

Maria de Fátima Silva

Coordenação



topias
& Distopias

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensauc@ci.uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

CONCEPÇÃO GRÁFICA
António Barros

PRÉ-IMPRESSÃO
Tipografia Lousanense, Lda.

EXECUÇÃO GRÁFICA
Tipografia Lousanense, Lda.

ISBN
978-989-8074-74-4

DEPÓSITO LEGAL
289002/09

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal

Maria de Fátima Silva
Coordenação

*U*topias
& Distopias

PAISAGENS EM RUÍNAS
A MODERNIDADE DISTÓPICA NO
CINEMA AMERICANO DO PÓS-GUERRA

Anders ausgedrückt, ist es der Reiz der Ruine,
daß hier ein Menschenwerk schließlich
wie ein Naturprodukt empfunden wird.
Georg Simmel, *Die Ruine*

A estética moderna resignou-se a aceitar a sua condição de habitante de uma paisagem em ruínas. Seja no sentido figurativo, como o fez Kafka, nos *Diários* (Kafka, T., pp. 17-28 e p. 112)¹, ao desejar assemelhar a sua existência à de um pequeno habitante de ruínas, ou como modelo ontológico, tal como o fizeram Walter Benjamin² ou Georg Simmel («Die Ruine»), a paisagem em ruínas afigura-se como projecção privilegiada de uma modernidade que se define pela desconstrução distópica, pela tensão dialéctica entre

¹ “Não fui, de facto, educado num lugar longe de tudo, como por exemplo entre ruínas, nas montanhas; contra esse facto eu não poderia realmente exprimir a minha censura. Apesar de correr o risco de não poder ser compreendido por todos os meus antigos professores, eu bem preferiria ter sido um pequeno habitante dessas ruínas, queimado pelo sol que por entre os destroços me apareceria de todos os lados sobre a tépida hera, mesmo que eu a princípio houvesse sido fraco sob a pressão das minhas boas qualidades, que com a força da erva teriam crescido dentro de mim.” (Tradução corrigida da versão de Maria Adélia Silva Melo, que erradamente traduz *kleine Ruinenbewohner* por ‘habitante das pequenas ruínas’), (Kafka, s.d.: 12; em alemão Kafka, 2002: 17).

² No pensamento de Walter Benjamin, a ruína constitui-se em metáfora central para o entendimento dialéctico da história, como imagem da inexorável catástrofe, mas simultaneamente como possibilidade de redenção. Embora na fase da conversão marxista, na IX das *Teses sobre o conceito de história* (1940), o progresso e a história sejam apresentados como monte de escombros (Benjamin, I,2: 697), no domínio da estética, e em particular na *Origem do Drama Trágico Alemão*, à ruína fora atribuída uma função redentora compaginável com o processo de transformação do material em ontologia essencial. Na estética, como na história, a ruína apresenta-se como ícone da tensão dialéctica entre criação e destruição, erigindo-se em renovação transcendental: “O objecto da crítica filosófica é o de demonstrar que a função da forma artística é a de transformar em conteúdos de verdade filosóficos os conteúdos materiais históricos presentes em toda a obra significativa. Esta transformação do conteúdo material em conteúdo de verdade faz do declínio da força de atracção original da obra, que enfraquece década após década, a base de um renascimento no qual toda a beleza desaparece e a obra se afirma como ruína. Na estrutura alegórica do drama barroco sempre se destacaram, como uma paisagem em ruínas, essas formas da obra de arte redimida.” (Benjamin, 2004: 198), Vd. Emden, 2002, p. 79 ss. e a constatação de que Benjamin é influenciado pela abordagem freudiana da ruína em *Jenseits des Lustprinzips*.

a pulsão natural para a destruição – seja sob a forma de hecatombes naturais ou pelo efeito do tempo sobre as criações humanas – e o impulso de renovar e preservar da cultura. A ruína surge assim como traço marcante do momento em que a história se transfigura em história natural, no momento em que a cultura se torna natureza.

A paisagem em ruínas situa-se na cesura do impulso de figuração e desfiguração da modernidade, entre a melancolia do passado, o lamento da destruição e o gesto de redenção. De modo, quicá radical, poder-se-á dizer que a modernidade se constitui como projecto a partir da observação da ruína. Um exemplo precoce da importância desta observação ocorre desde logo na descrição das ruínas de Roma feita por Petrarca nas *Epistolae Familiares*. Supostamente regressado da subida ao Monte Ventoux na Provença e embevecido pela observação sublime da força agreste da natureza, Petrarca escreve a Giovanni Colonna (1357):

“O que se pode esperar da cidade de Roma, quando se recebeu tanto nas montanhas? [...] Se bem me lembro, havéis-me dissuadido de a visitar pela simples razão de que se as ruínas da cidade não correspondessem à sua fama e à impressão que retirara dos meus livros, o meu amor por ela diminuiria. [...] Tenho o prazer de dizer que tal realidade nada diminuiu e pelo contrário tudo aumentou. Na verdade foi grandiosa e as suas ruínas mais grandiosas são do que eu imaginara. Já não me admiro de o mundo inteiro ter sido conquistado por esta cidade, mas pelo facto de eu ter sido conquistado tão tarde.” (Petrarca, 1985: 113).

Destaco a passagem de Petrarca, fundadora de uma certa estética melancólica e sublime, para acentuar três estratégias centrais produtivas para a conceptualização da ruína. A primeira é a da tensão entre natureza e cultura (“Que se pode esperar de Roma quando se recebeu tanto nas montanhas”), resolvida a favor de uma integração da ruína na economia de uma nova natureza, que se afirma no momento de derrocada da acção humana. A segunda é uma estratégia de projecção imagética, que torna as ruínas romanas, não o que exactamente o poeta vê, mas aquilo que os livros o condicionam a ver. A realidade sublinha e repete a imaginação. Em terceiro lugar, a passagem apresenta um modelo de visionamento do presente como repetição melancólica. As ruínas de Roma tornam-se repetição do passado grandioso, uma evocação imagética da ausência.

Esta tripla retórica observa-se na conceptualização da ruína na modernidade. Assim, a tensão produtiva entre a natureza e a cultura e a resolução harmoniosa das duas, evocada na ruína, é central na abordagem de Georg Simmel no opúsculo “Die Ruine” (1907) (Simmel, 1993, p. 126 ss.). A ruína representa para o sociólogo a luta entre o princípio de necessidade da natureza e a liberdade da criação do espírito, entre a necessidade e o peso do declínio e o esforço de elevação através da criação, atingindo a sua expressão paradigmática na arquitectura. A ruína representa então o princípio da conciliação, quando a cultura se transforma de novo em natureza, erigindo a melancolia da decadência em epistemologia para o futuro³.

