido escrita, apagada e reescrita ao longo de todo o século XX, sendo, portanto, uma espécie de palimpsesto, e sua legitimidade se deve tanto às marcas visíveis do espaço construído quanto às imagens e memórias reprimidas e rompidas pelos eventos traumáticos. O discurso atual da cidade como imagem é o dos “pais da cidade”, empreendedores e políticos que tentam aumentar a receita com turismo de massa, convenções e aluguel de espaços comerciais. O que é central para este

novo tipo de política urbana são os espaços estéticos para consumo cultural, *megastores*, megaeventos museicos, festivais e espetáculos de todo tipo, todos tentando atrair novos tipos de turistas. No século XXI, Berlim encontra-se tomada por um ímpeto de projeção de futuro que se articula às políticas intensas de memorialização herdadas dos anos 1990. Em meio a debates acalorados sobre como elaborar os legados do nazismo e do comunismo, agora desprovidos das antigas polarizações da Guerra Fria, a cidade volta-se obsessivamente para as questões de arquitetura e planejamento urbano. Segundo o teórico, essas discussões operam como um prisma por meio do qual se tornam visíveis as tensões e impasses do desenvolvimento urbano na virada do século. Tudo isso se desenrola paralelamente a uma corrida entre Estado e iniciativa privada por um ciclo de construções de escalas monumentais.

O que se percebe é uma junção das pressões dessa nova política de imagem urbana em meio aos discursos de memória e à crise geral dos empreendimentos arquitetônicos. A emergência da memória se tornou uma preocupação cultural e política central do século XX. Esses discursos se aceleraram na Europa e Estados Unidos no começo da década de 1980, impulsionados principalmente pelo debate cada vez mais amplo sobre o Holocausto. Especialmente desde 1989, as questões sobre memória e o esquecimento têm emergido como preocupações dominantes em países pós-comunistas do leste europeu, da antiga União Soviética, permanecem como peças-chaves na política no Oriente Médio, dominam o discurso público na África do Sul pós-apartheid, determinam, em grau variado, o debate cultural e político em torno dos presos políticos desaparecidos nos países latino-americanos, levantando questões fundamentais sobre violação de direitos humanos, justiça e responsabilidade coletiva. Em suma, “a memória se tornou uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta” (*ibid*, p. 16). Nas sociedades modernas, porém, os discursos de memória se formam quase exclusivamente para espaços públicos tais como museus, memoriais e monumentos.

É claro que como indivíduos e sociedades, precisamos do passado para construir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão do futuro, e a memória coletiva de uma sociedade não é menos contingente e instável, mas de modo nenhum é permanente na sua forma e está sempre sujeita à reconstrução. A memória de uma sociedade é negociada no corpo social de crenças e valores, rituais e instituições. Logo, para Huyssen, a ideia da musealização compulsiva e a crença de uma memória fundamentalmente pura é escorregadia:

A permanência prometida pela pedra do monumento está sempre erguida sobre a areia movediça. Alguns monumentos são derrubados com a maior alegria, em tempos de rebelião social, enquanto outros preservam a memória

em sua forma mais fossilizada, seja como mito, seja como clichê. Já outros se mantêm simplesmente como figuras do esquecimento, com seu significado e propósito originais erodidos pela passagem do tempo. Como escreveu Musil, “não há nada tão invisível quanto os monumentos” (HUYSSSEN, 2004, p. 68)

A reconstrução do centro de Berlim consistiu, portanto, em uma luta entre as possíveis imagens da cidade, e a batalha culminou com a imagem de uma metrópole global contemporânea e corporativa saindo vitoriosa (Fisher, 2013, p. 89), mas com a implacável mania de monumentos e memoriais espalhados pela cidade, gesto que Huyssen categoriza como “a redenção pela memória” (2004, p. 43).

O teórico alemão sustenta, contudo, que a história de Berlim pode ser compreendida como uma história de vazios, não apenas em sentido metafórico ou como expressão transitória de determinado período, mas como uma marca concreta dos seus processos históricos. Ele argumenta que a própria arquitetura urbana deveria evidenciar e incorporar a dimensão desses vazios, em vez de sobrepor uma proliferação quase obsessiva de memoriais. Huyssen localiza em Ernst Bloch a vida na cidade de Berlim como “funções no vazio”, referindo-se ao colapso da cultura burguesa do século XIX, seguido pelo vácuo deixado pela Primeira Guerra, e recoberto por uma cultura modernista e funcionalista que mascarava a crise sob a superfície do entretenimento e do glamour efêmero da República de Weimar. Em 1945, o nacional-socialismo converteria a cidade em vazio literal, reduzindo-a a um campo de ruínas. A produção de vazios prosseguiu no pós-guerra, quando projetos de renovação urbana demoliram extensas áreas da antiga Berlim para substituí-las por conjuntos alinhados ao urbanismo modernista. O Muro intensificou essa lógica ao instaurar uma faixa de terra-de-ninguém que rasgava o tecido urbano, criando um espaço de contenção e suspensão no próprio coração da cidade. Com sua queda, abriu-se mais um capítulo nessa narrativa de vazios, revelando extensões desoladas que os próprios berlinenses apelidaram de “as estepes da cidade das maravilhas” ou “pradaria da história”, que consistia em um espaço atravessado por um labirinto de trilhas que levavam a lugar nenhum (HUYSSSEN, 2004, p. 96-98).

4.2 Lugares manchados

A observação de Farocki diante da decisão de Petzold de realizar um filme sem *plot* (de que, nesse caso, “as tramas ausentes precisariam ser extraordinariamente poderosas”) dialoga diretamente com a escolha de situar a narrativa no centro de Berlim, cidade atravessada por camadas históricas e por uma sucessão de vazios. Os cenários de *Gespenster*, nesse sentido,

sustentam sua abordagem narrativa, que baseia o filme nas fortes repercussões de um enredo que já aconteceu.

A forma como Petzold aborda os espaços de Berlim caracteriza-se por uma recusa deliberada de imagens imediatamente reconhecíveis. A Potsdamer Platz, por exemplo, não é apresentada em planos abertos e legíveis, mas captada a partir de interiores de lojas, hotéis e áreas públicas esvaziadas. Como o próprio diretor observa, seu interesse está em abordar esse local de modo a privilegiar suas transições e caminhos, e menos como um pano de fundo (NORD, 2023, p. 63).

Em suas andanças por Berlim, Toni planeja participar de um teste de elenco para um programa de televisão. Seus planos iniciais de ir para lá com uma mulher desconhecida chamada Susanne parecem ter fracassado por razões inexplicáveis, e ela acaba por convencer Nina a ser sua parceira na audição. Toni decide, então, furtar roupas para o teste, e para isso, as duas seguem até uma megastore da H&M, multinacional varejista, nas imediações da Potsdamer Platz (Figuras 37 e 38).



Figuras 37 e 38: Nina e Toni furtam roupas na H&M e são observadas por câmeras de segurança

No lugar de filmar a fachada da loja ou explorar sua imponência arquitetônica, Petzold filma as garotas circulando pelo seu interior vazio por meio de câmeras de segurança, procedimento recorrente em sua filmografia (a cena do assalto ao banco em *A Segurança Interna* é também filmada a partir da perspectiva desse olhar vigilante), de modo a captar uma certa sensação de impotência e questionar as relações de poder por trás desse tipo de dispositivo. Ao adotar esse ponto de vista vigilante, o diretor evita qualquer romantização do espaço e nega a representação do centro de Berlim como cartão-postal. A megastore vazia no meio da Potsdamer Platz retratada por Petzold dialoga com a leitura de Andreas Huyssen, segundo a qual os grandes projetos de reconstrução no centro da capital parecem relacionar-se mais com a imagem do que com o uso, e mais com a atração para os turistas e os visitantes do que com a

construção de um espaço heterogêneo para os habitantes de Berlim viverem, mais com o apagamento da memória do que com a sua imaginada preservação (HUYSSSEN, 2004, p. 100).

Paralelamente ao furto de Nina e Toni, Françoise havia antes avistado Nina pela janela do hotel, e, vendo semelhança entre Nina e Marie, sua filha desaparecida, ela corre para alcançá-las. Ao vê-las saindo da loja, Françoise tenta parar Nina, que pensa que ela é uma segurança da loja que estava lhe parando para interromper o roubo. Ela, então, foge de Françoise. Os espaços que Nina percorre estão também vazios, e ela se vê encurralada pelos tapumes de um espaço que está ainda em construção, em um gesto que relaciona diretamente o centro de Berlim a um canteiro de obras (Figuras 39 a 41). Nina para então em frente ao edifício do museu Martin-Gropius, e se esconde no muro no qual são visíveis marcas de balas causadas por estilhaços dos bombardeios da Segunda Guerra (Figura 42).



Figuras 39 a 42: Nina percorre espaços vazios do centro de Berlim

Esse seja talvez o único plano do filme que não mostra uma arquitetura de Berlim reconstruída e financiada por empresas. Jaimey Fisher (2013) nota que este edifício, o Martin-Gropius-Bau, é um dos poucos edifícios clássicos nas proximidades com cicatrizes remanescentes das guerras da Alemanha. Mesmo que o plano evoque essa história em close-up, o edifício permanece fragmentado e evasivo, como a perspectiva dos espectadores sobre esse espaço em geral (FISHER, 2013, p. 90).

Nota-se que Petzold não oferece planos convencionais a esses espaços históricos, nem pontos de vista sobre edifícios imponentes em que conseguíssemos perceber sua monumentalidade. Gespenster não tenta acompanhar as transformações físicas de Berlim, ou promover qualquer glamour da cidade revitalizada, em um gesto de profusão da metrópole corporativa global. Jaimey Fisher (2013) nota que muitos filmes da década de 1990 que têm Berlim como foco, minimizam a complexa história pública e as políticas implícitas na cidade, manifestando os processos sobre os quais Petzold reflete em sua representação elusiva da história pública e sua transformação (ibid, p. 91). O diretor não busca, portanto, preencher os vazios de Berlim, mas destacá-los, conjurando fantasmas criados pelos processos e práticas do mundo contemporâneo de noções neoliberais.

Petzold demonstra um curioso interesse pelas fotografias de Joel Sternfeld reunidas no livro *On This Site: Landscape in Memoriam*. A coleção de fotografias de Sternfeld retrata uma série de paisagens manchadas pela violência, assombradas por crimes pouco anunciados, de natureza tanto governamentais quanto domésticos. Ele apresenta cenários aparentemente banais que permanecem após a tragédia. Na Figura 43, por exemplo, vê-se uma imagem do Central Park, em Nova York, que inclui ao fundo o edifício que abrigava, nos anos 1950, o Hotel Plaza.

Fonte: <https://www.joelsternfeld.net/bodies-of-work/on-this-site>



Figura 43: Central Park, com vista para o Plaza Hotel, Nova York, outubro de 1994

A fotografia remete a um episódio específico: em dezembro de 1953, a revista *Cancer Research* publicou o estudo do Dr. Ernst Wynder que apresentava evidências decisivas de que o fumo provocava câncer em animais de laboratório. Poucas semanas depois, executivos das principais companhias de tabaco dos Estados Unidos reuniram-se no Hotel Plaza e decidiram lançar uma campanha publicitária agressiva para contestar as conclusões científicas. A paisagem registrada por Sternfeld parece conservar, anos depois, resquícios de uma violência inscrita no espaço de modo silencioso.

