

## SATURAÇÃO E RAREFACÇÃO DA PALAVRA NO CINEMA DE ANGELA SCHANELEC Susana Nascimento Duarte

<sup>1</sup> SCHANELEC, A.  
«Interview: Angela  
Schanelec, Reinhold  
Vorschneider»,  
entrevista por Christoph  
Hochhäusler e Nicolas  
Wackerbarth, com  
transcrição e edição de  
HEISENBERG, B. (2005)  
*Revolver. Zeitschrift  
für Film*, n.º 13. Berlim.  
Tradução de João Batista  
Corrêa.

No pequeno filme *Praga, Março de 92*, realizado ainda no contexto da dffb, Angela Schanelec aproxima de um modo estrutural dois blocos de imagens distintos: a um plano fixo fechado sobre a realizadora-actriz, a ler um texto de Bohumil Hrabal, sucede-se uma sequência de planos de lugares da cidade de Praga. Este filme condensa e antecipa, de um modo ainda excessivamente dialéctico, o que irá depois atravessar todo o cinema de Schanelec. Por um lado, um fascínio pela palavra, “pelas possibilidades linguísticas, pelo que pode ser relatado pela língua, como, de que maneira”,<sup>1</sup> e pelos modos de a filmar. Por outro, um fascínio pela enumeração de espaços urbanos quaisquer, marcados por um carácter accidental, cuja beleza é inversamente proporcional à possibilidade da sua identificação e reconhecimento – o contrário da procura dos símbolos e do pitoresco que confirmam a imagem-cliché de uma dada cidade. O que aparece aqui tão nitidamente separado toma, no interior das ficções posteriores de Schanelec, uma complexidade cada vez maior, dando lugar a diferentes combinações ou justaposições de actos de palavra directos (de conversas), e de explorações visuais e sonoras das paisagens urbanas, contra as quais se recortam os quotidianos dos seus personagens solitários e se adivinham as suas relações familiares e amorosas.

Demarcando-se dos códigos da narração clássica, o estilo que enforma estas ficções cinematográficas rege-se horizontalmente pela descontinuidade no desenrolar do processo temporal, através de uma ordenação das cenas

que não releva de uma lógica causal ou cronológica, e, verticalmente, por um trabalho formal sobre cada plano, em que elementos visuais e sonoros funcionam e interferem uns com os outros no sentido de uma não plenitude das representações.

<sup>2</sup> KNORER, E. «Longshots: Luminous Days. Notes on the New German Cinema», in *Vertigo*. vol. 3, n.º 5, Primavera 2007: <http://www.vertigomagazine.co.uk/showarticle>.

Ambos os níveis constroem a seguir um trajecto de relativa disjunção ou autonomia entre a palavra e a imagem, onde o espaço de palavra, seja por recessão ou por excesso, acresce a não-transparência de uma cadeia visual, fragmentária e elíptica, feita de bocados postos em relação. De facto, as palavras são observadas na sua opacidade, tal como os corpos, deambulações, micro-acções dos personagens, desenhando um cinema que oscila entre um mutismo dos personagens e uma presença saturada da palavra, através de longas cenas dialogadas. Esta oscilação entre a abundância de informação linguística e a ausência de mudanças visuais (no sentido da aceção clássica de acção) reflecte-se num trabalho de experimentação sobre as possibilidades de des-dramatização da narrativa cinematográfica e das suas estruturas convencionais, exibido a cada novo filme.

Nas ficções quotidianas de Schanelec, “a verdadeira acção não é a do enredo, mas a dos modos cinemáticos de observação”,<sup>2</sup> que desarticulam a funcionalidade do que se vê e ouve. Através de enquadramentos e de uma montagem que escondem tanto quanto revelam, os seus filmes atingem uma tensão propriamente cinematográfica feita de um *suspense* não-narrativo, que decorre do próprio processo perceptivo de visionamento, retendo coisas que gostávamos de ver ou saber e deixando-nos, deste modo, presos entre a expectativa e a frustração. Esta des-dramatização acaba, paradoxalmente, por ganhar contornos dramáticos, pois o drama desprende-se agora da obscuridade de situações não-dramáticas.

