UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

Jessica Dias Barra

FEITO POR ELAS: UMA HISTÓRIA PERIFÉRICA NO NOVO CINEMA ALEMÃO ENTRE AUTOBIOGRAFIA, DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO

Juiz de Fora

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA INSTITUTO DE ARTES E DESIGN CURSO DE BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

FEITO POR ELAS: UMA HISTÓRIA PERIFÉRICA NO NOVO CINEMA ALEMÃO ENTRE AUTOBIOGRAFIA, DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO

Jessica Dias Barra

Trabalho de Conclusão de Curso em Bacharelado em Cinema e Audiovisual sob orientação da Profa. Dra. Alessandra Brum

Juiz de Fora

2018





ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Aos 26 dias do mês de novembro do ano de 2018, às 14 horas, nas dependências do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito da disciplina ART314 - TCC, apresentada pela aluna Jéssica Dias Barra, matrícula 201366131B, tendo como título Feito por elas: uma história periférica no novo cinema alemão entre autobiografia, documentário e ficção.

Constituíram a Banca Examinadora os Professores (as):

Dra. Alessandra Souza Melett Brum orientador(a), Professor Dr. Felipe de Castro Muanis examinador, Professor Dr. Sérgio José Puccini Soares examinador. Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que o trabalho foi considerado APROVADO () REPROVADO. Eu, Alessandra Souza Melett Brum, Professora – Orientadora, lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora, comprometendo-me em informar a nota do aluno no SIGA UFJF o mais breve possível.

Dra. Alessandra Souza Melett Brum – ORIENTADORA

Dr. Felipe de Castro Muanis – EXAMINADOR

Dr. Sérgio José Puccini Soares – EXAMINADOR

AGRADECIMENTOS

Deixo meus sinceros agradecimentos: Aos meus pais, Teresa e Milton pela confiança, apoio, dedicação e amor incondicional. Às minhas primas, pelo incentivo e apoio, e também à toda minha família. Aos professores do curso de Cinema e Audiovisual, por compartilhar generosamente seus aprendizados e contribuir para o meu crescimento intelectual e moral. À minha orientadora e professora, Alessandra, pelo amparo, auxílio, força, e convivência mais próxima nestes últimos anos. Aos professores Felipe e Sérgio, por aceitarem compor a banca de defesa. Aos técnicos da universidade, em especial ao Eduardo por todo auxílio e companheirismo. Aos amigos e colegas que entraram em minha vida, fazendo com que eu trilhasse um caminho de passos serenos e divertidos em vossas companhias, em especial Iara, Beatriz, Igor, Yammaris, Fernanda, Diogo e Luiza. À toda minha turma do curso de cinema por todos os momentos que passamos juntos. Às amigas, Natália Reis, Monique Alves e Mayara Mello que sempre estavam dispostas a me auxiliar com essa pesquisa. Aos amigos do Segundo Plano que também contribuíram com esse trabalho. Ao DAAD, que me concedeu uma bolsa de intercâmbio acadêmico que me proporcionou avançar essa pesquisa, adquirir livros e filmes que foram fundamentais; e também às pessoas que me auxiliaram durante o processo, Alessandra Brum, Christian Pellegrini, Felipe Muanis, Bruna Figueiredo, à querida professora de alemão Aline, à todos do curso Werther Institut; e aos familiares que me ajudaram a embarcar nesse sonho, em especial minha avó Therezinha. À Margret Schild da biblioteca do Filmmuseum Düsseldorf que me proporcionou consultar o acervo. Sem vossas contribuições o trabalho estaria incompleto. A tudo e a todos: gratidão e respeito.

RESUMO

Dentro do novo cinema alemão, nomes como Wim Wenders, Fassbinder e Herzog são

conhecidos por seus filmes e estilos característicos. Pertencentes à mesma geração, diretoras

como Helke Sander, Helma Sanders-Brahms e Jutta Brückner construíram suas carreiras

longe dos principais holofotes do movimento. Mesmo impulsionadas pelo movimento das

mulheres na Alemanha, as diretoras ainda possuíam pouca representação no grupo principal

no Novo cinema alemão. Assim como seus colegas, buscavam seu espaço abordando questões

sobre o passado recente do país e a situação social e política, mas diferentemente deles, elas

demoraram a conseguir realizar seus primeiros longas-metragens. Com o objetivo de

identificar e apresentar a produção cinematográfica realizada por mulheres no novo cinema

alemão, esta pesquisa foi realizada através de levantamento bibliográfico e documental,

concluindo-se em uma breve análise entre três filmes das diretoras escolhidas: Tue recht und

scheue niemand (1974) de Jutta Brückner, Die allseitig reduzierte Persönlichkeit –

Redupers (1977) de Helke Sander e Deutschland bleiche Mutter (Alemanha mãe pálida, 1980)

de Helma Sanders-Brahms; identificando assim possíveis traços em comum entre eles: a

autobiografia e a relação entre documentário e ficção.

Palavras-chave: Cinema; Novo Cinema Alemão; Mulher.

ABSTRACT

Within the New German Cinema, names like Wim Wenders, Fassbinder and Herzog are

known for their characteristic films and styles. Belonging to the same generation, women

directors such as Helke Sander, Helma Sanders-Brahms and Jutta Brückner built their careers

away from the movement's top spotlight. Even driven by the women's movement in Germany,

the women directors still had little representation in the mainstream group in New German

cinema. Like their male colleagues, they sought their space by addressing questions about the

country's recent past, social and political situation, but unlike them, they take longer to make

their first feature length films. In order to identify and present the cinematographic production

performed by women in the New German Cinema, this research was carried out through a

bibliographical and documentary survey, concluding in a brief analysis between three films of

the chosen women directors: Tue recht und scheue niemand (1974) by Jutta Brückner, Die

allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers (1977) by Helke Sander and Deutschland

bleiche Mutter (Germany Pale Mother, 1980) by Helma Sanders-Brahms; thus identifying

possible common traits among them: autobiography and the relationship between

documentary and fiction.

Keywords: Cinema; New German Cinema; Woman.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 O CONTEXTO HISTÓRICO E OS PRECEDENTES DO NOVO CIN	NEMA
ALEMÃO	
	9
2.1 NOVO CINEMA ALEMÃO	15
2.2 FEITO POR ELAS: UMA HISTÓRIA PERIFÉRICA NO NOVO C	INEMA
ALEMÃO	16
3 AS DIRETORAS: SUAS TRAJETÓRIAS E PREOCUPAÇÕES	28
3.1 JUTTA BRÜCKNER	28
3.2 HELKE SANDER	33
3.3 HELMA SANDERS-BRAHMS	39
4 TRAÇOS EM COMUM: AUTOBIOGRAFIA, DOCUMENTÁRIO E	FICÇÃO,
RELAÇÕES ENTRE O PRESENTE E O PASSADO	45
CONCLUSÃO	51
REFERÊNCIAS	54

1 INTRODUÇÃO

Após a Segunda-guerra mundial, assim como em outros lugares, aconteceram movimentos cinematográficos que buscavam romper com o que estava sendo produzido em seus países. Por suas estéticas e características específicas, cada um deles apresentou e acrescentou novas discussões ao denominado cinema moderno. O novo cinema alemão pode ser caracterizado por suas produções com temáticas variadas e seus diretores com estilos bem distintos entre eles; tendo em comum apenas o modo de produção baseado em fomento do governo e da televisão. (CÁNEPA 2006 p. 327) Dentre os diretores mais conhecidos podemos citar Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog e Volker Schlöndorff. Mas e as mulheres?

Assim como seus colegas de profissão, elas também realizavam filmes, escreviam roteiros e refletiam em suas obras sua preocupação política e social. (KNIGHT 1992 p.2) Por um caminho periférico ao dos diretores mais conhecidos, tentaram se estabelecer na profissão durante o período. Geralmente, quando citadas em textos que abordam o novo cinema alemão são dedicadas a elas os apêndices, ou poucas linhas. Suas produções cinematográficas são de raro acesso e conhecimento de um grande público. (KNIGHT 1992, p.42) Dentre as diretoras podemos citar, Margarethe von Trotta, Helke Sander, Ula Stöckl, Helma Sanders-Brahms, Ulrike Ottinger, Jutta Brückner e Claudia von Alemann.

Desta forma, na particularidade do tema, a presente pesquisa se volta a essas mulheres do novo cinema alemão: ao contexto histórico, a construção de suas trajetórias dentro do movimento e a possível relação entre seus filmes. Tendo como característica diferencial de suas produções a abordagem autobiográfica.

Diante disso, o que impulsionou a realização deste trabalho foi a identificação da falta de divulgação de informações em língua portuguesa sobre o assunto. A escolha do tema foi incentivada pela vontade de compartilhar a existência e a importância dessas mulheres, inclusive para os demais leitores deste idioma. Já que em sua maioria, artigos e livros sobre as diretoras do novo cinema alemão se encontram em inglês ou em sua língua original.

Sabe-se que, segundo Knight (1992) além destas diretoras contribuírem com o novo cinema alemão, elas conseguiram que seus filmes fossem reconhecidos por críticos internacionais, como por exemplo, nos Estados Unidos. Assim, de certa forma agregando valor ao cinema realizado por mulheres. A relevância, a atualidade do tema abordado e a importância destas diretoras para gerações seguintes de mulheres profissionais do cinema,

podem ser explicadas pela afirmação do diretor da Berlinale, Dieter Kosslick: "Graças a essas ativistas, incluindo cineastas dedicadas, como Helke Sander, Ula Stöckl e Jutta Brückner, as mulheres cineastas desenvolveram-se com autoconfiança. A necessidade de igualdade de gênero na indústria cinematográfica é ainda um assunto atual¹".

Nesta perspectiva, diante da declaração de Thomas Essaelsser dizendo que "na década de 1980, a Alemanha Ocidental tinha proporcionalmente mais mulheres cineastas do que qualquer outro país produtor de filmes" (ELSAESSER apud BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p. 343, tradução nossa). E acrescentando a isso, a escassez de conhecimento sobre elas percebeu-se a necessidade de aprofundar os estudos sobre as diretoras no novo cinema alemão.

Portanto, buscou-se reunir informações com o propósito de responder ao seguinte problema de pesquisa: de que maneira as mulheres no novo cinema alemão se localizaram dentro do movimento, construíram suas trajetórias pessoais e profissionais e como isso era refletido em seus filmes?

O objetivo da presente pesquisa é identificar a produção cinematográfica realizada por mulheres no novo cinema alemão, neste momento se concentrando em três diretoras: Jutta Brückner, Helke Sander e Helma Sanders-Brahms e os respectivos filmes escolhidos de cada uma delas. Sendo eles: *Tue recht und scheue niemand* (Do Right and Fear No One, 1974) de Jutta Brückner, *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers* (All-Round Reduced Personality, 1977) de Helke Sander e *Deutschland bleiche Mutter* (Alemanha mãe pálida, 1980) de Helma Sanders-Brahms. A escolha dos filmes foi baseada principalmente na abordagem autobiográfica, em diferenças estilísticas entre eles, assim como a relação entre documental e ficcional.

Assim, para o desenvolvimento do presente trabalho foram utilizadas pesquisas bibliográficas. Para tanto, consultou-se o acervo do *Filmmuseum Düsseldorf*, localizado na cidade de Düsseldorf na Alemanha, além de livros e artigos. Num primeiro momento foi realizado um levantamento bibliográfico baseado nas questões relativas ao contexto histórico, como era a situação do cinema na Alemanha Ocidental entre a década de 1960 e o início da década de 1980. Além de pesquisar como era a situação das mulheres que trabalhavam ou

¹ Citação original: "Thanks to those activists, including committed filmmakers such as Helke Sander, Ula Stöckl, and Jutta Brückner, women directors evolved with self-confidence. The need for gender equality in the film industry is a subject that is topical even today."BERLINALE, Press Office. **Nov 13, 2018: Retrospective 2019**– "Self-determined. Perspectives of women filmmakers". Disponível em:

"https://www.berlinale.de/en/presse/pressemitteilungen/retrospektive/retro-pressedetail_46740.html?fbclid=IwAR0v7XilvnXg8QfsoLKxcEloWAOZi5BuSPiqhXqCDTAMhtqVYJfGw4KoSGs>"https://www.berlinale.de/en/presse/pressemitteilungen/retrospektive/retro-pressedetail_46740.html?fbclid=IwAR0v7XilvnXg8QfsoLKxcEloWAOZi5BuSPiqhXqCDTAMhtqVYJfGw4KoSGs>"https://www.berlinale.de/en/presse/pressemitteilungen/retrospektive/retro-pressedetail_46740.html?fbclid=IwAR0v7XilvnXg8QfsoLKxcEloWAOZi5BuSPiqhXqCDTAMhtqVYJfGw4KoSGs>"https://www.berlinale.de/en/pressedetail_46740.html?fbclid=IwAR0v7XilvnXg8QfsoLKxcEloWAOZi5BuSPiqhXqCDTAMhtqVYJfGw4KoSGs>"https://www.berlinale.de/en/pressedetail_46740.html?fbclid=IwAR0v7XilvnXg8QfsoLKxcEloWAOZi5BuSPiqhXqCDTAMhtqVYJfGw4KoSGs>"https://www.berlinale.de/en/pressedetail_46740.html"https://www.berlinale.de/en/p

[.] Acesso em: 13/11/2018.

estudavam cinema naquele momento na Alemanha, e levantamentos documentais como filmes, revistas, livros e entrevistas publicadas com as diretoras para acrescentar na pesquisa qualitativa. Por fim, foi realizada uma breve análise de três filmes das diretoras escolhidas.

O trabalho de conclusão de curso estrutura-se em três capítulos, apresentando-se no primeiro capítulo, um breve contexto histórico e os precedentes cinematográficos do novo cinema alemão. Além de introduzir o novo cinema alemão, suas principais obras e diretores, concentrando-se na produção cinematográfica das mulheres e seu percurso ainda desconhecido, baseando-se em autores como Laura Cánepa (2006), Rebecca Reed (2003) Julia Knight (1992), Anne Lynne Blume (1993), Claudia Lennsen e Marc Silberman.

Com o intuito de focar em três diretoras em específico e assim conhecê-las mais aprofundadamente, no segundo capítulo foram apresentadas as trajetórias de Jutta Brückner, Helke Sander e Helma Sanders-Brahms baseando-se em livros e entrevistas com as diretoras publicadas e concedidas a Barbara Kosta e Richard W. McCormick (1996), e Marc Silberman. Também foi consultado o artigo de Liza Katzman e textos escritos pelas próprias diretoras para o livro "Wie haben sie gemacht?" (2014). Finalmente no terceiro capítulo, abordam-se três filmes escolhidos comparando-os entre si. Buscando identificar elementos autobiográficos e a relação entre documentário e ficção, apesar de estilo e suporte diferentes.

Acreditando nesta pesquisa como um ponta-pé inicial na difusão de informações sobre as diretoras do novo cinema alemão, e dessa forma, elas serem cada vez mais reconhecidas, estudadas. E no futuro, seus filmes sejam mais acessíveis, e que o conhecimento de suas trajetórias profissionais sirva como inspiração e exemplo para novas gerações de diretoras.

2 O CONTEXTO HISTÓRICO E OS PRECEDENTES DO NOVO CINEMA ALEMÃO

Logo com o fim da Segunda Guerra mundial, a Alemanha vivia as consequências da derrota, com seu território dividido e dominado pelos aliados, e a atividade cultural não sendo prioridade nesse momento:

A maior parte da população vivia em labirintos subterrâneos sem higiene, a fome ameaçava a todos, havia milhões de feridos para serem tratados, os serviços públicos estavam em colapso. Aos aliados, que haviam ocupado o país, cabia organizar as atividades básicas e suprir as necessidades de

sobrevivência de uma população traumatizada. A vida cultural havia sido suspensa e todos os teatros e cinemas estavam fechados." (Cánepa 2006, p. 312)

Laura Cánepa (2006) acrescenta que já com dois meses após o fim da guerra, já havia programação nas telas alemãs e "em pouco tempo a Alemanha já tinha mais salas de cinema do que em 1939. Por outro lado, quase nada havia sobrado da sua poderosa indústria cinematográfica." (p. 312). E os cinemas da Alemanha Ocidental estavam dominados por produções hollywoodianas.

Escolhendo estratégias diferentes, a Alemanha Oriental monopolizou a produção cinematográfica e assim o controle e a censura: "No lado oriental, a República Democrática da Alemanha criara, em 1946, a Defa (Deutsche Film AG), empresa que pertencia ao Estado e monopolizava a produção cinematográfica do país. Seguindo, de certa maneira, os preceitos da Ufa², os filmes da Defa eram realizados em grandes estúdios e primavam pelo rigor técnico e pela estética acadêmica." (CÁNEPA, 2006 p. 312) Já "monopolizando" de outra forma, como podemos considerar segundo Laura Cánepa, o interesse da dominação dos Estados Unidos na Alemanha Ocidental não era de resgatar o cinema local, mas sim ampliar o mercado de distribuição de seus produtos cinematográficos: "Do lado ocidental, a República Federal da Alemanha também tinha sua produção cinematográfica controlada, mas, como explica Anton Kaes (1989, p. 10), os aliados do oeste não estavam interessados em reconstruir a indústria cinematográfica nativa, e sim em assegurar o mercado para seus próprios produtos." (CÁNEPA, 2006 p. 312)

Assim, os filmes alemães ocidentais populares no momento eram conhecidos como *Heimatfilm* (chamados por Cánepa de "filmes de pátria"). Atraíram mais de cinco milhões de espectadores, e eram caracterizados como filmes de essência conservadora que retratavam o moralismo na sociedade, destacando a cultura regional tradicional e suas comunidades préindustriais. Com suas narrativas se localizando em sua maioria na região dos Alpes e na Floresta Negra. (HAKE, 2002 p.118)

_

A Universum-Film AG foi fundada em dezembro de 1917 durante a Primeira Guerra Mundial para "rivalizar" com as porduções norte-americanas. A UFA produziu clássicos do cinema sinlencioso como "Dr. Mabuse" (1922), "Die Nibelungen" (1924) e "Metropolis" (1927) de Fritz Lang, bem como "Faust" de F. W. Murnau. Na década seguinte produziu o filme "The Blue Angel" (1930), de Josef von Sternberg, estrelado por Marlene Dietrich, que se tornou um sucesso mundial. Durante o Nazismo, as principais produtoras UFA, Tobis, Terra, Bavaria e Wien-Film são fundidas na UFA-Film GmbH. E próximo do fim da Segunda-guerra mundial, as unidades do Exército Vermelho Soviético ocuparam o terreno da UFA. No ano seguinte, a Deutsche Filmaktiengesellschaft (DEFA) é fundada sob a autoridade Militar Soviética. (MEZA, Ed. UFA: The Fall and Rise of the 100-Year-Old Production Powerhouse. Novembro de 2017. Disponível em: https://variety.com/2017/film/global/ufa-history-production-powerhouse-1202615699/. Acesso em: 28/12/2018.