Na entrevista conduzida por Jaimey Fisher, Petzold se mostra fascinado pelas fotografias de cenas de crime após a ocorrência do mesmo. Segundo ele, esses lugares abrigam uma aura peculiar, como se fantasmas permanecessem ali habitando o espaço. Ao transitar por zonas de pedestres ou por centros comerciais na Alemanha, o diretor afirma experimentar sensação semelhante, como se também nesses ambientes houvesse um resquício do passado ou alguma forma de fantasma, ainda que fosse apenas o “fantasma do arquiteto”, algo que persiste e funciona por trás desses espaços. Para Petzold, os espaços precisam ter alma, e se não tiverem algo como uma, se forem completamente decadentes, então precisa haver algo na forma em que se filma a cena que seja capaz de transformá-lo, como “um beijo entre amantes que encante o espaço de magia”. Ele acrescenta:

Há um poema de Eichendorf que sempre achei fantástico e que já gostava quando era criança: “Uma canção dorme em todas as coisas” (“Schläft ein Lied in allen Dingen”). Isso significa que em todas as coisas, algo está adormecido; basta ser capaz de enxergá-lo. Sempre digo isso a mim mesmo antes de filmar. Não se pode realmente esquecer disso. (FISHER, 2013, p. 167, tradução nossa²³)

Essas falas de Petzold demonstram um interesse do diretor em abranger a história pública dos espaços em que filma, tentando captar as presenças e ausências que podem saltar dessas imagens. Ao filmar a Potsdamer Platz de maneira pouco reconhecível, não preencher os vazios do centro de Berlim e retratar o Tiergarten como um espaço marcado pela precariedade, Petzold evoca os fantasmas históricos desses lugares para discutir diversos processos (guerras, transições econômicas, reconfigurações geográficas) que formaram o imaginário do povo alemão. Mas há também uma outra camada presente em *Gespenster*, a do drama privado que

²³ “There’s a poem by Eichendorf that I always find fantastic and that I liked even as a child: “A song is sleeping in all things” (“Schläft ein Lied in allen Dingen”). That means that in all things, something is sleeping; one just has to be able to see it. I always say that to myself before I shoot. One really cannot forget that”.

se sobrepõe às histórias públicas de Berlim, inscritos sob um trabalho muito particular do diretor com gêneros cinematográficos.

4.3 Resquícios do gênero e o melodrama interrompido

Embora a Escola de Berlim tenha sido um rótulo amplamente utilizado nos círculos críticos alemães, na maioria das vezes para agrupar diretores alemães contemporâneos como Christian Petzold, Thomas Arslan, Angela Schanelec, Dominik Graf, Christoph Hochhäusler. David Terao (2019) lembra, contudo, que essa suposta categoria não auxilia no entendimento dos caminhos estéticos tomados por Petzold, “uma vez que se encontra em um grupo restrito de cineastas contextualizados nessa ‘Escola’ a trabalhar a partir das matrizes de gêneros cinematográficos” (TERAO, 2019, p. 13).

A reinterpretação do gênero popular distingue os filmes de Petzold da austeridade estética de muitos diretores da Escola de Berlim, como Angela Schanelec e Thomas Arslan. Rick Warner (2020), em um artigo sobre o *slow thriller* no cinema contemporâneo, refere-se a Petzold como um realizador que está entre um cinema mais austero e contemplativo, ou *slow cinema*, e um cinema mais próximo às convenções de gênero, citando alguns de seus filmes como thrillers hitchcockianos-bressonianos (WARNER, 2020, p. 107).

Mesmo trazendo muitos aspectos do cinema de gênero, principalmente do thriller e do melodrama, o cinema de Petzold subverte as convenções narrativas clássicas, se distanciando de um cinema comercial, muito pautado na repetição de fórmulas e estruturas cinematográficas pré-estabelecidas, para compor uma filmografia única. Logo, entende-se que seu cinema está inserido em um caminho entre as tendências de um cinema de autor e de vanguarda, o que inclui seus temas políticos e econômicos, e uma declarada tentativa de reconstituir o gênero cinematográfico. Embora admire e até mesmo seja obcecado pela eficácia dos efeitos de gênero, a obra de Petzold os desestabiliza e politiza (FISHER, 2013, p. 18)

É através da chamada “arqueologia fantasmagórica dos gêneros”, atribuída por Jaimey Fisher, que o cinema de Petzold reconcilia essas aparentes contradições, a partir de um modo peculiar de remontagem de gêneros - nem uma reprodução mimética de suas fórmulas nem uma negação total delas (FISHER, 2013, p. 15). Em entrevista a Marco Abel (2013), Petzold reconhece uma afinidade com Dominik Graf, o qual é grande defensor da retomada do cinema de gênero na Alemanha, mas ressalta a diferença de perspectiva que os separa. Para Petzold, “não faz muito sentido exigir, como ele o faz, um cinema de gênero na Alemanha,

porque cinema de gênero requer que gêneros existam; não se pode produzi-los ou trazê-los de volta artificialmente, como um retroevento. Os sinais de gênero são como ecos” (ABEL, 2013, p. 63).

Em consonância com a noção de “arqueologia dos gêneros” formulada por Jaimey Fisher, Petzold reconhece que sua maneira de mobilizar as nuances dos gêneros passa por uma investigação de elementos presentes em cinematografias que o precederam e o influenciaram. É o caso, por exemplo, de *Near Dark* (Kathryn Bigelow, 1987), filme de vampiros que foi uma grande referência para concepção de *A Segurança Interna*; de *Carnival of Souls* (Herk Harvey, 1962), cuja atmosfera de horror ecoa em *Yella*; ou de modo mais amplo, dos cineastas do Novo Cinema Alemão, como Reiner Werner Fassbinder e Margarethe von Trotta, dada suas articulações entre melodrama e comentários políticos. Como observa David Terao (2019), esses diretores utilizavam o gênero enquanto forma que aborda o peso histórico do passado, e subverteram diversos aspectos estruturais, principalmente em relação ao melodrama, para ressignificá-los em um cinema notadamente político (TERAO, 2019, p. 13). Em entrevista com Jaimey Fisher (2013), Petzold comenta sobre sua arqueologia dos gêneros, a respeito especialmente de sua influência a esses cinemas e diretores dos anos 1970:

[Esses diretores] tomaram o gênero como uma gramática e usaram essa gramática para destruir o gênero e liberar um novo tipo de energia - eles citaram, destruíram, desconstruíram o gênero. Mas quando começamos a fazer filmes, não havia mais esse cinema, nenhum cinema de gênero. Hoje em dia, quando se vai ao cinema, não se vêem filmes policiais, não se vê melodrama; eles estão todos na televisão. [...] Portanto, tivemos de abordar o assunto de forma diferente. Eu queria mais redescobrir o gênero; não queria destruí-lo, portanto, não queria desconstruí-lo, mas sim reconstruí-lo. Acho que é assim que se faz um filme. Acho que é assim que se pode dizer... é um tipo de arqueologia. (FISHER, 2013, pp. 153-154, tradução nossa)²⁴

Terao comenta que, de maneira semelhante à desses realizadores, as narrativas melodramáticas de Petzold parecem ser retrabalhadas “como um meio de traçar um paralelo entre dramas privados e traumas históricos” (TERAO, 2019, p. 14). O pesquisador observa ainda que o melodrama não é um gênero específico como o western ou musical, já que não utiliza de iconografias para sua classificação (a presença de cowboys ou performances

²⁴ “[These directors] took genre as a grammar, and they used that grammar to destroy genre and to unleash a new kind of energy—they quoted, destroyed, deconstructed genre, no? But as we began to make films, there was not any cinema anymore, no genre cinema at all; When you go to the cinema today, one does not see police films; they are all on television. One does not see melodrama; So we had to approach it differently. It was more the case that I wanted to rediscover genre; I did not want to destroy it, therefore not deconstruct it, rather reconstruct it. I guess that is the way one can put it. It is a kind of archaeology”.

musicais), e sim opera como um componente emocional - que pode ser encontrado em filmes dos mais variados gêneros, tornando sua estrutura bastante flexível (*ibid*, p. 15).

Peter Brooks (1995) apresenta o melodrama como um modo de descrever e perceber a realidade, a partir de fatores como a indulgência no emocionalismo, a polarização e esquematização moral, estados de vilania, perseguição dos bons e recompensa final da virtude. Brooks descreve, a partir de Eric Bentley, crítico e dramaturgo americano, a importância do melodrama como um conceito oposto ao naturalismo, no qual sua expressão da emoção adquire na forma puramente histriônica dos sonhos a representação do que há de mais essencialmente dramático (p. 11-12).

Em *Gespenster*, alguns componentes melodramáticos são acionados ao longo do filme, e logo depois, desdramatizados (como a desdramatização do thriller em *A Segurança Interna*). A não concretização da cena dramática é geralmente o que confere nos filmes de Petzold o surgimento do seu comentário político sobre processos e práticas do neoliberalismo no mundo contemporâneo, como veremos a seguir.

Pouco depois de presenciar, em uma longa tomada subjetiva, o primeiro ataque a Toni, Nina aparece sentada no Tiergarten ao lado dos colegas catadores. O descanso é, então, atravessado por gritos que acusam Toni de furto. O grupo se levanta e parte em perseguição, enquanto Toni foge. Nina vai logo atrás em uma cadência mais calma, com os planos filmados com Steadicam em seu ponto de vista, recurso que, aliado aos caminhos sinuosos e à vegetação densa do parque, imprime à cena um movimento quase onírico. Como em um conto de fadas, Nina encontra um único sapato abandonado sobre uma ponte. Ao apanhá-lo, escuta os soluços de Toni fora de quadro e desce para procurá-la. À maneira de Cinderela, Nina lhe devolve o sapato e oferece uma camiseta para cobrir sua blusa rasgada (Figuras 44 e 45).



Figuras 44 e 45: Nina encontra o sapato perdido de Toni e lhe entrega

Após essa cena, Nina e Toni vão tomar café da manhã juntas em um estabelecimento situado em um grande e ruidoso cruzamento, espaço que contrasta com a densidade quase encantada da floresta. Ao deixar a floresta para trás, a atmosfera fantástica do encontro entre Nina e Toni também se dissipa. Na cena, Toni está inquieta a espera de um telefonema da misteriosa Susanne (que vemos depois que lhe deixa na mão), e pergunta à Nina se ela também se sente exausta (Figura 46).



Figura 46: os semblantes de exaustão de Nina e Toni

Toni parece viver um regime de deslocamento permanente, com a fuga e o movimento como condições ordinárias no seu cotidiano. É uma personagem à deriva, que não consegue se estabelecer em um lugar específico. Não é a toa que ela pede para ir à casa de Nina, e se frustra quando vê que não se trata de um lar domiciliar, e sim uma instituição para jovens órfãos. Ela representa um tipo característico de personagens de Petzold, que estão sempre circulando incessantemente entre cidades, fronteiras e residências provisórias, permanecendo suspensos em uma mobilidade que raramente se converte em chegada ou acolhimento. Nina também constitui esse tipo de personagem - quando a dona da instituição a avisa que ela não poderá mais ficar ali e precisará retornar a *Oranienburg*, provavelmente a cidade que morava antes e que precisou deixar por motivos não esclarecidos, temos um pequeno acesso a um similar passado de deslocamentos constantes de Nina.

O deslocamento constante dessas personagens decorre, em grande medida, de fatores econômicos. Precisam se locomover para fugir de circunstâncias passadas (provavelmente algum crime, também sucedido por motivos econômicos), encontrar novas moradias ou perseguir oportunidades de trabalho em outras regiões. Esse vagar de corpos por meio de zonas urbanas, ainda que por vezes imposto, admite uma certa desorientação diante do

espaço urbano marcado pela aceleração, fragmentação e mercantilização da vida cotidiana. Ao ocuparem predominantemente espaços de trânsito, as personagens de Petzold não estabelecem vínculos afetivos com os lugares por onde passam, como também não consolidam laços sociais duradouros.

É possível fazer uma associação dos espaços e figuras transeuntes do cinema de Petzold com certas pinturas de Edward Hopper, pintor norte-americano que viveu entre o século XIX e século XX, e que constantemente pintava paisagens urbanas e figuras isoladas em cenas marcadas pelo vazio da vida diária moderna. Em *Automat* (1927) (Figura 47), mas também em diversos outros quadros, o que temos é uma paisagem urbana banal que dá lugar a uma imagem síntese do período pós-Primeira Guerra Mundial nos Estados Unidos, no qual espaços e figuras reprimidas pela violência da rápida industrialização e modernização são centrais. As pinturas de Hopper parecem expressar um lamento diante da forma como os indivíduos nos Estados Unidos foram sendo progressivamente absorvidos pelo ritmo da atividade comercial e subjugados pela lógica das grandes corporações e da burocracia impessoal (TASKALE, 2023).