³ Como referiu David Wellberry trata-se de perceber a ruína como “[...] ein Topos zu begreifen, an dem die Paradoxe Einheit der semantischen Unterscheidung Natur/Kultur verhandelt wird.” (Wellberry, 2002: 13). O pensamento de Simmel é herdeiro do evolucionismo decadentista da época, bem como da tradição da *vanitas* barroca tardia, reflectindo igualmente uma outra temática central da sua sociologia neste período, a da oposição entre cultura subjectiva e cultura objectiva, e a preocupação com a preeminência dos objectos relativamente ao espírito. Veja-se: “Die Krisis de Kultur” (1916), “Der Begriff und die Tragödie der Kultur” (1911), “Der Konflikt der modernen Kultur” (1918).

A ruína como simulação imagética encontra-se igualmente, séculos depois de Petrarca. Assim Sigmund Freud evoca a propósito do 70º aniversário de Romain Rolland, a experiência de uma simulação semelhante, ao observar as ruínas da Acrópole (1904): “was ich da sehe ist nicht wirklich.” [Aquilo que ali vejo, não existe de verdade]⁴. Não se trata apenas de uma desconfiança relativamente aos dados dos sentidos, mas sim da constatação da carga significativa que a ruína transporta e que a torna plano privilegiado de projecção e invenção do desenho do passado. Se a Acrópole de Freud não é o edifício arruinado real, tão pouco a Roma de Petrarca representa o espaço em escombros da segunda metade do século XIV. Num caso como noutro, encontramos-nos perante uma invenção da ruína como projecto utópico do passado. A cidade destruída e as suas ruínas fundam na tradição antiga – por exemplo na *Eneida* – a genealogia grandiosa do presente, numa tradição comum de *translatio imperii*⁵, que junta o estético ao político. Se Roma inventa a nova Tróia e cita o seu império, é também o modelo romano que será citado como inspiração moderna dos novos impérios europeus⁶. Do mesmo modo, a Jerusalém destruída subjaz à invenção da Nova Jerusalém mística dos cristãos, evocada por Santo Agostinho, e da pátria desejada dos judeus da diáspora.

Se de um lado a paisagem em ruínas se apresenta como projecto genealógico, por outro anuncia-se igualmente como gesto futurante, que figura um presente em devir a partir da imaginação dos traços do passado, sem esquecer a melancolia de uma certa semântica da *vanitas* a ela associada. É nesta intermediação entre genealogia e legitimação futura que se situa a potencialidade utópica da ruína para a modernidade inicial, para Petrarca a observar Roma, como Goethe ao descrever a Dresden destruída pelas tropas prussianas em 1760, na obra *Dichtung und Wahrheit* (Goethe, XVI). Trata-se aqui efectivamente de perceber a paisagem em ruínas como *u-topia*, um lugar que nega a sua localização e se grafa de modo futurante. A ruína seria neste sentido a utopia por excelência. A negação que o prefixo *u* configura, pode afinal, ao invés de indiciar uma localização “em lugar nenhum” como na tradicional designação do termo, apontar para uma espacialização que não cabe na economia topográfica material. Isto é, um espaço outro, cuja existência é condição directa da sua dimensão imaginária. Um espaço situado além do acontecer histórico.

Nesta relação, a paisagem em ruínas indicia no espaço outro do imaginário, a presença de uma ausência. Configura os escombros da mente, segundo refere Freud em *Konstruktionen in der Analyse*, como o lugar onde se situa tudo o que é essencial (GW, XVI: 45). Nesse espaço outro o analista surge como o “flâneur” das ruínas, que ao penetrar nos escombros da consciência busca nos fragmentos a reunião da totalidade utópica da mente. O escombros, a ruína, constitui para Freud o traço de uma

⁴ Carta enviada por Freud a Romain Rolland a 29-1-1936, geralmente denominada “Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis” (Freud, 16: 250).

⁵ Veja-se a *Eneida* I, 1-6: “Canto as armas e o varão que nos primórdios veio das costas de Tróia para Itália e para as praias de Lavínio, fugitivo por força do destino, e muito padeceu na terra e no mar por violência dos deuses supremos, devido ao ressentimento da cruel Juno; muito sofreu também na guerra, até fundar uma cidade e introduzir os deuses no Lácio; daqui provêm a raça latina, os antepassados albanos e as muralhas da grandiosa Roma.”.

⁶ É representativo o caso de França, e de todos conhecida a invocação imperial nos *Lusíadas*, para o caso português. Sobre a *translation imperii* veja-se Lepenies, 1997; Vismann, 1997; Melzer, Norberg, 1998.

ausência inscrita na superfície plana da mente, também ela uma construção ideal e não realizável da totalidade original.

Efectivamente, se pensarmos a imaginação, tal como fez Kant na *Crítica da Razão Pura*, como a “capacidade de visualizar um objecto na sua ausência” (§24, 116), e a articularmos com a visualização do lugar ausente do projecto utópico, a ruína surge efectivamente como ícone privilegiado de articulação entre *utopos* e *imaginatio*. Acresce que, continua Kant, a imaginação assim entendida tem um carácter fundamentalmente reprodutivo, isto é, funda-se nos dados da percepção sedimentados na recordação que o sujeito deles faz na sua ausência (cf. Mattenklott, 2006: 48). A ruína apresenta-se nesta acepção como uma demonstração da incompletude da imaginação. A ruína enquanto *u-topia* imaginativa sugere “o encanto da decadência” (Simmel, 1993: 130), torna-se gesto melancólico incapaz de conceber um futuro na ausência da marca avassaladora do passado. Enquanto figura da modernidade, a ruína apresenta uma contra-história, assente na desconstrução da ideologia do progresso, na apresentação dos limites da imaginação e figurando o declínio como contra-discurso legitimador de uma Outra modernidade, de uma Outra utopia⁷.

A ruína enuncia no panorama de escombros, o sonho da totalidade, utópica porque inalcançável, figurada na sua ausência entre os destroços. Entre a melancolia do passado e o pessimismo do presente, a paisagem em ruínas torna-se arauto de uma Outra utopia. Aquela que enuncia o devir como ausência, confrontando o traço do passado como trauma, do qual o Anjo da História se afasta às arrecuas, como referia Benjamin nas *Teses sobre o Conceito de História* (Benjamin I, 2: 697), que transforma o *u-topos* em negação, e que transforma a imaginação em reprodutibilidade. Ao contrário da paisagem em ruínas redimida do drama barroco, aquela que no fragmento busca a redenção alegórica da totalidade, “Faz[endo] do declínio a força original da obra” e a “base do renascimento [...] em que a obra se afirma como ruína” (Benjamin, 2004: 198), a moderna paisagem em ruínas não se oferece como modelo redentor, mas como materialidade dura, que substitui a ausência imaginária pela destruição como presença material irredimível. O que distingue a paisagem em ruínas da modernidade, e as paisagens bombardeadas da II Guerra Mundial são disso sintoma privilegiado, é que o lugar que se figura imaginariamente na sua ausência se torna constatação real. Ao contrário do que dizia Freud perante a acrópole, “o que se vê nada mais é do que o real”. Mais do que gesto distópico, que se manifesta como refere Lyman Tower Sargent na “descrição imaginária de um objecto de desejo inferior ao real” (Sargent, 2000: 15), a paisagem em ruínas da modernidade europeia pós-II Guerra Mundial figura-se como anti-utopia⁸, presença absoluta niilista, deixando o traço da cidade arrasada como gesto de uma imaginação incompetente perante a negatividade do presente.