Segundo Laura Cánepa (2006), "Mais de 300 *Heimatfilmes* foram produzidos nesse período - e distribuídos no país por empresas norte-americanas." (p.313)

Ainda sobre estes filmes, Reed (2003) salienta que esse gênero complementou o desejo de muitos em tentar esquecer o passado recente na Alemanha.

O nostálgico e sentimental *Heimatfilm* não apenas agiu como um refúgio do caos da realidade alemã do pós-guerra, mas também tentou transmitir um novo sentido de lar e pertencimento a milhões de refugiados e exilados que haviam sido expulsos de suas pátrias originais. (Kaes 15). (REED, 2003, p. 10, tradução nossa)³

Curiosamente, outro gênero que também era popular nessa busca "pelo refúgio do caos" nos anos 1950, além dos *Heimatfilm* foram os filmes de guerra *Kriegsfilm*: "Os filmes de guerra da era Adenauer desencorajaram a análise histórica e a introspecção moral através de seu estilo naturalista e de sua apresentação dos alemães como vítimas da história⁴."(REED, 2003 p.10) Rebecca Reed (2003) finaliza dizendo que os dois gêneros ofereceram diferentes objetivos ao público da época. "Enquanto os *Heimatfilme* ofereciam ao público da Alemanha Ocidental umas "férias da história", os *Kriegsfilme* ofereciam aos espectadores versões reconfortantes da história.⁵" (p.11)

Um marco importante para a busca de um novo momento para o cinema alemão foi o manifesto de Oberhausen, assinado por 26 cineastas e jornalistas durante a oitava edição do Festival Nacional de Curtas-Metragens de Oberhausen:

O colapso do cinema convencional alemão há muito tempo impede uma atitude intelectual e o rejeitamos em suas bases econômicas. Tem, assim, a chance de vir à vida. Em anos recentes, curtas-metragens alemães, realizados por jovens autores, diretores e produtores, receberam inúmeros prêmios em festivais e atraíram a atenção de críticos de outros países. Esses filmes e o sucesso por eles alcançado demonstram que o futuro do cinema alemão está com aqueles que falam uma nova linguagem cinematográfica. Como em outros países, o curta-metragem na Alemanha tornou-se um espaço de aprendizado e uma área de experimentação para o filme de longa-metragem. Declaramos que nossa ambição é criar o novo filme de longa-metragem alemão. Esse novo filme exige liberdade. Liberdade das convenções da realização cinematográfica. Liberdade das influências comerciais. Liberdade

⁴ "The war films of the Adenauer era discouraged historical analysis and moral introspection through their naturalistic style and through their presentation of Germans as the victims of history." (REED 2003, p. 10).

³ Citação original: "The nostalgic and sentimental Heimatfilme not only acted as a refuge from the chaos of postwar German reality, but also tried to convey a new sense of home and belonging to millions of refugees and exiles who had been displaced from their original homelands (Kaes 15)." (REED 2003, p. 10)

⁵ "While the *Heimatfilme* offered West German audiences a "holiday from history," the *Kriegsfilme* offered moviegoers comforting versions of history." (REED 2003, p. 11)

da dominação do interesse de grupos. Nós temos idéias intelectuais, estruturais e econômicas realistas sobre a produção do Cinema Novo alemão. Nós estamos prontos a correr os riscos econômicos. O velho cinema está morto. Nós acreditamos no novo cinema. (Oberhausen, 28 de fevereiro de 1962) (CÁNEPA, 2006, p. 313-314)

Como afirma Reed (2003), o grupo de jovens diretores, artistas e jornalistas liderados por Alexander Kluge pediam por um sistema de fomento estatal para filmes que fossem mais artísticos, abandonando assim as produções populares que eram feitas e financiadas naquele momento.

O Manifesto de Oberhausen foi auto-afirmativo e revolucionário no tom. Partindo da premissa de que a velha ordem do cinema alemão havia finalmente entrado em colapso, os autores do manifesto anunciaram sua própria "hora zero" e deixaram clara sua determinação em criar um novo longa-metragem⁶.(Pflaum e Prinzler 9). (REED, 2003, p. 12, tradução nossa)

Laura Cánepa (2006) acrescenta que para buscar o novo, eles deveriam romper com tudo que estava sendo produzido naquele momento, principalmente como eles chamavam de "Opas Kino". Como a autora completa, entre esse grupo de assinantes do manifesto estavam Alexander Kluge, Peter Schamoni, Edgar Reitz, integrantes que pertenciam a "uma classe média em ascensão, que chegava pela primeira vez à universidade, queria demarcar novos campos estéticos e ideológicos." (p.314) Se inspirando em ideias de movimentos como a nouvelle vague francesa, como diz Reed (2003), eles queriam: "servir como uma voz crítica na República Federal da Alemanha, criando um cinema de arte com relevância social, e exigiam financiamento do governo e subsídios que lhes proporcionassem essa liberdade⁷." (Hake 144)." (REED, 2003, p. 12, tradução nossa)

O ambiente cinematográfico e a situação política da Alemanha Ocidental neste período, como diz Cánepa, reforçava a tendência de mudança que o manifesto de Oberhausen defendia.

Com a popularização da TV no começo da década de 1960, o mercado exibidor entrara em crise no mundo inteiro. Na Alemanha, os cinemas haviam perdido mais de três quartos do seu público (Kaes 1997, p. 614).

⁷ "Above all, the filmmakers wanted to serve as a critical voice in the Federal Republic of Germany by creating an art cinema with social relevance, and they demanded government funding and subsidies that would afford them this freedom (Hake 144). "(REED 2003, p. 12)

⁶ "The Oberhausen Manifesto was self-assertive and revolutionary in tone. Starting from the premise that the old order of German cinema had finally collapsed, the authors of the manifesto announced their own "zero hour," and made clear their determination to create a new feature film (Pflaum and Prinzler 9)". (REED 2003, p. 12

Assim, para os jovens cineastas, a queda espetacular do cinema comercial, aliada à crise de identidade que assolava o país, oferecia a chance e o incentivo para novas experiências. (CÁNEPA, 2006, p. 314-315)

Diante disso, o grupo de Oberhausen se fortaleceu ao conseguir apoio da escritora e crítica Lotte Eisner e da presença influente de Alexander Kluge entre eles. Segundo Laura Cánepa (2006) Kluge era o "porta-voz" do grupo, além disso ele se tornou uma espécie de "representante do cinema independente alemão e deu início a grandes *lobbies* nos meios governamentais" (CÁNEPA, 2006, p. 315) A partir disso, conseguiram conquistar uma das reivindicações do manifesto de Oberhausen: a criação do fundo governamental para financiar filmes de jovens diretores, conhecido como Kuratorium junger deutscher Film (Comitê do Jovem Cinema Alemão). Como salienta Reed (2003):

O Ministério federal do Interior criou o Kuratorium junger deutscher Film em 1964, projetado para apoiar o primeiro e o segundo projetos de cineastas "debutantes". O apoio veio através de empréstimos sem juros, com uma média de cerca de 300.000 marcos alemães (€ 153.390) para cada um dos vinte filmes que financiou nos primeiros três anos de operação (Pflaum e Prinzler 110-11). Os esforços do grupo de Oberhausen e os empréstimos do Kuratorium resultaram em um cinema modernista que se mostrou artisticamente inventivo, mas impopular junto ao público alemão". (REED, 2003, p 13-14, tradução nossa)

Os três primeiros filmes produzidos pelo *Kuratorium* foram o "Abschied Von Gestern" (1965-1966) de Alexander Kluge, "Katz und Maus" (1966) de Hans-Jürgen Pohland e "Mahlzeiten" (1966) de Edgar Reitz. Outro filme também realizado na mesma época, mas que segundo Knight (1992 p.31) sem o *Kuratorium*, foi "O jovem Törless" (1966) de Volker Schlöndorff. Ambos com estilos e formas diferentes, mas que segundo Cánepa (1989) possuíam em comum a temática abordada das causas e consequências do Nacional-socialismo na Alemanha. Para a autora, o filme "de Schlöndorff era mais sóbrio e clássico, ao passo que o de Kluge apresentava uma estrutura mais aberta, com espaço para comentários em voz-over, intertítulos, cenas documentais e justaposição de fotos e textos." (CÁNEPA 2006, p. 316)

⁸ Segundo o site do Kuratorium, o comite financia tanto o primeiro e segundo longa-metragem ou curtametragem de um jovem diretor / diretora ou o primeiro e segundo roteiro de um jovem autor/autora. Disponível em: http://www.kuratorium-junger-film.de/talentfilm. Acesso em: 30/11/2018.

⁹ "The federal Ministry of the Interior established the Kuratorium junger deutscher Film in 1964, designed to support the first and second projects of "debutant" filmmakers. Support came through interest free loans, which averaged about DM 300,000 (€ 153,390) for each of the twenty films it financed in its first three years of operation (Pflaum and Prinzler 110-11). The efforts of the Oberhausen group and the Kuratorium loans resulted in a modernist cinema that proved artistically inventive yet unpopular with German audiences." (REED 2003, p 13-14)

Através do *Kuratorium* também foram realizadas adaptações literárias, filmes experimentais e os *Antiheimatfilmes*¹⁰. (CÁNEPA, 2006 p. 317)

Por terem um estilo mais agressivo e temas polêmicos, os filmes do jovem cinema alemão não cativaram a audiência local, apenas o público restrito dos festivais. Citando Thomas Essaelsser, Cánepa (2006) afirma que a temática e o estilo aliados a voz-over e de inserções de cenas documentais, "era recebida pelos espectadores como arrogante e manipuladora, sensação reforçada por um certo hermetismo e pela precariedade de produção dos filmes. Com isso, tornava-se muito difícil para o jovem cinema alemão encontrar seu público." (p. 318) Esta dificuldade também seria vivida mais adiante pelo novo cinema alemão.

Através do *Kuratorium* com um total de 5 milhões de marcos, em seus primeiros três anos de existência foram realizados cerca de 20 filmes. Além de incentivar a criação de escolas de cinema e cinematecas em todo o país. ¹¹

Mas a falta de público nas exibições da maioria dos filmes produzidos também trouxe insatisfação:

Obviamente, porém, todo o dinheiro investido em profissionais incapazes de angariar sucessos nas bilheterias provocou reações entre os produtores e distribuidores do cinema comercial alemão. Seus representantes começaram a lutar por uma nova forma de concessão de dinheiro público para o cinema [...]. (CÁNEPA, 2006, p. 319)

No final da década de 1960 foi criado uma nova forma de arrecadar para investir em produções cinematográficas, um imposto que seria cobrado sobre cada bilhete de cinema vendido no país, e depois repassado ao *Filmförderungsanstalt* (FFA). A partir daí, "a FFA escolhia os projetos de acordo com a experiência dos envolvidos, o que acabou se tornando um incentivo ao cinema comercial já estabelecido" e dificultando assim para realizadores estreantes. (CÁNEPA, 2006, p. 319)

Atualmente, o Kuratorium ainda se encontra em atividade financiando como denominado em seu próprio site: 'Talentfilms" de diretores da nova geração ou roteiristas que concluíram o Ausbildung, e também filmes infantis. Disponível: http://www.kuratorium-junger-film.de/. > Acesso em: 28/11/2018

¹⁰ Filmes realizados entre o fim da década de 1960 e início dos anos 1970 que revisitavam criticamente os Heimatfilmes, adotando muitas vezes um tom acusatório direcionado à própria audiência. Destacando-se como *Anti-heimatfilm* "A súbita riqueza dos pobres de Kombach (1971), de Schlöndorff, roteirizado em parceria com Margarethe von Trotta. (CÁNEPA, 2006, p;316 -317)

2.1. NOVO CINEMA ALEMÃO

Buscando conseguir se beneficiar e financiar seus filmes pela verba da FFA, no início da década de 1970, um grupo de diretores incluindo Fassbinder e Wim Wenders criam a produtora *Filmverlag der autoren*. Assim como surgiu a *Werner Herzog Filmproduktion*, essas produtoras começaram a contar com orçamentos um pouco maiores e a conquistar mais espaço no mercado auxiliados pelo sistema de subsídios e premiações. (CÁNEPA, 2006, p. 319-320) Nestes primeiros anos da década, foram produzidos filmes como "*Alice nas cidades*" (1974) de Wim Wenders e "*As lágrimas amargas de Petra Von Kant* (1972) de Rainer Werner Fassbinder.

Diferentemente de outras "novas ondas" do cinema moderno, na Alemanha a televisão tinha um papel fundamental em financiar as produções: "O Cinema Novo alemão não foi uma escola com características únicas: interesses estilísticos individuais e variados, unidos apenas pelo modo de produção através do sistema de subsídios do estado e parceria com a televisão." (KAES apud CÁNEPA, 2006 p. 327).

Características essas que já podiam ser observadas durante o jovem cinema alemão (Kuratorium). Como salienta Julia Knight (1992) "o novo cinema alemão se estabilizou no cenário internacional de cinema (...) marcado pela diversidade de temática e estilos" (p. 1, tradução nossa) A autora ainda afirma que apesar dos críticos terem encontrado dificuldades em caracterizar os principais elementos do novo cinema alemão, é mais fácil identificar os diretores com mais sucesso, como Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Alexander Kluge, Wim Wenders, Volker Schlöndorff, Jean-Marie Straub e Hans-Jürgen Syberberg. "Esses diretores podem ser caracterizados como uma geração, já que eles foram todos nascidos em torno da Segunda Guerra Mundial e cresceram em uma Alemanha dividida no pós-guerra." (KNIGHT, 1992, p.2, tradução nossa) Sendo da mesma geração e sendo excluídos de muitos estudos e contabilizações feitas sobre o novo cinema alemão também há diretoras mulheres e outros homens que também faziam partes dessa geração acima citada. Ainda segundo Knight, "o trabalho delas, como os de seus colegas homens, também é marcado por "imagens alternativas e contra-representações" e reflete uma intensa preocupação com questões sócio-políticas." (KNIGHT 1992, p.2, tradução nossa) Dentre as mulheres podemos destacar: Claudia Von Alemann, Jutta Brückner, Ingemo Engström, Danièle Huillet, Elfi Mikesch, Ulrike Ottinger, Cristina Perincioli, Erika Runge, Helke Sander, Helma Sanders-Brahms, UlaStöckl e Margarethe Von Trotta.

2.2. FEITO POR ELAS: UMA HISTÓRIA PERIFÉRICA NO NOVO CINEMA ALEMÃO

As mulheres diretoras do novo cinema alemão são geralmente citadas em apêndices, ou poucas linhas em textos que focam na geração de diretores do período. (KNIGHT, 1992, p. 25, tradução nossa) Apesar de não ser de grande conhecimento, elas possuem uma produção vasta que infelizmente são de difícil acesso e conhecimento de um grande público, fora crítica especializada ou pesquisadores. Á margem do "epicentro" no novo cinema alemão, muitas tentaram se estabelecer na profissão durante o período. E nesse capítulo então apresentaremos um breve histórico geral sobre esse percurso.

Blume (1993) citando Thomas Essaelsser (p.5, tradução nossa) ressalta que os filmes produzidos por essas mulheres, buscavam uma conexão "entre a história da Alemanha, o período pós-guerra e as dificuldades particulares que confrontavam a mulher a encontrar uma identidade viável." Como afirma Lennsen (1982) ao destacar outra característica de suas produções: "Sem dúvida, é a abordagem autobiográfica que separa os filmes femininos alemães dos outros¹²" (p. 176) A autora ainda ressalta a importância das mulheres cineastas e também historiadoras darem o seu ponto de vista da história alemã, mesmo apesar da diferença que esses filmes possam ter, "Todas essas mulheres mostram que a redação da história alemã recente também deve ser vista e escrita por elas¹³".(FEHERVARY; LENSSEN; MAYNE, 1982 p.177, tradução nossa) Uma geração de mulheres as quais muitas delas foram conseguir mais espaço e realizaram seus primeiros longas-metragens quando já estavam mais velhas:

A primeira geração de mulheres cineastas na Alemanha consistia de mulheres com cerca de 40 anos: Helke Sander, Jutta Brückner, Helma Sanders-Brahms, por exemplo. Elas fazem filmes de baixo orçamento há cerca de dez anos e dedicam muito tempo e energia para tentar trabalhar coletivamente. Enquanto isso, seus colegas do sexo masculino, Fassbinder, Herzog, Wenders, chegaram ao topo¹⁴. (FEHERVARY; LENSSEN; MAYNE, 1982 p. 181, tradução nossa)

¹² "Undoubtedly it's the autobiographical approach that sets apart the German women's films from the others". (FEHERVARY; LENSSEN; MAYNE, 1982 p.176)

¹³ " all these women show that the composition of recent German history must also be viewed and written by them." (FEHERVARY; LENSSEN; MAYNE, 1982 p.177)

¹⁴ "The first generation of women film-makers in Germany consisted of women around the age of forty: Helke Sander, Jutta Brückner, Helma Sanders-Brahms, for example. They have been making low-budget films for about ten years, and they have put much time and energy into trying to work collectively. Meanwhile their male

Alguns desses diretores que já eram considerados promissores e de sucesso, como diz Marc Silberman, dentro da temática diversificada do novo cinema alemão, se interessavam em colocar mulheres como protagonistas de seus filmes.

Por mais diversos que possam ser os filmes que consideramos como parte do Novo Cinema Alemão, eles têm uma característica temática em comum: eles se concentram no excluído ou em grupos sociais periféricos. Consequentemente, como excluídas, as mulheres e suas vidas tornam-se interesse para os jovens diretores alemães. De fato, encontramos uma série de filmes dos diretores estrelas da "nova onda" estruturados em torno de uma protagonista feminina¹⁵ [...]. (SILBERMAN,1982 s/p., tradução nossa)

A mulher como protagonista e seu meio social pode ser visto em filmes como "Part time work of a domestic slave" (1973) de Alexander Kluge e "Effi Briest" (1974) de Fassbinder.

