

CINÉMATON N. 598: THOMAS HARLAN / 1985

um filme de GÉRARD COURANT

Realização e Direção de fotografia: Gérard Courant / *Episódio:* n.º 598 da série Cinématon / *Local de rodagem:* Paris, França / *Data da rodagem:* 13 de agosto de 1985 às 19h00 / *Com:* Thomas Harlan (RFA, cineasta) / *Produção:* Gérard Courant (França, 1985) / *Cópia:* DCP (filmado em 16mm e transcrito a partir de suporte vídeo), colorida, sem som, 3 minutos / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

NOTRE NAZI / 1984

um filme de ROBERT KRAMER

“Fabricado por”: Robert Kramer (imagem – vídeo), Olivier Schwob (som), Gerald Pierrard (primeiro assistente de realização), Bertrand Figuiet e François Hebrard (segundos assistentes), Sheherazad Saadi (montagem), Gerald Pierrard e Daniele Brey (assistentes de montagem), Yasha Aginsky (montagem de som), Daniele Brey (tradução), Barre Phillips (música original), Denis Levallant, Denis Van Hecke e Barre Phillips (intérpretes musicais), Daniel Deshayes (gravação musical), U.M.T. (pós-produção), Francis Garret (masterização de vídeo), Jean-Pierre Laforce (misturas de som) / “Com”: Alfred Filbert (Dr. S.), Thomas Harlan (o realizador de cinema/ “le metteur en scene de cinema”), Hertz Nativ (o maquilhador), Ursula Langmann (a intérprete), Jimmy Glasberg (o chefe-operador), Heike Geschonneck (o assistente de realização), Pierrot Devos (o chefe eletricitista), entre outros.

Produção: Quasar Film e Reass (“Thomas Harlan e Quasar Film apresentam”) em coprodução com Wieland Schulz-Keil (França, República Federal Alemã. 1984), com a participação de La Bibliothèque Publique d’Information, Centre Georges Pompidou / *Produtores:* Thomas Harlan (Reass) e Heike Geschonneck (Quasar Film) / *Cópia:* DCP (Filmmuseum de Munique, a partir da digitalização de materiais em 35mm), colorida, falada em francês e alemão, legendada em alemão nas partes faladas em francês, legendada eletronicamente em português, 114 minutos / *Estreia mundial:* 29 de agosto 1984, Festival de Cinema de Veneza / *Estreia portuguesa:* setembro de 1985, Festival de Cinema da Figueira da Foz / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.*

A indústria de cinema norte-americana converteu a prática do *making of* ou dos filmes *behind-the-scenes* em instrumentos de promoção, muitas vezes produzidos com o intuito de integrar o mercado do *home cinema* (primeiro em VHS, depois em DVD e Blu-Ray). São, quase sempre, objetos formatados, compostos por um conjunto de observações anódinas pautadas por uma tendência para o anedótico. No entanto, a prática do *making of* (e a terminologia é, por isso, muito insuficiente) tem produzido, ao longo das décadas, vários filmes que perceberam a potencialidade de uma rodagem enquanto contexto de trabalho, de criação e, também, de conflito e/ou cooperação. Os melhores exemplos são aqueles que se libertam da sua natureza dependente (até subalterna) e se apropriam daquelas situações para seu próprio benefício. Em limite, são filmes que descobrem a partir dos cenários, personagens, elenco e técnicos de um outro filme, o seu próprio olhar. Penso, naturalmente, em filmes como **Burden of Dreams** (1982), onde Les Blank acompanhou Herzog durante as filmagens de **Fitzcarraldo** (1982); o retrato de Kurosawa por Chris Marker em **A. K.** (1985), a propósito da rodagem de **Ran** (1985); **Heart of Darkness** (1991), sobre a rodagem de **Apocalypse Now** (1979); **Notes on an American Film Director at Work** (2008), onde Jonas Mekas trabalhou a partir das filmagens de **The Departed** (2006), de Martin Scorsese; no onírico **A Distant Episode** (2015), de Ben Rivers; o recente **Años Luz** (2017) de Manuel Abramovich feito a partir da rodagem de **Zama** (2017), de Lucrecia Martel; sendo que, talvez, o exemplo mais extraordinário desse gesto de apropriação (vampírica) de uma rodagem por outro realizador seja mesmo **Vampir, Cuadecuc** (1970), de Pere Portabella, feito “com” **Count Dracula** (1970), de Jesús Franco. A esta lista de títulos poder-se-ia juntar o presente **Notre Nazi**, que Robert Kramer rodou durante as filmagens de **Wundkanal** (1984), de Thomas Harlan.