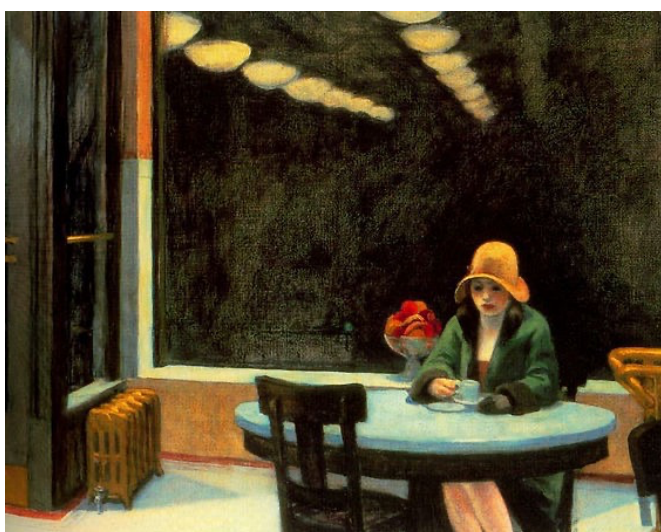


Figura 47: *Automat* (1927), de Edward Hopper

Diante dessa desconfiança que Hopper sentia em relação ao progresso da industrialização americana, as protagonistas de seus quadros, constantemente vulneráveis, são engolidas no plano de fundo da modernidade capitalista, onde tudo pode ser comprado e vendido. Pode-se afirmar que, semelhante a Edward Hopper, o cineasta alemão concebe uma *mise-en-scène* de modo a explorar a erosão dos vínculos afetivos e a sensação de impotência diante das dinâmicas capitalistas.

Em uma sequência posterior de *Gespenster*, após o roubo da loja, Nina está com Toni para participarem do teste de elenco do programa televisivo. Ela está taciturna diante do

contato anterior de Françoise, que culminou com Toni roubando sua carteira e na fuga das duas. Para a audição do espetáculo, as duas precisam narrar a origem de sua amizade. Toni havia preparado uma história pouco convincente e desprovida de dramaturgia de que havia conhecido Nina em um veleiro na Holanda. O diretor pede pra ouvir a versão de Nina, que após um tempo em silêncio, dispara um relato hipnotizante de como tinha sonhos recorrentes com Toni antes mesmo de conhecê-la. Depois, Nina passa para o que aparenta ser sua realidade diegética (mas fantasiosa), e conta que nas diversas turmas e escolas que passou sempre havia uma garota que se destacava das demais, até que em uma das cidades e em uma das escolas, viu Toni, a presença constante em seus sonhos. Como os demais, Nina desejava aproximar-se dela, mas permanecia invisível. A única exceção foi quando Toni deixou cair uma luva, a qual Nina devolveu, recebeu um breve sorriso, e a viu se afastar novamente.

É possível fazer uma leitura dessa cena aos moldes da fantasia de Jeanne e Heinrich em *A Segurança Interna*, que desejaram tanto a materialização da mansão que ela havia se tornado realidade - e em um gesto similar, Nina pode ter fantasiado Toni ao ponto de ela também ter se materializado. Mas como mencionado, as cenas melodramáticas e fantasiosas de Petzold são interrompidas logo em seguida, na maioria das vezes, por interesse e necessidades econômicas. Terao observa que, em muitos filmes de Petzold, as relações amorosas estão intrinsecamente ligadas a questões econômicas e, frequentemente, frustram as expectativas de uma representação tradicional do amor. Em *Gespenster*, no entanto, a também impossibilidade da família se manifesta de forma ainda mais fria e cruel (TERAO, 2019, p. 45)

Após o relato fascinante de Nina, o diretor do programa as convida para uma festa em sua casa naquele mesmo dia. Sozinhas em um dos cômodos, elas se entregam ao momento, e dançam ao ritmo da música. No entanto, Toni percebe a presença do diretor observando-as fora de quadro, ela se afasta de Nina e vai ao seu encontro, buscando a possível estabilidade financeira que ele poderia lhe oferecer (Figuras 48 e 49). Ao perceber que foi instrumentalizada por Toni como parte de uma estratégia para avançar na “carreira”, Nina cruza a floresta novamente e retorna à Potsdamer Platz.

Ao chegar lá, Nina avista Françoise parada no mesmo ponto onde, anteriormente, fora encurralada. Foi ali que a francesa julgou reconhecer em Nina a filha perdida: primeiro, talvez, pela simulação computadorizada que projetava Marie já adulta com um rosto quase idêntico ao de Nina; depois, pela cicatriz em seu tornozelo que havia mostrado no primeiro encontro entre as duas, a mesma marca que sua filha também possuía. Agora, Nina revela a última inscrição de seu corpo, um sinal em formato de coração no meio das costas. Na ocasião anterior, antes que pudesse mostrá-lo, Toni interrompe a cena ao roubar Françoise. Desta vez,

sem esse impedimento, a revelação se completa, como se o corpo de Nina enfim oferecesse todas as provas que a mãe buscava. Françoise, então, leva Nina em seu hotel para tomar café da manhã, invertendo a cena em que Nina leva Toni para o café da manhã no início do filme.



Figuras 48 e 49: plano e contraplano de Toni ao avistar o diretor, enquanto dança com Nina

Nesse instante que parece anunciar uma reconciliação possível, Pierre intervém de modo abrupto. Ele vai ao restaurante do hotel buscar Françoise, cuja prontidão em se afastar de Nina sugere que esse procedimento de recorrer a uma jovem desconhecida para reencenar o retorno fantasmagórico da filha já tenha se repetido outras vezes. Discretamente, Françoise pede a Pierre que entregue dinheiro a Nina, mas ela recusa, afirmando que quer ir com sua mãe, Françoise. É então que Pierre lhe diz que Marie está morta. Como observa Jaimey Fisher, o dinheiro de Françoise e Pierre sustenta a repetição desse reencontro com múltiplas “Maries”, pouco importando o custo emocional imposto às jovens envolvidas nesse ciclo de projeção e exploração (FISHER, 2013, p. 95). Não temos aqui um final sentimental em que Nina tenta convencer Pierre de que poderia de fato ser Marie, devido tantas semelhanças apresentadas, no que se encaixaria com a fórmula mais convencional dos melodramas. Em vez disso, Nina retorna ao Tiergarten e caminha ao encontro da floresta.

5 YELLA: RUÍNAS, RISCOS E UMA NOVA RACIONALIDADE

Diferentemente de *A Segurança Interna* e *Gespenster*, nos quais os fantasmas (ou mais precisamente os elementos fantasmagóricos) são abordados de maneiras mais indiretas, *Yella* é o filme de Petzold em que eles aparecem de modo mais explícito. Aqui, os fantasmas adquirem contornos abertamente sobrenaturais, mas ainda permanecendo vinculados às tensões socioeconômicas da Alemanha pós-queda do Muro e a um horizonte mais particular do neoliberalismo.

Yella é uma fábula sobre uma jovem que resolve deixar sua cidade natal nas terras devastadas economicamente no leste da Alemanha, territórios bastante marcados pelas consequências da unificação, em busca de um emprego e uma vida mais estável na Alemanha Ocidental. Petzold constrói a jornada de Yella, contudo, como um percurso pelas ruínas da antiga RDA (República Democrática Alemã), pelos riscos das novas especulações financeiras e como um comentário acerca das remodelações dos indivíduos pela economia.

Como visto anteriormente, Petzold demonstra interesse desde seus primeiros filmes pelo destino dos habitantes e dos espaços da Alemanha Oriental após a queda do Muro, como em *Ostwärts* (1991), que reúne imagens das fábricas da antiga RDA no processo de reunificação e realiza entrevistas com moradores da região sobre suas percepções sobre a Queda, tentando captar a sensação ambígua da suposta libertação, mas também as incertezas que se instauravam no país. O diretor observa, porém, que na época de *Ostwärts*, realizado ainda em um contexto formativo, não havia conseguido encontrar imagens capazes de dar conta da *Wende*:

Acho que precisa-se realmente conviver com essa confusão por um tempo. E com a *Wende*, eu fiquei totalmente confuso, assim como meus pais - eles vieram da Alemanha Oriental e realmente não sabiam o que pensar. Esse estado de equilíbrio simplesmente não se manteve. E então pensei que isso era algo que sempre me preocupou. Dessa forma, depois de *Segurança Interna*, que tratava basicamente da década de 1970, consegui finalmente abordar o que aconteceu [em *Yella*]: a transformação de um sistema socialista de Estado em um sistema neoliberal (FISHER, 2023, p. 131, tradução nossa²⁵)

Em *Yella*, com o devido tempo decorrido, Petzold retorna agora de maneira mais incisiva às consequências do fim da Alemanha Oriental e parece dar continuidade ao seu projeto

²⁵ “I think one really has to live with the confusion a while. And with the Wende, I was totally confused, as were my parents - they came from East Germany, and they really did not know what to think. This state of balance just was not maintained. And then I thought, this has always preoccupied me, so after *The State I Am In*, which was really a matter of working through the 1970s, I was able to finally address what happened: the transformation of a state-socialist system into a neoliberal system”.

de “investigar as paisagens fronteiriças imanentes que compõem o coração da Alemanha capitalista atual” (ABEL, 2013, p. 58). Dado seu interesse constante por espaços do depois, como visto em *Gespenster*, faz sentido que ele tenha se voltado para esses temas mais de uma década após eles terem ocorrido.

O diretor interpreta o fracasso da RDA como algo mais amplo, que diz respeito à Alemanha como um todo. O colapso de um Estado (a RDA) fundado em princípios explicitamente voltados contra a Alemanha nazista, e concebido como uma contra-ideia da esquerda, representa também a incapacidade do país de sustentar e confrontar de forma consistente essas mesmas ideias. Por isso, vê no evento nacional da fusão das duas Alemanhas precedentes suficientes para uma análise mais profunda em termos políticos e econômicos.

A primeira imagem de *Yella* mostra a janela do vagão de trem da protagonista, através da qual se vê a cidade de Wittenberg, sua terra natal situada ao leste do país, que está em declínio econômico. Yella (Nina Hoss) se prepara para deixá-la no dia seguinte para trabalhar em Hannover, ao oeste, pois havia conseguido um emprego em uma “boa empresa” de contabilidades, como anuncia a seu pai. Essa frase soa irônica ao espectador porque, mais adiante, vemos que a empresa pela qual Yella é contratada está desmoronando, ao mesmo tempo que sugere de modo implícito a precariedade das oportunidades em sua cidade de origem, como se essa conquista fosse também resultado de sucessivas tentativas frustradas. A fuga de Yella é também impulsionada por uma tentativa de manter-se longe do seu ex-marido e ex-parceiro de negócios, Ben (Hinnerk Schönemann), que se encontra falido, mas que se agarra desesperadamente à esperança de reconquistá-la e salvar a sua empresa. Depois de passar uma última noite na casa do pai, Yella esperava um táxi para lhe levar à estação de trem, mas Ben chega de supetão oferecendo uma carona. Com relutância, ela permite que Ben a leve de carro até à estação ferroviária. Logo em seguida, em uma cena que analisaremos depois, Ben dirige seu carro para fora da ponte, não sem antes confessar seu amor por Yella uma última vez, e caem no rio Elbe. Yella, aparentemente, consegue se arrastar para fora da água e segue até o trem para o seu trabalho, no qual o resto do filme passa a se concentrar.

Essa partida de Yella ao oeste evoca filmes épicos que abordam a busca pela terra prometida e os melodramas centrados na busca pelo sucesso, pela reinvenção pessoal e pela realização de um sonho, mas se inspira principalmente no clássico de horror *Carnival of Souls* (Herk Harvey, 1962), que conta a história de Mary, uma migrante econômica que sofre um acidente de carro em que o veículo cai de uma ponte. Como Mary, Yella vaga depois do acidente de carro por espaços que parecem familiares e reais, interagindo com pessoas que, em retrospecto, podem ser irreais. *Carnival of Souls*, por sua vez, é inspirado em um conto de

Ambrose Bierce, *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, que apesar de ser ambientado em um contexto totalmente diferente, o da Guerra Civil Americana, também explora a distorção de realidade, e as fantasias do desejo e da ilusão de momentos que não chegaram a acontecer. Sabe-se que *O Sexto Sentido* (M. Night Shyamalan, 1999) é também inspirado em *Carnival of Souls*. Nos quatro exemplos, os protagonistas não percebem que foram fatalmente feridos e, portanto, a maior parte das quatro narrativas se desenvolve como uma fantasia do pós-morte.