Segundo Knight (1992) Daniele Huillet, May Spils e Ula Stöckl se tornaram as primeiras diretoras profissionais da Alemanha Ocidental, mas a existência delas não era muito notada. Daniele Huillet co-dirigia filmes com o marido Jean-Marie Straub, cujos créditos de seus filmes vinham como "Straub-Huillet": "Naquele tempo não era elegante mencionar as mulheres. Ninguém notava... que eu era sempre citada nos créditos". (KNIGHT, 1992, p. 11 tradução nossa). Além de Huillet, podemos citar Margarethe Von Trotta por ter co-roteirizado filmes em parceria com o marido Volker Schlöndorf, e co-dirigido o filme "A honra perdida de Katharina Blum" (1975).¹⁶

Entre as diretoras que precederam o pós-guerra e Alemanha dividida, Knight (1992, p. 5-6, tradução nossa) cita Leni Riefenstahl, destacando-a como um caso especial, no qual críticos se sentem divididos ao avaliar sua obra: habilidades cinematográficas *versus* relação com o nazismo. A autora ainda ressalta que Lotte Reiniger geralmente só é destacada em estudos específicos sobre animação. E mais adiante, durante a década de 1950, as oportunidades para as mulheres ainda eram limitadas:

colleagues, Fassbinder, Herzog, Wenders, have made it to the top.". (FEHERVARY; LENSSEN; MAYNE, 1982 p. 181)

¹⁵ "Diverse as the films may be which we reckon among the New German Cinema, they do have one thematic characteristic in common: they focus on the outsider or on peripheral social groups. Consequently, as outsiders, women and their lives become of interest to young German directors. Indeed we find a number of films by the "new wave" star directors structured around a female protagonist (...)." (SILBERMAN, 1982 s/p.)

¹⁶ Fonte: Margarethe von Trotta - IMDB. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0903137/bio. Acesso em: 17/10/2018.

Na Alemanha dividida no pós-guerra, as oportunidades para as mulheres dirigirem na República federal permaneceram limitadas. Apesar de várias mulheres terem trabalhado com cinema durante os anos 1950, nenhuma delas tinham conseguido fazer filmes de longa-metragem. (KNIGHT, 1992, p. 6, tradução nossa)

No decorrer da década de 1960 e início do Novo cinema alemão, não houve grandes mudanças quanto ao fato das oportunidades para as mulheres trabalharem como diretoras serem limitadas. Como diz Blume (1993), "no início foram negados apoio às mulheres para seus projetos de ficção.¹⁷"(p.4, tradução nossa) Era difícil conseguir financiamento para seus projetos, e a crítica não as consideravam como parte do movimento.

A ausência de oportunidades para que as diretoras bem-qualificadas realizassem produções nos primeiros anos do Novo Cinema Alemão, principalmente uma questão de finanças do que de talento, é combinada no descaramento somente pelo subsequente fracasso do mundo crítico em considerar seus trabalhos como fundamental para o movimento. Somente nos últimos anos essa vertente da produção cinematográfica feminina - a exploração da história pessoal - está sendo vista como uma parte válida e vital do Novo Cinema Alemão. 18 (BLUME, 1993 p.3, tradução nossa)

Sobre se sentir à margem do grupo considerado do novo cinema alemão, Ula Stöckl relata que muitas vezes ela se sentiu invisível, e "chegou a um ponto em que uma parte de mim sentia que eu realmente não existia, não que eu fosse apenas mal compreendida, mas que eu simplesmente não estava lá¹⁹". Esse sentimento de não ser incluída numa publicação sobre os diretores daquela geração e muitos dos que lá estavam listados, tinham realizados seus primeiros filmes bem depois que Stöckl. (KNIGHT, 1992, p. 43, tradução nossa)

Pelo fato de a profissão de diretor já ser tão ligada ao homem, Claudia Von Alemann conta em uma entrevista, que logo pensavam que ela era uma montadora e não diretora: "Quando me perguntavam sobre a minha profissão e eu falava: "Eu faço filmes", eu me deparava regularmente com a resposta, "oh sim, ser uma montadora deve ser um trabalho

¹⁷ "in the early days women were denied support for their fiction projects (...)." (BLUME 1993, p.4)

¹⁸ The absence of opportunity for well-qualified women directors to make features in the early years of the New German Cinema, chiefly a matter of finances rather than talent, is matched in its effrontery only by the subsequent failure of the critical world to consider their work as fundamental to the movement. Only in recent years has this strand within women's film production - the exploration of personal history - been as a valid and vital part of the New German Cinema. (BLUME, 1993 p.3)

¹⁹ "it got to the point where part of me felt that I really didn't exist, not that I was just misunderstood, but that I simply wasn't there at all". (KNIGHT 1992, p. 43)

interessante²⁰." (KNIGHT, 1992, p.43, tradução nossa) Sendo difícil associar essas mulheres a função de direção, muitas não eram reconhecidas pelo próprio público do período, e também ignoradas por muitos críticos:

Na verdade, a maioria dos fãs da nova onda de filmes alemães, mesmo na Alemanha, seria pressionada com dificuldade a nomear uma diretora de cinema - talvez com a exceção de duas cineastas que tiveram algum sucesso popular, Margarethe Von Trotta (O Segundo Despertar de Christa Klages), e Helma Sanders-Brahms (Alemanha Mãe Pálida)²¹. (SILBERMAN, 1982 s/p, tradução nossa)

O desconhecimento de muitos desses críticos, levava a "rotulação" dos filmes produzidos por mulheres como "feministas" limitando assim o seu espectro. (LENNSEN, 1984 s/p) Para Blume (1993), essa definição prejudicial de "feminista" para todos os filmes feitos por mulheres pode atrapalhar os estudos em cinema e o próprio público.

Seus esforços foram ainda mais prejudicados pela designação de "feminista" - um termo que foi usado para abranger praticamente todo o cinema feminino, o que nega as diretoras do sexo feminino uma oportunidade de resposta individual ao seu próprio trabalho. O feminismo em si não é para ser visto como negativo. A falta de uma definição clara por parte das mulheres do termo "feminismo" e a abundância de definições errôneas dadas por outros resultou injustamente em uma conotação negativa para qualquer coisa chamada "feminista". A injustiça na forma como os filmes femininos foram recebidos tem sido prejudicial não apenas para as cineastas, mas para os estudos de cinema e também para o público²². (BLUME, 1993, p.4, tradução nossa)

Assim, ao referenciarem os filmes como feministas usando o termo com conotação negativa, Lennsen (1984, s/p, tradução nossa) ressalta: "Dois ou três anos atrás nós escrevemos contra uma instituição de críticos de cinemas que dificilmente prestaram alguma atenção aos filmes de mulheres ou fizeram comentários maldosos sobre eles." Depois esses

²¹ "In fact, most fans of new wave German film, even in Germany, would be hard pressed to name a woman film director — perhaps with the exception of two filmmakers who have had some popular success, Margarethe von Trotta (THE SECOND AWAKENING OF CHRISTA KLAGES) and Helma Sanders-Brahms (GERMANY PALE MOTHER)". (SILBERMAN, 1982 s/p)

-

²⁰ "When I was asked about my profession and I said, "I make films", I regularly met with the reply, "oh yes, being an editor must be an interesting job." (KNIGHT 1992, p.43)

²² "Their efforts were further hindered by the designation of "feminist" - a term that was used to subsume virtually all women's filmmaking, this denying female directors an opportunity for individual response to their own work. Feminism in and of itself is not to be seen as negative. The lack of clear definition by women of the term "feminism" and the abundance of misdefinition given by others, resulted unfairly in a negative connotation for anything referred to as "feminist". The injustice in the way films by women have been received has been retrimental not only to the filmmakers, but to film studies and audiences too." (BLUME 1993, p.4)

mesmo críticos encaixaram os filmes em rótulos como "filmes feministas", resultando em irritação. Sobre a reação de alguns críticos aos filmes das diretoras:

> Em 1968, Ula Stöckl fez Neun Leben hat die Katze/ The Cat has Nine Lives sobre a vida de quatro amigas. Os críticos homens reagiram negativamente ao filme "principalmente porque havia "muitas mulheres" nele. Dezesseis anos depois, Maria Knilli fez Liber Karl / Dear Carl (1984) sobre um menino que fica doente tentando se adequar às expectativas de seus pais. Embora o filme tenha sido altamente elogiado, Knilli foi perguntada o porquê de ela ter feito um filme sobre "Carl" em vez de "Carla"²³. (KNIGHT, 1992, p. 100, tradução nossa)

Para muitos deles, parecia que as mulheres cineastas só poderiam tratar de assuntos femininos, mas também sem "exageros". (KNIGHT, 1992, p.100)

Como já falado anteriormente, nos anos 1960, as primeiras escolas de cinema na Alemanha Ocidental foram criadas, na cidade de Ulm, o departamento de cinema na Hochschule für Gestaltung Ulm²⁴, a Academia alemã de cinema e televisão em Berlin (DFFB)²⁵ e em Munique, a Universidade de cinema e televisão²⁶ (HFF). Dentre as primeiras turmas, estavam futuras realizadoras, como Claudia Von Alemann, Ula Stöckl, Helke Sander, Jeanine Meerapfel dentre outras. As mulheres ainda eram minoria nessas turmas, como por exemplo na DFFB em Berlim onde estudou Helke Sander, no primeiro ano tinham duas mulheres dentre os trinta alunos aceitos. A autora ainda cita relatos, nos quais uma aluna alegava dificuldade no aprendizado prático por causa da dificuldade em conseguir manusear a câmera, já que homens na turma monopolizavam os equipamentos e com isso ela teve que adquirir a própria Super8. Em outro

para

trabalho

ter

um

²³ In 1968 Ula Stöckl made Neun Leben hat die Katze/ The Cat has Nine Lives about the lives of four women friends. Male critics reacted negatively to the film 'mainly because there were "too many women" in it. Sixteen years later, Maria Knilli made Liber Karl/Dear Carl (1984) about a boy who becomes ill through trying to

aprendizado prático.

(KNIGHT

1992,

10)

caso, uma situação semelhante levou as alunas a se organizarem entre si em grupos de

conform to his parents' expectations. Although the film was highly praised, Knilli was asked why she had made a film about "carl" rather than 'Carla'. (KNIGHT 1992, p. 100)

melhor

²⁴ "The Film Department at the HfG was set up in 1961. It is acknowledged to be one of the earliest theoretical and practical film schools in West Germany. Initially its main concern was to implement the Oberhausen Manifesto, however the department soon became an intellectual center of New German Film." Fonte: http://www.hfg-archiv.ulm.de/english/the collections/permanent loans/film institute.html. Acesso em: 20/10/2018.

²⁵ "Since 1966 the DFFB has hosted an open community of emerging filmmakers supported by the City of Berlin. DFFB was in its early years the only film akademie in the Federal Republic. Fonte:https://www.dffb.de/philosophy/?lang=en. Acesso em: 20/10/2018.

²⁶ "Since its founding in 1966, or rather since instruction began in 1967." (Fonte: https://www.hffmuenchen.de/en EN/ueber-die-hff). Acesso em: 20/10/2018.

Com o advento da televisão, os cinemas começaram a gradualmente fechar e as bilheterias caíram muito. Segundo Knight (1992) "em 1956 existiam menos de 0.7 milhões de aparelhos de tv na Alemanha ocidental, e em 1960 esse número cresceu para 4,6 milhões, e em 1963 para 9 milhões." (p.29, tradução nossa) Mas é curioso pensar que essa mesma televisão teria um papel fundamental para o sistema de subsídios de filmes do novo cinema alemão. (p.34) Desta forma, é importante entender o sistema interno de televisão na Alemanha:

[...] um monopólio estatal, regionalizado e dividido em administrações separadas, cujos canais se alimentavam de produções independentes e de coproduções (Elsaesser 1989, p- 32). Em 1974, um contrato entre as emissoras e o FFA especificou a forma corno cada canal deveria alocar recursos na produção cinematográfica, o que mudou radicalmente o mercado à disposição dos cineastas [...]. (CÁNEPA, 2006, p.321)

Com isso, os cineastas tinham um novo espaço de exibição à disposição e ainda financiava suas produções. Principalmente para as mulheres e outros excluídos, como diz Knight (1992) do grupo *mainstream* no novo cinema alemão, a televisão seria um espaço importante para ter seus filmes produzidos e exibidos. Espaço garantido talvez pela grande demanda a suprir com conteúdos independentes, melhor aceitação de projetos híbridos ou somente documentais, que segundo Knight (1992), eram característicos da produção feminina daquele momento. A televisão foi fundamental para a realização dos primeiros longasmetragens de algumas destas diretoras, mas isso veio a ocorrer só na segunda metade da década de 1970.

Silberman acrescenta que "na verdade, a produção cinematográfica de TV é onde a maioria das diretoras feministas ganhou reconhecimento²⁷". (1982, s/p, tradução nossa) Mas antes disso, as mulheres ainda possuíam uma insuficiente representação no Novo Cinema alemão. (KNIGHT, 1992, p. 9) Como no início da década de 1970, diretores como Fassbinder, Herzog, Kluge, Reitz, Schlöndorff e Wenders já possuíam alguns longametragens.

A maioria de suas equivalentes femininas, no entanto, descobriu que as condições sociais restritivas e o sexismo institucional frequentemente lhes negavam acesso aos recursos de produção que lhes permitiriam fazer o mesmo. Por exemplo, dos quarenta e seis filmes produzidos com o financiamento do Kuratorium desde o seu início até o final de 1973, apenas

²⁷ "In fact, TV film production is where most feminist directors first gained recognition." (SILBERMAN, 1982 s/p)

oito eram dirigidos por mulheres, e somente um deles era um longametragem. Embora muitas cineastas, como seus colegas do sexo masculino, tenham trabalhado nos setores de cinema e televisão desde o final dos anos sessenta e início dos anos setenta, a maioria não realizou seus primeiros longas-metragens até 1976-77 ou mais tarde.²⁸ (KNIGHT, 1992, p. 42, tradução nossa)

Neste mesmo momento, as mulheres se dedicavam assim a outras áreas: produção cinematográfica independente, produções para TV, e vídeo-arte. Como explica Knight (1992), o canal alemão ZDF possuía um pequeno departamento que teve um importante papel em viabilizar que as mulheres construíssem suas carreiras.

Um pequeno departamento de oficina no ZDF desempenhou um papel particularmente importante em permitir que cineastas desenvolvessem suas carreiras. Denominado *Das kleine Fernsehspiel* (A Pequena Peça Televisiva), o departamento foi encarregado de desenvolver novas formas de televisão, promovendo experiências estéticas e encorajando a expressão pessoal. Para atingir esses objetivos, o departamento estava preparado não apenas para estender um alto grau de liberdade criativa, mas também para "patrocinar amadores totais". Eles foram responsáveis, por exemplo, pela encomenda do primeiro filme de Jutta Brückner, Tue recht und scheue niemand / Do Right e Fear Nobody (1975), sobre sua mãe.²⁹ (KNIGHT, 1992, p.98, tradução nossa)

Esse mesmo departamento viria a financiar também outros filmes, como "Redupers" (1977) e "The Subjective Factor" (1981) de Helke Sander e também os dois filmes seguintes de Jutta Brückner. Mesmo tendo um pouco espaço na programação e um horário tarde na noite, a audiência era pequena. Ainda assim, como diz Knight (1992) o departamento teve grande importância em "promover a conscientização e aceitação do cinema feminino³⁰" (p. 99, tradução nossa)

Durante o final dos anos setenta, os filmes feitos por mulheres consistentemente alcançaram índices de audiência bem acima da média

30 "promote awareness and acceptance of women's filmmaking". (KNIGHT, 1992 p.99)

²⁸ "Most of their female counterparts, however, found that restrictive social conditions and institutional sexism frequently denied them access to the production facilities that would have enabled them to do likewise. For instance, out of the forty-six films produced with Kuratorium funding from its inception up to the end of 1973, only eight were directed by women and only one of these was a feature-length film. Although many women filmmakers, like their male colleagues, had worked in the film and television sectors since the late sixties and

early seventies, most did not make their first feature films until 1976-77 or later." (KNIGHT, 1992, p. 42) ²⁹ "A small workshop department at ZDF played a particularly important role in enabling women filmmakers to develop their careers. Called Das kleine Fernsehspiel (The Little Television Play), the department was charged with developing new forms of television, promoting aesthetic experiment and encouraging personal expression. To achieve these ends the department was prepared not only to extend a high degree of creative freedom but also to 'sponsor total amateurs'. They were responsible, for instance, for commissioning Jutta Brückner's first film, Tue recht und scheue niemand/ Do Right and Fear Nobody (1975), about her mother." (KNIGHT, 1992, p.98)

quando foram transmitidos. Muitos desses filmes, uma vez feitos, foram posteriormente exibidos em festivais de filmes estrangeiros e, assim, alcançaram também uma audiência internacional.³¹ (KNIGHT, 1992, p. 99, tradução nossa)

Ainda segundo Knight (1992) o ano de 1977 pode ser considerado um marco para as mulheres do novo cinema alemão, porque várias delas conseguiram realizar o seu primeiro longa-metragem e assim participar das atividades do Novo cinema alemão. Entre elas, Helma Sanders Brahms com *Heinrich* (125 min.), Helke Sander com *Die Allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers* (98 min.), Margarethe von Trotta com *O segundo despertar de Christa Klages* (93 min.) e Ulrike Ottinger com *Madame X - Eine absolute Herrscherin* (141. min).

No fim da década de 1960, assim como em outras partes do mundo, o movimento estudantil cresceu na Alemanha e dele surgiu o movimento feminista. Num primeiro momento, as cineastas feministas optaram por documentário, segundo Knight (1992) confirmando compromisso com a realidade e também pela praticidade de produção, mas depois elas viram que produzir filmes de ficção ajudaria a alcançar uma maior audiência. Preocupada em mostrar como surgiu o movimento, Helke Sander realizou o filme "Der subjektive Faktor" (1981) que aborda o início do movimento feminista na Alemanha Ocidental. Apesar do engajamento com o movimento feminista de algumas cineastas como Helke Sander, segundo Knight, poucas cineastas participavam ativamente do Movimento feminista, como por exemplo, Ula Stöckl. A última citada teve alguns de seus filmes inclusive criticados por ativistas feministas por não atenderem as demandas consideradas do movimento. (KNIGHT 1992, p. 85)

Além disso, os filmes feitos por mulheres que eram considerados pelos críticos de "temáticas feministas", assim como a visão sobre o movimento feminista, geralmente não tinham uma boa avaliação e muitas vezes esses filmes não recebiam nem uma pequena nota em grandes jornais. Termos como "*Frauenfilm*" (filme de mulheres), dados por críticos não agradava por seus filmes serem rotulados em um gênero. (KNIGHT, 1992, p. 67) Apesar disso, um crítico fez uma boa observação sobre o filme *Redupers* de Helke Sander dizendo que ela conseguiu retratar muito bem em imagens a cidade de Berlim, e a situação dela como autora e como uma profissional. (KNIGHT, 1992, p. 89-90)

-

³¹ "During the late seventies the films made by women consistently achieved well above average viewing figures when they were broadcast. Many of these films, once made, were subsequently screened at foreign film festivals and thus reached an international audience as well." (KNIGHT 1992, p. 99)

Naquele momento, métodos de trabalho no cinema também eram inspirados no movimento feminista. O fato de muitas cineastas trabalharem em forma de coletivo é ressaltado por Knight:

O privilégio do movimento de métodos coletivos e participativos de organização levou várias cineastas a tentar empregar esses métodos em seu trabalho. De fato, de acordo com Claudia Lennsen, a primeira geração de cineastas mulheres na Alemanha Ocidental "dedicou muito tempo e energia a tentar trabalhar coletivamente". Perincioli, por exemplo, enfatizou que em seu trabalho "o fator mais importante é ... a coesão do grupo e a solidariedade como uma base criativa a partir da qual trabalhar³²" (KNIGHT, 1992, p. 90, tradução nossa).