A lógica de autonomia de **Notre Nazi** evidencia-se, desde logo, pela sequência de abertura que corresponde, no filme de Harlan, a uma cena que acabou por ser cortada e que teria correspondido ao plano final – a cena em que Albert Filbert, sozinho numa pedreira, aponta uma arma à própria cabeça. A decisão de arrancar por aí o filme marca, de princípio, a inversão que o filme de Kramer propõe sobre o filme de Harlan: virá-lo do avesso. Se é certo que Filbert é uma figura histórica, um importante membro das SS (integrou o comité que decidiu em 1939 a “decisão final”, ordenou o homicídio de milhares de judeus e comunistas na Bulgária e na Lituânia – os números variam entre 6800 e 11449 mortos – foi condenado em 1962 a prisão perpétua pelos tribunais alemães e libertado, por questões de doença, em 1977), também é verdade que **Wundkanal** é uma ficção. Segundo o próprio Thomas Harlan, “tratava-se de uma ficção, porque o nosso interesse era o presente.” Isto é, interessava-lhe perceber de que forma o sistema judicial, legislativo e mesmo executivo da República Federal Alemã não se havia verdadeiramente libertado do passado nazi e replicava técnicas de silenciamento e morte no combate a grupos terroristas como os “suicídios” dos membros das Baader-Meinhof na prisão de Stammheim. “Aquilo era uma alegoria”, afirmou. Interessava-lhe analisar as técnicas de manipulação das forças nazi que levaram ao “suicídio” de vários presos e perceber de que modo esses métodos e essas técnicas continuavam a vigorar em “democracia”.

Virando **Wundkanal** do avesso, Robert Kramer concentra-se na dimensão documental da ficção de Harlan – dimensão documental que é inerente ao próprio gesto do realizador alemão. Recorde-se que, numa primeira fase da rodagem, o filme de Harlan seria protagonizado por um ator que interpretaria Dr. S. Esta é uma personagem inspirada em várias figuras que Harlan havia investigado, ao longo da década de 1960, quando iniciou esforços (a partir dos arquivos polacos) para perseguir judicialmente os vários responsáveis do holocausto que continuavam as suas vidas – impávidos e serenos – nos anos imediatamente seguintes ao pós-Guerra (investigações que condenaram mais de 2 mil pessoas). Por questões de produção a rodagem teve que ser interrompida e, por coincidência, um amigo advogado – que havia colaborado com Harlan nessa “caça aos nazis” – havia-se apercebido que Albert Filbert fora libertado em 1977. “Na segunda fase da rodagem ocorreu-nos usar o próprio Albert: enganá-lo, dizer-lhe que se tratava de um filme sobre a sua vida, trazendo-o para um sítio isolado onde estávamos a preparar a rodagem.” **Wundkanal** acaba por não usar tantas dessas imagens feitas com o próprio Filbert, optando por um ator/um duplo que a ele muito se assemelha – criando uma série de ambiguidades e zonas de sombra que são particularmente pantanosas (estamos, constantemente, a perguntar-nos se se trata de Albert ou do seu duplo). **Notre Nazi**, por seu lado, dedica-se inteiramente aos dias dessa rodagem-confronto. Há, nesse sentido, uma lógica de complementaridade entre os dois filmes, onde o de Kramer ilumina as “zonas de sombra” de **Wundkanal**, com a particularidade de as tornar mais dúbias e complexas. Aliás, importa notar que **Notre Nazi** parte de uma vontade do próprio Harlan, que foi um dos produtores do documentário e que sabia que o processo da rodagem seria eventualmente tão ou mais interessante que o próprio filme. Há, evidentemente, um desejo de fixação e mitificação.