⁷ Veja-se sobre esta matéria o estudo de Nick Yablon sobre o contra-discurso da ruína relativamente à grande metrópole Yablon, 2004 e Gil, 2007.

⁸ Lyman Sargent distingue anti-utopia, definida como uma sociedade não existente, que se quer apresentar como crítica ao utopianismo, de distopia, uma sociedade não existente, mas que se pretende apresentar como consideravelmente pior do que a sociedade em que o leitor da obra realmente vive (Sargent, 2000: 15).

A Alemanha como ruína no cinema americano do pós-guerra

Retomando à concepção de *u-topia* como espaço outro que depende de uma condição imaginária, assente na visualização de um lugar na sua ausência, podemos sem hesitar conceder que nestas condições, o cinema seria talvez a mais utópica das artes. Se por um lado, o écran se erige na materialização tecnológica de um *mind screen* que apresenta esse espaço Outro, de que fala Freud, dando a conhecer a imagem projectada como idealidade que sublima as contradições do real, de outro, o cinema figura igualmente as dissonâncias desta projecção, tornando visível, numa espécie de dialéctica negativa, a crítica da idealidade.

Nas condições históricas do pós-guerra, a enunciação do reverso do sonho torna-se central na produção cinematográfica americana. O *film noir*, oriundo dos anos 30, vive o seu momento mais pujante, traduzindo uma espécie do “regresso do reprimido”, isto é, a visualização dos medos e inseguranças da sociedade do pós-guerra: a ansiedade da integração dos veteranos, a sensação de desordem no seio da família tradicional americana, o novo papel das mulheres na sociedade – tornadas em vamps ameaçadoras e letais para o homem regressado –, ou a constação, como referia o psiquiatra Willard Waller, de que “women had gotten out of hand during the war”⁹.

No campo sócio-político que se articula com o sistema institucional de Hollywood, o empenhamento oficial da indústria no esforço de guerra, enquadrada pelo Office of War Information (OWI) e o seu Bureau of Motion Pictures, sofre uma reconfiguração com a vitória na Europa e depois no Japão. O OWI, que durante a guerra tinha tido como função central explicar ao público americano o esforço de guerra e criar um espírito de resistência doméstica contra os perigos autoritários do Eixo, é abolido em 31 de Agosto de 1945 por decisão do Presidente Truman. No período imediato do pós-guerra, o esforço “cívico” da indústria passa a ter como objectivos centrais a integração dos soldados regressados da guerra, a reordenação da ordem social depois do estado de excepção criado pelo empenho bélico – nomeadamente o papel desempenhado pelas mulheres no mundo laboral – submetendo afinal o poder simbólico do cinema à necessidade de voltar a homogeneizar as audiências de acordo com o tradicional ideal doméstico americano. No que à relação com o exterior diz respeito, e em particular no que respeita à relação simbólica com a Europa, especialmente com a Alemanha, a demonização do inimigo encetada durante o período bélico, em filmes como *The Great Dictator* (Charles Chaplin, 1941), *To be or not to be* (Ernst Lubitsch, 1942), *Mrs. Miniver* (William Wyler, 1942), *Hitler's Children* (Edward Dmytryk, 1943), *Passage to Marseille* (Michael Curtiz, 1944); *The Seventh Cross* (Fred Zinnemann, 1944) exige agora um tratamento de reconciliação pedagógica. Trata-se efectivamente de mudar a retórica e de adequar a indústria cinematográfica à nova mensagem do pós-guerra, esquecendo afirmações como a de um responsável do OWI indicando o contributo simbólico da indústria cinematográfica para o esforço de guerra, citado pelo semanário dos guionistas mobilizados (Hollywood Writers Mobilization) *Comunique*: “Properly directed hatred is of vital importance to the war effort” (Doherty, 1993: 122).¹⁰

⁹ Vd. *The Veteran Comes Home* (1944) e May, 1988: 40.

¹⁰ Exemplos seminais deste ódio direccionado são os clássicos *The 49Th Paralell* (Pressburger, 1941), ou *In Which we Serve* (Noel Coward, 1942), que dirigem, em particular o ódio contra o colectivo nacional

Uma vez conseguida a vitória, e com o início do conflito com a União Soviética, o esforço de representação do inimigo derrotado é reconfigurado e subsumido à intenção política de ocupação da Europa. Dividida entre o perigo de complacência para com os alemães ou a humilhante aniquilação simbólica no écran enquanto reprodução perene da absoluta aniquilação real de pessoas, campos e cidades, a indústria é contratada como parte central do esforço de ocupação americana da Europa. No caso da Alemanha, a Directiva JCS 1067, de Abril de 1945, dirigida ao General Dwight Eisenhower, enquanto comandante das forças de ocupação da Alemanha, indica claramente que “Germany will not be occupied for the purpose of liberation but as an enemy defeated nation”. Os objectivos de ocupação militar efectiva, de desmilitarização, desnazificação e desindustrialização, demonstrando ainda, neste período inicial, traços do famoso Plano Morgenthau, que defendia o regresso da Alemanha a uma situação pré-industrial¹¹, são acompanhados por uma tarefa de reeducação e reinvenção simbólica, para a qual o cinema constitui um contributo determinante.

De facto, as autoridades militares criam uma divisão para monitorizar e controlar quer a produção quer o visionamento de filmes nas zonas ocupadas. Para além da documentação traumática das atrocidades nazis, por exemplo através do visionamento obrigatório do filme *Todesmühlen (Moinhos da Morte, 1945)*, filmado pelo documentarista Hannus Berger e remontado em 1945 por Billy Wilder para visionamento obrigatório da população alemã nas zonas ocupadas pelos Americanos, a Divisão de Controlo de Informação (Information Control Division) estava particularmente atenta aos produtos de entretenimento acessíveis aos alemães.