Em 1973, Claudia von Alemann e Helke Sander criaram o 1º Seminário internacional de filmes feito por mulheres em Berlim, na Alemanha Ocidental. Para Knight (1992 p. 103) foi enorme a importância e a oportunidade proporcionada pelo evento às cineastas. Elas puderam assim se conhecer e discutir seu trabalho. Até aquele momento, elas não possuíam conhecimento da extensão da produção cinematográfica drealizada pelas mulheres.

Esse seminário foi o primeiro evento desse tipo na Alemanha, e apenas através disso que era possível ter um fórum de discussão sobre suas produções. Filmes feitos por mulheres com "temáticas feministas" não atraiam o interesse da imprensa, então o evento teve pouquíssima cobertura. Muitos críticos receberam convite e não compareceram. (KNIGHT, 1992 p. 104)

Um ano depois a oportunidade de discussão sobre os filmes feitos por mulheres ganharia mais força com uma nova aliada.

A revista *Frauen und Film* foi fundada em 1974 pela cineasta Helke Sander e "foi concebido como um projeto feminista operando com o setor cinematográfico³³." (KNIGHT, 1992, p. 104, tradução nossa) A revista publicava artigos sobre atitudes sexistas que prevaleciam nas mídias, crítica de filmes, discussões, e entrevistas com realizadoras, montadoras, historiadoras do cinema, produtoras e programadoras de cinemas. (p.107). Algumas edições também vinham com temas específicos como sexualidade no cinema. Nas primeiras edições também é possível identificar a forte relação com o movimento feminista e

³² "The movement's privileging of collective, participatory methods of organization led a number of women filmmakers to attempt to employ such methods in their work. Indeed, according to Claudia Lennsen, the first generation of women film directors in West Germany 'put much time and energy into trying to work collectively '. Perincioli for instance, stressed that in her work 'the most important factor is...the group cohesion and solidarity as a creative basis from which to work'. (KNIGHT, 1992, p. 90)

³³ "was conceived of as a feminist project operating with the film sector. (KNIGHT 1992, p. 104)

"Embora as editoras da *FUF* tenham conseguido manter a publicação contínua, inúmeras dificuldades ameaçaram continuamente a existência da revista durante seus primeiros anos"³⁴ (KNIGHT, 1992 p. 105, tradução nossa). Como Lennsen ressalta, a *Frauen und Film* mais engajada com o movimento feminista pelo menos nos primeiros anos da revista, via suas críticas e análises dos filmes:

Na Alemanha, os filmes femininos são freqüentemente subsidiados por homens, e esses fatores econômicos podem ter um impacto na estética do filme. Em *Frauen und Film*, enfatizamos a situação histórica dos filmes femininos e, mais do que os críticos americanos, penso que tendemos a ir além do texto do próprio filme e a incorporar em nossas teorias todo o processo de produção de filmes.³⁵ (FEHERVARY; LENSSEN; MAYNE, 1982, p. 178, tradução nossa)

A dificuldade das mulheres conseguirem financiar seus filmes, muitas vezes era apontada pela falta de representatividade de mulheres nos comitês de seleção de projetos.

Para tentar resolver essa situação e defender seus interesses um grupo de mulheres criaram a associação de mulheres cineastas, a *Verband der Filmarbeiterinnen* em dezembro de 1979, Berlim ocidental.

A organização distribuiu um manifesto no Festival de Cinema de Hamburgo (1979), exigindo que 50% de todos os subsídios para cinema sejam destinados às mulheres cineastas e dinheiro especial para distribuir e exibir filmes de mulheres. A associação se reúne uma vez por mês em Berlim para formular planos para projetos em comum. Patrocinou sua primeira reunião supra-regional no Festival de Cinema de Berlim, em fevereiro de 1980, e desde então foi incorporada nacionalmente. ³⁶(SILBERMAN, 1982,s /p, tradução nossa)

A associação que buscava representar não só as cineastas, mas também todas as mulheres que trabalhavam em mídias audiovisuais, abriu afiliação para membros em uma tentativa de buscar união para atingir seus objetivos e como diz Knight (1992), assim como a

³⁵ In Germany women's films are often subsidized by men, and these economic factors can have an impact on the aesthetic of the film. In frauen und film we emphasize the historical situation of women's films and, more than American critics, I think, we tend to go beyond the text of the film itself and to incorporate into our theories the entire process of film production. (FEHERVARY; LENSSEN; MAYNE, 1982 p. 178)

_

³⁴ "Although the FUF editors succeeded in maintaining continuous publication, numerous difficulties continually threatened the journal's existence during its early years." (KNIGHT, 1992 p. 105)

³⁶ The organization distributed a manifesto at the Hamburg Film Festival (1979) demanding that 50% of all film subsidies go to women filmworkers and special money go toward distributing and exhibiting films by women. The association meets once a month in Berlin to formulate plans for common projects. It sponsored its first supraregional meeting at the Berlin Film Festival in February, 1980, and has since incorporated, nationwide. (SILBERMAN, 1982 s/p)

revista *Frauen und Film*, sofreu com resistência e críticas, e seus questionamentos não eram levados a sério (p.114 -115)

A situação estava ficando crítica e atingindo até uma das diretoras que mais produziram na década, Ula Stöckl não conseguia financiamento para seus filmes:

'Há anos eu não tenho encomendas e também não recebo nenhum empréstimos ou subsídios'. Por essa razão, Stöckl negou que houvesse qualquer verdade na avaliação de Möhrmann como "uma das mais produtivas diretoras" - Möhrmann relata que de fato levou Stöckl às lágrimas - e ela se viu 'apenas vegetando. Eu simplesmente fui esquecida'.³⁷ (KNIGHT, 1992, p 49, tradução nossa)

Sendo por razões econômicas do subsídio da televisão ou por restrições, como Silberman afirma, fato é que a situação começou a ficar mais complicada para as mulheres que faziam e viviam de cinema. Segundo ele, cineastas como Helke Sander e Ula Stöckl não conseguiram fazer filmes por três ou quatro anos, e, além disso, filmes que retratavam processos sociais reais eram mais díficeis de serem aceitos pelo comitês. (SILBERMAN, 1982, s/p)

Financiamento para seus filmes independentes nos primeiros anos na década de 1980, não era um problema só para as mulheres, como disse Jutta Brückner em entrevistas concedidas a Barbara Kosta e Richard W. McCormick (1996):

Assim como as diretoras estavam conquistando aclamações internacionais no início dos anos 80, ocorreram mudanças políticas que enfraqueceram não apenas este cinema feminista emergente, mas também todo o cinema independente na Alemanha Ocidental. Logo depois que os democratas cristãos conservadores de Helmut Kohl chegaram ao poder em 1982, o sistema de subsídios para o cinema foi atacado. Assim como fizeram quando estavam no poder nos anos 50 e 60, os democratas cristãos queriam que subsídios estatais beneficiassem o cinema comercial, e eles definitivamente se opunham a subsidiar filmes que consideravam subversivos demais ou experimentais ou ambos.³⁸ – (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996, p.345, tradução nossa)

-

³⁷ 'I haven't had any commissions in ages and also haven't received any loans or subsidy monies'. For this reason Stöckl denied there was any truth in Möhrmann'a assessment of her as "one of the most prolific women directors" - Möhrmann reports that it in fact moved Stöckl to tears - and saw herself instead as "just vegetating. I've simply been forgotten". (KNIGHT 1992, p 49)

³⁸ Just as the women directors were achieving international cclaim in the early 1980s, however, political changes occurred that undermined not only this emerging feminist cinema but all independent cinema in West Germany as well. Soon after the conservative Christian Democrats under Helmut Kohl came to power in 1982, the film subsidy system came under attack. Just as they had when in power in the 1950s and 1960s, the Christian Democrats wanted state subsidies to benefit commercial filmmaking, and they were definitely opposed to subsidizing films they considered either too subversive or experimental or both." (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p. 345)

Sendo também uma questão política, na mesma entrevista, Kosta e McCornick (1996) em nota dizem que "De acordo com Brückner, uma das primeiras produtoras de televisão a demonstrar uma intensa preocupação por filmes de diretoras alemãs foi Sibylle Hubatschek-Rahn; ela ainda está fazendo isso hoje." (p. 345, tradução nossa) confirmando assim como era importante a presença de mulheres em comitês de subsídio para o cinema.

Esta entrevista foi realizada em 1994, e Kosta e McCornick (1996) comentam fala de Jutta sobre a situação daquele momento na Alemanha

Brückner nos diz que na Alemanha de hoje o conceito de cinema feminista é visto em termos especialmente negativos. Assim, o cinema feminista alemão que inspirou tantos críticos e estudiosos aqui nos Estados Unidos - incluindo nós dois - corre muito perigo de negligência. Isso se aplica no nível mais básico, a própria disponibilidade dos filmes na distribuição. (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996, p.346, tradução nossa)

Os filmes que inspiraram muitos pesquisadores e cineastas fora da Alemanha, infelizmente sofrem com a dificuldade de distribuição. Uma alternativa que algumas dessas cineastas conseguiram para lidar com a falta de subsídio para seus filmes, foi entrar no meio acadêmico. A partir disso, Jutta Brückner começou um projeto para tornar os filmes realizados anteriormente mais acessíveis:

Como Brückner nos informa, ela conseguiu sobreviver através de sua posição na Escola de Artes (Hochschule der Künste) em Berlim, onde leciona desde 1985. Enquanto isso esteve lá trabalhando em projetos que permitirão ao cinema feminista alemão sobreviver, para que os filmes existentes possam ser disponibilizados para estudo e para que projetos futuros possam ter uma melhor chance de encontrar financiamento. Ela também espera que, através desses projetos, uma conexão mais forte possa ser desenvolvida entre críticos de cinema feministas e estudiosos na Alemanha, em outros países europeus e na América do Norte." (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p.346-347, tradução nossa)

⁴⁰ Brückner tells us that in Germany today the concept of a feminist cinema is seen in especially negative terms. Thus the German feminist cinema that inspired so many critics and scholars here in the United Statesincluding the two of us-is very much in danger of neglect. This applies at the most basic level, the very availability of the films in distribution. ((BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p.346)

_

³⁹ "According to Bruckner, one of the first television producers to demonstrate an intense concern for films by German women directors was Sibylle Hubatschek-Rahn; she is still doing so today". (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p. 345)

⁴¹ As Brückner informs us, she has managed to survive through her position at the School of Arts (Hochschule der Künste) in Berlin, where she has been teaching since 1985. While there she has in turn been working on projects that will allow German feminist cinema to survive,so that existing films can be made available for study and so that future projects can have a better chance of finding funding. She also hopes that through these projects

Assim como Jutta Brückner, Doris Dörrie e Helke Sander se tornaram também professoras em escolas de cinema na Alemanha. Atualmente na Alemanha, existem festivais de filmes feito por mulheres como o *Internationale Frauenfilmfestival* de Colônia e Dortmund e dentre outras, destacando ações feitas pela organização política e cultural *Pro Quote Film* que pedem por uma sociedade igualitária em termos de gênero e principalmente por igualdade de gênero no financiamento de dinheiro público para as mídias audiovisuais e cinema, tendo como slogan: "Nós exigimos mais mulheres - na frente e atrás da câmera", e o portal *Pro Quote Filmakademie* que dentre outras atividades, promove palestras, workshops e divulga pesquisa ligadas ao gênero na Alemanha. 43

3 AS DIRETORAS: SUAS TRAJETÓRIAS E PREOCUPAÇÕES

3.1. JUTTA BRÜCKNER

Jutta Brückner nasceu no dia 25 de junho de 1941 em Düsseldorf, na Alemanha Ocidental, mas viveu a maior parte da vida em Berlim. Formada em ciências políticas, história e filosofia, sua dissertação foi sobre "Ciência política alemã no século XVIII". Primeiro sendo roteirista e depois diretora, ela nunca estudou cinema e aprendeu sozinha a profissão. Como a própria Jutta diz em uma entrevista, ela pertence a geração da guerra, "eu nasci durante a guerra, em 1941, o que certamente me levou a lidar intensamente com a história alemã. Eu experienciei o pós-guerra como qualquer adolescente que cresceu em uma pequena família burguesa." (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p. 350, tradução nossa)

Apesar de frequentar o cinema, ela nunca tinha pensado em ter isso como uma profissão. Mas as coisas mudaram quando por acaso ela conheceu um grupo de cineastas:

Mas então, por acaso, conheci um grupo de cineastas que estavam trabalhando para obter o que agora é chamado novo cinema alemão, todos eles eram ligados ao Kuratorium junger deutscher Film (Conselho para a German Film) em Munique. Esses cineastas eram Alexandre Kluge, Norbert Kuckelmann, Edgar Reitz e vários documentaristas. Eu entendi rapidamente

a stronger connection can be developed among feminist film critics and scholars in Germany,in other European countries, and in North America". (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p.346-347)

⁴² Informação retirada do site oficial do Pro quote Film. (Fonte:https://proquote-film.de/#/wir/object=page:2)

⁴³ Informação retirada do site oficial do Pro quote Akademie. (Fonte: http://proquote-filmakademie.de/akademie/)

e instintivamente achei que meu caminho para a expressão individual seria através de imagens porque o meu principal problema era a representação da realidade externa. A imagem mimética - que ainda é a imagem fílmica, embora estejamos agora num ponto em que isso está começando a mudar - sempre está no filme. É a base desta arte. (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p. 351, tradução nossa)

A partir disso, a primeira experiência de Jutta com o cinema foi através da escrita de roteiros. Ela já havia escrito algo antes, mas não tinha resultado como ela gostaria. Enquanto estava ocupada terminando sua dissertação, ela decidiu então começar a escrever roteiros "Eu escrevi dois roteiros de curta-metragens e um roteiro de longa-metragem, eu me inscrevi de última hora para o subsídio na Alemanha, como todos, eu não consegui o financiamento, mas as pessoas começaram a me notar. 45, Brückner ainda completa que no mesmo dia que ela recebeu seu Ph.D pela Universidade de Munique, ela se reuniu com uma produtora de filmes sobre dois dos seus roteiros. (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p.351-352, tradução nossa) Sua primeira oportunidade em escrever um roteiro comercial foi com Margarethe von Trotta a convite de Volker Schlöndorff. O roteiro era baseado na história de Marguerite Yourcenar, Coup de Grace. (p.352), e resultou no filme Der Fangschüss (1976) dirigido por Volker Schlöndorff. Outro roteiro que ela escreveu foi para o filme de A woman with responsibility (1978) de Ula Stöckl. Além disso, Brückner escreveu duas radionovelas. A partir disso, em busca de fazer o seu primeiro filme, Jutta quis fazer um filme, segundo suas próprias palavras, "que mostrasse a intercessão da história com H maiúsculo e a história da vida de uma pessoa de um modo completamente diferente do que eu estava acostumada a ver" ⁴⁶. (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996, p. 352, tradução nossa)

Quando ela começou a escrever, o filme tinha o título de *Das dritte Leben (A Terceira Vida)*:

-

⁴⁴ Citação original. "But then by chance,I met a group of filmmakers who were working to get what is now called the New German Cinema started; they were all connected to the Kuratorium junger deutscher Film (Board for Contemporary German Film) in Munich. These filmmakers were Alexander Kluge,Norbert Kuckelmann, Edgar Reitz,and several documentary filmmakers. I understood quickly and instinctivelty hat my path to individual expression would be through images because my main problem was the representation of external reality. The mimetic image - which is still the filmic image even though we are now at a point where this is beginning to change - is always there in film.It is the basis of this art." (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p. p. 351)

⁴⁵ Citação original. "I wrote two short film scripts and one feature-length screenplays, I submitted the latter for funding in Germany, just as everyone had. I did not get funded, but people began to take notice of me." (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p. 351-352)

⁴⁶ Citação original. "I wanted to make a film that showed the intersection of History with a capital H and the history of one person's life in a completely different way from what I was used to seeing." (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p. 352)

Deveria narrar a biografia de uma mulher alemã cuja vida se estendia por sessenta anos de história alemã. Eu era a única que sabia que essa mulher era minha mãe. Isso foi em 1974. Naquela época, começaram as discussões sobre a relação espelhada entre mães e filhas, mas nenhuma cineasta fez um filme sobre sua própria mãe. Foi um empreendimento ousado apenas por esse motivo. Eu passei por uma série de doenças antes de ter coragem suficiente para embarcar neste projeto. (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p. 352, , tradução nossa)

Como já falado anteriormente, Jutta Bruckner recebeu fomento para fazer o seu primeiro filme *Tue recht und scheue niemand* (Do Right and Fear No One, 1975) do departamento *Das kleine Fernsehspiel* do canal ZDF. Para ela, fazer esse filme foi muito difícil, porque foi um "despertar em um nível muito pessoal mas também no nível profissional em termos de fazer filmes,sobre o que eu não tinha ideia". (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p. 353, , tradução nossa)

Eu queria deixar claro neste filme que a História com um H maiúsculo tem um impacto profundo não apenas no comportamento, nos estilos de vida e nas biografias, mas também no corpo. A história molda o corpo. E esse conceito não poderia ser produzido com atores. Eu fiz Do Right and Fear No One com muitas fotografias, não apenas as fotografias pessoais da minha mãe, mas também muitas outras que representam o seu tempo e classe e as formas em que a história inscreve o corpo feminino. Depois de alguma resistência inicial, minha mãe começou a cooperar intensamente nesse filme. Ele realmente se tornou seu filme. Ela também começou a se identificar completamente com isso. Esse filme foi tão importante para mim porque me permitiu fornecer para minha mãe um espaço no qual sua própria linguagem poderia ser tornada pública.⁴⁹ (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p. 352-353, tradução nossa)

-

⁴⁷ Citação original: "This was supposed to narrate the biography of a German woman whose life spanned sixty years of German history. I was the only one who knew that this woman was my mother. That was in 1974. Around that time, discussions had begun about the mirror relationship between mothers and daughters, but no woman filmmaker had made a film about her own mother. It was a daring enterprise for that reason alone. I went through a series of illnesses before I had enough courage to embark on this project." (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p. 352)

⁴⁸Citação original: "It was very hard because it was an awakening on a very personal level but also on a professional level in terms of filmmaking, about which I had no idea." (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p.353)

⁴⁹ Citação original: "I wanted to make clear in this film that History with a capital H has a profound impact not only on behavior, lifestyles, and biographies but also on the body. History shapes the body. And this concept could not be produced with actors. I made Do Right and Fear No One with many photographs, not only the personal photographs of my mother but also many others that represent her time and class and the ways in which history inscribes the female body. After some initial resistance, my mother began to cooperate intensively on this film.It really became her film.She also began to identify completely with it. This film was so important for me because it allowed me to provide for my mother a space in which her own language could be made public." (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p.352-353)

Após *Tue recht und scheue niemand*, Jutta Brückner realizou *Ein ganz und gar verwahrlostes Mädchen*, um documentário ficcional sobre a sua melhor amiga e o seu filme mais conhecido *Hungerjahre - in einem reichen Land (1980)*. Ela considera que sua carreira no cinema começou somente depois do lançamento de *Hungerjahre*. "Tendo produzido uma trilogia autobiográfica, eu não podia apenas fazer qualquer filme. Eu sabia que teria que dominar medianamente a estética de maneira diferente; afinal, eu havia feito os três primeiros filmes como uma autodidata." Esta trilogía de traços autobiográficos, Brückner considera como "a porta pela qual eu tive que passar - não apenas para me permitir expressar qualquer coisa, mas, mais importante, continuar vivendo." (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p.354, tradução nossa) Ela mesma acha que seus filmes podem ser divididos entre autobiográficos e os biográficos:

Todos os meus filmes juntos - os claramente autobiográficos e os biográficos formam uma autobiográfia em andamento, um corpus autobiográfico em que dois segmentos diferentes se juntam: a autobiografia do corpo e a autobiografia da linguagem e da escrita, ou, em outras palavras, a autobiografia dos níveis simbólico e semiótico.⁵² (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p. 359, tradução nossa)

Jutta Brückner também é escritora, e essa relação intensa dela com autobiografia e biografia, por suas próprias palavras, possa ser explicada pela literatura: ""Desde Jean-Jacque Rousseau, a autobiografia tem uma tradição literária venerável como escrita de coração frio na forma de confissão íntima." (BRÜCKNER, 2014 p. 116, tradução nossa) Ela escreveu também dois livros: *Staatswissenschaften, Kameralismus und Naturrecht* em 1972 e mais recentemente, *Bräute des Nichts*, de 2007.