Como o ponto de partida de *Yella* se organiza em torno do deslocamento entre regiões, funcionando como um comentário às transformações sociais e demográficas decorrentes da reunificação alemã, é importante dedicar atenção a esse momento inicial do filme. Ele fornece as bases para que possamos, em seguida, abordar de modo mais específico o neoliberalismo e a maneira particular como a obra o encena.

5.1 Uma cidade em ruínas

Wittenberg, a pequena cidade a meio caminho entre Hamburgo e Berlim e cidade natal de Yella, era a cidade industrial mais importante da região na época da RDA, abrigando fábricas de máquinas de costura, celulose e petróleo. Após a reunificação, ela compartilhou o destino de muitas comunidades nos novos estados federais, no qual todas as indústrias, submetidas à reestruturação econômica pela *Treuhand*, fecharam, levando a um alto índice de desemprego e a uma queda na população de 40.000 para 19.000 habitantes (BIENDARRA, 2011).

Quando a República Democrática da Alemanha Oriental foi incorporada pela República Federal da Alemanha Ocidental, foi a primeira vez na história que um país capitalista se uniu a um país socialista. Embora a Alemanha Oriental fosse considerada uma economia modelo dentro do Pacto de Varsóvia, sua proximidade geográfica e cultural com a parte ocidental fazia com que muitos de seus cidadãos já tivessem uma forte percepção do capitalismo e do consumismo da Alemanha Ocidental, ainda que essa percepção fosse em parte idealizada. A euforia que marcou os anos de 1989 e 1990, no entanto, rapidamente deu lugar a um cenário de instabilidade econômica e social no antigo território oriental. Diferentemente de outros países do bloco socialista, que reestruturaram suas economias de forma mais autônoma, a da Alemanha Oriental foi amplamente absorvida pelo sistema ocidental. Se, por um lado, o intenso fluxo de capital e de mão de obra provenientes do Oeste impulsionou a renovação urbana de diversas cidades, por outro, resultou em níveis alarmantes de desemprego (FISHER, 2013).

Segundo Biendarra (2011), as mulheres, em particular, foram as mais afetadas pela degradação social e econômica decorrente do desemprego nas regiões desindustrializadas da antiga Alemanha Oriental e, por isso, demonstraram níveis mais altos de mobilidade em comparação aos homens, deixando para trás regiões praticamente desprovidas de jovens mulheres com formação (BIENDARRA, 2011, p. 467).

Ainda na sequência inicial, Yella está no trem retornando para Wittenberg, e troca de roupa dentro do vagão. Ela retira a camisa social vermelha (que usará no restante de todo o filme, em Hannover, nas negociações de capital de risco), e veste uma peça mais simples e casual, que cobre todo seu corpo. É interessante pensar que Yella deliberadamente prefira ocultar seu corpo e trocar de roupa ao chegar a Wittenberg. A mudança dialoga com a observação de Petzold de que o neoliberalismo engendra também um novo tipo de corpo, mais sensual e vinculado ao poder de compra (Beier e Uslar, 2023). Mas esse corpo não é útil em Wittenberg, e Yella se mostra consciente dessa interface fundamental para o capital quando retorna para seu novo emprego vestindo a mesma camisa vermelha que usara antes.

Para Petzold, o capitalismo é algo quase impossível de ser representado diretamente em um filme. No entanto, o diretor observa que, ao final dos anos 1990, passou a perceber o surgimento de um tipo específico de corpo moldado por essa lógica: um corpo sensual, orientado pelo consumo e constantemente empenhado em projetar poder de compra (*ibid*). A partir dessa percepção, Petzold desenvolveu, em diálogo com o co-roteirista Harun Farocki e com a atriz Nina Hoss, uma reflexão sobre as formas de comportamento e apresentação desse novo sujeito neoliberal, cuja adesão aos imperativos do mercado se manifesta tanto na aparência quanto nas práticas cotidianas.

Ao chegar de trem à antiga cidade da Alemanha Oriental, Yella caminha da estação ferroviária até sua casa. A construção espacial do filme aponta para um processamento subjetivo da personagem homônima como um fantasma na cidade. Quando sai do trem, Petzold oferece uma sequência de planos da personagem, e o que vemos é uma cidade assustadoramente vazia (Figuras 50 e 51).

A sequência de planos que inicialmente parecem ancorados na perspectiva objetiva de Yella é subitamente deslocada para um ponto de vista subjetivo de Ben, seu ex-marido, que surge à espreita dentro de um carro, observando-a. A Wittenberg que se revela a partir de seu olhar é distinta, mais povoada, atravessada por bicicletas, ônibus e carros (Figuras 52 e 53).

Para além desse contraste, há também algo de ameaçador nessa mudança de perspectiva, que reposiciona a cena sob o olhar do ex-marido vigilante. Esse jogo de pontos de vista produz, para Petzold, um efeito de inquietação que ele associa a um recurso central do cinema de horror. O diretor menciona, nesse sentido, a influência de *Halloween* (John Carpenter, 1978), cuja utilização desse tipo de estratégia foi decisiva em sua formação (Abel, 2006).



Figuras 50 e 51: Yella percorre uma cidade desértica



Figuras 52 e 53: O ponto de vista subjetivo de Ben evoca uma cidade mais populosa, e é também próprio de uma gramática de filmes de terror

No carro, antes de ir ao encontro de Yella, Ben escuta “Road to Cairo”, uma música que depois se estabelecerá como um *leitmotiv*. Após alcançar Yella, Ben desce do carro e vai em sua direção. O ex-marido tenta uma reaproximação, mas Yella, assustada, tira rapidamente o celular da bolsa, em um gesto que sugere a existência de uma medida judicial que o obriga a manter distância. Ele diz, enquanto a persegue por uma rua em ruínas, que consegue perceber pelo seu andar que ela tem um novo emprego, “na verdade, um bom”, ressaltando a reformulação econômica de seu corpo. Em determinado momento, Ben é forçado a se aproximar de Yella devido a um canteiro de obras que bloqueia seu lado da rua. Diante de suas súplicas para que ela volte para ele, ela responde de forma seca que o “canteiro de obras

acabou”. Além de afastar Ben, a frase sugere a própria reinvenção de Yella, que para ela, a possibilidade de permanecer em Wittenberg (relacionando a cidade a um canteiro de obras) havia de fato chegado ao fim.

Todos esses acontecimentos que antecedem o acidente de carro, momento a partir do qual o filme assume outra inflexão, são fundamentais para contextualizar a reinvenção de Yella, ao mesmo tempo que oferecem um vislumbre do que de fato constituía sua vida em Wittenberg.

Em seguida, Yella volta para casa, pendura suas roupas - entre elas, a camisa social vermelha, que assume aqui um poder intensificado por ser a roupa que a faz encarnar o corpo neoliberal. Vemos uma tomada da casa de Yella, uma casa simples no subúrbio, que também contrasta com as modernas casas de vidro e aço com que vai se deparar em Hannover. Tendo provavelmente deixado a casa que dividia com o ex-marido, Yella passa a noite na casa do pai, onde se hospeda temporariamente antes de partir para o ocidente, possivelmente de forma definitiva. A cena de despedida entre os dois é marcada por gestos afetuosos do pai, ao descascar uma laranja para seu café da manhã (o que sugere, dada a atuação, que o pai já fez isso pra ela muitas vezes), e ao insistir em lhe dar algum dinheiro para as primeiras semanas no novo emprego. Biendarra (2011) observa que essa cena de despedida dialoga com um dado concreto da realidade. Ela aponta que a partir de estudos sociológicos foram reveladas as altas taxas de dilaceração familiar em cidades como Wittenberg, que tem como resultado de sua economia em ruínas o desmoronamento familiar (BIENDARRA, 2011, p. 471).

Antes de Yella partir, Ben aparece novamente, dessa vez na porta de sua casa insistindo em levá-la pelo menos até a estação de trem, como uma despedida, ciente de que a ex-companheira está prestes a deixar para trás não apenas a cidade, mas também o que restava de sua antiga vida. Mesmo relutante, aceita. Durante o trajeto, Yella logo percebe que o caminho escolhido por Ben não segue em direção à estação de trem, no que Ben argumenta que trata-se de um “pequeno desvio sentimental”. Pela janela do carro, vemos os escombros de fábricas e indústrias de Wittenberg (Figuras 54 e 55), ruínas que parecem refletir também o relacionamento entre Yella e Ben, arruinado pelo fracasso de um negócio que haviam iniciado juntos.

Ben se torna progressivamente mais agitado e agressivo enquanto descreve a vertiginosa desvalorização dos bens da empresa falida. Imerso em dívidas, tenta convencer Yella a voltar para os negócios com ele (entendemos no diálogo que ela era a contadora da empresa). Nesse momento, esse ex-marido que assombra Yella revela-se um fantasma na

máquina do capitalismo tardio, relatando o baixo salário, o fracasso do empreendedorismo, as dívidas que o consomem. Quando Yella se recusa a ler o novo plano de negócios que ele lhe oferece, Ben dirige cada vez mais rápido e arremessa o carro para fora da ponte que estavam, caindo no rio Elbe, em um provável assassinato e suicídio. Após uma tomada do rio e, logo em seguida, da ponte, Yella inesperadamente consegue se arrastar para fora da água e desaba de bruços na areia às margens do rio, seguido depois de Ben, que assume uma posição semelhante a de um cadáver ao seu lado. O foco na ponte sobre o rio Elbe não é por acaso, a ponte e o rio são frequentemente concebidos na obra de Petzold como locais de transição onde a realidade e a imaginação se entrelaçam (a ponte que Jeanne atravessa em *A Segurança Interna* também marca isso).



Figuras 54 e 55: escombros de fábricas em Wittenberg em consonância com o desgaste do relacionamento de Yella e Ben, ambos decorridos por fatores econômicos

Petzold relaciona a fusão do irreal com o real como algo muito próprio da cultura alemã, ao observar o uso mitológico da ponte em *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), uma grande referência para o diretor na concepção da trilogia *Fantasma* (Suchsland, 2004). Uma das cartelas do filme em questão descreve a viagem de Hutter até o castelo do vampiro: “E assim que ele atravessou a ponte, os fantasmas vieram ao seu encontro” (em alemão “Als er die Brücke überquert hatte, kamen ihm die Gespenster entgegen”). Quando Yella atravessa a ponte e abre os olhos na margem do rio tentando avistar sua bolsa para seguir a viagem adiante, não é realmente a personagem homônima que levanta, mas um fantasma que parte para as terras do ocidente, agarrado ainda pelo desejo de ascensão social.

5.2 Presenças pós-tumus

Após o acidente de carro, Yella levanta-se atordoada e corre em direção ao seu trem em Hannover, que estava prestes a partir. Exausta e abalada pelo que acabara de acontecer, ela

não consegue nem trocar de roupa e adormece enquanto chora, sentada no vagão do trem. É nesse momento que surge o primeiro indício de que Yella talvez habite um estado liminar entre a vida e a morte - ao chegar ao destino, ninguém a desperta para desembarcar e, quando finalmente percebe onde está, todo o corredor já consta com saquinhos de lixo, como se todos os vagões já tivessem sido inspecionados. Ao longo do filme, esse estranhamento se intensifica. Yella passa a ouvir sons que mais ninguém escuta, sobretudo quando está próxima de rios ou de qualquer superfície de água. Ela escuta o grasnar dos corvos e ruídos aquáticos, sons que evocam aquilo que ela teria ouvido ao se arrastar para fora do rio Elbe. Soma-se a isso o fato de seu corpo não apresentar sequer um arranhão, algo pouco plausível diante da violência do acidente, reforçando a suspeita de que sua experiência se desenrola em um plano intermediário, a partir de lugares reais mas com projeções irreais.