Nos sectores americanos de ocupação (não só na Alemanha, mas também em França ou na Bélgica), o cinema de Hollywood tinha a exclusividade da distribuição nos primeiros anos depois da guerra. A produção cinematográfica alemã, por exemplo, após a liquidação da UFA (1949), é retomada em Babelsberg (que se situava no sector russo de Berlim) com a criação da DEFA, impulsionada por Sergej Tulpanow que pertencia à administração militar soviética e pretendia combater a hegemonia visual americana através da reconfiguração do cinema alemão segundo o espírito antifascista socialista. Foi neste contexto que surgiu o primeiro filme alemão do pós-guerra, *Os Assassinos Estão Entre Nós (Die Mörder sind unter uns)*, realizado por Wolfgang Staudte, em 1946. Situado em Berlim, o filme documenta em cenários reais a dificuldade da vida na cidade destruída, entre escombros. Este é o primeiro do que vem a ser chamada a “filmografia dos escombros” (*Trümmerfilm*), adaptando a terminologia utilizada por Heinrich Böll para a literatura. Tratam-se, no entanto, de filmes com um impacto muito mais reduzido nos públicos alemães, do que a máquina de Hollywood. Como refere W.G. Sebald, a propósito da literatura alemã do pós-guerra, o reconhecimento

e não apenas contra os dirigentes da nação, como torna claro uma directiva do OWI: “The Office of War Information wishes to insure that hatred will not be directed either at Hitler, Mussolini, Tojo or a small group of Fascist leaders as personalized enemies on the one hand, or the whole German, Japanese, or Italian peoples on the other hand. Hatred of the militaristic system which governs the Axis countries and of those responsible for its furtherance definitely should be promoted.” (*Apud* Doherty, 1993:122). Este propósito, no entanto, vai colidir com filmes como *The Hitler Gang* (John Farrow, 1944), que dirige fundamentalmente a responsabilidade contra Hitler como gangster e o seu grupo e não responsabiliza o sistema em geral.

¹¹ Veja-se Judt, 2006 e Fulbrook, 2002.

das terríveis condições de sobrevivência na literatura, como no écran, propiciavam mais o afastamento, do que uma adesão empática à miséria do real (Sebald, 1999: 8).

A cinematografia de Hollywood, particularmente enriquecida por realizadores exilados da Europa durante os anos da guerra, interessou-se, contudo, pelo espaço devassado da Europa. Tratava-se então de alargar o espectro da intervenção pedagógica intra-americana, desviando a retórica do apoio geral ao esforço de guerra para o apoio às populações depauperadas da Europa, focando através das arruinadas paisagens europeias, o cenário anti-utópico que resultara da retórica autoritária hitleriana. Filmes como *Foreign Affair* (Billy Wilder, 1948), *The Search* (Fred Zinnemann, 1948), *I married a male war bride* (Howard Hawks, 1949), *The Big Lift* (George Seaton, 1950), *Night People* (Nunnally Johnson, 1954), *Ten Seconds to Hell* (Robert Aldrich, 1959) ou *The Judgement at Nuremberg* (Stanley Kramer, 1961), se bem que representando a miséria dos derrotados, integravam já, em particular depois de 1947 e agudizando-se com o bloqueio de Berlim entre 24 de Junho de 1948 e 12 de Maio de 1949, a necessidade de não alienar o povo alemão e de entender a reconstrução como esforço direccionado para o equilíbrio da Europa. As posições mais irredutíveis iniciais, mais conotadas com o projecto de Henry Morgenthau, são suavizadas perante a escala da destruição¹².

Ao visitar Berlim em 1945, durante a Cimeira de Potsdam, o Presidente Harry Truman disse-se incomodado com a dimensão da devastação. Relatos de visitas a Hamburgo, Dresden ou Colónia, como a que é recordada por Solly Zuckermann – enviado de Truman, em 1945 – na autobiografia *From Apes to Warlords. The Autobiography (1904-1946) of Solly Zuckermann*, têm um impacto brutal no leitor e demonstram a abissal escala de devastação com que se deparava o visitante. Para além do relato de Victor Gollanz, *In Darkest Germany* (1947)¹³, ficou ainda famoso o relato de Kurt Vonnegut sobre o bombardeamento aliado de Dresden em *Slaughterhouse Five*¹⁴. O bombardeamento de área (*area bombing*) em Berlim entre Novembro de 1943 e Março de 1944 fez 49.000 mortos, mais de 250.000 desalojados e provocou a destruição de cerca de 80% da cidade. A modernidade materializara-se em experiência de choque, enquanto a história se transformara na pilha de escombros, referida por Walter Benjamin.

Efectivamente, a materialidade da destruição dialogava de forma duplamente irónica com a tradição intelectual alemã e a sua retórica do escombro, não deixando de colocar questões problemáticas ao nível da sua representação. Por um lado, a paisagem arruinada propiciava a evocação da semântica da *vanitas*, transformando o

¹² Era igualmente importante não alienar o público americano, com uma escala de destruição, insuportável para o ideário utópico das audiências. Fred Zinnemann reconhece precisamente essa necessidade de equilibrar a miséria do real na projecção em écran, na altura em que filma *The Search*. Defendendo-se das críticas acerca do sentimentalismo do filme, Zinnemann referiu numa entrevista: “To show things as they really were would have meant that the American audience would have lost any desire to see it.” (Buckley, 2005: 88).

¹³ Vd. Cunningham, 2003: 110. No entanto, também nesta descrição, que se queria documental, da escala da devastação se tornou evidente a recorrência de imagética emprestada intertextualmente de obras a montante. O livro de Victor Gollanz, por exemplo, evoca, na descrição da miséria, a obra de William Booth, *In Darkest England and the Way Out* (1890) e este, por sua vez, compara a pobreza em Londres à miséria da ‘primitiva’ África descrita por Stanley em *Through the Dark Continent* (1878).

¹⁴ Sobre o bombardeamento de Berlim veja-se Friedrich, 2002; Beevor, 2003; Judt, 2006.

escombros em símbolo emblemático da inexorável finitude de tom barroco, mas também como ícone romântico, traço sublime de um passado melancólico, com o qual o presente em derrocada se relacionava de forma sentimental. Ao evocar esta tradição intelectual, a ruína inspirava mais comiseração existencialista do que responsabilidade ética, acabando por se reduzir à retórica da decadência que fundara uma certa visão pessimista da modernidade. A estética da ruína enunciava assim uma fisionomia alegórica da história como história natural, tornando-se ícone de mediação entre a degradação orgânica e a intervenção da ciclicidade natural na materialidade da cultura¹⁵. A própria reflexão simmeliana, ao enunciar o paradoxo de um “produto humano ser encarado como produto da natureza” (Simmel, 1993: 125), sublinha a sentimentalidade do esforço, conotando o escombros com a necessidade da degradação evolutiva, que inscreve o horror da destruição com a gramática do sublime e apresenta a destruição como regressão orgânica subjacente ao processo cultural.