De 1984 a 2006, Jutta foi professora de cinema narrativo na *Hochschule der Künste Berlin* (atualmente chamada Universität der Künste). Segundo a própria, ela começou a dar aulas quando percebeu que estava cada vez mais difícil, principalmente para mulheres fazer

_

⁵⁰ Citação original. "Having produced such an autobiographical trilogy, I could not just make any film. I knew that I would have to master the aesthetic medium differently; after all, I had made the first three films as an autodidact." (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p .354)

⁵¹ Citação original. "This autobiographical collision was the gateway through which I had to pass-not only to enable me to express anything at all but, more important, to continue living". (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p.354)

⁵² Citação original. "All my films together-the clearly autobiographical ones and the biographical ones form an autobiography in progress, an autobiographical corpus in which two different threads come together:the autobiography of the body and the autobiography of language and ecriture,or, put another way, the autobiography of the symbolic and semiotic levels." (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p. 359)
⁵³ Citação original. "Seit Jean-Jacque Rousseau besitzt die Autobiografie eine ehrwürdige literarische Tradition als erkaltete Herzensschrift in Form des intimen Bekenntnisses". (BRÜCKNER, 2014 p. 116)

filmes. "Para sobreviver, era necessário um segundo emprego. Além disso, sempre me envolvi em teoria e, para mim, a ideia de uma posição acadêmica era realmente atraente. Eu sempre preciso refletir sobre eu mesma e os filmes que fiz; caso contrário, não posso fazer novos." (p.365, tradução nossa) Jutta Brückner foi fundadora do *HdK Filminstitut*, juntamente com Wolfgang Ramsbott e fundadora do curso *Experimental Media Design* em conjunto com Heinz Emigholz. Até 1998, teve a cadeira de "Cinema e Vídeo" nas faculdades "Educação Estética, Arte e Estudos Culturais" e "Artes Visuais", em seguida, a cadeira para "Filme Narrativo" no recém-financiado curso *Experimental Media Design*. 55

Sobre dar aulas em uma escola de artes, ela diz gostar por causa da possibilidade de interação com as outras artes: "Eu vejo o cinema sendo muito próximo das outras artes. Minha estética de imagem e as maneiras em que eu dirijo depende dessas conexões. Claro que, isso tem um preço, não só porque eu faço menos filmes que os outros, mas também porque em um primeiro momento meus filmes parecem ser menos acessíveis para um público mais amplo." (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p. 365, tradução nossa) Ao falar isso, ela já expressa uma preocupação importante e uma problema real que muitos dos diretores dessa geração tiveram que lidar. Principalmente as mulheres.

Enquanto estava ensinando na universidade e no *Filminstitut*, Bruckner tinha um objetivo maior. Já nos anos 1990, quando essa entrevista foi concedida, ela revelou seu desejo em preservar e promover filmes feitos por mulheres. Deixando-os também disponíveis para estudos.

Nós queremos coletar os filmes que mulheres fizeram, deixar eles acessíveis através de um arquivo, e desenvolver estratégias de marketing para distribuir os filmes. Nós aprendemos nesse meio tempo que fazer um filme não é suficiente. Um filme tem que ser parte da consciência pública, ou então não pode agir como o capital simbólico que define obras de arte "57". (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p.366, tradução nossa)

Citação original. "I see film as being much closer to other arts. My aesthetics of the image and the ways in which I direct depend on these connections. Of course, this has its price, not only because I make fewer films than others do but also because at first my films seem less accessible to a wider audience." (Ibid., 1996 p. 365) Citação original: "We want to collect the films that women have made, make them accessible through an

archive, and develop marketing strategies to distribute the films. We have learned in the meantime that making a film is not enough. A film has to be a part of the public consciousness, or else it cannot act as the symbolic capital that defines works of art." (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p.366)

_

⁵⁴ Citação original. "To survive, one needed a second job. In addition,I had always been involved in theory, and thus to me the idea of an academic position was actually attractive. I always need to reflect about myself and the films that I have made; otherwise,I cannot make any new ones." (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996)

p.365)

55 Informação retirada do site oficial de Jutta Brückner. Disponível em:http://www.juttabrueckner.de/biografie.php. Acesso em: 05/10/18.

Como já dito no final do capítulo anterior, Jutta Brückner tinha uma preocupação sobre a negligência para com esses filmes. Mas sua vontade não era só de preservar os filmes que já existiam, acreditando que "Isso deve manter os filmes de mulheres - tanto aqueles feitos pela primeira geração de cineastas (a geração de 1968) quanto os que estão sendo feitos - de desaparecer na fenda cultural que estamos vivenciando na Alemanha agora."58 (p.366, tradução nossa) Para Jutta Bruckner, enquanto internacionalmente e principalmente nos Estados Unidos, os filmes dos diretores do Novo Cinema Alemão fizeram sucesso em festivais internacionais e foram estudados em Universidades, na Alemanha esses mesmos filmes conquistaram um reconhecimento de forma relutante, sobrevivendo apenas por causa da crítica e da situação política daquele período. Diferentemente disso, em meados da década de 1990, ela mesma encerra sua fala com a frase "Esses dias se foram". 59 (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p.370, tradução nossa) A diferença da recepção dos filmes e reconhecimento dado, pode ser ilustrada pelo agradecimento feito por ela no fim da entrevista: "Estou feliz por ter tido esta oportunidade: na Alemanha, essas oportunidades não surgem com muita frequência "60. (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p. 372, tradução nossa)

Brückner, além de escritora, roteirista, diretora, produtora e professora, ela também participou de ações e organizações que buscavam uma maior promoção das mulheres e suas produções cinematográficas, como a *Frauenförderkommission des Berliner Senats* (Comissão de Financiamento para Mulheres do Senado de Berlim), e foi fundadora e presidente da *Gendernet* na UdK (Universität der Künste).

No início de 2018, Jutta participou do evento organizado pelo *Pro Quote Film* durante a *Berlinale*, fazendo o discurso de título "*Bildet banden!*" no evento de *slogan* "*Some like it equal*" - 50/50'na Akademie der Künste Berlin em 20.02.2018.⁶¹

⁵⁸Citação original: "This should keep films by women-both those made by the first generation of filmmakers(the generation of 1968) and those that are now being made-from disappearing into the cultural rift that we are experiencing in Germany right now." (Ibid., p.366)

⁵⁹Citação original: "The films by the male directors of the New German Cinema were made famous at foreign film festivals in the 1970s, especially in the United States, where the films were also shown(and then studied) at the universities. The New German Cinema was granted recognition more reluctantly in Germany and survived because of the critical and politicized climate of the 1970s and the support of influential critics. Those days are gone." (Ibid., p.370)

⁶⁰ Citação original. "I am pleased to have had this opportunity; in Germany such opportunities do not arise very often." (Ibid.,1996 p. 372)

⁶¹A fala de Jutta Bruckner no evento Pro Quote Film em fevereiro de 2018, pode ser assistida na íntegra em alemão pelo link oficial do evento. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ivbBzbpzbsg. Acesso em: 18/10/2018.

3.2. HELKE SANDER

Helke Sander nasceu em 31 de janeiro de 1937 em Berlim. Ela frequentou a escola de teatro de Hamburgo de 1957 a 1958. Enquanto morava na Finlândia, trabalhou no teatro onde encenou e organizou várias peças teatrais como diretora itinerante do teatro operário finlandês *Työväen Näytttämöiden Liitto* em várias cidades da Finlândia e da Suécia. E na televisão finlandesa, trabalhou para a *Suomen TV-Mainos*, na qual realizou seu primeiro filme para TV.

Quando voltou para a Alemanha em 1965, com seu filho Silvo, iniciou seus estudos na *DFFB* - Academia alemã de cinema e televisão de Berlim em 1966, onde estudou até 1971 sendo uma das primeiras alunas a serem aceitas.

Para ganhar a vida para si e seu filho, ela trabalha junto aos estudos como secretária de advogado, tradutora e assistente de direção do SFB e encarregava-se das ordens de produção da WDR. "Eu apenas trabalhei como uma louca. E eu ainda tinha muito pouco dinheiro de qualquer maneira. Eu não podia nem ir ao cinema", diz Sander retrospectivamente sobre essa época.* Em 1966 ela produziu seu primeiro curta-metragem - SUBJEKTITÜDE (1966/67). (HELKE SANDER, DFFB, tradução nossa)

Após isso, Helke Sander e Marianne Herzog fundam o Conselho de Ação de Berlim para a Libertação das Mulheres. Ela também foi a iniciadora do primeiro *Kinderladen* (jardim de infância alternativo) em Berlim Ocidental. "Os locais dos primeiros *Kinderladen* em Berlim são locais vazios do tipo *Tante-Emma-laden*⁶³ (lojas pequenas que só cabem uma pessoa), que são alugadas para esse fim". O conceito projetado por Sander é destinado a garantir o cuidado de crianças para mães solteiras que são estudantes, já que elas não podem contar com um local de educação infantil na década de 1960.

Engajada no movimento estudantil, Sanders discursou na 23^a Conferência de Delegados da União Socialista Alemã de Estudantes (SDS) em 1968 em Frankfurt am Main. Seu discurso é considerado o ponto inicial do movimento alemão de mulheres. Sua ligação com a política e causas sociais também pode ser notada em seus primeiros filmes:

⁶³Lojas do tipo mercearia, loja de conveniência, bem pequenas que vendem legumes e frutas e produtos bem variados. Essas lojas geralmente possuem um estilo antigo. Fontes https://www.dw.com/de/tante-emma-laden/a-1630030 e https://www.duden.de/rechtschreibung/Tante_Emma_Laden)

⁶² Citação original: "Um den Lebensunterhalt für sich und ihren Sohn zu verdienen, arbeitet sie neben dem Studium als Anwaltssekretärin, Übersetzerin und Regieassistentin beim SFB und übernimmt Produktionsaufträge vom WDR. "Ich habe einfach wie eine Irrwitzige gearbeitet. Und ich hatte trotzdem immer sehr wenig Geld. Ich konnte nicht einmal ins Kino gehen", sagt Sander rückblickend über diese Zeit.* 1966 produziert sie ihren ersten Kurzfilm — SUBJEKTITÜDE (1966/67)." (HELKE SANDER, DFFB)

KINDERGÄRTNERIN, WAS NUN? (1969), KINDER SIND KEINE RINDER (1969/70), quase um reflexo direto de seu compromisso com os Kinderladens. O filme "panfleto" KINDERGÄRTNERIN, WAS NUN? retrata e apoia a greve das educadoras de infância em 20 de junho de 1969 em Berlim Ocidental, enquanto KINDER SIND KEINE RINDER dá uma primeira ideia do trabalho do primeiro Schülerladen em Berlim. EINE PRÄMIE FÜR IRENE (1971) lida com a vida de uma trabalhadora que é mãe de dois filhos e seu papel em uma greve em sua fábrica. Em MACHT DIE PILLE FREI? (1973) Sander pede um exame crítico das pílulas anticoncepcionais, que tem sido o anticoncepcional mais comumente utilizado para a gravidez nas nações industriais orientais e ocidentais desde a década de 1960. ⁶⁴ (HELKE SANDER, DFFB, tradução nossa)

Para Helke Sander seus projetos cinematográficos tinham dificuldade em ser aceitos por comissões de financiamento por causa dos temas.

Em 1969, um projeto meu sobre o movimento das mulheres era uma novidade, e ninguém estava interessado. Além do mais, as comissões de financiamento me disseram que uma feminista conhecida não poderia ser objetiva, eu não poderia fazê-lo. Então eles ficaram tão aborrecidos com o meu projeto de filme sobre a menstruação (a ser chamado de PERÍODO VERMELHO), eles nem sequer queriam lidar com o assunto. Não era para ser nem educacional nem documentário, mas um filme sobre mitos. Para isso, fui aconselhada a tentar por dez minutos no programa semanal de saúde da TV. Os projetos aos quais dediquei muito trabalho, os que eu realmente queria fazer, nunca foram bem-sucedidos." (SANDER; KATZMAN, s/p, tradução nossa)

Além disso ao tratar de assuntos políticos, não conseguia financiamento da televisão e com isto, tinha que realizar os filmes que tratavam de questões políticas com um orçamento pequeno e equipamento escasso. (SANDER; KATZMAN, s/p,)

NUN? dokumentiert und unterstützt den Kindergärtnerinnenstreik am 20. Juni 1969 in West-Berlin, während KINDER SIND KEINE RINDER einen ersten Einblick von der Arbeit des ersten Berliner Schülerladens gibt. EINE PRÄMIE FÜR IRENE (1971) setzt sich mit dem Leben einer Arbeiterin, die Mutter von zwei Kindern ist, und ihrer Rolle bei einem in ihrer Fabrik einsetzenden Streik auseinander. In MACHT DIE PILLE FREI? (1973) plädiert Sander für eine kritische Auseinandersetzung mit der Antibabypille, die seit den 1960er Jahren in den östlichen und westlichen Industrienationen das am häufigsten verwendete Verhütungsmittel gegen eine

Schwangerschaft ist."(HELKE SANDER, DFFB)

65 Citação original: "In 1969 a project of mine about th

⁶⁴ Citação original. "KINDERGÄRTNERIN, WAS NUN? (1969), KINDER SIND KEINE RINDER (1969/70) fast ein direkter Reflex ihres Engagements für Kinderläden. Der "Flugblattfilm" KINDERGÄRTNERIN, WAS NUN? dokumentiert und unterstützt den Kindergärtnerinnenstreik am 20. Juni 1969 in West-Berlin, während

⁶⁵Citação original: "In 1969 a project of mine about the women's movement was a novelty, and no one was interested. What's more, the funding commissions told me since a known feminist couldn't possible be objective, I couldn't do it. Then they were so disgusted with my film project about menstruation (to be called RED PERIOD), they didn't even want to deal with the topic. It was meant to be neither an educational nor a documentary film, but a film about myths. For it, I was advised to try for ten minutes on the weekly TV health program. The projects I have devoted a lot of work to, the ones I really wanted to make, never succeeded." (SANDER; KATZMAN, s/p,)

Como já falado anteriormente, Helke Sander e Claudia von Alemann, criaram e organizaram o primeiro Seminário Internacional de Cinema de Mulheres que aconteceu em 1973 em Berlim. Em 1974, ela fundou a revista Frauen und Film, a primeira revista de filme feminista na Europa e foi editora da revista até 1981. No início a publicação era de responsabilidade da própria Helke Sander, depois passou para o grupo Rotbuch bred em Berlim e depois para Verlag Roter Stern em Frankfurt. (SANDER, 2014, p.29) A revista era trimestral possuindo uma circulação média de 3.000 exemplares por ano, recebe muito reconhecimento especialmente dos Estados Unidos. 66 Segundo a própria Helke Sander, a revista se esforçava para expressar os problemas que as mulheres enfrentam nesta profissão. Apesar disso, "nós enfrentamos um criticismo inacreditável, uma tentativa total de difamação"67.