Tudo o que vemos depois do acidente parece ser uma elaboração onírica de Yella de seus desejos mais íntimos reformulados. Todas as imagens pré-acidente, que consistem no que seria a rotina de Yella, e as pessoas mais presentes em sua vida (seu pai, o ex-marido), somado também aos seus desejos de reformulação de vida e de ascensão social, são recalculadas e retransmitidas nesse momento liminar entre a vida e a morte. Jaimey Fisher relata que a obra freudiana sobre os sonhos foi de grande influência para Petzold na escrita de *Yella*, enfatizando os elementos de *Tagesreste* que a mente agonizante da personagem transforma em sonhos e fantasias (FISHER, 2013, p. 104).

A interpretação dos sonhos é, para Sigmund Freud, “a via real para o conhecimento das atividades inconscientes da mente” (FREUD, 2018, p. 552). Através da análise dos sonhos, poderíamos dar um passo à frente no entendimento “da composição desse que é o mais maravilhoso e mais misterioso de todos os instrumentos” (*ibid*). Segundo a teoria freudiana, os sonhos constituem uma via privilegiada de acesso ao inconsciente, funcionando como um catalisador de seus impulsos e desejos, e aquilo que neles se manifesta provém, invariavelmente, do próprio inconsciente. Nos sonhos, um pensamento onírico pode ser formado por um desejo recalcado que foge inteiramente à censura e passa para o sonho sem modificação. Isso faz dos pensamentos oníricos um forte material para o entendimento do próprio inconsciente, o que será útil para nossa análise mais adiante. Freud observa também que todos os sonhos são inteiramente egoístas e os desejos que neles se realizam são invariavelmente desejos do ego (*ibid*, p. 251). Nesse sentido, o *Tagesreste* (em português, resíduos do dia) desempenha uma importante função para o entendimento na formulação do pensamento onírico:

O material de nossos sonhos é como fragmentos e resíduos dos dias [*Tagesreste*] precedentes e de épocas anteriores. Tudo o que aparece em nossos sonhos, ainda que a princípio nos inclinemos a considerá-lo uma criação de nossa vida onírica, revela-se, quando examinamos mais de perto, como a reprodução não reconhecida [de material já vivenciado]. Provém de impressões que provavelmente afetaram nossos sentidos com mais intensidade do que nossa inteligência, ou das quais nossa atenção foi desviada logo depois que surgiram. Quanto menos consciente e, ao mesmo tempo, mais poderosa tenha sido uma impressão, mais possibilidade tem ela de desempenhar um papel no sonho seguinte (FREUD, 2018, p. 92)

Como é comum nas representações do cinema de personagens pós-morte, a narrativa que se origina a partir dessa morte precipita um flash-forward, uma antecipação sem memória, e o sobrevivente da catástrofe é frequentemente amnésico, confundindo o tempo dos vivos com o tempo dos mortos, embaralhando as identidades de cada um (BULLOT, 2002). A narrativa do pós-morte, por sua vez, consegue inventar novos regimes de ficção entre o luto e a metamorfose, o que implica uma nova mobilidade do ser.

Acompanhamos, então, Yella chegando à cidade e deparando-se com uma casa que parece condensar, para ela, um ideal de vida doméstica (família, estabilidade, carro, conforto financeiro), sugerido pela atenção insistente que ela dedica à casa e à família ali presentes (Figuras 56 e 57). Até esse momento, o filme pouco havia nos revelado sobre sua relação com a ideia de família, sabíamos apenas sobre seu desejo de deixar Wittenberg e de sua busca incessante por um emprego. Veremos, porém, a transformação de seus ideais em um momento posterior na nossa análise.

Se em Wittenberg a cidade estava em ruínas, Hannover surgia com a expectativa de um cenário mais favorável. Mas o trabalho com promessas em uma boa empresa a leva para “Alpha Wings”, que está sendo desmantelada no momento em que ela chega. Trabalhadores removendo os computadores, seguranças rondando as instalações e estruturas de aço com janelas de vidro compõem o plano de fundo do local. A jovem vê seu supervisor chamando um táxi após ser banido do prédio da empresa. Após o acidente de carro, é interessante perceber que todos os lugares que Yella habita são espaços moldados pelo capitalismo: quartos e saguões de hotéis, carros, prédios comerciais, salas de reuniões de negociações financeiras. Todos esses locais parecem modernos e luminosos, mas também genéricos e assépticos, sem qualquer especificidade local ou referência histórica. Na maior parte das vezes, eles também estão curiosamente desprovidos de pessoas ou de vida urbana, de modo que a própria Hannover adquire contornos de cidade fantasma, talvez ainda mais do que Wittenberg. Para Biendarra (2011), a representação espacial de *Yella* revela-se como uma meditação sobre os espaços do

capitalismo e os locais de consumo (BIENDARRA, 2011, p. 471). Mas também, revela o próprio inconsciente de Yella e formulação de fantasias sobre esses espaços.



Figuras 56 e 57: Yella observa atentamente uma família quando chega a Hannover, indicando um possível desejo por uma vida doméstica

Yella havia sido alertada sobre a situação precária de seu futuro empregador na noite anterior, quando conheceu no hotel outro viajante a negócios, Philip, um investidor que trabalha com negociações financeiras de risco. O hotel se configura como um espaço particularmente propício à representação de experiências deformadas, sendo frequentemente mobilizado pelo cinema como cenário de encontros desestabilizantes, como em *O Iluminado* (Stanley Kubrick, 1980), *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960), *Encontros e Desencontros* (Sofia Coppola, 2003). Em muitos casos, especialmente no terror, esses ambientes exploram angústias ligadas ao desamparo econômico e à serialidade própria da vida moderna que o hotel abriga. Nesse sentido, não é casual que grande parte de *Yella* se desenrole entre quartos de hotel e salas de reuniões financeiras. Trata-se de espaços marcados pela repetição e pela invariabilidade, afinada com a ideia de que acompanhamos uma espécie de elaboração do inconsciente da protagonista.

Nos filmes de Petzold, o hotel tem uma função ambígua, não apenas como um espaço de estranhamento ou de humanidade mutilada, mas também, de forma emancipadora, como um lugar investido de significado pessoal e produtor desse significado em meio às ruínas do lar (FISHER, 2013, p. 108). Isto é, o hotel pode ser compreendido como uma substituição moderna para o lugar pessoalmente significativo que ficou para trás, como Wittenberg.

O hotel também pode ser entendido como um espaço que intensifica a lógica corporativa, já que o trabalho deixa de se restringir a horários definidos e pode surgir a qualquer momento, favorecido pela privacidade reduzida e pela disponibilidade contínua dos ambientes. Não por acaso, é no quarto de hotel, após o primeiro e desastroso dia na Alpha Wings, com Yella largada na cama e sem perspectivas, que Philip entra sem aviso, encontrando a porta aberta, e concede a Yella acesso ao mundo das altas finanças.

5.3 A subjetivação neoliberal

Não é nenhuma surpresa que o primeiro impulso do fantasma de Yella, ao acordar após o acidente fatal, fosse seguir para seu primeiro dia de trabalho. Talvez o maior grau do horror em *Yella*, seja o grau em que o capitalismo contemporâneo se infiltra no indivíduo, de tal forma que seus desejos, sonhos e fantasias mais íntimos se entrelaçam consistentemente com o econômico. Para compreendermos como a economia pode interferir no desejo, vale, portanto, estabelecer uma distinção e traçar um breve percurso conceitual que permita esclarecer melhor essa lógica normativa global, frequentemente compreendida como uma reconfiguração do capitalismo, o neoliberalismo.

Imaginou-se, à época, que a crise financeira de 2008 poderia marcar o fim do neoliberalismo, abrindo espaço para o retorno do Estado e para uma maior regulação dos mercados. Essas expectativas, que em certa medida tendiam a suscitar uma desmobilização política, não são surpreendentes, pois se baseavam em um equívoco amplamente difundido, segundo o qual o neoliberalismo seria uma continuidade do liberalismo, sustentado pela mesma ideologia e pela crença nos livres mercados. Mas longe de enfraquecer as políticas neoliberais, a crise “conduziu a seu brutal fortalecimento, na forma de planos de austeridade adotados por Estados cada vez mais ativos na promoção da lógica da concorrência dos mercados financeiros” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 12).

No final dos anos 1970 e início dos anos 1980, o neoliberalismo era interpretado, de modo geral, como a fusão entre uma ideologia e uma política econômica diretamente inspirada por ela. Nesse período, o pensamento neoliberal constituía-se por uma plena

identificação do funcionamento do mercado com uma mínima intervenção estatal, que poderia se dar sobre sua própria conta, almejando alcançar estabilidade e crescimento, e qualquer intervenção do Estado só poderia desregular e perturbar esse curso espontâneo. O neoliberalismo compreendido dessa forma apresenta-se puramente como uma reabilitação do *laissez-faire*, (em francês, “deixe acontecer”), e simboliza o liberalismo econômico em sua versão capitalista mais pura, sustentando a premissa de que o mercado deve funcionar livremente, sem interferências estatais, taxas ou subsídios, operando apenas com regulamentos mínimos e suficientes para proteger os direitos de liberdade individual.

O neoliberalismo, porém, está longe de se resumir a um mero ato de fé fanático na pretensa naturalidade do mercado (*ibid*, p. 14). Segundo a perspectiva de Dardot e Laval (2016), é fundamental não confundir a representação ideológica, que historicamente acompanha a implantação das políticas neoliberais, com a normatividade prática que caracteriza propriamente o neoliberalismo atual. Em outras palavras, o neoliberalismo hoje predomina, mais do que nunca, como um sistema normativo dotado de eficiência e capaz de orientar internamente a prática efetiva de governos, e, para além deles, de milhões de indivíduos que nem sempre têm consciência desse processo.

Diante disso, podemos nos perguntar por que, apesar das consequências frequentemente catastróficas a que essas políticas nos conduziram, elas continuam cada vez mais ativas? Como essas políticas vêm se desenvolvendo sem encontrar resistências substanciais? A resposta para isso reside na compreensão de que a racionalidade neoliberal não atua apenas de forma subtrativa, limitada somente aos seus aspectos negativos, de destruição das regulamentações e instituições. Ela possui também uma dimensão produtiva, e produz certos tipos de relações sociais, maneiras de viver e, fundamentalmente, certas subjetividades. Como observam os autores:

O neoliberalismo define certa norma de vida nas sociedades ocidentais e, para além dela, em todas as sociedades que as seguem no caminho da “modernidade”. Essa norma impõe a cada um de nós que vivamos num universo de competição generalizada, intima os assalariados e as populações a entrar em luta econômica uns contra os outros, ordena as relações sociais segundo o modelo do mercado, obriga a justificar desigualdades cada vez mais profundas, muda até o indivíduo, que é instado a conceber a si mesmo e a comportar-se como uma empresa (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 16)

David Harvey (2008) aponta que nenhum modo de pensamento se torna dominante sem propor um aparato conceitual que mobilize nossas sensações e nossos instintos, nossos valores e nossos desejos, assim como as possibilidades inerentes ao mundo social que

habitamos. Se bem-sucedido, esse aparato conceitual se incorpora a tal ponto ao senso comum que passa a ser tido por certo e livre de questionamento (HARVEY, 2008, p. 15). Os conceitos de dignidade e de liberdade individual do neoliberalismo são por si mesmos profundamente valiosos e comoventes. As mobilizações estudantis de 1968, que se espalharam de Paris e Chicago a Bangkok e à Cidade do México, também foram, em parte, movidas pela reivindicação de maior liberdade de expressão. De maneira mais geral, esses ideais são caros a todos os que valorizam a capacidade de tomar decisões soberanas (*ibid*).

Em uma sociedade complexa, contudo, o próprio significado de liberdade torna-se ambíguo e por vezes instáveis. Pode-se falar em dois tipos de liberdade, uma considerada positiva e outra negativa. Entre estas últimas, Harvey inclui “a liberdade de explorar o semelhante, a liberdade de obter ganhos extraordinários sem prestar um serviço comensurável à comunidade, a liberdade de obter lucros de calamidades públicas planejados para fins privados” (p. 45). Em contrapartida, há também liberdades como a de expressão, de consciência, de escolher o próprio emprego. Embora possamos prezar essas liberdades por si mesmas, elas foram em larga medida utilizadas como “subprodutos da mesma economia que também é responsável pelas más liberdades” (p. 46). Em suma, o discurso neoliberal operaria, para o autor, sobretudo pela redução da liberdade à defesa do livre empreendimento.