Inteiramente filmado em vídeo (e finalizado em 35mm), Kramer faz da rodagem de **Wundkanal** um terreno de sedução, confronto e análise. Para isso descobre dois protagonistas e duas “personagens” secundárias: Albert Filbert é tão preponderante como Thomas Harlan e o filme retrata-os como num duelo; os satélites são o maquilhador e a intérprete, que ganham a dimensão de comentário (quase como um coro grego, acrescentando dramatismo, somando pontos de vista eminentemente emocionais). É, a esse respeito, particularmente revelador o “arco narrativo” da personagem do maquilhador que começa por dizer que tem nojo de Albert (“tenho que lavar 20 vezes as mãos quando chego a casa para ter a certeza que não me sujei ao tocar-lhe”) para depois, mais adiante, revelar que Albert o abraçou, chorou no seu ombro e lhe confessou que era o único elemento da equipa com quem podia desabafar (“esta rodagem é uma forma de tortura”, diz-nos, “estamos a fazer algo monstruoso”). O interesse de Robert

Kramer é, precisamente, apresentar-nos um dilema moral: tem um torcionário nazi que não admite a sua culpa direito à sua humanidade?

A preposição “nosso”, no título **Notre Nazi**, anuncia já essa questão. O grau de intimidade, de proximidade, de convivência (associado à idade avançada de Albert e à sua fragilidade – veja-se o momento em que o velho homem perde o equilíbrio e cai ao chão) com um “monstro” acaba, inevitavelmente, por nos amaciar (por o amaciar aos nossos olhos). Se havia, por parte de Harlan, a vontade de fazer daquela rodagem um jogo de massacre com um algoz nazi, o que Kramer testemunha é o seu reverso: uma tentativa de desumanização que só pode criar empatia (nos espectadores e na equipa de rodagem, que serve como nosso reflexo). Isso fica explícito na cena final, em que Harlan convida uma série de sobreviventes dos campos de concentração para confrontarem o verdugo. Aí, o realizador chega mesmo a afirmar: “o que vocês estão a encarar não é um ser humano. Isto são apenas os restos de um homem que já não existe, e que nunca realmente existiu enquanto homem. Ele é uma das piores pessoas que alguma vez viveu neste planeta!” Visão do mundo que tolda a própria realidade. Exemplo disso, quando Albert chora a morte do seu irmão (também ele assassinado num campo de concentração), Harlan “traduz” para a equipa o que foi dito, tradução essa bastante “criativa”. O grau de manipulação (intencional ou não) é claro e funda-se noutra dos “equivocos” fomentados pelo próprio realizador, quando decide trabalhar com uma equipa francesa que não percebe uma palavra de alemão. Se Albert está a leste das verdadeiras intenções de Thomas Harlan, a equipa está também a leste do sentido das palavras do velho nazi (e nas mãos do realizador). Harlan faz a mediação e Kramer observa o modo como essa “mediação” não é – de todo – isenta.

Até porque, e aí está o cerne de **Notre Nazi**, a preposição do título poderia não ser “nosso” e ser “meu” – *o meu nazi*. A Robert Kramer interessa-lhe perceber de que modo existe, no olhar de Harlan, um efeito de projeção do seu próprio pai (Veit Harlan) em Albert Filbert. Recorde-se, Veit Harlan era um dos realizadores prediletos de Goebbels e o autor do infame (e mortal) **Jud Süß** (1940). **Notre Nazi** torna explícita a relação entre Veit e Albert através das perguntas que Kramer dirige a Harlan. Figura irrequieta, de cigarro na mão, Thomas Harlan percorre o *plateau* para trás e para diante e a câmara segue-o: entra e sai de campo, entra e sai de foco, aproxima-se e afasta-se, vai do grandíssimo plano do rosto ao plano geral, vai da abstração do pormenor à abstração gráfica do desfoque. Nesses momentos de ruminação estabelece-se entre Harlan e Kramer (ou antes dele, a sua câmara) uma espécie de sessão de (psic)análise, onde os motivos, as intenções, mas também as reações, as descobertas e as revelações da rodagem são escarpelizados. Harlan, produtor, convidou Kramer como voz da consciência, como grilo falante que, com a sua câmara, guarda registo daquele processo violento – no limite da legalidade (para lá dela?).