No contexto da destruição alemã da II Guerra Mundial, a ruína adquire, contudo, uma outra dimensão irónica, nomeadamente na forma como dialoga com outra letal tradição: a devastadora distopia arquitectónica do Nacional-Socialismo. Efectivamente, a nova ordem, iniciada com a subida de Hitler ao poder em 30 de Janeiro de 1933, alarga-se igualmente ao domínio da ordenação do espaço. Com a “Lei de Remodelação das Cidades Alemãs”, aprovada em 4 de Outubro de 1937, pretendia-se reformular estruturalmente o plano das cidades de modo a corresponder aos intuítos monumentais, megalómanos do regime. Um dos principais projectos era a reordenação de Berlim, sob a designação de “Germânia”, levada a cabo por uma nova autoridade a GBI, (*Generalbauinspektion für die Reichshauptstadt Berlin*), liderada por Albert Speer¹⁶. Em íntima articulação com Hitler, o arquitecto tem pronto em 1938 o plano de Germânia, uma remodelação da cidade, tentando imitar num deslocado modelo de *translatio imperii* uma idealizada Roma imperial (Fig. 1), desenhada a partir da estrutura de dois eixos de viação centrais e uma enorme avenida (7km), que redundava num enorme panteão ao Império dos Mil Anos. Como refere Wolfgang Schäche, esta “violação do espaço público” (Schäche, 1995: 329) pressupunha a aplicação de medidas de demolição da antiga e devassa Berlim do século XIX¹⁷. Estas demolições, iniciadas em 1938, foram suspensas em 1942 devido ao aumento de intensidade da ofensiva bélica aliada. Em Novembro de 1941, o GBI havia apresentado um plano circunstanciado para demolição na zona de bairros de ocupação judaica, processo este que continuou a pouco e pouco até aos últimos dias da guerra. Num gesto de darwinismo arquitectónico, os espaços assim vazados tornavam-se superfícies onde se verteriam edifícios maiores e mais fortes. A Chancelaria foi um dos poucos edifícios acabados, tendo sido ironicamente arrasado com o bombardeamento aliado. Os

¹⁵ Leia-se de novo Benjamin e a *Origem do Drama Trágico Alemão*: “A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma de ruína. [...] Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio.” (Benjamin, 2004: 192-193).

¹⁶ O projecto do GBI previa o desenvolvimento do projecto de remodelação de Berlim até 1960. Schäche, 1995: 326.

¹⁷ O mecanismo de renovação por demolição de bairros inteiros e edifícios de construção recente era uma prática habitual na construção e renovação das grandes metrópoles, como demonstra Nick Yablon para Nova Iorque na primeira metade do século XX (Yablon, 2004).

escombros de Berlim não tinham para Speer ou Hitler o apelo romântico do passado, representavam apenas fatalidades da história.

A ruína não deixou, contudo, de ter um papel simbólico central na configuração da nova Alemanha. Speer e Hitler desenvolveram aquilo que Speer chamava “a teoria de valor da ruína”, isto é, buscando repetir a forma iconográfica da Roma arruinada de Petrarca, Alemanha foi concebida simultaneamente enquanto construção e ruína. Por um lado, constituiria o signo da monumentalidade megalômana do regime, por outro, a construção antecipava o inexorável declínio que a inscrevia na tradição perene das ruínas monumentais de Roma e Atenas. As ruínas de Berlim constituiriam, assim, um letal legado da grandiosidade do Reich.

Contra o pano de fundo desta distopia espacial, a real destruição do bombardeamento aliado de Berlim transforma o sonho distópico hitleriano em realidade anti-utópica. A rasura da cidade reduz o sistema arquitectónico-político de construção arquitectónica a traço, transformando o edifício em alicerce. Aquilo que se vê é a árida realidade. Este devassar da interioridade, o rasgar do fechado sistema distópico desta arquitectura indicia igualmente a mente descarnada da Alemanha. A afirmação não sugere apressadas generalizações de psicologia política e social, muito em voga nos anos 60 – como aquela que foi feita por Margarete e Alexandre Mitscherlich em *Die Unfähigkeit zu trauern* – e hoje claramente relativizadas, mas antes a produtividade da abordagem psicanalítica para a representação cinematográfica e em particular para discutir a representação destes escombros reais que a ilusão cinematográfica transforma em simulacro referencial.

Se é certo que o espaço arruinado de Berlim sugere castigo, retribuição pelos erros do passado, o certo é que o impacto da imagem da destruição e a sua dimensão é avassalador para as audiências americanas. A cidade em escombros apresenta-se como alegoria da recordação traumática do violento passado recente. É útil, assim, regressar a Freud e recordar que a relação entre memória e arquitectura constitui um tópico central da reflexão psicanalítica de particular relevância no contexto cinematográfico que nos ocupa¹⁸. Um exemplo relevante da construção memória-ruína surge, já em 1896, em *Zur Ätiologie der Hysterie*, onde S. Freud utiliza de modo particular a metáfora arqueológica e os escombros para designar o modelo de reordenação fragmentária da recordação, designando a memória como topografia arruinada, que o psicanalista, como um arqueólogo, buscava reconfigurar:

“Imagine-se que um investigador em viagem chegava a uma área desconhecida e se deparava com um campo de ruínas, permeado de restos de muros, de colunas, grosas com inscrições apagadas e ilegíveis, que despertava o seu interesse. Poder-se-ia satisfazer na observação daquilo que lhe é aparente, podia, contudo, agir também de forma diferente; podia estar apetrechado de ganchos, pás e espátulas, próprios para o trabalho nestas condições, e com eles atacar o campo de ruínas, limpar o entulho e a partir dos restos visíveis, revelar o que está escondido. Se o seu trabalho tivesse sucesso, as descobertas decifrar-se-iam por si próprias; os restos de muros pertenceriam à muralha de um palácio

¹⁸ A ruína tem uma função central na construção da psicanálise freudiana. A mente, por exemplo, é referida como uma arquitectura de escombros em *Jenseits des Lustprinzips* (GW, I: 612) e a psicanálise apresenta-se como estratégia simultaneamente arqueológica e de reconversão arquitectónica no ensaio de 1937 “Konstruktionen in der Analyse” (GW, XVI).

ou de uma casa de tesouro, nas ruínas das colunas descortinar-se-ia um templo, as diversas inscrições bilingues encontradas em momento feliz revelariam um alfabeto ou uma língua e a sua tradução produziria a chave acerca de diversos acontecimentos do passado, em cuja memória tais monumentos haviam sido construídos.” (Freud, VI: 54, m.t.).

Tal como a paisagem arruinada, também a memória funciona neste excerto como traço a que a observação incisiva do viajante, do Eu ou do psicanalista, vem dar sentido final. Este processo é igualmente fruto de mecanismos de repetição e deslocação que propiciam a transferência e a citação e configuram a atribuição de sentido em nova situação. No caso da cidade, este processo é iluminado com o exemplo de Roma. Tal como refere em *O Mal-Estar Civilizacional* (1929): “A imagem da cidade arruinada representa a forma de recuperação/manutenção (*Erhaltung*) do passado, com que deparamos em locais históricos como Roma.” (Freud, IX: 202) Roma surge como metáfora do passado, da mente enquanto superfície permeada de ruínas onde a consciência se orienta num processo constante de construção e reconstrução.

