

## **As inter-relações da identidade tripartida no cinema de Wolfgang Becker: *Adeus, Lênin!* (2003) em análise**

**Anderson Lopes da Silva**<sup>1</sup>

**Raissa Silva Daguer**<sup>2</sup>

### **Resumo**

Este trabalho pretende analisar como as inter-relações entre a identidade tripartida acontecem no filme alemão *Adeus, Lênin!* (2003). Tais identidades tripartidas dizem respeito aos aspectos identitários provenientes da cultura, da sociedade, da política, da memória e da história. Utilizando a metodologia de análise fílmica, intenta-se aqui compreender de que modo a linguagem e a gramática cinematográfica atuam para que estas ligações identitárias ocorram. Num resultado parcial de análise, observa-se que a presença da metalinguagem aliada à recorrência ao tema da *Ostalgie* (nostalgia do leste) são duas características que merecem destaque no engendramento destas inter-relações.

**Palavras-chave:** Identidade tripartida, metalinguagem, *Ostalgie*, cinema alemão.

### **Abstract**

This study aims to examine how the interrelationships between tripartite identity take place in the German movie *Goodbye Lenin!* (2003). Such tripartite identities are related to identity aspects of culture, society, politics, memory and history. By using the methodology of film analysis, we try to understand how cinematographic language and grammar make these identity connections possible. In a partial result of the analysis, it is observed that the presence of metalanguage and the theme of *Ostalgie* are two characteristics that must be highlighted in those interrelationships.

**Keywords:** Tripartite identity, metalanguage, *Ostalgie*, German cinema.

### **Introdução**

A representação de fatos históricos reais nas telas do cinema não é algo que se possa classificar como novo. Na realidade, uma das especialidades do cinema é justamente apresentar narrativas que tratam de acontecimentos da história, seja por meio de filmes sobre guerras, grandes batalhas, movimentos sociais e políticos de importância, personagens históricos, entre outras facetas da história humana. Entretanto, o que mais chama atenção nestas representações é a peculiaridade pela qual a sétima arte expressa a história por meio de narrativas nem sempre fidedignas ou críveis, do ponto de vista de historiadores, sociólogos e antropólogos.

Este modo de representação da história (e, por conseguinte, de seus reflexos), se mostra num olhar *sui generis* que não se limita apenas aos espectadores dos filmes; muitas

---

<sup>1</sup> Mestrando em Comunicação (PPGCOM) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), jornalista (FACNOPAR) e especialista em Comunicação, Cultura e Arte (PUCPR), membro do NEFICS (Núcleo de Estudos em Ficção Seriada) e bolsista da Capes.

<sup>2</sup> Especialista em Comunicação, Cultura e Arte (PUCPR) e jornalista (UNAMA).

das vezes a visão passada pelo cinema se sobrepõe a visão historicizada oficial, chegando, inclusive, a fazer parte do inconsciente coletivo de toda uma sociedade.

É mais especificamente sobre este assunto que a obra do historiador Sidnei Leite, *O cinema manipula a realidade?* (2003), trata ao apresentar a análise de variados filmes – em especial, os de Hollywood – nos quais o tratamento que se dá a história é claramente diverso do tratamento que os próprios historiadores dão.

Mesmo fazendo a ressalva de a liberdade poética e expressiva encontra abrigo na sétima arte, o pesquisador dá algumas provas destes descaminhos, como por exemplo, quando comenta sobre o número significativamente maior de películas que abordam a Segunda Guerra Mundial em detrimento daquelas que falam da Primeira Guerra Mundial. Segundo o autor, isto reflete o desconhecimento coletivo das pessoas acerca de alguns dos fatos históricos ocorridos entre 1914 e 1918. Entretanto, Leite (2003, p. 6) ainda explica que o que é mostrado acerca do segundo período em questão, 1939 e 1945, é insipiente, pois: “A rigor, os filmes são poderosos formadores e deformadores de opinião”.

Estas distinções entre fato histórico e fato fílmico, de acordo com Sidnei Leite, são justificadas por um inquietamento já presente desde o início dos primeiros cinematógrafos: “A invenção do cinema deve ser associada à vontade do homem, da segunda metade do século XIX, de reproduzir visualmente a realidade que estava à sua volta. É o mito do realismo total, a recriação do mundo à sua imagem” (LEITE, 2003, p. 12).

Posto isto, o objetivo principal deste artigo reserva-se a investigar, por meio da análise fílmica, de que modo Wolfgang Becker, diretor do filme *Adeus, Lênin! (Good Bye, Lenin!)*, de 2003, trata da questão histórica e identitária em uma Alemanha dividida política, social, cultural e ideologicamente. Mais especificamente, busca-se compreender o conceito de identidade tripartindo-o sob um foco de análise que recai na seguinte tríade temática: a identidade cultural, a identidade sócio-histórica e política, e a identidade-memória.