Já Dardot e Laval (2016) percebem o neoliberalismo principalmente como uma nova forma de racionalidade, menos vinculada a uma ideologia explícita ou a um conjunto de políticas econômicas - perspectiva na qual, segundo eles, o próprio Harvey por vezes incorre. Para esses autores, o neoliberalismo não depende necessariamente da adesão consciente a um discurso, mas se difunde como uma lógica que orienta práticas e modos de subjetivação.

Dessa maneira, o neoliberalismo pode ser definido, portanto, como um conjunto de discursos, práticas e dispositivos que determinam um novo modo de governo dos indivíduos, operando sempre segundo o princípio da concorrência e da individualidade. Para dar conta dos modos de influência desse sistema normativo, que estende a lógica do capital a todas as relações sociais, eles resgatam a noção de “governo” proposta por Michel Foucault (2008), que o compreende como uma atividade contínua capaz de reger a conduta dos sujeitos. Em sua obra, Foucault retoma várias vezes a ideia do governo como atividade, e não como uma instituição, interessado acima de tudo nos procedimentos do poder (o panóptico, por exemplo, como metáfora do controle e vigilância do comportamento é um modo de governo que visa reger a conduta de indivíduos no interior de um quadro estabelecido e com instrumentos do Estado).

A partir dessa leitura, emerge o conceito de “governamentalidade”, ligado à ideia de racionalidade política de Foucault. Esse termo é introduzido para referir-se às múltiplas

formas dessa atividade pela qual certos indivíduos, pertencentes ou não à esfera estatal direta, buscam conduzir a conduta de outros. Os autores chamam de governamentalidade “o encontro entre as técnicas de dominação exercidas sobre os outros e as técnicas de si” (p. 18).

É a partir dessas concepções que os autores percebem como o neoliberalismo consegue mobilizar o mais íntimo dos nossos desejos. Essa mobilização ocorre pela utilização de métodos de governo de condutas que agem ativamente nos espaços de liberdade dados aos indivíduos, fazendo com que eles venham a se conformar, por si mesmos, a certas normas. Nesse sentido, a análise em termos de governamentalidade destaca o caráter transversal dos modos de poder exercidos no interior de uma sociedade em uma mesma época e evidencia que uma mesma lógica normativa rege as relações de poder e as maneiras de governar em diversos níveis da vida econômica, política e social.

O neoliberalismo é, portanto, a razão do capitalismo contemporâneo (e não só sua mutação), de um capitalismo desimpedido de suas referências arcaicas e plenamente assumido como uma construção histórica e normativa geral de vida. O avanço das práticas neoliberais, que consistem em grande parte, na flexibilização do trabalho, no enfraquecimento das políticas coletivizadas, na ampla financeirização da economia, nas desregulamentações de políticas públicas, produziu um certo tipo de racionalidade que influencia diretamente na transformação das subjetividades.

A subjetivação neoliberal é a expressão mais clara de que não se trata apenas de uma mercantilização discreta, mas da expansão da racionalidade de mercado por toda a esfera da existência. É essa racionalização da vida que Dardot e Laval resgatam na afirmação de Margaret Thatcher, de que pode “mudar a alma e o coração” (DARDOT; LAVAL, 2006, p. 25).

5.4 Sem riscos, sem ganhos

Se os acontecimentos que se seguem ao acidente de carro de Yella podem ser lidos como a aparição de desejos oníricos provenientes de seu inconsciente (uma fantasia que projeta um flash-forward, em um gesto característico dos filmes de personagens póstumos segundo Erik Bullot), então o terceiro filme da trilogia *Fantasma* radicaliza essa percepção ao mostrar como até mesmo os desejos mais íntimos e agonizantes de sua protagonista se expressam principalmente em termos econômicos.

A caminho de sua primeira reunião, Philip passa a instruir Yella nos gestos e posturas próprias dessas negociações, introduzindo-a gradualmente nesses espaços. Faz com

que experimente óculos, orienta seu olhar durante a negociação e, em seguida, a ensina a adotar a chamada “pose de corretor”, em que se recosta na cadeira com as mãos apoiadas atrás da cabeça, em um gesto calculadamente casual.

Harun Farocki, cineasta alemão, grande colaborador de Petzold e co-roteirista do filme, havia realizado *Nicht ohne Risiko* (Nothing Ventured, 2004), que serviu quase como um documentário-base para *Yella*. O filme oferece uma longa negociação, ao longo de duas reuniões e um almoço, entre uma pequena empresa, aparentemente de propriedade familiar, a NCTE, e uma empresa de capital de risco, a Buchanan Industrial Technologies, e acompanha as negociações reais entre as duas empresas, mostrando como os investidores tomam decisões financeiras baseadas em lógicas frias e tiranas. Os investidores não hesitam em recorrer a menções explícitas de chantagem para garantir a adesão a um produto ou negócio. Farocki investiga como as empresas de capital de risco, ou os grandes empresários que atuam como investidores, intervêm de forma calculista nos sonhos e fantasias das pessoas que buscam o investimento, “monetizando” seus planos e lucrando absurdamente com isso. Petzold divide a única negociação de Farocki em cinco reuniões com vários clientes, uma série de cenários cuja repetição e variação ajudam a marcar a trajetória de Yella e seu relacionamento com Philip.

Na primeira reunião de capital de risco sonhada por Yella, a trilha sonora silencia o diálogo e nos coloca diante de sua escuta, composta pelo murmúrio da água, pelo farfalhar das folhas e pelo grasnar de um corvo, justamente os sons enigmáticos que a cercam à margem do rio, como já mencionado. Ainda assim, Yella consegue momentaneamente sobrepor-se a esses sinais que parecem puxá-la de volta à sua realidade. No interior da negociação, revela-se uma mulher de negócios talentosa e implacável, o que sugere que ocupava um papel central na empresa de Ben, cuja falência se seguiu à sua saída. Yella também internaliza prontamente as regras do capitalismo de risco porque compreende intuitivamente que ele funciona em um nível das imagens, dos gestos, dos boatos, das superfícies, das atitudes e dos jogos impulsionados por estruturas de poder (Abel, 2013, p. 79-80).

A repetição e a variação dos outros encontros de negócios e das cenas adiante refletem não apenas na relação entre Yella e Philip, mas também nos recorrentes fragmentos de *Tagesreste* presentes no início do filme. Após uma primeira reunião bem-sucedida, Yella retorna a seu quarto de hotel e percebe que alguém esteve ali. Ao olhar pela janela, Yella avista Ben em frente ao hotel, em um contraplano típico de filmes de terror. Aqui, podemos assumir a figura de Ben como stalker inscrito em seu inconsciente, tentando impedi-la de seguir com a própria vida. No dia seguinte, o ex-marido reaparece no quarto, agora mais violento e obstinado.

Afirma já não se importar com a empresa e diz que pretende trabalhar como eletricista, reconhecendo que foi o negócio que destruiu o relacionamento entre os dois. Propõe que aluguem um apartamento em uma cidade “de verdade” e sugere que esse sempre foi o desejo de Yella, evocando justamente o ideal de vida doméstica associado à estabilidade financeira. Diante da recusa, ele a agride com um tapa no rosto. Yella então foge para o quarto de Philip e, a partir daí, perpetua-se sua parceria amorosa, para além da parceria nos negócios.

A intercalação narrativa das cenas evidencia o caráter contrastante de Ben e Philip, no qual Yella rejeita um e se vincula ao outro. Mas a semelhança entre os dois é confirmada na manhã seguinte. Yella dirige o carro de Philip pela primeira vez, enquanto ele cochila. Embora ele a tenha convidado para um trabalho em Dessau, ela decide fazer um breve desvio até Wittenberg para que ele conheça seu pai. Irritado com a mudança de trajeto, Philip afirma não ter qualquer interesse em uma vida de “casa com garagem no subúrbio, filhos e um jaguar verde”, evocando precisamente a imagem da casa que Yella observara ao chegar em Hannover. O filme então retorna ao ponto de vista sonoro abafado da protagonista, indicando que os presságios de sua morte, associados à água, às árvores e ao corvo, tornam-se cada vez mais insistentes. Em um plano prolongado, vemos a ponte pela qual Ben os conduziu, assim como o rio em que mergulham (Figuras 58 e 59).

Yella avista a ponte sobre o rio Elbe, ao qual sofreu o acidente fatal. Em seguida, Petzold constrói um contraplano a partir de seu ponto de vista, agora situado na margem oposta. Ainda assim, nesse momento, o trabalho onírico freudiano consegue reorientar esses sinais ameaçadores e reinscrevê-los, no horizonte da fantasia neoliberal.



Figuras 58 e 59: plano e contraplano de Yella avistando a ponte sobre o rio Elbe, cenário do acidente que sofreu no início do filme

Podemos pensar Philip como uma projeção de Yella daquilo que o relacionamento com Ben poderia ter sido, sobretudo diante das múltiplas semelhanças entre ambos. Para além de certa proximidade física e explosões repentinas de irritação, os dois têm pretensões

empresariais, elaboram planos de negócios e confiam a Yella a função de contadora. Essa relação especular se reforça também pela música “Road to Cairo”, que surge em uma das primeiras cenas, quando Ben observa Yella dentro do carro, e retorna mais adiante, quando Philip a escuta no quarto de hotel, estabelecendo um elo entre os dois.

À margem do rio, Philip revela ter encontrado uma empresa capaz de converter componentes simples de hardware em sistemas de segurança para perfuratrizes de petróleo em grande profundidade, dispositivos de baixo custo que alcançam valores próximos de oitocentos mil euros no mercado petrolífero. Se antes Yella se recusara, de modo decisivo, a ler o plano de negócios de Ben, agora ela adere à proposta de Philip. Ela compreende que, no universo do capital de risco, não há ganhos sem exposição ao risco, e passa a deslocar o horizonte de seus desejos, deixando para trás o ideal de vida doméstica em favor das amplas possibilidades de lucro abertas pelas negociações com a indústria petrolífera global.

Na cena seguinte, Yella e Philip estão novamente no carro, a caminho de mais uma reunião de negócios, quando ele descobre que perderá seu cargo como representante da empresa de capital de risco que emprega eles dois, em um telefonema com seu chefe. Esse desdobramento abrupto parece ter ligação com a ansiedade persistente de Yella em relação ao destino de Ben. Em seguida, ciente de que Philip ainda precisava de 200 mil euros para viabilizar seu plano no setor petrolífero, Yella pega o carro emprestado sob o pretexto de ir às compras, mas se dirige ao último cliente atendido pela dupla, o Dr. Gunther.

Jaimey Fisher observa que, nas sequências finais de Yella, Petzold deliberadamente reformula um aspecto central do filme de terror, da perspectiva masculina ameaçadora sobre a vítima feminina, e reestrutura de tal forma que a ameaça em questão trata-se de um fantasma gerado pela economia contemporânea (FISHER, 2013, p. 113). Yella o segue e acaba diante da mesma casa vista no início do filme, logo após sua chegada a Hannover. O olhar que antes era de desejo e expectativa, transforma-se agora em um olhar predatório (Figuras 60 e 61)



Figuras 60 e 61: O olhar de Yella em relação à família e à vida doméstica muda drasticamente

Yella consegue, então, entrar na casa de Dr. Gunther e passa a pressioná-lo, explorando os riscos envolvidos na continuidade do investimento, sobretudo diante da incerteza quanto à garantia da patente de sua tecnologia de baterias. A partir daí, tenta conseguir os duzentos mil euros necessários para viabilizar o projeto que pretende levar adiante com Philip. O Dr. Gunther diz que tem apenas 30 mil euros provenientes de uma apólice de seguro de vida. Com frieza, Yella observa que ele possui a casa, enquanto seu olhar percorre o ambiente. Isso constitui uma inversão poderosa, sobretudo quando contrastada com o olhar afeiçoado associado à casa no início do filme e com a admiração inicial de Yella por aquele modelo de vida. Ao final do filme, Yella rapidamente se “infecta” com o poder e a promessa de riqueza. Ela deixa de lado a questão de práticas comerciais sólidas e responsabilidade ética para conseguir efetividade em suas negociações, superando até mesmo Philipp.