A produtividade deste *translatio imperii* psicológico soçobra perante o trabalho do cinema sobre as ruínas de Berlim. Num tempo que Brecht chama de “desmitificação”, o aparato visual é colocado ao serviço da racionalização da ruína. Destacando-a do contexto sentimental em que se move, desmitificando a metonímia distópica que a marca, a paisagem em ruínas torna-se no *punctum* do discurso cinematográfico. A dimensão referencial – nos filmes enunciados as cenas em Berlim são filmadas no local – subverte o simulacro representacional. Se é certo que a representação, por natureza, se assume como incontrollável na recepção do sentido, certo é, que o enquadramento da ruína no contexto desencantado do pós-guerra assume uma função de crítica ao sistema de representação do NS, relacionando-se negativamente com a tradição romântica e assumindo o choque do presente como processo de esclarecimento. Longe da natureza sentimental, a ruína transparente da cidade alemã de 1945 constitui um ícone de desencanto referencial. Nas condições do espaço cinematográfico pós-guerra onde “O que se vê não o é de verdade”, a ruína constitui uma cisão do processo imaginativo que obriga à visualização do evento e ao reconhecimento da sua presença traumática.

O filme de Billy Wilder, *Foreign Affair* (1948) e o revivalista *The Good German*, de Steven Soderbergh (2006) são exemplos paradigmáticos da ideologia da construção visual anti-utópica em torno da paisagem arruinada. Quer a comédia séria de Wilder, quer o revivalismo pastiche de Soderbergh dialogam com a ruína como símbolo cindido entre o sentimentalismo romântico e o esclarecimento crítico, posicionando a narrativa cinematográfica como projecto de uma renovada construção do escombros. Na narrativa cinematográfica entrecruza-se o projecto de restauração mnemónica, com a desmontagem simbólica da distopia, a aniquilação simbólica do derrotado e a sua recuperação pedagógica. O filme alemão de escombros (*Trümmerfilm*)¹⁹, submetido aos ditames das potências ocupantes e da sua autorização de circulação, que obrigava ao distanciamento pedagógico face à dura realidade quotidiana e ao controlo intencional da representação, surge com uma mensagem quase ingénuo e simplista. Embora se submetesse igualmente a medidas de controlo, particularmente no que dizia

¹⁹ Sobre a filmografia dos escombros veja-se Claus, 2002; Hake, 2004; Schönfeld, 2005.

respeito ao visionamento nas zonas ocupadas, a cinematografia americana sobre a ocupação, nos primeiros anos do pós-guerra, apresenta zonas de sombra face à convenção narrativa, gizando personagens complexas, que embora se inscrevam em tradições melodramáticas coevas, ultrapassam os limites pedagógicos das mensagens de re-educação política.

The Foreign Affair de Billy Wilder representa o regresso a Berlim para efeitos artísticos do judeu austríaco exilado Wilhelm Wilder. Em 1945, Billy Wilder regressa por seis meses à Alemanha onde, ocupando o posto de coronel, passa a dirigir a Divisão de Guerra Psicológica do Exército Americano. Durante este período supervisionou a produção e emissão de rádio, as artes teatrais, e tutelou a selecção de filmes a visionar (Schönfeld, 2005). A destruição de Berlim constituiu a inspiração para a obra, filmada em Berlim e em estúdio, entre 1947 e 1948 (no auge do bloqueio soviético da cidade), que apresenta, no registo leve da comédia, uma narrativa cinematográfica complexa, não tanto no que ao tradicional registo do triângulo amoroso diz respeito, mas ao entretecer da história recente da Alemanha com as convenções estéticas do *film noir* e com as directivas acerca das reformadas relações políticas com o inimigo. A história conta a viagem de uma delegação de congressistas americanos a Berlim para avaliar o esforço de recuperação, isto é, para avaliar o impacto do processo de democratização, como diz o representante do mundo sindical, ou então, como refere a única mulher da comissão, sintomaticamente designada a Congressista Frost (gelo), para avaliar a doença moral, a malária psicológica que parece estar a afectar as tropas americanas na sua confraternização com as letais inimigas alemãs. Em Berlim, a trama desenvolve-se com a aproximação crescente da congressista ao garboso Capt. Pringle, que por sua vez está numa missão de espionagem amorosa junto de Erika von Strohheim (Marlene Dietrich), cantora nocturna e amante de Hans Birkel, um destacado membro da Gestapo na clandestinidade.

A Berlim destruída evoca a recordação da maldita Gomorra, destruída pela luxúria moral, representando metonimicamente a Alemanha devassada, mas também Erika von Strohheim, a típica *femme fatale* do *film noir*, que incorpora a perigosidade deste espaço nocturno obscuro para o ingénuo GI americano. Na sequência inicial, que mostra a chegada da comissão a Berlim, a câmara de Wilder desconstrói o registo escópico do monumental filme de Riefenstahl sobre a chegada de Hitler a Nuremberga, em *O Triunfo da Vontade*. O avião – habitado, ao contrário da totalidade abstracta de Riefenstahl, que lança Hitler como um deus irrepresentável sobre os céus de Nuremberga – percorre a cidade destruída, reduzida a traço arquitectónico, e repete subversivamente o voo sobre Nuremberga. A distopia totalitária é subvertida pelo olhar racionalizante do realizador e descrita na leitura da ruína. A sequência é permeada por um conjunto de cenas cómicas, como aquela que ridiculariza a preciosidade feminina da congressista, ou a discussão política dos homens relativamente à ocupação aliada e ao modelo de sociedade a implantar (socialista ou capitalista/imperialista) para reconverter os alemães, ao mesmo tempo que se assinala a tensão latente com os soviéticos.

Filmado em contraste, oscilando entre cenas de rua e de estúdio, e integrando estilisticamente a tendência *noir* e a sua iconografia visual muito própria, com a predominância de cenas nocturnas, filmadas com luz artificial em estilo *lit for night*, o filme apresenta uma *mise-en-scène* que pretende desorientar o espectador e fazê-lo

sentir o perigo que se esconde em cada esquina. O ambiente obscuro de Berlim, com as difíceis condições de sobrevivência da população, o mercado negro e a caça aos nazis, apresenta o cenário ideal para a evocação de um estilo cinematográfico que Paul Schrader diz num artigo seminal “representar a projecção visual da aberração do carácter americano” (Schrader, 1996: 108). No caso de que nos ocupamos não se trata de mostrar a aberração do carácter americano, mas sim alemão, corporizado na bela Erika von Stroheim.

