

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
24 de Agosto de 2021
A CINEMATECA COM O INDIE LISBOA – DIRECTOR'S CUT

EDGE OF DOOM / 2020

Um filme de Michaela Grill

Argumento, música e montagem: não identificados no genérico / *Imagem (digital, preto e branco):* Michaela Grill / *Som:* Sophie Trudeau
Produção: não identificado no genérico / *Cópia:* digital (suporte original), sem diálogos / *Duração:* 3 minutos / *Estreia mundial:* data não identificada / *Primeira apresentação em Portugal.*

LOTTE EISNER, AUCUN LIEU NULLE PART / 2021

Um filme de Simon Koulmaris

Pesquisa de material de arquivo: Céline Le Roux Vincent / *Imagem (digital, cor):* Rüdiger Kortz / *Música:* Ernst-August Klötzke / *Montagem:* Aurique Delannoy / *Som:* Holger Jung (gravação e montagem), Tino Deichmann (gravação) / *Com as presenças de:* Lotte Eisner (em imagens de arquivo), Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Wim Wenders, Martje Herzog, Bernard Eisenschitz, Laurent Manonni.
Produção: Acqua Alta, Ilona Gundmann Filmproduktion, ZDF/Arte, Canal + / *Cópia:* digital (suporte original), versão original em alemão, inglês e francês com legendas eletrónicas em português / *Duração:* 59 minutos / *Estreia mundial:* 21 de Fevereiro de 2021 / *Primeira apresentação em Portugal.*
Duração total da sessão: 62 minutos.

Embora tenha escrito alguns livros, um dos quais - *O Écran Demoníaco*, de 1952 - é um clássico da historiografia do cinema, Lotte Eisner (1896-1983) foi uma daquelas pessoas cuja obra principal foi a sua própria vida e que, por isso, pode deixar de impressionar as gerações já distantes do período em que ela viveu. E a sua vida consistiu sobretudo em trabalhar para a Cinemateca Francesa e, por conseguinte, para o cinema enquanto património. Como próxima colaboradora de Henri Langlois na Cinemateca Francesa (ele dizia que devia-lhe três quartos das peças que estavam no seu Museu do Cinema, que tinha algo do gabinete de curiosidades e foi destruído por um incêndio duvidoso e oportuno) Lotte Eisner participou da mais influente e poderosa aventura da história da cinefilia – a Cinemateca Francesa (fundada em 1936) nos seus mais gloriosos anos de existência, de 1947 a 1968 e depois nos difíceis anos subsequentes – mas a sua enorme influência tem algo de impalpável, assim como a de outros colaboradores de Langlois. Por outro lado, por ser uma alemã que deixou a Alemanha em 1933 (“até então nunca me tinha sentido judia”), ela levava as marcas da História no seu ser, pois fora nominalmente ameaçada num jornal nazi como uma “bolchevique cuja cabeça vai rolar”. Deixou a Alemanha em 1933, “no dia em que Hitler foi nomeado Chanceler”, segundo o seu testemunho neste filme, isto é, 30 de Janeiro. Uma das suas irmãs vivia em Paris e quando Lotte Eisner lá chegou o seu cunhado perguntou-lhe se ela vinha passar férias: “Acho que vão ser férias muito longas” (abrangeram os cinquenta anos de vida que ela tinha pela frente). Por ter vivido na mítica Berlim da República de Weimar (cidade sobre a qual escreveu o seu último artigo a ter sido publicado, “Regresso a Berlim”: “quem poderia imaginar que uma cidade tão aberta e tão livre iria naufragar na barbárie mais infame da História?”), Lotte Eisner conheceu pessoalmente, antes mesmo de se instalar em Paris, cineastas como Fritz Lang e Pabst, entre outros (nos seus anos na Cinemateca Francesa ela conheceria bastante bem dezenas de outros grandes nomes), o que fez dela uma simbólica figura materna para a geração de cineastas alemães nascidos por volta de 1945 que fariam o novo cinema alemão dos anos 70 e que, devido ao nazismo, eram órfãos cinematográficos. Como diz Werner Herzog neste documentário: “não tínhamos pais, apenas avós e Lotte estabeleceu o nosso laço com eles” e através deles com a possibilidade de voltar a haver um grande cinema alemão. Ela “deu legitimidade” aos realizadores do Novo Cinema Alemão, que a impressionou quando ainda estava em estado embrionário, com **Der Junge Törless**, de Schlöndorff, que data de 1966. Em **Lotte Eisner, Aucun Lieu, Nulle Part**, esta ligação entre ela e esta geração meio século mais nova é representada de modo literal numa passagem em que é feito, de modo impecável, um *raccord* entre o **Nosferatu** de Murnau e o de Werner Herzog. A título de curiosidade, a última viagem de Lotte Eisner ao estrangeiro foi a Portugal, por ocasião da integral

da obra de Fritz Lang organizado pela Fundação Gulbenkian e a Cinemateca Portuguesa, em Maio de 1983.