A quinta e última reunião de negócios, bem como seu desfecho, confirma a dimensão monstruosa de sua transformação. Embora os envolvidos se reúnam, o encontro nunca chega a se concretizar. O Dr. Gunther não aparece e, de súbito, Yella vê sua figura encharcada refletida atrás dos vidros da sala de reuniões. Ela então corre até a casa dele, apenas para encontrar seu corpo submerso em um lago aos fundos da residência.

Ainda no interior de sua fantasia onírica, Yella entra em um táxi, sem que saibamos se retorna para casa ou para o hotel (como se retomasse o trajeto que deveria ter feito rumo à estação de trem em Wittenberg). Mas esses acontecimentos a reconduzem ao momento anterior ao acidente fatal. A percepção daquilo em que se tornou parece rompê-la do vórtice de suas fantasias neoliberais. Yella reaparece então no banco do passageiro, ao lado de Ben, atravessando a ponte sobre o rio Elbe. Diferentemente da primeira vez em que a cena se apresenta, ela não tenta puxar o volante ou impedir que o carro caia no rio, apenas aceita seu destino com resignação.

A trajetória de Yella configura-se em uma dolorosa jornada de reinvenção e de busca pela realização de seus sonhos de ascensão social. No entanto, ela acaba sendo consumida por eles, transformando-se em um fantasma que dá forma aos modos de subjetivação próprios do neoliberalismo. Após o acidente, o espírito de Yella se levanta e continua sua jornada em busca de emprego, como se a compulsão por alcançar estabilidade econômica e bem-estar tivesse contaminado sua subjetividade, persistindo mesmo após a morte. Petzold transforma, portanto, a trajetória da personagem em uma alegoria da precariedade da nova ordem neoliberal, que atua em diversas esferas da vida, a nível econômico, político e social.

O capitalismo opera na chave da promessa de um futuro melhor, sustentando-se pelo desejo e pela construção da esperança nesse futuro, mediada por tecnologias, produtos, bens e estilos de vida. Se o capitalismo está constantemente negociando o futuro, dessa forma, está sempre gerando fantasmas, produzidos pelos ciclos vertiginosos de ascensão e colapso que o atravessam.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observamos ao longo do texto que a forma como Christian Petzold mobiliza seus fantasmas consiste em uma maneira de atenção ao presente a partir de suas perdas. Sua obra se constitui em retirar fragmentos de seus contextos, recontextualizá-los e permitir que eles iluminem um determinado presente na colisão com um passado que se afasta rapidamente. O diretor adota uma leitura crítica e dialética do passado, “escovando a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1987), rompendo com uma concepção linear e progressiva da história, que encadeia acontecimentos de forma contínua e, em geral, sob a perspectiva dos vencedores. A não-contemporaneidade dos fantasmas de Petzold, o choque temporal constante de que seus personagens enfrentam, a maneira como eles sempre estão deslocados do presente, trata da própria condição do fantasma.

Após traçar uma genealogia da natureza espectral da imagem cinematográfica, a partir das experimentações ópticas pré-cinematográficas e as fantasmagorias de Robertson, e em diálogo com o pensamento de Jacques Derrida e o conceito freudiano de *unheimlich* (o infamiliar), demonstramos que o dispositivo cinematográfico constitui, em sua essência, uma experiência espectral e um trabalho de luto, convocando o espectador a confrontar suas memórias. Foi comentado, contudo, que Petzold não parece retratar seus fantasmas a partir de um regime do nostálgico, e, por isso, adentramos em algumas particularidades estéticas do cinema do diretor, afim de fundamentar as aproximações e distanciamentos que seus filmes estabelecem com outros cinemas. Exploramos como o cinema contemporâneo tem adotado corpos insólitos e narrativas de ambiguidade perceptiva para desestabilizar as certezas da representação realista tradicional, no que a filmografia de Petzold se destaca por adotar um modo de articular essas tensões a partir da “arqueologia fantasmagórica de gêneros”, ideia cunhada por Jaimey Fisher (2013). Voltamos nossa análise especificamente para as assombrações que permeiam a cinematografia do diretor alemão, compreendendo-as como resquícios melancólicos das bruscas transformações históricas deflagradas pelo *Wende*. Foi discutida a imposição do que o próprio cineasta chama de “tornar-se econômico”, um processo violento pelo qual os indivíduos adaptam e refuncionalizam seus desejos, sonhos e afetos, termo chave para as discussões que se seguiram nos capítulos seguintes.

No primeiro filme da trilogia, acompanhamos a trajetória de uma família de ex-terroristas vinculados à RAF (Facção do Exército Vermelho) que vivem na clandestinidade. Discutimos como o diretor rompe com as narrativas e convenções cinematográficas habituais sobre o terrorismo de Estado ao substituir o didatismo expositivo e a ação por uma atmosfera

de silêncio, paranoia e suspensão. Foi evidenciado o contraste geracional e ideológico que se estabelece entre os pais, Hans e Clara, e a filha adolescente, Jeanne, no qual denota uma certa obsolescência da fantasia política dos ex-terroristas, marcada pela incapacidade de elaborar a própria memória. Relegando isso e os anseios neoliberais de Jeanne que empurram ela e sua família para um final trágico, observa-se dois lados de uma mesma moeda do realismo capitalista. O termo formulado por Mark Fisher advém da ideia da naturalização do capitalismo como horizonte único e incontestável. É possível compreender a obsolescência dos discursos de esquerda (e, portanto, a falha da transmissão da memória dos pais de Jeanne) como um dos mecanismos do realismo capitalista, que afere a perda da capacidade de imaginar novos mundos.

Em seguida, voltamos nossa atenção para as jovens Nina e Toni, no segundo filme, unidas pela marginalidade, e para o luto de Françoise, que busca obsessivamente sua filha desaparecida. Um dos eixos centrais do capítulo é a análise da espacialidade urbana de Berlim. Em diálogo com as proposições teóricas de Andreas Huyssen (2004) sobre a cidade como palimpsesto e a política de memorialização e preenchimento da metrópole, evidenciamos como Petzold recusa o cartão-postal da capital global, monumental e corporativa. Em vez disso, guiamos nosso olhar pelo trânsito das personagens através dos vazios, canteiros de obras e *megastores* vigiadas no entorno da Potsdamer Platz e do Tiergarten. Revela-se, assim, uma topografia de Berlim assombrada que espelha as cicatrizes do século XX, aliada à precarização do trabalho (como os subempregos de um euro). Analisamos também as afetividades frustradas pelos imperativos econômicos e a desdramatização e interrupção abrupta do melodrama como forma de comentário político dessas circunstâncias.

O quarto e último capítulo explora como a jornada da protagonista Yella, que busca escapar da falência econômica e afetiva de Wittenberg, na antiga Alemanha Oriental, rumo às promessas corporativas de Hannover, na Alemanha Ocidental, opera como uma alegoria da violenta transição de um regime socialista estatal para o neoliberalismo. Mobilizamos as formulações de David Harvey (2008) e, sobretudo, o conceito de governamentalidade e subjetivação neoliberal de Dardot e Laval (2016) para discutir como o neoliberalismo atua não só como ideologia econômica, mas principalmente como uma racionalidade normativa que remodela os desejos e as condutas dos indivíduos. O acidente de carro que precipita o filme faz com que Yella siga sua jornada em um estado liminar, uma projeção póstuma, e acompanhamos suas fantasias oníricas juntamente com elementos de *Tagesreste*. Suas fantasias abraçam pouco a pouco, e de forma implacável e predatória, os riscos do capital financeiro, o que reconfigura

a ameaça do cinema de horror clássico para um monstro proveniente da lógica neoliberal de mercado.

Na introdução partimos da hipótese de que os filmes da trilogia *Fantasmas* de Christian Petzold podem ser compreendidos como obras capazes de articular um certo ethos do neoliberalismo, ao retratarem existências invisibilizadas e obliteradas frente aos processos de transformação econômica que a sociedade alemã e o mundo vêm enfrentando desde o final do século XX. O percurso analítico traçado até aqui corrobora para a confirmação da hipótese, uma vez que os capítulos evidenciaram múltiplas nuances de como essa nova racionalidade opera, seja na instrumentalização das relações afetivas, na perda da capacidade coletiva de imaginar novos mundos, na sensação generalizada de exaustão, na refuncionalização dos desejos, na reconfiguração dos tecidos urbanos, na indução de cidades fantasmas com altos índices de migração (como Wittenberg).

Ao propor a análise das imagens de Petzold sob um prisma notadamente político, tinha o receio inicial de que tal abordagem pudesse engessar os filmes, correndo o risco de reduzi-los unicamente a essa dimensão. No entanto, ao longo da escrita, o esforço de manter a hipótese da pesquisa em constante diálogo com a própria noção de fantasma, respeitando seu caráter efêmero e sua inerente ambiguidade ontológica, revelou uma cinematografia que se expandia e ganhava novas camadas a cada observação. Me deparei com um cinema que escapa a esquematismos e que articula seus fantasmas de maneira irônica, pois ao mesmo tempo em que apresenta figuras que desaparecem nas sombras das florestas, em momentos de maior crise, são em suma retratados com muita nitidez, o que contrasta com os modos clássicos de concepção dessas figuras. A opinião de Christian Petzold sobre filmes autodeclarados políticos, como *Good Bye, Lenin!* (Wolfgang Becker, 2004), *Berlin Is in Germany* (Hannes Stöhr, 2001) ou *Sophie Scholl: The Final Days* (Marc Rothermund, 2005), entram em consonância com os anseios do início da escrita desta pesquisa quando o diretor comenta:

Não gosto quando as imagens são criadas com o único objetivo de traduzir uma questão e, como espectador, você tem que traduzi-las de volta. Trata-se do cinema aos moldes da RDA, onde se escondiam metáforas para contornar a censura, e esperava-se que o espectador as desconstruísse. Isso raramente preserva a riqueza e a complexidade de um filme (PETZOLD; STÜTTGEN, 2023, p. 68, tradução nossa²⁶)

Dessa maneira, sua articulação da figura do fantasma, em ressonância com o ethos neoliberal, parece apontar sobretudo para um modo de atenção voltado aos vazios e às

²⁶ “I do not like it when images are made for the sole purpose of translating an issue and which as a viewer you have to translate back. This is GDR-cinema where you hide metaphors to get past the censors, and the viewer is supposed to deconstruct them. This only rarely preserves richness and complexity”.

ausências, percepção essa também condizente com a hipótese da pesquisa. Petzold privilegia os fragmentos de uma cidade em declínio, os laços esgarçados pelos imperativos econômicos, os “espaços do depois” que sucedem os grandes abalos históricos. Ele desestabiliza as paisagens de pontos turísticos de Berlim ao retratá-las como marcações de violência, mapeia espaços urbanos convertidos em canteiros de obras e captura, em última instância, o silêncio de uma geração inteira e o desaparecimento de outros modos de imaginar o futuro.

Erick Felinto (2008) havia explicitado sobre o caráter ambíguo do fantasma, que “constitui a parcela de irrealidade que contamina inflexivelmente o realismo” (FELINTO, 2008, p. 57). Nesse sentido, pode-se pensar que o verdadeiro realismo concebido por Christian Petzold, no lugar de uma dimensão formal, seja o do realismo capitalista, ao nos dispor imagens distintas das operações do neoliberalismo a nível do trabalho onírico, distúrbios da memória, e modelações espaciais. Em referência à obra de Edward Hopper, Petzold comenta que, “nas suas últimas pinturas, ele parou de pintar figuras em situações limítrofes e, em vez disso, passou a pintar os próprios limites” (ABEL, 2008, p. 82). Ao compreender mais a fundo o fascínio do diretor alemão por essas mesmas zonas de transição, torna-se evidente que a trilogia *Fantasmas* compartilha desse mesmo gesto estético e conceitual. A trilogia não se limita a inserir seus personagens em cenários de crise, ela é concebida, sobretudo, para dar contorno, visibilidade e protagonismo a esses próprios espaços limítrofes.