Numa das seqüências finais do filme, situada no destruído cabaret Lorelei (nome iconográfico da mitologia germânica e do imaginário romântico), Erika canta “As ruínas de Berlim” uma *mise-en-abyme* da linha narrativa da ocupação como reeducação, que cita a invenção da Hora Zero e o imperativo de esquecimento e absolvição do passado. Sobreviver e esquecer são as palavras de ordem. Na canção trilingue de Friedrich Holländer, as ruínas da cidade enunciam a invenção de uma nova utopia, a da Hora Zero, também ela deslocada do regime escópico central do filme. A cena obscura do cabaret, quando os aliados procuram atrair o amante da Gestapo, enciumado pela relação de Erika com o oficial americano, termina tragicamente com a morte de Birkel. No final, Erika, como os alemães em geral no filme, não têm ideais, são retratados como traidores, submissos ao antigo regime (como o criado que perante Birkel se curva no cabaret), desmerecedores enfim do esforço americano e sublinhando afinal a malária moral referida pela congressista na seqüência inicial. Este filme, como outros coevos²⁰, apresenta uma feminização simbólica da Alemanha derrotada, reduzida a fatalidade, traição. O aparato institucional de Hollywood tem aqui um papel determinante. Para além de naturalmente se observar uma repetição do esteriótipo negativo relativamente ao feminino e que o vienense Wilder bem conhecia, trata-se afinal de utilizar os códigos coevos do cinema clássico de Hollywood, a demonização do feminino no *film noir*, e de activar o discurso que pretende criar nas audiências americanas o consenso em torno da ideia do regresso ao lar, para reflectir sobre as fatais mulheres berlinenses, seja a cantora de cabaret ou a *Trümmerfrau*, que recolhe os escombros. Assim observada, a ruína em osmose com o feminino torna-se ícone de uma natureza letal, que urge submeter pelo esforço esclarecedor da cultura racional, masculina e aqui necessariamente americana.

The Good German, baseado no romance do homónimo de Joseph Kanon, retoma o diálogo com o cinema narrativo dos anos 40, em particular com a cinematografia de Michael Curtiz (*Casablanca*, 1942), com Billy Wilder e este *Foreign Affair*, para criar um pastiche que retoma no estilo e na ideologia o ideário do filme de escombros do pós-guerra. Menos complexa que a narrativa de Wilder, a trama desenrola-se em torno do regresso do correspondente de guerra Jake Geimer (George Clooney) a Berlim, onde trabalhara antes da guerra, o seu reencontro com a antiga amante Lena Brandt (Cate Blanchett) tornada prostituta para sobreviver, e os processo de recrutamento de cientistas alemães pelos russos e americanos. A acção decorre durante a conferência de Potsdam, quando o anterior amante de Lena, um militar americano envolvido em operações do mercado negro, é encontrado assassinado. O processo de

²⁰ A mesma estratégia é seguida em *The Big Lift*, de George Seaton, onde o ingénuo GI (Montgomery Clift) é enredado pela fatal alemã, ainda fiel aos ensinamentos do Reich. A feminização da Alemanha constitui um recurso retórico estratégico para o controlo da representação do derrotado. Vd. Brauerhoch, 2006.

resolução do caso leva à descoberta de iniciativas para recrutar cientistas nazis e à revelação de que também Lena, judia como Jake, escondia o seu marido, um cientista das SS, em busca de emigração para os EUA. A invenção da sobrevivência é talvez o termo que melhor descreve o desenrolar da acção e que inscreve o filme, apesar dos 60 anos de diferença, nos mesmos códigos narrativos que Wilder utilizou no seu filme.

Se tecnicamente, Soderbergh executa um esforço de arqueologia cinematográfica, buscando reproduzir fielmente o estilo *noir*, e para tal recorrendo a câmaras da época, filmando em contraste, a preto e branco, reproduzindo o sistema de iluminação e de som, utilizado por Curtiz em *Casablanca*, e recuperando material documental autêntico para a sequência de abertura, ideologicamente o filme apresenta-se como uma estratégia de remediação epigonal, encetando aquilo que Bakhtine chamava o diálogo convencional com esteriótipos esteticamente mortos, mas ideologicamente activos acerca de uma identidade cinematográfica imaginada. O diálogo com o passado surge sob o signo da relação sentimental. As ruínas de Berlim afiguram-se como mero cenário, a estrutura arquitectónica em que se movem as personagens – prédios arruinados, esgotos e caves²¹ – posiciona Lena e as mulheres alemãs que retratam o país ocupado num submundo subversivo, onde os alicerces corroídos são visualmente revelados, demonstrando a ausência de ordem e o inexorável declínio quer da cidade quer da espécie humana. A sequência final do filme, quando Jake acompanha Lena ao avião, repete criticamente a cena final de *Casablanca*, quando Rick se despede de Ilse e constitui simultaneamente o momento em que o holocausto transparece através da cortina cinemática, subvertendo o afirmativo registo óptico do filme de Michael Curtiz. Afinal é neste momento que Jake, judeu, sabe que Lena, também judia, denunciou outros judeus para sobreviver em Berlim. A reencenação paródica de Soderbergh recupera o estilo *noir* de modo ambivalente, isto é, sublinhando afirmativamente a tradição técnica do *noir* e criticando ideologicamente o constructo pedagógico que filmes como *Casablanca* ou *A Foreign Affair* elaboraram. A recuperação arqueológica de fragmentos documentais autênticos serve o propósito estético de regressar à ruína, traço mnemónico, que apresenta o cinema como a derradeira utopia da reconciliação entre a memória estética do cinema e o trauma da história.

Ao discutir o impulso utópico, Alain Touraine descreve a utopia como a tentação por excelência da modernidade, como a tentativa recorrente de explicar a sociedade de modo total (Touraine, 2000: 25). Se a imagem da fortaleza representa esta arquitectura utópica, a ruína é o seu reverso. Terminadas as grandes narrativas, a ruína apresenta a modernidade como fragmento desigual, desconexo e irrecuperável, um modelo de contra-história, do qual, apesar de tudo, e ao contrário de Benjamin, o anjo da estética, ou do cinema, se aproxima ainda num gesto derradeiro de redenção.

²¹ A retórica do submundo é igualmente um tópico recorrente na cinematografia do pós-guerra. Um exemplo paradigmático é *The Third Man*, de Carol Reed (1949).