De toda esta segmentação, a questão acerca da identidade-memória torna-se, em virtude do recorte metodológico e analítico escolhido, parte preponderante deste trabalho por permitir observar a maneira como os conceitos de nostalgia e *Ostgie* são abordados na obra de Becker. Com isso, objetiva-se confirmar, através da linguagem cinematográfica usada, como este registro “histórico” baseado no olhar do diretor molda e apresenta ao espectador a vida do protagonista Alex e suas relações sociais. Não obstante isso, este artigo também analisa seu enfoque na forma (essencial) de como é trabalhada a metalinguagem híbrida presente em todo o decorrer do filme que denota, principalmente, a tentativa do protagonista em preservar – nos mais variados níveis – um ideal político utópico e já inexistente.

Em outras palavras, o que Alex busca é manter uma forma de vida, costumes, hábitos, gírias, cultura alimentar e tantos outros fatores que lhes são próprios por formação, mas que, na realidade, já estão dissolvidos e ressignificados pelo choque cultural “oferecido” na queda do Muro de Berlim em 1989. Uma queda, diga-se de passagem, ao mesmo tempo literal e também simbólica.

De igual forma, a questão da inter-relação entre todas estas identidades abordadas, reforçando a ideia de nacional no filme do diretor alemão, possibilita compreender o quão interligadas são as características que dão forma ao que se entende por nação e, principalmente, que cada parte desta tríade temática se retroalimenta por uma gama de interdependências. Estas interdependências só são passíveis de identificação através de uma leitura que visa analisar a composição, a decomposição e a recomposição fílmica tal qual indicam Vanoye e Goliot-Léte (1994, p. 15).

Antes, porém, de aprofundamentos maiores acerca da análise fílmica, faz-se necessário entender um pouco mais sobre a forma como a narrativa clássica de *Adeus, Lênin!* se desenrola em um contexto histórico singular abordado na trama e, ainda, quais são os caminhos que Becker e sua cinematografia percorreram até chegar ao filme em questão.

### ***Adeus, Lênin!:* uma narrativa clássica em contexto**

A obra *Adeus, Lênin!* é antes de tudo uma ficção que possui fatos históricos como pano de fundo. No filme, a Alemanha pode ser considerada uma personagem à parte, pois além de ter grande influência na vida dos personagens, passa por significativas mudanças, como a derrubada do Muro de Berlim e o fim do regime comunista.

É em meio à transição para uma vida capitalista que a história começa a ser desenvolvida. Em outras palavras, a essência da narrativa se dá quando Alex (Daniel Brühl) precisa evitar que sua mãe, Christiane (Katrin Sass), tenha novas emoções fortes, já que ela consegue acordar após 8 meses em coma (o motivo do derrame de Christiane foi ver o filho em uma manifestação pela liberdade de imprensa contra o regime socialista que imperava exatamente 8 meses atrás na Alemanha Oriental). Logo, quando a mãe volta para a casa, ele começa a fazer do local um santuário comunista – já que a doente senhora era colaboradora ativa do regime.

Para contar a trajetória da família Kerner, Wolfgang Becker utiliza-se de uma narrativa clássica e comercial, mas com algumas peculiaridades, como aponta o pesquisador Ronaldo Rosas Reis. Segundo o autor, as escolhas do diretor para o desenvolvimento do conteúdo dramático da trama, independente da opção pelo gênero artístico, visaram atender a

interesses de produtores e distribuidores das grandes corporações cinematográficas.

Entretanto, ele comenta:

[...] parece-me evidente que *Adeus, Lênin!* contrapõe ao pensamento único onipresente na retórica neoliberal do cinema hollywoodiano uma excepcional reflexão política sobre a relação classe, consumo e cultura apoiando-se na tradição do pensamento marxista (REIS, 2006, p. 156).

Desse modo, a narrativa empregada em “*Adeus, Lênin!*” é entendida como clássica, porque, como explicam Francis Vanoye e Anne Golliot-Lété (1994), as técnicas cinematográficas são, no conjunto, subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como a seu impacto dramático. Todas estas características são presentes na narrativa de Becker.

Além das cenas e sequências se desenvolverem dentro de uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva, a narrativa se centra em um personagem principal, Alexander Kerner, cujo “caráter” é desenhado com clareza e confrontado às situações de conflito.

Outra peculiaridade da narrativa de Becker é que, mesmo se encaixando no padrão clássico, o filme se mostra um pouco complexo e mais sofisticado nos planos narrativos, já que se utiliza de *flashback* (volta ao passado), narrações em *off* do protagonista, trechos de notícias televisivas da época e imagens feitas por uma câmera Super-8. Todavia, nenhuma destas peculiaridades é tão complexa ao ponto de se fazer com espectador não compreender a trama, pelo contrário, estas características são muito presentes em várias outras obras cinematográficas comerciais e clássicas da atualidade. Estas filmagens com a Super-8 são utilizadas na parte introdutória do filme, com o intuito de estabelecer marcos simbólicos da infância de Alexander Kerner.

Apesar de ter sido um filme de sucesso, *Adeus, Lênin!* foge do modelo hollywoodiano, com objetivos puramente espetaculares e comerciais. A película de Wolfgang Becker não possui uma narrativa alienante que, ainda segundo Francis Vanoye e Anne Golliot-Lété, se caracteriza pelo fato de o espectador ser:

[...] arrebatado pelos aspectos pseudológicos e afetivos da narrativa, não têm a possibilidade de refletir ou assumir um distanciamento crítico com a relação à visão de mundo que lhe é apresentada (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 29).