Em determinado momento, Harlan confessa mesmo, “ele e o meu pai são iguais, com a diferença que eu amava o meu pai e o achava uma figura carinhosa”, acrescentado depois “ele podia ser o meu pai. Estou a fazer um filme sobre o meu pai.” Adiante esse raciocínio é desenvolvido e Thomas é lapidar, “O meu pai era muito charmoso. Não consigo aceitar que ele tenha sido feliz. Em certo momento, a felicidade é asquerosa. É a mais alta forma de insensibilidade. Não há charme que anule a estupidez dessa felicidade.” E logo de seguida, Kramer dá-nos a sequência (da rodagem) de **Wundkanal** na qual Albert Filbert assiste a um filme de Veit Herlan, **Immensee - Ein deutsches Volkslied** (1943, estreado em Portugal a 24 de outubro de 1945 – ! – com o título “O Lago dos Sonhos”), um melodrama escapista protagonizado pela sua mulher (e mãe de Thomas), Kristina Söderbaum. E essas imagens desfazem-se, num fundido encadeado, no rosto de Thomas, como que figurando uma obsessão, ou uma assombração. **Notre Nazi** testemunha a vontade de Thomas Harlan de infernizar a vida de Albert Filbert, como forma de expiar o sentimento de impunidade que assistiu em relação ao seu pai. Descrente no sistema judicial alemão (que ilibou por duas vezes Veit Harlan), Thomas faz de Filbert um fantoche da sua culpa edipiana. Até porque Veit Harlan havia falecido em 1964.

Só que tudo isto é muito mais movediço. Os jogos de duplicação são vários e de sentido ambíguo. Repare-se nos bigodes. Albert não tem bigode, mas a certa altura passa a tê-lo, como forma de caracterizar a “personagem” Dr. S. No entanto, a certa altura, também Thomas Harlan é caracterizado com um bigode – justamente numa sequência em que afirma que sempre tratará Albert com respeito (coisa que não se virá a confirmar). Este efeito burlesco é profundamente perturbador. Tudo o que é dito fica posto em causa. Onde começa a farsa e termina a verdade? Onde começa o crime e termina a sua representação? Se não podíamos confiar numa única palavra do assassino condenado a prisão perpétua, será que podemos confiar naquilo que Thomas Harlan nos conta, e naquilo que Robert Kramer nos mostra? Talvez todas estas ambivalências fiquem perfeitamente encapsuladas quando Kramer entrevista o ator que foi contratado para fazer de “duplo” de Albert e este começa – espontaneamente? – a cantar *Non, je ne regrette rien*. A ironia roça o abjeto.

A sessão abre com um dos *Cinématons* de Gérard Courant. Iniciado em 1978, Courant compôs uma série de “vinhetas” de figuras do cinema mundial. As regras são simples: filmado em 16mm, sem som, plano fixo, grande plano do rosto, a totalidade da bobine de 30 metros (cerca de três minutos), cartão com indicação do nome da pessoa, o seu país de origem e profissão, local, ano, dia e hora do registo. Nos seus três minutos, cada cineasta, ator, produtor, crítico, programador pode fazer o que bem entender. Thomas Harlan (o número 598, a série ultrapassou mais de 3 mil entradas) decidiu falar incessantemente, sabendo que as suas palavras não ficariam gravadas. De cabelo grisalha e olhos penetrantemente azuis, Harlan confronta a câmara. Fica patente a sua atitude e o seu poder de cativação. Pela data, a rodagem deste “episódio” terá coincido com o período de circulação de **Wundkanal** e **Notre Nazi** por festivais e salas independentes, depois da estreia dupla dos filmes no Festival de Veneza em 1984 (que deu muito que falar) e que se seguiria pela réplica no Festival de Berlim, em fevereiro do ano seguinte.

Ricardo Vieira Lisboa