> A revista se empenhava para codificar os problemas das cineastas mulheres a fim de solucioná-los, e teve uma real contribuição aqui. Revisamos os poucos filmes de mulheres que existiam na época, que eram muitas vezes rejeitadas pelos festivais porque não tínhamos lobby e apenas homens nos júris, que não entendiam o que as mulheres estavam fazendo em seus filmes. Além disso, como resultado do movimento das mulheres, a consciência pública não mais marca a todos como loucos quem aponta para o sexismo na mídia. 68 (SANDER; SILBERMAN, 1984, s/p, tradução nossa)

Em 1975, com o apoio da UNESCO foi fundada a Film Women International - uma organização internacional para promover a mulher na indústria cinematográfica. A organização foi criada durante um simpósio "Women in Cinema" realizado pela UNESCO na Itália no mesmo ano. Pelo lado alemão, a organização é promovida por Claudia von Alemann, Helma Sanders-Brahms e Helke Sander.⁶⁹

Participaram do simpósio 26 cineastas de 16 países, além das já citadas anteriormente, incluindo Chantal Arkeman, Agnès Varda e Susan Sontag. (WOMEN IN THE MEDIA 1980, p.85)

SILBERMAN, 1984, s/p)

⁶⁶ Informação retirada do artigo sobre Helke Sander no site da Deutsche Kinemathek archive. (HELKE SANDER, DFFB). Disponível em: :https://dffb-archiv.de/dffb/helke-sander. Acesso em: 25/10/2018. ⁶⁷ Citação original . "We faced unbelievable criticism, a defamation of the whole attempt. "(SANDER;

⁶⁸ Citação original. "The journal strove to codify women filmmakers' problems in order to remedy them, and it has made a real contribution here. We reviewed the few films by women that existed at the time, which were too often rejected by festivals because we had no lobby and only men in the juries, who didn't understand what the women were doing in their films. In addition, as a result of the women's movement, public consciousness no longer brands everyone as crazy who points to sexism in the media."(SANDER; SILBERMAN, 1984, s/p) ⁶⁹ Informação retirada do artigo sobre Helke Sander no site da Deutsche Kinemathek archive. (HELKE SANDER, DFFB). Disponível em: :https://dffb-archiv.de/dffb/helke-sander. Acesso em: 25/10/2018.

Em 1977, Helke Sander conseguiu subsídio para o seu primeiro longa-metragem *All-Round reduced personality - Redupers*, no qual atuou como diretora, roteirista e atriz principal. Segundo a própria diretora, nesse filme

Tentei examinar como pensamos e em que categorias articulamos sentimentos e quais seriam as conseqüências se pensássemos como as mulheres do filme. Em outras palavras, peço ao espectador que considere uma determinada situação a partir de uma perspectiva alternativa, ou seja, uma Berlim dividida pela perspectiva de uma mulher. É um procedimento subversivo, talvez até uma forma de utopia. O espectador deve pensar nas consequências sobre si mesmo. ⁷⁰ - (SANDER; SILBERMAN, 1984, s/p, tradução nossa)

Segundo Liza Kaztman, Sander é conhecida por ser uma das poucas cineastas que colocam a mulher no centro, grupo de cineastas este que "compartilham um desejo ativo de representar a mulher como mulher, não como espetáculo." Destacando ainda que fora isso, "Raramente as vidas, as visões e a subjetividade dos personagens femininos são considerados adequados para compor a preocupação central e a razão para fazer um filme." (SANDER; KATZMAN, s/p, tradução nossa)

Helke Sander se opõe a seus filmes serem caracterizados como "filmes femininos" (*Frauenfilm*):

Eu resisto veementemente a qualquer tentativa de colocar em um gueto meus filmes como "filmes femininos". Homens ou mulheres podem interpretar qualquer situação. A maneira como vejo a vida necessariamente tem algo a ver com minhas experiências, e as experiências das mulheres são, é claro, diferentes das dos homens. ⁷¹(SANDER; SILBERMAN, 1984, s/p, tradução nossa)

Para ela e algumas outras diretoras alemãs desse período, essa catalogação de seus filmes feita pelos críticos poderiam atrapalhar o alcance do filme.

⁷⁰ Citação original retirada da entrevista feita por Marc Silberman com Helke Sander. "I tried to examine how we think and in what categories we articulate feelings, and what the consequences would be if we were to think like the women in the film. In other words, I ask the viewer to consider a given situation from an alternative perspective, namely a divided Berlin from a woman's perspective. It's a subversive procedure, perhaps even a form of utopia. The viewer must think out the consequences on her/his own." (SANDER; SILBERMAN, 1984, s/p)

⁷¹Citação original. "I vehemently resist any attempt to ghettoize my films as "women's films." Men or women can interpret any situation. The way I see life necessarily has something to do with my experiences, and women's experiences are, of course, different from men's."(SANDER; SILBERMAN, 1984, s/p)

Falando sobre método de produção, e suas preferências, Sander ressalta que quando um projeto é selecionado para financiamento e você recebe um contrato, tem que mostrar resultado bem rápido mas ela tinha outra preferência:

Eu preferiria trabalhar mais ensaísticamente, filmando mais devagar, e então talvez terminar rapidamente. Eu não quero um cronograma de filmagem que diga que você filma o roteiro em 30 dias consecutivos, envolvendo cada ator com semanas de antecedência. Eu quero escrever durante as filmagens e trabalhar em conjunto com os atores. Eu não quero persegui-los através de uma cena, cada um parado no canto "certo" para o ângulo "certo". (SANDER; SILBERMAN, 1984, s/p, tradução nossa)

Sander preferia ter mais liberdade durante a produção do filme, e a obrigação de ter um roteiro pronto para se candidatar para fomento gera incômodo para ela: "Recebemos dinheiro com base em nossos roteiros, que devem ser completamente escritos para serem enviados às várias comissões de financiamento. Isso implica certos compromissos se eu não quiser aceitar a natureza repressiva do roteiro." (SANDER; SILBERMAN, 1984, s/p, tradução nossa) Ao mesmo tempo que ela gostaria de trabalhar com mais liberdade, também dependia do financiamento para realizar filmes. E para ela, isso interfere na criação de suas narrativas, porque ela geralmente imagina uma situação pensando em como vai ser o resultado filmado, mas elementos do roteiro mudam assim que ela vê a imagem filmada: "Eu posso imaginar uma forma bastante aberta em algum lugar entre ficção e documentário - como em REDUPERS - onde pessoas fictícias participam do documentário." Mas como já foi dito anteriormente, financiamento para esse tipo de projeto é complicado: "Eu quero continuar

_

⁷² Citação original. "I would prefer to work more essayistically, filming very slowly, and then maybe finishing up quickly. I don't want a filming schedule which says you film the script in 30 consecutive days, engaging each actor weeks in advance. I want to write while filming and work together with the actors. I don't want to chase them through a scene, each one standing in the "right" corner for the "right" angle." (SANDER; SILBERMAN, 1984, s/p)

⁷³ Esta declaração de Helke Sander sobre sua relação com o roteiro, pode ser comparada as características do cinema moderno Frances, na nouvelle vague e cinema verité, que prezavam por mais liberdade, a inexistência de um roteiro formal e fechado para o filme:" "câmera caneta", a "política de autor", que transformava o realizador no "mestre do olhar", no único autor do filme. (PERSON, 2009 s/p) A valorização do autor (diretor) em detrimento do roteirista. Disponível em: https://diplomatique.org.br/a-nouvelle-vague-que-nao-passa-2/

Citação original. "We get money based on our scripts, which must be completely written to submit to the various funding commissions. That implies certain compromises if I do not want to accept the repressive nature of the script. "(SANDER; SILBERMAN, 1984, s/p)

trabalhando nessa direção, mas não encontro dinheiro para tal forma."⁷⁴(SANDER; SILBERMAN, 1984, s/p, tradução nossa)

Entre 1981 a 2001, Helke Sander foi professora na *Hochschule für Bildende Künste* (Academia de Belas Artes) de Hamburgo. Em 1985, ela foi eleita para a Academia de Artes de Berlim Ocidental, mas mais tarde renunciou alegando como motivo a "misoginia, nepotismo e corrupção ".⁷⁵ (HORSLEY, s/p, tradução nossa) Em 2005, Sander realizou seu último filme *Mitten im Malestream*, um documentário sobre o surgimento do movimento de mulheres no final da década de 1960 na Alemanha. Além de cineasta e ex-professora, Helke Sander é atriz, teórica feminista e ativista.⁷⁶

3.3. HELMA SANDERS-BRAHMS

Helma Sanders-Brahms nasceu em 20 de novembro de 1940 em Emden na Alemanha. Entre 1960 e 1962 ela estudou teatro na escola Schauspielschule Hannover. Depois disso, estudou Alemão, Inglês e Pedagogia na Universidade de Colônia. Trabalhou como apresentadora de um programa sobre filmes no canal WDR.

Durante uma viagem na Itália em 1967, entrevistou Pier Paolo Pasolini. Assim, foi convidada a fazer um estágio com ele, e também Sergio Corbucci. Com ambos, ela chegou a trabalhar como assistente de direção. Segundo a própria, essas experiências com os dois diretores foi de grande aprendizado e serviram de certa forma como "pontapé inicial" para ela escolher seguir nessa profissão.⁷⁷

Como Helma Sanders-Brahms conta em uma entrevista concedida em 2009 ao Taipei Times em Taiwan⁷⁸, sua primeira experiência com o cinema foi ainda criança aos 10 anos "Meus pais costumavam me mandar para ver filmes de contos de fadas nas manhãs de domingo porque eles queriam ficar sozinhos [risos]. Eu não queria ir à igreja. O cinema era a

⁷⁶ Informações retiradas do artigo dedicado a Helke Sander no site da Deutsche Kinemathek Archive. (HELKE SANDER, DFFB) Disponível em: https://dffb-archiv.de/dffb/helke-sander. Acesso em 20/10/2018.

⁷⁴ Citação original."I can imagine a rather open form somewhere between fiction and documentary — as in REDUPERS — where fictional people enter documentary films. I want to continue working in this direction, but find no money for such a form. "(SANDER; SILBERMAN, 1984, s/p)

⁷⁵ Informações retiradas do artigo dedicado a Helke Sander no site FemBio. Disponível em:http://www.fembio.org/english/biography.php/woman/biography/helke-sander/.

Informações retiradas do perfil sobre Helma Sanders-Brahms do site Filmportal. Disponível em:https://www.filmportal.de/en/person/helma-sanders-brahms_efc121b066c26c3fe03053d50b3736f2

⁷⁸ A entrevista de Sanders-Brahms ao Taipei Times pode ser conferida na íntegra e em inglês. Disponível em: http://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2009/07/15/2003448706.

outra igreja para mim." Poucos anos depois, ela começou a trabalhar em um cineclube para poder assistir sessões especiais para cinéfilos.⁷⁹

Mas foi mesmo ao estudar atuação que ela foi encorajada por professores a se tornar uma diretora.

Depois de terminar meu bacharelado [em literatura alemã e inglesa na Universidade de Colônia], fui estudar teatro. Meus professores me disseram que eu me tornaria uma diretora, não uma atriz. Eles me incentivaram a avançar meus estudos. Eles me disseram: "Como mulher, você precisa estar especialmente qualificada para ser aceita, para ser levada a sério". 80 (SANDERS-BRAHMS, 2009, tradução nossa)

Depois disso, Helma chegou a trabalhar como modelo e apresentadora de TV. Ela aproveitou essa oportunidade para aprender ainda mais, já que apresentava um programa sobre filmes: "Eu me tornei uma celebridade, você sabe, do tipo que sorria e parecia bonita. Mas aproveitei a chance de aprender mais sobre cinema." O programa foi realmente uma "ponte" para ela desenvolver sua carreira. Como já dito anteriormente, ao viajar para a Itália para realizar entrevistas, ela teve oportunidade de conhecer grandes realizadores: "Eu conheci Pasolini, e ele imediatamente me disse: 'Você vai fazer filmes.' Eu não sabia por que e como, mas ele viu isso em mim e me ofereceu um lugar no set de Medea" Para Sanders-Brahms naquele momento, a Itália e a França era os principais cinemas da Europa. Na Itália, ela conseguiu aprender com o cinema de arte de Pasolini e os "western spaghetti", "Eu também trabalhei com os filmes de Western Spaghetti. Eu era uma pessoa útil. Eu aprendi e ajudei onde quer que eu pudesse, e a equipe me chamava de "a espiã alemã" [risos]. Foi a minha escola de cinema - e uma extremamente boa." Sobre a diferença entre trabalhar com Corbucci e Pasolini, Helma Sanders-Brahms diz que "Sergio Corbucci [um diretor italiano mais conhecido por seus spaghetti westerns] era um cara muito legal e amigo de Pasolini. Era

⁷

⁷⁹ Citação original: "I had an outstanding experience when I was 10. My parents used to send me to see fairy-tale films on Sunday mornings because they wanted to be alone [laughs]. I didn't want to go to church. Cinema was the other church to me." (SANDERS-BRAHMS, 2009)

Informações retiradas da entrevista concedida a Ho Yi pelo Taipei Times. Disponível em:

http://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2009/07/15/2003448706.

⁸⁰ Citação original. "After finishing my bachelor degree [in German and English literature at the University of Cologne], I went to study acting. My professors told me that I would become a director, not [an] actress. They encouraged me to make further study. They said to me: "As a woman, you have to be especially qualified in order to be accepted, to be taken seriously." (Ibid., s/p)

⁸¹ Citação original. "I became a celebrity, you know, the kind that smiled and looked pretty. But I used the chance to learn more about cinema." (SANDERS-BRAHMS, 2009)

⁸² Citação original. "I met Pasolini, and he immediately told me, "You are going to make films." I didn't know why and how, but he saw that in me and offered me a place on the set of Medea."(Ibid., s/p)

⁸³ Citação original. "I also worked with the spaghetti western people. I was a handyperson. I learned and helped wherever I could, and the crew called me "the German spy" [laughs]. It was my film school — and an extremely good one." (Ibid., s/p)

como uma grande família naquela época. Pasolini era um cara sombrio. Corbucci era sensual e feliz. Foi um bom equilíbrio para mim."84 (SANDERS-BRAHMS, 2009)

Em 1970, Sanders-Brahms fez sua estréia com o documentário de 30 minutos para a TV, Angelika Urban, Verkäuferin, verlobt, o filme ganhou dois prêmios no Oberhausen Short Film Festival de 1970. Com isso, a ZDF a escolheu para dirigir o filme de TV Gewalt (1970) na série Kleines Fernsehspiel.85

Sanders-Brahms apresentou em seus filmes seguintes Die industrielle Reservearmee (1971), Die Maschine (1973), um trabalho crítico e documental, principalmente preocupado com questões sociais como ambiente de trabalho, migração e a situação das mulheres na Alemanha do pós-guerra. O seu primeiro longa-metragem de ficção foi Heinrich (1977), uma reconstrução da vida do escritor e poeta Heinrich von Kleist.

A década 1970 pode ser considerada o auge do Feminismo e do movimento das mulheres na Alemanha. E como já falado anteriormente, poucas estavam ativamente ligadas ao movimento e sua maioria não se declarava. Para Helma Sanders-Brahms, como ela própria explica na entrevista, ela não se identificava com esses "ismos":

> Não, eu não era feminista. Eu acho o feminismo da época e todos os "ismos" para esse assunto, bastante limitados no sentido de que eles só têm uma certa maneira de pensar, ver e julgar as pessoas. Naquela época, na Alemanha, os filmes eram vistos como políticos ou estéticos. Mas eu também não iria para nenhum. Claro que os filmes têm influências políticas e sempre serão políticos. Mas se um filme é feito para exercer influências políticas sobre as pessoas, isso está violando-as. 86 (SANDERS-BRAHMS, 2009, tradução nossa)

Em outra entrevista realizada em 1990, Helma Sanders-Brahms já confirmava não se considerar feminista: "Eu realmente não me definiria como diretora feminista. Sou diretora e sou mulher, é claro, e meus filmes mostram o mundo visto pelos olhos de uma mulher e

limited in the sense that they only have a certain way of thinking, seeing and judging people. Back then in Germany, movies were seen as either political or aesthetic. But I would not go either or. Of course films have political influences and they will always be political. But if a film is made to exert political influences on people,

it is violating them." (SANDERS-BRAHMS, 2009)

⁸⁴ Citação original. "Sergio Corbucci [an Italian director best known for his spaghetti westerns] was a very nice guy and a friend of Pasolini. It was kind of like a big family back then. Pasolini was a dark, gloomy guy. Corbucci was sensual and happy. It was a nice balance to me." (Ibid., s/p)

⁸⁵ Informação retirada do perfil da diretora no Filmportal.de. Disponível em

https://www.filmportal.de/en/person/helma-sanders-brahms efc121b066c26c3fe03053d50b3736f2>. Acesso em: 23/10/2018.

⁸⁶ A partir desta declaração de Sanders-Brahms pode-se pensar sendo esta uma crítica direta aos chamados "filmes panfleto" principalmente produzidos pelo cinema soviético. Citação original. "No, I wasn't a feminist. I find feminism of that time, and all the "isms" for that matter, quite

mostram as experiências que tive em minha vida."⁸⁷ (SANDERS-BRAHMS; BRUNETTE, 1990 p.39, tradução nossa) Ainda na mesma entrevista ela complementa falando sobre seu modo de pensar o seu trabalho:

Claro, o fato de eu ser mulher é muito importante para o meu trabalho e para mim. Mas quando estou fazendo filmes, tenho que encontrar meu próprio jeito pessoal de mostrar relações e situações pessoais, políticas e históricas. Há uma linha constante de desenvolvimento passando por todos os meus filmes, uma espécie de "pesquisa" sobre o que nossa era está fazendo para a alma humana. Eu tento descobrir isso - essa é a minha maneira de trabalhar. (SANDERS-BRAHMS; BRUNETTE, 1990 p.40, tradução nossa)

Essa tentativa de mostrar relações pessoais e políticas pode ser identificada na própria temática de seus filmes a partir de *Shirin's Wedding* (1976). Muitas vezes criticada por não ter uma posição política clara, ela diz que o que lhe "interessava era a situação dos trabalhadores estrangeiros na Alemanha." E cita o caso específico do filme *Shirin's Wedding* (1976) e sua recepção no seu país: "Por um lado, recebi milhares de cartas de todo o país dizendo-me quão profundamente elas foram afetadas pela história. Por outro lado, partidários de direita se manifestaram contra o filme, [gritando] "viva a Alemanha" nas ruas." (SANDERS-BRAHMS; BRUNETTE, 1990 p.40, tradução nossa)

Segundo Roschy (2014) na época que o filme foi lançado, retratando um drama sobre uma mulher turca que se casou contra sua vontade em Colônia, Sander-Brahms recebeu ameaças de morte e teve que ter proteção policial por vários meses.⁹⁰

Helma Sanders-Brahms emprestou a sua voz para a narração de *Shirin's Wedding* (1976), e anos depois, em 1980 narraria o seu filme mais conhecido *Alemanha mãe pálida* (*Deutschland bleiche Mutter*). "*Alemanha, Mãe Pálida* é outro filme em que uso a abordagem do comentarista para falar diretamente com o público. Eu falo sobre minha mãe, meus pais, eu

⁸⁸ Citação original."Of course, the fact that I'm a woman is very important for my work and for myself. But when I'm making films, I have to find my own personal way to show personal and political and historical relationships and situations. There is a constant line of development going through all my films, a kind of "research" into what our era is doing to the human soul. I try to find out about that-this is my way of working." (SANDERS-BRAHMS; BRUNETTE, 1990 p.40)

⁸⁷ Citação original. ""I wouldn't really define myself as a feminist director. I'm a director and I'm a woman, of course, and my films show the world as seen through the eyes of a woman and show the experiences that I have had in my life". (SANDERS-BRAHMS; BRUNETTE, 1990 p.39)

⁸⁹ Citação original. "I was attacked for not having a clear political point of view. What I was interested in was the situation of foreign workers in Germany. Shirin's Wedding was strongly received in Germany. On the one hand, I got thousands of letters from all over the country telling me how deeply they were affected by the story. On the other hand, right-wing supporters demonstrated against the film, [shouting] "long live Germany" in the streets."