A desorientação criada pelas lacunas de informação que os filmes organizam, a desordem momentânea dos eventos banais e mínimos que a realizadora alinha, ao frustrarem a tendência para se pensar em termos de encadeamento causal entre partes e todo, conduzem a uma concentração das expectativas em torno dos planos na sua imediatez. Por sua vez, os planos, rigorosamente enquadrados, demonstram a preferência da realizadora pelo fora-de-campo visual e sonoro: sempre detectáveis, os limites e o exterior dos planos têm como consequência a consciência do facto de se estar perante meros excertos. Schanelec conduz o olhar para além do que pode ser visto no plano, e confronta-o com a frustração de uma visão parcial, que poderá não ser desenvolvida, nem recompensada. Destes procedimentos resulta uma série de linhas quebradas que nunca são imediatamente claras, um conjunto de signos que só ganham sentido retrospectivamente e um mesmo nivelamento entre as informações pretensamente mais importantes e as outras ocorrências do real.

A primeira longa-metragem de Schanelec, *A sorte da minha irmã*, demonstra uma preferência pela palavra filmada, ou seja, pelo entrelaçamento do texto e do corpo, do discurso e do gesto, como modo privilegiado de dar visibilidade às interações entre os elementos de um trio amoroso composto por duas irmãs e um homem indeciso entre ambas. Apesar do desejo, já aqui patente, de simplificação da acção dramática ou da intriga, que se se ordena em torno de um conflito, deixando-o sem solução, este filme mantém ainda reconhecível o motivo da crise amorosa, cujos efeitos acompanha. Já os filmes seguintes irão cada vez mais no sentido de estruturas cinematográficas que se entretêm a diluir e esconder causas e motivações para os momentos de existência capturados, onde a palavra serve uma aproximação fragmentária de acontecimentos omissos e não recriados pela narração cinematográfica, e irrompe simultaneamente como manifestação do reservatório gestual e vocal dos protagonistas.

Por exemplo, *Lugares nas cidades* apreende o quotidiano de uma jovem estudante berlinense, Mimi, através da observação silenciosa das suas acções, acumulando uma série de circunstâncias sobretudo atentas à sua presença física, sem pretensões de com elas construir um retrato explicativo do personagem, dos seus comportamentos e motivações, sejam eles de ordem social ou psicológica. Apenas

no final do filme emerge residualmente uma espécie de enredo, correspondendo ao regresso de Mimi a Paris para reencontrar o homem de quem engravidou durante uma viagem de fim de curso à mesma cidade. Sintomaticamente, os raros diálogos neste filme são observados, como refere o crítico Ekkehard Knörer, como prolongamento ou extensão sonora da presença física dos personagens, não aparecendo nunca como chaves para a sua interioridade que, mais do que em qualquer outro filme, nos é aqui vedada. Se *Lugares nas cidades* se localiza nos antípodas do filme anterior, quando opta por uma quase total ausência de cenas dialogadas, os filmes seguintes, *A minha vida lenta* e *Marselha* interiorizam este contraste entre saturação e rarefacção da palavra, produzindo uma progressiva complexificação do dispositivo filmíco-narrativo.