Bibliografia

- ASSMANN, Aleida, Monika Gomille, Gabriele Rippl (eds.): *Ruinenbilder*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.
- BEEVOR, Anthony: *The Fall of Berlin 1945*, Harmondsworth: Penguin, 2003.
- BENJAMIN, Walter: *A Origem do Drama Trágico Alemão*, (Trad. João Barrento), Lisboa: Relógio d'Água, 2004.
- Abhandlungen. Gesammelte Schriften I, 2*, (ed. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. (I, 2)
- BÖHME, Hartmut: "Die Ästhetik der Ruinen" in Christoph Wulf, Dietmar Kamper (eds.): *Logik und Leidenschaft. Erträge Historischer Anthropologie*, Berlin: Reimer, 2002, pp. 706-718.
- BRAUERHOCH, Annette: *'Fräuleins' und G.I.s: Geschichte und Filmgeschichte*, Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag, 2006.
- BUCKLEY, Michael: "Fred Zinnemann: An Interview (1983)", Gabriel Miler (ed.): *Fred Zinnemann Interviews*, Jackson: University of Mississippi Press, 2005, pp. 80-94.
- CUNINGHAM, Valentine: "Zerbombte Städte – Die vorzeitigen Ruinen des Zweiten Weltkrieges" in Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl (eds.): *Ruinenbilder*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2002, pp. 105-130.
- "Directive to the Commander-in-Chief of United States Forces of Occupation Regarding the Military Government of Germany, April 1945 (JCS 1067)", *Foreign Relations of the United States 1945*, vol. 3, European Advisory Commission, Austria, Germany.
- DOHERTY, Thomas: *Projections of War. Hollywood, American Culture and World War II*, New York: Columbia University Press, 1993.
- EMDEN, Christian J.: "Walter Benjamins Ruinen der Geschichte" in Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl (eds.): *Ruinenbilder*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2002, pp. 61-88.
- FREUD, Sigmund: *Gesammelte Werke chronologisch geordnet in 18. Bde.* (ed. Anna Freud), Frankfurt am Main: Fischer, 1975.
- FRIEDRICH, Jörg: *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945*, München: Propyläen, 2002.
- FULLBROOK, Mary, *History of Germany. The Divided Nation 1918-2000*, Oxford: Blackwell, 2002.
- GIL, Isabel Capeloa: "Nemesis' City. Urban Casualties and the Modernist Novel" in Monika Schmitz-Emans, Manfred Schmeling (eds.): *Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, pp. 161-178.
- GOETHE, J.W.: *Sämtliche Werke. Bd. 16 Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Münchner Ausgabe (ed. Karl Richter, Peter Sprengel), München, Wien: Hanser, 1985.
- JUDT, Tony: *Pós-Guerra. A Europa depois de 1945*, Lisboa: Edições 70, 2006.

- KAFKA, Franz: *Diários 1910-1923* (trad. Maria Adélia Silva Melo), Lisboa: Difel, s.d.
- Tagebücher. Kritische Ausgabe* (ed. Jürgen Born, Gerhard Neumann *et al.*), Frankfurt am Main: Fischer, 2002.
- KANT, Immanuel: *Crítica da Razão Pura*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- LEPENIES, Wolf: "Die Übersetzbarkeit der Kulturen. Ein europäisches Problem, eine Chance für Europa" in Anselm Haverkamp (ed.): *Die Sprache der Anderen*, Frankfurt: Fischer, 1993, pp. 95-120.
- LOEWENSTEIN, Joseph; Lynne Tatlock: "The Marshall Plan at the Movies: Marlene Dietrich and Her Incarnations." *The German-Quarterly*, 65, 1992: 3-4, 429-42.
- MATTENKLOTT, Gert: "Einbildungskraft" in Bernd Hüppauf, Christoph Wulf (eds.): *Bild und Einbildungskraft*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, pp. 47-64.
- MAY, Elaine Tyler: *Homeward Bound. American Families in the Cold War Era*, New York: Basic Books, 1988.
- MELZER, Sara; Kathryn Norberg (eds.): *From the Royal to the Republican Body: Incorporating the Political in 17th and 18th Century France*, Berkeley: University of California Press Press, 1998.
- PETRARCA, Francesco: *Rerum familiarum*, vol. I-III, (trad.A.S. Bernardo), Baltimore: Johns Hopkins UP, 1985.
- SCHÄCHE, Wolfgang: "From Berlin to 'Germania': Architecture and Urban Planning", Dawn Ades, Tim Benton *et al.* (eds.): *Art and Power. Europe under the Dictators 1930-1945*, London: Thames and Hudson, 1995, pp. 326-329.
- SCHMUNDT-THOMAS, Georg: "Hollywood's Romance of Foreign Policy: American GIs and the Conquest of German Fraulein." *Journal of Popular Film and Television*, 19:4, 1992, pp. 87-97.
- SCHÖNFELD, Christiane: "Representing Rubble: Post-War Cinema and the U.S. Occupation of Germany" (ASA, 2005, manuscrito não publicado).
- SCHRADER, Paul: "Notes on Film Noir" in R. Barton Palmer (ed.), *Perspectives on Film Noir*, New York: G.K. Hall, 1996, pp. 108-09.
- SEBALD, W.G.: *Luftkrieg und Literatur*, Frankfurt: Hanser Verlag, 1999.
- SARGENT, Lyman Tower: "Utopian Traditions: Themes and Variations", Roland Schaer, Gregory Claeys, Lyman Tower Sargent (eds.): *Utopia. The Search for the Ideal Society in the Western World*, Oxford: Oxford U. Press, 2000, pp. 8-17.
- SIMMEL, Georg: "Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch", *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Bd. II. Gesamtausgabe Bd.8* (ed. Alessandro Cavalli, Volkhard Krech), Frankfurt: Suhrkamp, 1993, pp. 124-130.
- TOURAINÉ, Alain: "Society as Utopia", Roland Schaer, Gregory Claeys, Lyman Tower Sargent (eds.): *Utopia. The Search for the Ideal Society in the Western World*, Oxford: Oxford U. Press, 2000, pp. 18-33.

VERGÍLIO: *Eneida*, (trad. Paulo Farmhouse, Cristina Guerreiro, Luís Cerqueira, Ana Alexandra Lopes de Sousa) Lisboa: Bertrand, 2003.

VISMANN, Cornelia: “Wort für Wort. Übersetzen und Gesetz” in Anselm Haverkamp (ed.): *Die Sprache der Anderen*, Frankfurt: Fischer, 1993, pp. 147-166.

WELLBERRY, David: “Kunst-Zeugung-Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur”, Christian Begemann; David E. Wellberry (eds.): *Kunst-Zeugung-Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg: Rombach, 2002, pp. 9-36.

WILLETT, Ralph: “Billy Wilder’s A Foreign Affair (1945-48): “The Trials And Tribulations Of Berlin.”” *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 7(1): 1987, pp. 3-14.

YABLON, Nick: “The Metropolitan Life in Ruins: Architectural and Fictional Speculations in New York 1909-1919”, *American Quarterly*, 56, 2, 2004, pp. 309-347.

Filmografia

A Foreign Affair, (real. Billy Wilder), 1948.

Die Mörder sind unter uns (real. Wolfgang Staudte), DEFA, 1946.

The Big Lift (real. George Seaton), 1950.

The Good German (real. Steven Soderbergh), 2006.

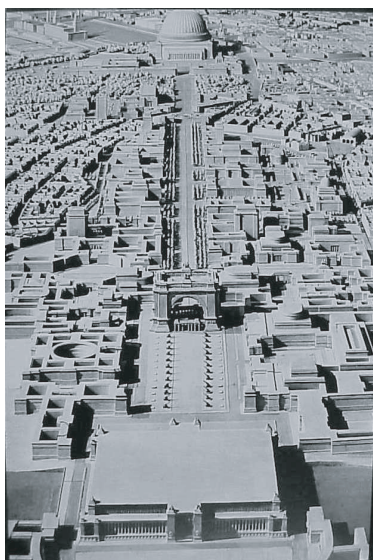


Fig. 1
Germania, Albert Speer, 1941-42.



Fig. 2
Fotografia aérea de Berlim, Maio de 1945.

Série
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

2009