⁹⁰ Informação retirada do artigo Helma Sanders-Brahms:"Deutschland Bleiche Mutter". (ROSCHY, 2014). Disponível em https://www.goethe.de/en/kul/flm/20397223.html.

e a guerra com minha voz explicando como me sinto sobre a história." (SANDERS-BRAHMS; BRUNETTE, 1990 p.40) O filme *Alemanha mãe pálida*, retrata a própria vida da diretora e da sua mãe enquanto lutavam para sobreviver durante a Segunda Guerra Mundial e as consequências da guerra em suas vidas. O filme é narrado por Sanders-Brahms e uma das atrizes que fazem o papel da filha foi desempenhado por sua própria filha.⁹²

Assim como outras diretoras, seus filmes não tiveram grande público e sofreram com críticas. A recepção de *Alemanha*, *mãe pálida* não foi diferente, ao ser questionada sobre isso

Minha situação na Alemanha tem sido difícil. Eu tenho sido mais bem sucedida em outras partes do mundo. Você pode dizer que eu tenho problemas na Alemanha do fato de que eu tive que lutar por 12 anos para terminar "Clara". Eu tive muitas dificuldades em encontrar dinheiro. Talvez seja porque eu toco nos temas que, de alguma forma, os alemães não querem falar. Talvez seja por isso. Eu simplesmente não sei. [...] Ele [Alemanha, Mãe Pálida] foi relançado três vezes na França, enquanto na Alemanha não há sequer uma versão em DVD disponível, e as pessoas praticamente não sabem disso. ⁹³ (SANDERS-BRAHMS, 2009, tradução nossa)

Ainda segundo Roschy (2014) na estréia mundial de *Alemanha Mãe Pálida* no Festival Internacional de Cinema de Berlim, a Berlinale em 1980, as críticas foram tão impiedosas que o lançamento do filme nos cinemas foi retirado pelos distribuidores alemães. Diferentemente da Alemanha, o filme obteve sucesso no exterior e ficou em exibição por 72 semanas seguidas em Paris, 18 em Tóquio, 16 em Londres e duas semanas nos cinemas de Nova York. Enquanto os críticos alemães criticaram principalmente o simbolismo, "seus colegas franceses o exaltaram como um dos poucos filmes a "fazer um inventário da era nazista de dentro para fora" [...]. Os críticos americanos o elogiaram como "talvez o filme mais ousado do Novo Cinema Alemão⁹⁵." (ROSCHY, 2014, tradução nossa)

_

⁹¹ Citação original. "Germany, Pale Mother is another film where I use the commentator approach to speak directly to the audience. I speak about my mother, my parents, myself and the war with my voice explaining how I feel about the story." (SANDERS-BRAHMS; BRUNETTE, 1990 p.40)

⁹² Informações retiradas da entrevista concedida por Sanders-Brahms ao Taipei times. Disponível em: http://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2009/07/15/2003448706.

⁹³ Citação original. "My situation in Germany has been difficult. I have been much more successful in other parts of the world. You can tell that I have problems in Germany from the fact that I had to fight for 12 years to get Clara done. I have had many difficulties finding money. Maybe it's because I touch on the themes that somehow Germans don't want to talk about. Maybe that's why. I simply don't know. [...]It [Germany, Pale Mother] has been re-released three times in France, whereas in Germany there is not even a DVD version available, and people virtually don't know about it." (SANDERS-BRAHMS, 2009)

⁹⁴Informação retirada do artigo Helma Sanders-Brahms:"Deutschland Bleiche Mutter". Disponível em:https://www.goethe.de/en/kul/flm/20397223.html.

⁹⁵ Citação original. "their French counterparts extolled it as one of the precious few films to "inventory the Nazi era from the inside out" [...]. American critics praised it as "perhaps the most daring motion picture in New German Cinema". (ROSCHY, 2014). Disponível em:https://www.goethe.de/en/kul/flm/20397223.html.

Para Helma Sanders-Brahms, fazer filmes era algo muito pessoal, e ela colocava muito de sua própria vida em seus filmes:

E é claro que isso tem que refletir sua própria experiência - meu próprio trabalho é muito pessoal. Estou sempre tentando explicar minha própria vida, minhas próprias experiências, meu próprio país. Eu não diria que você deveria fazer filmes impessoais, é algo que eu odeio. Por outro lado, acho que o cinema é a arte mais desenvolvida que existe. Você tem que ter a habilidade de um general liderando um exército para fazer um filme. Você também tem que ter a habilidade de um pintor, como Pasolini mostrou quando ele se retratou como Giotto; você precisa do olho de um pintor, a língua de um escritor, eu não sei, você precisa do coração de um anjo e um demônio. E então você pode fazer filmes." (SANDERS-BRAHMS; BRUNETTE, 1990 p.39, tradução nossa)

Assim como ela tratava o fazer fílmico de forma muito emocional e colocava em seus filmes traços pessoais e autobiográficos, para Roschy (2014) muitos dos críticos alemães os achavam muito emocionais (de forma pejorativa). Segundo a mesma autora, Sanders-Brahms chamava esses críticos de "os guardiões do templo". 97

Como já falado anteriormente, várias das diretoras como Ula Stöckl, Helke Sander e Jutta Brückner tiveram dificuldade em financiar seus filmes a partir dos anos 1980-90 na Alemanha. Helma Sanders-Brahms teve dificuldade até mesmo para realizar seu último filme em 2008, *Geliebte Clara* sobre a pianista Clara Schumann e seu casamento com o compositor Robert Schumann⁹⁸ Dois anos antes de seu falecimento, Sanders-Brahms declarou seu desejo de ser mais reconhecida em seu país: "Antes de morrer, gostaria apenas de fazer uma última tentativa de resgatar meus filmes do esquecimento em meu país e dizer: pelo menos dê uma olhada neles." (ROSCHY, 2014, tradução nossa) Helma Sanders-Brahms faleceu em 27 de maio de 2014, de câncer.

_

⁹⁶ Citação original. "And of course it has to reflect your own experience -my own work is very personal. I'm always trying trying to explain my own life, my own experiences, my own country. I wouldn't say you should just make impersonal films, that's something that I hate. On the other hand, I think film is the most highly developed art that there is. You have to have the skill of a general leading an army to make a film. You also have to have the skill of a painter, as Pasolini showed when he portrayed himself as Giotto; you need the eye of a painter, the tongue of a writer, I don't know, you need the heart of an angel and a devil. And then you can make films." (SANDERS-BRAHMS; BRUNETTE, 1990 p.39)

⁹⁷Informação retirada do artigo Helma Sanders-Brahms:"Deutschland Bleiche Mutter". Disponível em:https://www.goethe.de/en/kul/flm/20397223.html.

⁹⁸ Informação retirada do artigo sobre o filme Geliebte Clara. disponível em:https://cineuropa.org/en/film/87618/ ⁹⁹ Citação original de Sanders-Brahms:"Before I die, I'd just like to make one last attempt to rescue my films from oblivion in my country and say: at least have a look at them." (ROSCHY, 2014) Disponível em:https://www.goethe.de/en/kul/flm/20397223.html.

4 TRAÇOS EM COMUM: AUTOBIOGRAFIA, DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO, RELAÇÕES ENTRE O PRESENTE E O PASSADO

Neste capítulo será tratado os traços e elementos em comum entre os três filmes: *Tue recht und scheue niemand (1974)* de Jutta Brückner, *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers (1977)* de Helke Sander e *Alemanha mãe pálida (1980)* de Helma Sanders-Brahms.

Como já dito anteriormente os filmes produzidos pelo denominado Novo Cinema Alemão possuem por características próprias, uma diversidade de estilos de seus diretores e temáticas. Mas segundo alguns teóricos como Keene, Blume e Silberman, podem ser identificadas semelhanças entre os filmes feitos pelas cineastas mulheres desse período. Segundo Judith Keene (1997) o ambiente histórico e político naquele momento, pode ter influenciado a uma maior reflexão do passado e sua própria vida no presente.

No final dos anos sessenta, a reconstrução pós-guerra alemã foi concluída. Além disso, até então, os cidadãos alemães que haviam atingido a idade adulta sob os nazistas estavam entrando na velhice e seus filhos estavam na fase da vida de ter seus próprios filhos e querendo se reconectar com o passado de seus pais. A década de 1970 também trouxe o impacto total do Movimento das Mulheres com uma nova consciência da cultura feminina e a necessidade de encontrar uma nova linguagem simbólica para falar sobre a experiência das mulheres. ¹⁰⁰ (KEENE, 1997 p.2, tradução nossa)

A necessidade de falar sobre a experiência das mulheres na Segunda Guerra Mundial e também sua própria profissão pode ser explicada não apenas pela ascensão do movimento das mulheres na Alemanha Ocidental. Mas também pelo surgimento de forte interesse na autobiografia feminina, no testemunho oral e na relação entre a experincia individual feminina e a história em geral. (KEENE, 1997 p.2)

Como já dito anteiormente, para Keene (1997) a temática comum ao cinema das mulheres do lado Ocidental naquele momento, seria a relação entre a experiência individual da mulher e a história em seu grande âmbito. Já Knight (1992) ressalta que a tentativa em expressar experiências contemporâneas coletivas através de uma protagonista mulher, era uma habilidade possuída por estas mulheres da Alemanha Ocidental. Para Blume (1993) citando

¹⁰⁰ Citação original. "The decade of the seventies was the critical period in the development of both categories. By the end of the sixties German post war reconstruction was completed. In addition, by then, German citizens who had reached adulthood under the Nazis were entering old age and their children were at the stage of life of having children of their own and wanting to reconnect with their parents' past. The 1970s as well brought the full impact of the Women's Movement with a new consciousness of female culture and the need to find a new symbolic language with which to speak about women's experience."(KEENE, 1997 p.2)

Thomas Essaelsser, essas produções apresentavam uma busca por uma conexão "entre a história da Alemanha, o período pós-guerra e as dificuldades particulares que confrontavam uma mulher em encontrar uma identidade viável.¹⁰¹" (p.5, tradução nossa)

Primeiramente, ao falarmos sobre a temática em comum entre os três filmes: *Tue recht und scheue niemand (1974)*, *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers (1977)* e *Alemanha mãe pálida (1980)*, podemos observar que tanto o *Tue recht und scheue niemand* quanto o *Alemanha mãe pálida* buscam tratar de uma trajetória individual relacionando-a com a história ampla. O filme *Tue recht und scheue niemand* mostra a história de uma mulher desde a infância após a Primeira Guerra Mundial, passando pela ascensão do nazismo até seus 60 e poucos anos de idade em uma Alemanha dividida no pós-guerra. Já em *Alemanha mãe pálida* pode ser vista a trajetória vivida por mãe e filha, desde quando a mãe e o pai se conehcem antes do início da Segunda Guerra Mundial, a tentativa de sobrevivência de mãe e filha durante a guerra, até a desgastada relação familiar e suas conseqüências depois da divisão do país e dominação dos aliados na Alemanha.

Segundo Helma Sanders-Brahms, durante aquele período vários diretores da mesma geração lançaram filmes que refletiam sobre o passado da Alemanha e o Nazismo. Particularmente, sua inspiração para fazer um filme sobre a experiência da sua própria mãe, teria originado de sua gravidez na época e assim, segundo ela: "Eu me senti mais próxima da minha mãe, sobre como ela poderia ter vivido [através] dessa experiência, tendo um filho, no meio da guerra." (SANDERS-BRAHMS; REED, 2003 p. 135, tradução nossa) Diante disso, partindo de sua experiência pessoal, Helma Sanders-Brahms fala com orgulho que muitas mulheres se identificaram com o filme:

Uma das coisas boas que este filme, quando saiu e quando foi exibido em todo o mundo, foi que muitas mulheres, não apenas mulheres que viveram a Segunda Guerra Mundial, mas muitas mulheres que viveram outras guerras, na Índia, no Japão, por exemplo, ou em países como o Irã, elas amaram o filme porque mostrava o que as mulheres haviam vivido. [...] E, você sabe, é um filme que realmente, para muitas mulheres, foi uma descoberta porque, pela primeira vez, eles viram suas experiências refletidas em um filme." (SANDERS-BRAHMS; REED, 2003 p. 136-137, tradução nossa)

¹⁰¹ Citação original "[...] between German history, the postwar period and the particular difficulties confronting a woman in finding a viable identity." (ESSAELSSER apud BLUME, 1993, p.5)

¹⁰² Citação original. "I felt closer to my mother, about how she might have lived [through] this experience, having a child, in the middle of the war."(SANDERS-BRAHMS; REED, p. 135)

¹⁰³ Citação original. "One of the good things that this film, when it came out and when it was shown all over 137 the world, was that many women, not only women that had lived through Second World War, but many women who had lived through other wars, in India, in Japan, for example, or in countries like Iran, they loved the film because it showed what the women had lived through themselves. [...] And, you know, it"s a film that really, for

Mostrando a necessidade e importância das mulheres se verem em um filme, se identificando com as experiências e representações retratadas. E até então, essas oportunidades eram escassas. Diante disso, era importante que as mulheres conseguissem financiamento para seus filmes para assim oferecer modelos alternativos e uma representação mais realista da vida das mulheres. Tentando assim, impedir que as espectadoras continuassem a "assimilar modelos determinados por homens." (KNIGHT 1992, p.110, tradução nossa) Essa representação que a autora cita, pode ser entendida como um modelo que não mostrava as experiências vividas por mulheres em um filme, possivelmente dificultando assim a identificação de suas espectadoras. Citando Gottfried Knapp, a representação passada pela protagonista por essa geração de diretoras era melhor, nova e íntima, enquanto os homens da mesma geração focavam em protagonistas masculinos que estavam cada vez mais presos em um emaranhado de sua própria loucura e neuroses (KNAPP apud KNIGHT 1992 p. 90, tradução nossa) Mas como já dito anteriormente no primeiro capítulo, alguns diretores da mesma geração, no início da década de 1970 apresentaram em seus filmes "questões femininas" como Fassbinder em As Lágrimas amargas de Petra Von Kant (1972), no qual o elenco é constituído apenas por mulheres e retrata um relacionamento lésbico entre a personagem principal, uma estilista que se apaixona por uma jovem modelo chamada Karin, e Gelegenheitsarbeit einer Sklavin (Part-time work of a domestic slave) (1973) de Alexander Kluge que aborda uma relação conturbada entre a mulher e seu marido, apresentando questões familiares e políticas 104, como o aborto. Essa abordagem escolhida por alguns diretores também recebeu críticas e atenção de feministas como Helke Sander. (KNIGHT 1992, p. 95)

Os elementos autobiográficos de Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers (1977) de Helke Sander estão presentes na construção dos personagens. A personagem principal Edda, é vivida pela própria Helke Sander no filme e a relação com a diretora vai mais além: Helke era uma mãe solteira de um menino (recém-separada), assim como Edda, e as semelhanças continuam através do ativismo da personagem e sua profissão tendo que lidar com os deveres de casa e do seu trabalho. Também utilizando elementos autobiográficos na

many women, was a discovery because, for the first time, they saw their experiences reflected in a film." (Ibid.,,

p. 136-137)

104 Informações retiradas do artigo "Part-Time Work of a Domestic Slave" de John Flaus. (FLAUS, John. Part-Time Work of a Domestic Slave. 2014. Disponível em http://sensesofcinema.com/2014/john-flaus-page-14. dossier/part-time-work-of-a-domestic-slave/.> Acesso em: 01/12/2018.

narrativa, Sanders-Brahms acredita que *Alemanha*, *mãe pálida* (1980) tem muito de sua própria vida:

É autobiográfico, em grande medida, toda a paralisia facial da minha mãe, a remoção dos dentes, a tentativa de suicídio, a sopa e tudo isso - é tudo autobiográfico, tudo dos meus próprios pesadelos. Mas também conversei com muitas mulheres que viveram esse período para fazer algo que não era apenas pessoal, mas que também tinha alguma importância para os outros. (SANDERS-BRAHMS; BRUNETTE, 1990, p. 36, tradução nossa)

Mas ela também tentou fazer com que através do filme outras pessoas poderiam se identificar com a história. Para Sanders-Brahms era importante fazer um filme que fosse verdadeiro com o que ela tinha vivido, e a reação de sua mãe ao ver o filme só confirmou para si mesma seu objetivo: "A reação da minha mãe ao ver o filme pela primeira vez foi maravilhosa porque ela disse: "Isso não é correto, mas é verdade". O que eu teria desejado como resposta ao meu filme." (SANDERS-BRAHMS; REED, 2003, p.160, tradução nossa) Como já dito anteriormente, o uso da autobiografia nestes filmes pode ser explicado pelo interesse no contexto daquele momento. Podendo assim, ser identificada em muitas produções:

Em geral, a autobiografia tem sido a nova forma avassaladora de trabalhos criativos produzidos por mulheres alemãs nas últimas duas décadas. Dentro deles, houve uma abordagem quase obsessiva sobre a experiência do sujeito, como filha, de sua maternidade e de uma articulação das relações mãe-filha. 107 (KEENE 1997, p.4, tradução nossa)

A relação mãe-filha em *Alemanha mãe pálida* (1980) é muito evidente, e de certa forma construída ao longo do filme. O espectador acompanha o nascimento e crescimento de Anna (filha) e como se desenvolve a relação com sua mãe Lene. Sanders-Brahms ainda reforça essa relação entre diferentes de gerações, como diz Reed (2003), através dos

¹⁰⁶ Citação original. "My mother's reaction when she saw the film for the first time was wonderful because she said, "This is not correct, but it is true." Which I would have wanted as an answer to my film. " (SANDERS-BRAHMS; REED, 2003 p.160)

¹⁰⁵ Citação original. "It's autobiographical to a very large extent, all the facial paralysis of my mother, the teethpulling, the suicide attempt, throwing the soup, and all that-it's all autobiographical, all out of my own nightmares. But I also talked to many women who lived through this period in order to do something that was not only personal but that had some importance for others too. "(SANDERS-BRAHMS; BRUNETTE, 1990, p. 36)