Os diálogos voltam a ser abundantes em *A minha vida lenta*, provocando, num primeiro momento, em conjugação com entradas e saídas constantes de personagens fugidias sucedendo-se de forma descontinuada através de diferentes espaços (durante a passagem de um Verão em Berlim), um efeito de perda de referências narrativas. Não há no filme, como diz Schanelec, “conflito no sentido clássico, dramático”: “*Estava interessada no que estas pessoas fazem com as suas vidas. É uma questão do familiar, da normalidade com a qual cada pessoa lida de um modo diferente.*” Em cafés e restaurantes, à beira de um lago, num banco de jardim ou numa cozinha, os personagens falam sobre o trabalho, as férias, o amor, o casamento, a vida familiar, a morte. Nada se passa a não ser uma justaposição de situações em que os personagens ou são apreendidos silenciosamente no seu quadro de vida, ou aparecem menos em diálogo do que isoladas no seu esforço de reflectir sobre as dificuldades e o contexto da sua existência. Através da montagem e orquestração destas vozes desacordadas, o filme ramifica-se em vários enredos capilares, para construir um retrato elíptico de um grupo de homens e mulheres de trinta e tal anos, revelando, uma vez mais, que a medida dos filmes de Schanelec não é o drama na vida, no sentido aristotélico, mas o drama da própria vida. “*Eu gostava de uma vida diferente*”, diz Linda a Thomas, numa das cenas do filme. O desejo de uma vida diferente é aquilo para que subtilmente aponta a polifonia irredutível das vozes umas nas outras, no modo como vão recolhendo e manifestando os efeitos das pequenas crises disseminadas pelo filme.

Também em *Marselha*, os actos de palavra devêm da expressão indirecta do mesmo confronto subterrâneo entre a aspiração a uma outra vida e a força vaga, mas persistente, de um quotidiano urbano que oferece resistência à transformação. Encontram uma correspondência no peso ou na ligeireza com que os corpos dos personagens definem trajectos, ou relações nos lugares onde evoluem, ora demasiado opressivos e determinados nas suas possibilidades, ora lugares provisórios de libertação e reinvenção. O que Schanelec procura em todos os seus filmes – lugares neutros de onde foram apagados os indícios que permitam identificar o ambiente social dos personagens – é o que Sophie vai procurar a Marselha, uma cidade que lhe permita retirar-se ao peso do seu destino traçado numa outra cidade – Berlim. Dividido em dois blocos separados abruptamente por uma eclipse, na primeira parte do filme vemos Sophie a chegar a Marselha e seguimo-la nas suas *flâneries* pela cidade. Da mesma maneira que os seus percursos casuais, de máquina fotográfica na mão, não nos indicam nada da sua história, também as poucas palavras trocadas o não fazem: porque deixou Berlim? O que faz em Marselha? Assim, por exemplo, contrastando com alguns dos diálogos posteriores em Berlim, a conversa no bar, com Pierre, caracteriza-se por uma leveza, abertura e disponibilidade que são função da liberdade, simultaneamente feita de vazio e possibilidades, que o anonimato na cidade desconhecida permite a Sophie. O que é dito por ambos não tem qualquer intenção de nos ajudar a iluminar o que vimos: a sua presença solitária em Marselha. Por sua vez, em Berlim, os actos de palavra devêm mais recorrentes e íntimos, fazendo pressentir uma estrutura social e afectiva pré-existente a ligar os interlocutores. Continuam, no entanto, a ser diálogos marcados por uma recusa da ilustração narrativa ou emocional, i.e., de nomes, frases e expressões que fechem num todo compreensivo as acções e sentimentos dos protagonistas. Através de incursões na vida quotidiana de Hanna, amiga de Sophie, e de Ivan, marido daquela (no seu trabalho de fotógrafo, a partir de uma sessão de fotografias numa fábrica, no trabalho dela como actriz, em ensaios da peça *A dança da morte* de August Strindberg), e de momentos e conversas fragmentárias em que estas se coordenam com aparições de Sophie, esboça-se de passagem uma aproximação aos elementos de uma história convencional, deixando adivinhar possíveis motivações para a estadia de Sophie em Marselha, e para o seu regresso à mesma cidade, no fim do filme. O núcleo do filme emerge de um modo quase imperceptível, através de

um deslize numa conversa entre Sophie e Hanna, à beira da piscina: a primeira toma o partido de Ivan, contra a amiga, deixando supor o seu amor inconfessado por aquele. Entre as explosões emocionais e monólogos existenciais de Hanna, e a contenção e distância que caracterizam a personagem de Ivan, Sophie escolhe este último, tal como o filme opta pela observação reservada a partir do exterior, patente na sequência de fotografias das operárias, numa inversão da vociferação da interioridade aludida pelos ensaios da peça de Strindberg.