O filme de Simon Koulmaris sintetiza bem o percurso de Lotte Eisner, evitando a banalidade e a dispersão. Começa de uma maneira que parecerá enigmática a muitos espectadores e que o realizador tem a inteligência de só desvendar (para quem ignorava o episódio, ou seja, quase todos os espectadores) nos minutos finais do filme: a ida de Werner Herzog da Alemanha até Paris, a pé, em certa ocasião em que a saúde dela estava bastante abalada, num gesto místico e romântico destinado a salvá-la (seja ou não devido a este sacrifício propiciatório, ela ainda viveria algum tempo). A seguir, sem nenhuma narração *off* que tome o espectador pela mão, Koulmaris respeita e reconstitui a cronologia dos acontecimentos, o que não é feito em muitos documentários: estudos de arqueologia (e ela seria denominada, com razão, “a arqueóloga do cinema”); a Berlim dos anos 20, da qual ela usufruiu mais da transbordante vida cultural do que da revolução de costumes que a acompanhava (as festas eram “*o paraíso das semi-írgens, mas o meu pai era muito severo e não permitia que eu as frequentasse*”, conta ela no mencionado último artigo); a ida para Paris; o encontro com Henri Langlois em 1935; o seu internamento num campo francês de prisioneiros, quando a guerra começou, pelo facto de ser estrangeira; a sua atividade clandestina para Langlois durante a guerra, com um falso bilhete de identidade; e, a seguir à guerra, os longos anos de trabalho com o homem extraordinário e extraordinariamente difícil que fez “*o maior esforço individual de toda a História do cinema*”, como bem disse Nicholas Ray quando Langlois foi expulso da sua cinemateca em 1968, para ali regressar, depois de dois meses de protestos, porém doravante desprovido de qualquer subvenção pública. Koulmaris visivelmente conhece o tema, não o descobriu ao receber a encomenda de um filme, como é demasiado frequente. A devoção de Lotte Eisner a Henri Langlois (ela passava por ser a única pessoa com quem ele nunca levantou a voz), que está no centro da vida dela, recebe a devida importância, ao passo que os seus livros são mencionados, mas não comentados, exceto *O Écran Demoniaco*, que Bernard Eisenschitz define de maneira magnífica: “*Foi o primeiro livro sobre cinema a usar métodos da História da Arte*” (e não nos esqueçamos que para Langlois “*a Cinemateca deve ser ao mesmo tempo o Louvre e o Museu de Arte Moderna*”). O uso de um mosaico de entrevistas, que costuma ser a melhor maneira de dar cabo do tema abordado num filme, não tem de todo aqui este efeito, porque o realizador só entrevista pessoas que têm realmente algo a dizer: dois historiadores (um do cinema, o outro da Cinemateca Francesa) e três dos realizadores do Novo Cinema Alemão para o qual Lotte Eisner foi tão importante. O evidente conhecimento do tema e a capacidade de síntese de Simon Koulmaris resultaram num filme excelente, que torna palpável a ação um tanto impalpável de Lotte Eisner e, por extensão, a de Henri Langlois.

A abrir a sessão, um trabalho singelo, sem indicação de produtor ou dos filmes cujos trechos são utilizados (talvez tenha sido realizado unicamente no computador da realizadora), pertencente a um género que tem sido muito praticado pelo mundo nos últimos vinte e cinco anos e que consiste em trabalhar, de alguma maneira, elementos do cinema clássico: comprimir longas-metragens em alguns minutos, compor longas-metragens de montagem de teor “temático” (cenas em que se aplaude, cenas de amor em Hitchcock), por vezes estruturados à volta de temas visuais específicos. Os resultados são extremamente variados, indo do mais consistente ao mais anódino, do filme em que o assunto abordado é realmente tratado aos simples “gestos” cinematográficos. O filme que vamos ver consiste, numa tela dividida ao meio, segundo a técnica denominada *split screen* e como indica o seu título - *no limiar da desgraça* - numa série de planos tirados de filmes mudos, em que vemos mulheres fazendo gestos eloquentes diante de um perigo ou uma má notícia. Não há contradição ou diálogo entre os pares de imagens propostas, todas são de teor idêntico. Podemos supor, sem grande margem de erro, que Michaela Grill não viu na íntegra a totalidade dos filmes de que selecionou trechos ou mesmo um só dentre eles. Muitos trabalhos deste tipo estão separados do conhecimento dos *filmes* que neles são trabalhados, interessam-se apenas por algumas das suas *imagens*. O significado implícito do breve filme de montagem de Michaela Grill (desprovido de qualquer estrutura narrativa) é de que as mulheres foram usadas como vítimas no cinema. Ideia tão singela quanto a forma que toma neste filme.

Antonio Rodrigues