¹⁰⁷ Citação original. "In general, autobiography has been the overwhelming new form of creative works produced by German women in the last two decades. Within them there has been an almost obsessive focussing on the subject's experience, as a daughter, of her mothering and an articulation of mother-daughter relations." (KEENE 1997, p.4)

comentários em voz over para Lene feitos pela própria, e de sua filha interpretar a personagem Anna em um momento do filme. (SANDERS-BRAHMS; REED 2003, p.138)

A autobiografia e a relação mãe-filha também podem ser vistas no filme *Tue recht und scheue niemand (1974)* de Jutta Brückner. Através de fotografias, a mãe de Jutta Brückner nos conta a sua própria história de vida, e diferentemente de *Alemanha mãe pálida*, é relação entre mãe-filha se torna mais presente "fora da tela". Como por exemplo, na construção do filme, na voz over, nas escolhas feitas pela Jutta e o envolvimento de sua mãe durante o processo. Ela mesma destaca a importância da presença e do envolvimento de sua mãe com o filme. Como Brückner explica, de certa forma ela quis dar voz para a sua mãe:

Em Do Right and Fear No one, eu dei a minha mãe a oportunidade de aparecer como a mulher que ela era antes de se tornar minha mãe. Eu usei a linguagem dela porque ela conta sua própria história - para passar por um segundo nascimento, meu nascimento como artista. ¹⁰⁸ (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p. 354-355, tradução nossa)

Em outro trecho da entrevista, Jutta complementa sobre a importância do filme para ambas. "Eu não impus esse processo à minha mãe, mas compus com ela. Acho essa distinção muito importante. Sem esse filme, ela levaria uma vida bem diferente daquela que ela leva hoje, e eu também." ¹⁰⁹ (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996, p. 355, tradução nossa) Em Tue recht und scheue niemand (1974), a mãe de Jutta Brückner narra o filme em voz-over. Já em Alemanha mãe pálida (1980), Helma Sanders Brahms usa sua própria voz para narrar em voz over a história e comentar as cenas como se aquela voz fosse da personagem Anna. Enquanto em Redupers, Helke Sander usa o voz over para comentar de forma irônica o que acontece em cena e para Liza Katzman, pretendendo assim criar um distanciamento:

Sander usa o voz over - uma convenção de documentários - como uma maneira de distanciar o espectador dos personagens, como faz o teatro épico. As interjeições intermitentes do narrador sinalizam vários contextos conceituais. Estes são os contextos em que Sander sente que o espectador deve considerar a narrativa em curso naquele ponto em particular. (SANDER; KATZMAN, s/p, tradução nossa)

Citação original. "I did not impose this process on my mother;rather,I composed it with her.I find this distinction very important. Without this film, she would lead quite a different life from the one she leads today, and so would I." (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p. 355)

¹⁰⁸Citação original."In Do Right and Fear No One, I gave my mother the opportunity to appear as the woman she was before she became my mother. I used her language because she tells her own story - to undergo a second birth, my birth as an artist" (BRÜCKNER; KOSTA; MCCORMICK, 1996 p. 354-355)

A relação desses três filmes com documentário vai um pouco além do uso da narração em voz over. Como já dito anteriormente era muito comum entre as diretoras do período, a utilização de elementos documentais e ficcionais em seus filmes. Tue recht und scheue niemand (1974), mesmo sendo um documentário se diferencia dos outros dois filmes por utilizar apenas fotos em sua montagem. Explicitado assim, os diferentes métodos e suportes que essas diretoras utilizavam.

Muitas diretoras fazem filmes que, de uma forma ou de outra, são documentais e fictícios. [...], essas mulheres estão desenvolvendo seus próprios métodos para unir a experiência individual e a percepção social nas imagens fílmicas. 110 (SILBERMAN, 1982, s/p, tradução nossa)

Os três filmes citados neste capítulo possuem elementos documentais e ficcionais. O documentário Tue recht und sheue niemand (1974) faz uso de fotos de diversas agências, bancos de imagens e do acervo do fotógrafo August Sander para construir toda a história. Para Brückner o primeiro contato com as fotos de August Sander foi importante: "Eu vi nessas fotos o mundo em que ela viveu" 111. (BRÜCKNER 2014, p. 116, tradução nossa) Estas fotos de diversas origens foram combinadas a fotos da própria família para assim, construir a trajetória de sua mãe ao longo da narrativa do filme. Além disso, também podem ser identificados elementos de ficção no filme por sua narrativa ser baseada na memória de sua mãe, e se considerarmos a memória como sendo uma construção ficcional:

> A memória, portanto, deve constituir-se independentemente tanto do excesso quanto da escassez de informações. Ela deve se construir como ligação entre os dados, entre a evidência dos fatos e o vestígio das ações, como o (...), o "arranjo de ações" mencionado em Poética, de Aristóteles, e que ele chama de mythos: não é o "mito" relacionado ao inconsciente coletivo, mas à fabula e à ficção. A memória é uma obra de ficção. (RANCIÈRE, 2010. p. 180)

A partir disso, podemos considerar o "arranjo de ações" feito pela memória sendo uma obra ficcional. E, portanto assim, a narrativa cinematográfica estaria se baseando em uma obra de ficção (a memória). A relação com a memória também pode ser vista na própria montagem de *Alemanha mãe pálida* (1980).

filmic images." (SILBERMAN, 1982, s/p)

¹¹⁰ Citação original:"Many of the directors make films that in one way or another are both documentary and fictional. This may not be a free decision on their part but rather come from the need to produce a low budget film. Thus, both out of necessity and an unwillingness to use traditional documentary and fictional techniques, these women are developing their own methods for bringing together individual experience and social insight in

¹¹¹ Citação original." Ich sah in diesen Fotografien die Welt, in der sie gelebt hatte". (BRÜCKNER 2014, p.116)

Nesse último, os elementos documentais entram em pequenas sequências de imagens de arquivos que são inseridas intercaladas na montagem do filme. Em *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers (1977)*, segundo a própria Helke Sander, no filme "os personagens são ficcionais dentro de um documentário" (SANDER; KATZMAN, s/p, tradução nossa). Talvez através dessa declaração, ela esteja querendo dizer que o filme estaria inserido nos problemas e questões atuais daquele momento. Como exemplo disso, pode ser considerada a cena da personagem Edda fotografando um protesto na rua.

Para Knight (1992) muitas das diretoras desse período estavam interessadas e ainda estão em misturar ficção e documentário. Mas com isso enfrentam (mais uma vez) dificuldades em financiar esse tipo de projeto. E isso se daria, "De acordo com Helga Reidemeister, isso se deveu em parte ao privilegiar o trabalho documental "puro" proposto na Alemanha Ocidental pelo cineasta e professor de cinema de Berlim Klaus Winden-hahn..." (KNIGHT 1992, p.46, tradução nossa)

No próprio filme de Helke Sander, pode ser identificada uma representação da dificuldade que mulheres tinham para conseguir que seus projetos fossem aprovados por comissões, mostrando assim sua preocupação em expor questões contemporâneas na Alemanha daquele momento.

Com diferentes estilos, mas com elementos comuns como os traços autobiográficos, uso do voz over, e em diferentes proporções e abordagens apresentando conexões entre documental e ficcional, mãe e filha, passado e presente. Os três filmes financiados pela TV alemã buscam refletir, e como Sanders-Brahms fala expor "seus medos e pesadelos" e através de suas experiências expressarem as questões e a visão da história da mulher em seu âmbito pessoal ao mesmo tempo em que no âmbito social mais amplo.

CONCLUSÃO

Produzir o presente trabalho de pesquisa foi de suma importância para ampliar os conhecimentos da autora sobre o tema tão presente na realidade profissional de sua área de estudo, e com igual relevância para sua vida profissional e acadêmica como mulher na área de cinema. O desenvolvimento deste estudo possibilitou entender a trajetória e a situação das mulheres do novo cinema alemão. De um modo geral, auxiliou na compreensão da sua localização dentro do movimento, em relação ao contexto social, político e cinematográfico:

Alemanha dividida, movimento feminista, e como a partir das circunstâncias elas construíram suas trajetórias profissionais, refletindo sua biografia em seus filmes.

Assim como em outros movimentos do cinema moderno, as mulheres estavam presentes, mas sua produção é de pouco conhecimento de um grande público. Infelizmente, pouco se é falado na história do cinema mundial como um todo de mulheres cineastas. Com isso, pôde-se perceber a necessidade de uma maior valorização e divulgação de seus trabalhos

É interessante pensar que, no caso da Alemanha, essa geração de cineastas foi a primeira geração de diretoras profissionais da Alemanha Ocidental, e que mesmo com o impulso do movimento feminista, muitas delas só conseguiram realizar seu primeiros longasmetragens anos depois de seus colegas. E mesmo assim tiveram sua importância ao abordar questões sociais e do meio cinematográfico que são ainda relevantes atualmente.

Partindo do objetivo de identificar a produção cinematográfica realizada por mulheres no novo cinema alemão, se concentrando em três diretoras e seus respectivos filmes escolhidos, foi possível compreender primeiramente como se organizava o mercado cinematográfico da Alemanha naquele momento e como a produção dependia do subsídio do governo e da parceria com a televisão. Observou-se que a televisão teve um grande papel em financiar as primeiras produções femininas, sobretudo os projetos que tinham maior relação com o documentário. E a importância dos comitês de seleção de projetos na produção e o papel da crítica na recepção dos filmes.

A partir das trajetórias de Jutta Brückner, Helke Sander e Helma Sanders-Brahms é possível pensar em como todas tiveram percursos não muito semelhantes com escolhas e engajamentos diferentes, mas que viviam e produziam cinema na mesma época, com as mesmas circunstâncias que uma diretora naquele momento iria passar. E essas diferenças e semelhanças que refletiam em seus filmes, por suas influências de suas trajetórias distintas, por assim dizer enriquecem a produção do novo cinema alemão. O fato de seus filmes aqui comentados apresentarem três protagonistas mulheres e mães que possuem relação autobiográficas com as próprias diretoras, de certa forma intensifica e aproxima sua história pessoal a de uma possível espectadora. E como a trajetória individual se relaciona com a história ampla, conexão intensificada pelos elementos documentais.

Além disso, espera-se através desse trabalho uma maior divulgação de seus percursos em língua portuguesa, e que assim mais pessoas tenham acesso a informações sobre elas e assim se torne um pontapé inicial impulsionando outras pesquisas e estudos sobre o cinema feito por mulheres, não só na Alemanha, mas também em outros países.

Para finalizar, a partir dos conteúdos desenvolvidos para este trabalho, pode-se notar a possibilidade de novas linhas de pesquisa sobre o mesmo tema. É possível, por exemplo, concentrar as pesquisas em outras diretoras ou em temas específicos como a recepção desses filmes antes e atualmente na Alemanha. É possível, ainda concentrar a pesquisa na produção audiovisual universitária ou ainda expandir para o território ao lado pesquisando sobre o cinema da Alemanha Oriental.

REFERÊNCIAS

Livros

BRÜCKNER, Jutta. **Autobiografisch Filme machen**. In: Wie haben Sie das gemacht? Aufzeichnungen zu Frauen und Filmen. Claudia Lenssen, Bettina Schoeller-Bouju (Org.). Marburg: Schüren-Verlag, 2014. p. 114-119.

CÁNEPA, L. Laura. **Cinema Novo Alemão**. *In*: MASCARELLO, Fernando. (Org.). História do Cinema Mundial. Coleção Campo Imagético. Campinas: Papirus, 2006, p. 311-332.

HAKE, Sabine. **German National Cinema**. Segunda edição. London; New York: Routledge, 2008, p. 117-119.

KAPLAN, E. Ann. A Mulher e o Cinema: Os dois lados da câmera. Rocco: Rio de Janeiro, 1995.

KNIGHT, Julia. Women and the new German cinema. London; New York: Verso, 1992.

SANDER, Helke. **Das "Fräuleinwunder" im deutschen Film**. In: Wie haben Sie das gemacht? Aufzeichnungen zu Frauen und Filmen. Claudia Lenssen, Bettina Schoeller-Bouju (Org.). Marburg: Schüren-Verlag, 2014. p. 26-31.

Artigos

FLAUS, John. **Part-Time Work of a Domestic Slave**. 2014. Disponível em http://sensesofcinema.com/2014/john-flaus-dossier/part-time-work-of-a-domestic-slave/.>
Acesso em: 01/12/2018.

KEENE, Judith. Mothering Daughters: Subjectivity and History in the Work of Helma Sanders-Brahms' Germany Pale Mother (1979-80). Film-Historia, Vol. VII, No.1 (1997):

3-12. Disponível em http://www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/Art.Keene.pdf>.

Acesso em: 20/10/2018.

LENNSEN, Claudia. **Women's cinema in Germany.** Jump Cut, no. 29, February 1984, p.49-50. Disponível em: https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/WomCinemaGermany.html Ace sso em: 10 de julho de 2018.

MEZA, Ed. UFA: **The Fall and Rise of the 100-Year-Old Production Powerhouse**. Novembro de 2017. Disponível em: https://variety.com/2017/film/global/ufa-history-production-powerhouse-1202615699/. Acesso em: 28/12/2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A ficção documental: Marker e a ficção da memória**. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n°21, p. 179-189, dez. 2010. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21_Jacques_Ranciere.pdf . Acesso em: 12/11/2018.

ROSCHY, Birgit. **Helma Sanders-Brahms "Germany Pale Mother**". Traduzido por Eric Rosencrantz. Goethe-Institut e. V., Internet-Redaktion. Julho de 2014. Disponível em https://www.goethe.de/en/kul/flm/20397223.html

SANDER, Helke; KATZMAN, Lisa. **The All-Around Reduced Personality: Redupers. Women's art in public**. Jump Cut, no. 29, February 1984, pp. 60-62. Disponível em:https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/RedupersKatzman.html

SILBERMAN, Marc. Film and feminism in Germany today, part 1: From the outside moving in. Jump Cut, no. 27, Julho de 1982, p. 41-42. Disponível emhttp://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC27folder/FemFilmGermanySilbmn.
html>. Acesso em: 10 de setembro de 2018.

Entrevistas publicadas

BRÜCKNER, Jutta; KOSTA, Barbara; MCCORMICK, Richard W. Interview with Jutta Brückner. Vol. 21, No. 2 (Winter, 1996), pp. 343-373.

FEHERVARY Helen; LENSSEN, Claudia; MAYNE, Judith. From Hitler to Hepburn: A Discussion of Women's Film Production and Reception. New German Critique, No. 24 - 25, 1982, p. 172-185.

SANDER, Helke. **Interview with Helke Sander: Open forms.** Jump Cut, no. 27, July 1982, p. 46-47. Disponível em:

https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/HellkeSander.html. Acesso em: 08 de maio de 2018.

SANDERS-BRAHMS, Helma 'Cinema was the other church to me'. Taipei Times: 15 de julho de 2009. Entrevista concedida a Ho Yi. Disponível em http://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2009/07/15/2003448706>. Acesso: 27/10/2018.

SANDERS-BRAHMS, Helma; BRUNETTE, Peter. "Helma Sanders-Brahms: A Conversation." Film Quarterly vol. 44, no. 2 (Winter 1990–1991): 34–42.

SANDERS-BRAHMS, Helma; REED, Rebecca. **Interview with Helma Sanders-Brahms**. In: Storytelling and Survival in the 'Murderer's House'Storytelling and Survival in the "Murderer's House": Gender, Voice (lessness) and Memory in Helma Sanders-Brahms' Deutschland, bleiche Mutter., University of Victoria, 2003. Dispónível emhttps://dspace.library.uvic.ca/bitstream/handle/1828/1686/Rebecca%20Reed%27s%20M. A.%20Thesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15/10/2018.

Sites

BERLINALE, Press Office. *Nov 13, 2018*: *Retrospective 2019 – "Self-determined.*" Disponível emhttps://www.berlinale.de/en/presse/pressemitteilungen/retrospektive/retro-pressedetail_46740.html?fbclid=IwAR0v7XilvnXg8QfsoLKxcEloWAOZi5BuSPiqhXqCDTAMhtq VYJfGw4KoSGs>. Acesso em: 13/11/2018.

DFFB. Disponível emhttps://www.dffb.de/?lang=en. Acesso em 16/10/2018.

HELKE SANDER, DFFB. **Deutsche Kinemathek Archive.** Disponível em: https://dffb-archiv.de/dffb/helke-sander . Acesso em: 20/10/2018.

HFF MUNICH. Über die HFF. Disponível emhttps://www.hff-muenchen.de/en_EN/ueber-die-hff>. Acesso em: 23/10/2018.

HFG-ARCHIV ULM. Institute for Film Design. Disponível em http://www.hfg-archiv.ulm.de/english/the_collections/permanent_loans/film_institute.html. Acesso em: 20/10/2018.

JUTTA BRÜCKNER. **Biographie**. Disponível em:http://www.juttabrueckner.de/biografie.php. Acesso em: 05/10/18.

KURATORIUM. Disponível: http://www.kuratorium-junger-film.de. Acesso em: 28/11/2018

_____. **Talentfilm**. Disponível em: http://www.kuratorium-junger-film.de/talentfilm. Acesso em: 30/11/2018.

PRO QUOTE FILM. **Wir**. Disponível em: https://proquote-film.de/#/wir/object=page:2.

Acesso em 12/092018.

Dissertações

BLUME, Anne Lynne. **Absent mothers, absent fathers: Aspects of german facism as seen through the contemporary camera**. Rice University. Houston: 1993 p. 1 - 53.

REED, Rebecca. Storytelling and Survival in the 'Murderer's House' Storytelling and Survival in the "Murderer's House": Gender, Voice (lessness) and Memory in Helma Sanders-Brahms' Deutschland, bleiche Mutter., University of Victoria, 2003. Dispónível emhttps://dspace.library.uvic.ca/bitstream/handle/1828/1686/Rebecca%20Reed%27s%20M. A.%20Thesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15/10/2018.

Video/Filmes

BRÜCKNER, Jutta. **Palestra proferida no Pro Quote Film**, Berlim (Alemanha), fev. 2018. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ivbBzbpzbsg. Acesso em 18/10/2018.

DIE Allseitig reduzierte Persönlichkeit - Redupers. Direção de Helke Sander. Alemanha: 1977.Basis-Film-Verleih Berlin; ZDF. s/w, 98 Min.

DEUTSCHLAND bleiche Mutter. Direção de Helma Sanders-Brahms. Alemanha: 1980. cor, 118 min.

TUE recht und scheue niemand. Direção de Jutta Brückner. Alemanha: 1974. DVD (65 min.), PAL, s/w, 4:3, Mono.

Outros

WOMEN IN THE MEDIA. Paris: Unesco, 1980. Disponível emhttp://unesdoc.unesco.org/images/0003/000388/038892eo.pdf >. Acesso em: 20/10/2018.