Já *De tarde* parece querer confrontar-se directamente com aquilo de que Schanelec se foi progressivamente afastando desde a sua primeira longa-metragem: um retorno a uma centralidade da palavra como forma de dar expressão aos sentimentos dos personagens. Pela mão de uma adaptação livre de *A gaviota* de Tchékhov, é o reverso strindberguiano, repudiado em *Marselha*, que interessa agora a Schanelec, o seu olhar colocando-se do lado de personagens como Hanna, a actriz desse filme. Não deixando de prolongar a estética da realizadora, caracterizada por omissões e elipses, *De tarde* opera, em certa medida, no sentido inverso dos filmes anteriores, explorando não a potência de um afastamento das relações familiares, mas indo ao encontro do que se foge nos outros: a fuga dá lugar ao reencontro doloroso de uma família despedaçada. Esta inversão tem consequências no dispositivo fílmico: a inventariação de espaços urbanos, e a trama enigmática de corpos que os cruzam ao sabor do acaso, dá lugar ao espaço preferencial de uma casa de férias em Potsdam, junto a um lago, no qual Schanelec condensa em três dias o que Tchékhov faz viver aos seus personagens em dois anos. Os diálogos deixam de ser uma espécie de secreção dos personagens, um aspecto complementar da sua maneira de ser, para se tornarem as manifestações dominantes das suas aparições, revelando a confusão de sentimentos, a amargura, a indisponibilidade e a miséria afectiva daqueles que os pronunciam. Os planos do filme, muito próximos dos corpos e rostos dos personagens, isolam quase sempre quem fala de quem ouve, sublinhando, assim, a dimensão precária das trocas de palavras, reflexo da desunião dos personagens. No início do filme há ainda a aparência de diálogos, mas, progressivamente, estes são confirmados na sua aceção de monólogos. O que o filme vai instalando desta forma é o espaço intransponível que existe entre os personagens e a palavra como único recurso de que parecem dispor para tentar compensar essa intransponibilidade.

<sup>3</sup> “O que se vê quando as pessoas falam? Uma conversa com Angela Schanelec”, entrevista por André Dias, publicada no blogue “ainda não começámos a pensar”, em Fevereiro de 2008.

Como diz a realizadora, “*eles procuram alcançar o outro*”,<sup>3</sup> ou “*ser reconhecidos*”, como diz o escritor, mas ao mesmo tempo são incapazes desse movimento, encerrados que estão em si próprios. As “acções faladas” do filme acompanham e traduzem a progressiva redução de cada um à sua interioridade narcísica. A fuga para dentro parece ser a única resposta ao estreitamento do mundo e à impotência para descortinar o que lhes foi impedindo os movimentos, até os sepultar sob a vida que têm e que já só vagamente corresponde à sua forma primitiva. Agnes é a excepção, a única reminiscência dos filmes anteriores de Schanelec, que se lança no mundo, fugindo à morte anunciada desta comunidade.

Nos filmes de Schanelec, a busca interior dos personagens é traduzida em movimentos exteriores, sejam palavras ou gestos que, incidentalmente, contam a flutuação, as mudanças radicais e as decisões existenciais que eles encaram. O que interessa a Schanelec é insinuar, de fora, como tais acontecimentos se repercutem a vários níveis na vida dos personagens, como são integrados, como eventualmente produzem neles algo de particular. Contudo, o importante não é nem detalhar ou precisar estes acontecimentos, nem que os personagens os incorporem privilegiadamente no seu discurso. Neste sentido, o cinema de Schanelec não pretende contar ou fazer compreender uma história; interessa-se antes por fazer sentir, por meio de estruturas esparsas, a relação naturalmente desacordada entre a vida que não fala, que escuta e espera, e os actos de palavra enquanto testemunhas indirectas dessa espera – a espera de que algo mude. •