A relevância desta pesquisa e do olhar atento que dedicamos ao modo de fazer cinema de Christian Petzold justifica-se, por fim, pelo entendimento de que sua obra busca engendrar as imagens de uma sociedade neoliberal em pleno funcionamento. Quando o diretor Bong Joon-Ho declarou ter se surpreendido com a reação global ao seu filme *Parasita*, reação essa curiosamente parecida em vários lugares distintos do mundo, ele acrescenta “talvez porque hoje vivemos todos em um mesmo país, o capitalismo” (FISHER, 2025, p. 165-166). Nesse país chamado capitalismo, denota-se relevante as tentativas em registrar como as engrenagens financeiras realmente operam. Como observado por Beier e Usler (2023), “é quase impossível representar o capitalismo” (BEIER; USLAR, 2023, p. 96).

Ao finalizar esse trabalho, seria reconfortante pensar que as análises aqui desenvolvidas possam ressoar de maneira significativa em quem as lê. Nutro a esperança de que essa pesquisa ofereça uma contribuição que sirva como uma clarificação, um atalho ou uma meia-luz na busca por apreender uma imagem do capitalismo tardio, desvelada a partir das relações estéticas e políticas que busquei tecer em torno da trilogia *Fantasmas* de Petzold.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Marco. O cinema de identificação me irrita: entrevista com Christian Petzold. *In*: ZACHARIAS, João Cândido (org.). **Escola de Berlim**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2013. p. 56-84.
- ABEL, Marco. “Das ist vorbei”: Untimely Encounters with Neoliberalism in Christian Petzold’s dffb Student Films. **Senses of Cinema**, [s. l.], ed. 84, set. 2017. Disponível em: <https://www.sensesofcinema.com/2017/christian-petzold-a-dossier/christian-petzold-student-films/>. Acesso em: 5 mar. 2025.
- ABEL, Marco; BADEMSOY, Aylin; FISHER, Jaimey. **Christian Petzold: Interviews**. [S. l.]: University Press of Mississippi, 2023.
- ABEL, Marco. Queering Rossellini's Viaggio in Italia: The Sexual Politics of Christian Petzold's Roter Himmel (Afire). **The German Quarterly**, [s. l.], v. 98, n. 4, p. 292-296, 2025.
- ALCALÁ ANGUIANO, Fabiola. Después del trauma soy otro, reflexiones sobre la representación del cambio de identidad después de la guerra: El caso de Phoenix (2014) de Christian Petzold. **Comunicación y Sociedad**, [s. l.], n. 32, p. 13-31, 2018.
- ÁLVAREZ CASTAÑO, Emilio José. Ondina de Christian Petzold: la espera en el progreso. **Amaltea: Revista de mitocrítica**, [s. l.], v. 14, 2022.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 8. ed. Campinas: Papirus, 2010. 111 p.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- BARDAN, A. Europe, spectrality and “post-mortem cinema”: The haunting of history in Christian Petzold’s Transit (2018) and Aki Kaurismäki’s Le Havre (2011). **Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook**, [s. l.], v. 18, n. 1, p. 115–129, 1 jan. 2020.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 121-129.
- BEIER, Lars-Olaf; USLAR, Moritz. "You Don't Want to Fall in Love". *In*: ABEL, Marco; BADEMSOY, Aylin; FISHER, Jaimey (ed.). **Christian Petzold: Interviews**. 1. ed. [S. l.]: University Press of Mississippi, 2023.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERRY, Chris. Realismo Assombrado: pós-colonialidade e o cinema de Chang Tso-Chi. *In*: MELLO, Cecília (org.). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

BIENDARRA, Anke. Ghostly Business: Place, Space, and Gender in Christian Petzold's Yella. **[Inserir Nome da Revista]**, [s. l.], v. 47, n. 4, p. 465–478, 1 set. 2011.

BÖCKING, Cordula. Negotiating Borders in Anna Seghers' and Christian Petzold's Transit. **Interfaces**, [s. l.], n. 47, 2022.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess. Londres: Yale University Press, 1995.

BULLOT, Erik. Le cinéma est une invention post-mortem. **Revue Trafic**, [s. l.], n. 43, out./dez. 2002. [Republicação 26 nov. 2015]. Disponível em: <https://www.numilog.com/632763/trafic-n-43-automne-2002-.ebook>. Acesso em: 15 ago. 2025.

DARDOT, P.; LAVAL, C. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Editora Boitempo, 2016. 402 p.

DE BAECQUE, A.; JOUSSE, T.; KAMUF, P. Cinema and Its Ghosts: an Interview with Jacques Derrida. **Discourse**, [s. l.], v. 37, n. 1-2, p. 22, 2015.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

ELSAESSER, Thomas. Cinema Mundial: Realismo, evidência, presença. In: MELLO, Cecília (org.). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

FELINTO, Erick. **A Imagem Espectral**: comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

FISHER, Jaimey. **Christian Petzold**. [S. l.]: University of Illinois Press, 2013. (Contemporary Film Directors).

FISHER, Jaimey. An Interview with Christian Petzold. In: ABEL, Marco; BADEMSOY, Aylin; FISHER, Jaimey (ed.). **Christian Petzold**: Interviews. 1. ed. [S. l.]: University Press of Mississippi, 2023.

FISHER, Mark. What is Hauntology. **Film Quarterly**, [s. l.], v. 66, n. 1, p. 16-24, 2012.

FISHER, Mark. **Fantasmas da minha vida**: escritos sobre depressão, assombrologia e futuros perdidos. Tradução de Guilherme Ziggy. São Paulo: Autonomia Literária, 2022. 294 p.

FISHER, Mark. **Realismo Capitalista**: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?. Tradução de Rodrigo Gonçalves, Jorge Adeodato e Maikel da Silveira. São Paulo: Autonomia Literária, 2020. 218 p.

FREUD, S. **A Interpretação dos Sonhos**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GORDON, Avery F. **Ghostly Matters**: Haunting and the Sociological Imagination. [S. l.]: University of Minnesota Press, 2008.

HAMBURGER, Esther; MORAN, Patrícia. Apresentação. In: MELLO, Cecília (org.). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

HARVEY, David. **O Neoliberalismo**: história e implicações. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HUNT, Elle. Boring dystopia is the way the world ends – not with a bang or a wimple. **The Guardian**, 6 ago. 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/aug/06/boring-dystopia-way-world-ends-not-with-bang-wimple>. Acesso em: 15 jul. 2025.

HUYSEN, A. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUYSEN, A.; RIBEIRO, V. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, práticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JAMESON, F. Marx's Purloined Letter. In: SPRINKER, M. (ed.). **Ghostly Demarcations**. Londres: Verso, 2008. p. 26–67.

JOYCE, J. Definição de fantasma. In: BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina (ed.). **Antologia da Literatura Fantástica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 218.

KIBERD, Roisin. The Rise and Fall of 'Boring Dystopia,' the Anti-Facebook Facebook Group. **Vice**, [s. l.], 22 dez. 2015. Disponível em: <https://www.vice.com/en/article/the-rise-and-fall-of-boring-dystopia-the-anti-facebook-facebook-group/>. Acesso em: 8 jul. 2025.

KNÖRER, Ekkehard. Dias luminosos: notas sobre o novo cinema alemão. In: MINISTÉRIO DA CULTURA E BANCO DO BRASIL; ZACHARIAS, João Cândido (org.). **Escola de Berlim**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2013. p. 27-33.

LANDRY, Olivia. The Beauty and Violence of Horror Vacui: Waiting in Christian Petzold's Transit (2018). **The German Quarterly**, [s. l.], v. 93, n. 1, p. 90-105, 2020.

MANNONI, Laurent. **A Grande Arte da Luz e da Sombra**: arqueologia do cinema. São Paulo: SENAC, 2003.

MARQUES, Victor; GONSALVES, Rodrigo. Contra o cancelamento do futuro: a atualidade de Mark Fisher na crise do neoliberalismo. In: FISHER, Mark. **Realismo Capitalista**. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

MELLO, Cecília. O Cinema Contemporâneo do Leste Asiático: da ontologia e seus fantasmas. In: MELLO, Cecília (org.). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

MILLER, Matthew D. Facts of Migration, Demands on Identity: Christian Petzold's Yella and Jerichow in Comparison. **The German Quarterly**: American Association of Teachers of German, [s. l.], 2012.

ZACHARIAS, João Cândido (org.). **Escola de Berlim**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2013. 140 p.

NORD, Cristina. To Listen with Closed Eyes. In: ABEL, Marco; BADEMSOY, Aylin; FISHER, Jaimey (ed.). **Christian Petzold**: Interviews. 1. ed. [S. l.]: University Press of Mississippi, 2023.

PRAGER, Brad. Journey to Ahrenshoop: Resonances of Rossellini in Christian Petzold's Roter Himmel (Afire). **The German Quarterly**, [s. l.], v. 98, n. 4, p. 286-291, 2025.

RANCIÈRE, J. A Few Remarks on the Method of Jacques Rancière. **Parallax**, [s. l.], v. 15, n. 3, p. 114–123, ago. 2009.

RIBEIRO, Marcelo. Jacques Derrida e os fantasmas do cinema. **Incinerante**, [s. l.], 17 dez. 2014. Disponível em: <https://incinerante.com/textos/jacques-derrida-e-os-fantasmas-do-cinema/>. Acesso em: 17 abr. 2025.

SCONCE, Jeffrey. **Haunted Media**: Electronic Presence from Telegraphy to Television. Durham; London: Duke University Press, 2000.

SEESSLEN, Georg. Uma escola do olhar: o projeto aberto dos cineastas da "Escola de Berlim". In: ZACHARIAS, João Cândido (org.). **Escola de Berlim**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2013.

SPENCE, C. The phantasmagoria: From ghostly apparitions to multisensory fairground entertainment. **Frontiers in Communication**, [s. l.], v. 7, 27 jul. 2022.

SCHEUFLER, E. The Ghosts of Autumn Past: History, Memory, and Identity in Christian Petzold's Die Innere Sicherheit. **Seminar: A Journal of Germanic Studies**, [s. l.], v. 47, n. 1, p. 103–120, 2011.

SCHICK, Thomas. Uma Nouvelle Vague Alemã? Os filmes de Thomas Arslan no contexto da Escola de Berlim. In: ZACHARIAS, João Cândido (org.). **Escola de Berlim**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2013. p. 44-56.

STÜTTGEN, Tim. Stories of Ghosts. In: ABEL, Marco; BADEMSOY, Aylin; FISHER, Jaimey (ed.). **Christian Petzold**: Interviews. 1. ed. [S. l.]: University Press of Mississippi, 2023.

TASKALE, Ali Riza. Art of Dystopia: Why Edward Hopper Paintings Haunt the Present Moment. **Utopian Studies**, [s. l.], v. 34, n. 2, p. 350–358, 1 jul. 2023.

TERAO, David Ken Gomes. **O melodrama fantasma de Christian Petzold**. 2019. 151 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

TREVIZANO, Renato. The Trope of the Dogs: Queer Phantasmagoric Realism in Memoria (2021, Apichatpong Weerasethakul). **El lugar sin límites**: Revista de Estudios y Políticas de Género, Rio de Janeiro, n. 13, p. 247-274, 2017.

VAHABZADEH, Susan; GÖTTLER, Fritz. Carnival of Souls: Plot or World – A Conversation with Christian Petzold. *In*: ABEL, Marco; BADEMSOY, Aylin; FISHER, Jaimey (ed.). **Christian Petzold**: Interviews. 1. ed. [S. l.]: University Press of Mississippi, 2023.

WARNER, Rick. Notes on the Slow Thriller in Contemporary World Cinema. **Studies in World Cinema**, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 104-113, abr. 2021. Disponível em: <https://brill.com/view/journals/swc/1/1/swc.1.issue-1.xml>. Acesso em: 21 ago. 2023.

XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.