O mundo de *Adeus, Lênin!* é passível de diferentes reflexões do espectador. Uma destas reflexões, por exemplo, é a abordagem de conflitos que envolvem classe social, cultura, nacionalidade e o início de uma estrutura global que depois seria chamada de globalização, ditada, logicamente, pelo capitalismo. Com um roteiro original, o filme foi agraciado com o

Prêmio Anjo Azul, Europa Film Awards, além de ter sido indicado ao BAFTA, entre outras premiações.

O diretor, Wolfgang Becker, tem formação em História (com especializado em História Alemã) pela Universidade Livre de Berlim. Ele também é formado em cinema pela *Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin*, tendo sido *cameraman*, ator, diretor e roteirista de 9 títulos (cinematográficos e televisivo) entre longas e curtas de ficção, documentários e uma série dramática para a TV.

Uma das intelecções que o filme desperta é a mentira contada pelo personagem Alexander, que acaba se tornando uma forma de manter as pessoas sonhando por um modelo de comunismo que seria o ideal, mas que nunca foi alcançado durante as quatro décadas que ficou em vigor na Alemanha Oriental. *Adeus Lênin!* é uma reflexão irônica, bem pensada e humorada sobre a “oportunidade perdida de se criar uma utopia socialista” (BERGHAN, 2005, p. 1).

O filme também se debruça sobre a diversidade cultural construída a partir da divisão econômica e política da Alemanha por quarenta anos, e os problemas resultantes quando da reunificação do país. Becker, nascido no lado ocidental, explica que o que o motivou a fazer o filme foi justamente trazer à tona o debate sobre a reunificação. Ele diz: “Nunca houve uma discussão sobre integração. Foi, simplesmente, um país que incorporou o outro com base no seguinte raciocínio: nós do Ocidente estávamos certos, vocês errados! Por que deveríamos discutir algo com vocês?” (LAQUE, 2010, p. 608).

### **O filme e sua linguagem**

“*Adeus, Lênin!*”, como já dito, começa com imagens feitas por uma câmera Super-8. O pouco apuro técnico e enquadramento e foco precários são alternados com o corte sutil feito por Becker, que leva o espectador para a adolescência de Alexander e sua irmã, Ariane. Os dois, em frente à televisão, assistem ao herói da Alemanha socialista, o cosmonauta Sigmund Jahn, receber uma condecoração pelo sucesso da missão. Sem perder totalmente a linha documental, de acordo com Ronaldo Reis, o filme segue alternando o que podemos chamar de narrativa fílmica clássica com as imagens precárias e nostálgicas feitas por uma Super-8.

Um corte abrupto demarca o fim da introdução e o início do corpo principal da narrativa, dando um salto temporal para o dia 9 de outubro de 1989. A câmera passa a ser operada com firmeza, o enquadramento e a iluminação das cenas são profissionais e filmadas de modo convencional.

O diretor trabalha muito bem com o resgate histórico, mostrando – por vezes de forma leve e sutil – as incríveis mudanças no curto período de oito meses, após a queda do Muro de Berlim. Pelas ruas e até mesmo dentro da casa de Alexander o que se vê são os símbolos máximos do consumismo capitalista, como a chegada da Coca-Cola, os neons de *fast food* contrastando com os prédios antigos do regime socialista, jovens descobrindo vídeos eróticos em locadoras e a reforma nos supermercados, que se transformam em um paraíso para consumidores.

A partir desse momento o ritmo do filme acelera, como se quisesse acompanhar Alexander na busca por materiais da antiga ordem, fazendo com que a senhora Kerner continue achando que a pátria ainda é socialista. Dentro dos limites do quarto da mãe de Alex a Alemanha Oriental renasce, com roupas antigas, móveis encontrados em brechós, um quadro de Che Guevara, livros de filósofos e intelectuais socialistas.

Esses momentos de “resgate”, do que já parece ser um passado distante, são trabalhados de forma cômica pelo diretor, como mostra a cena em que Ariane, irmã de Alex, diz que se recusar a fazer com que sua filha use fraldas de plástico, ou quando Alex e seu amigo Dennis começam a produzir um falso telejornal, já que a senhora Kerner, impossibilitada de andar ou escrever suas costumeiras cartas, deseja pelo menos assistir na televisão os tradicionais programas socialistas.

No aniversário da senhora Kerner, a mentira de Alex, que até o momento parecia estar indo bem, quase é descoberta. Durante a comemoração no quarto, a mãe avista, de sua janela, uma enorme publicidade da Coca-Cola sendo posta em um cinzento edifício. A partir desse momento a mentira toma rumos astronômicos e começa a ficar cada vez mais difícil para Alex continuar com a farsa.

A saída encontrada para a situação mostra-se na cena em que ele e o amigo Dennis fazem uma matéria jornalística, para ir “ao ar” no telejornal de mentira, explicando de forma hilária que a Coca Cola foi uma invenção socialista e o lado capitalista enfim outorgava a patente à Alemanha Oriental pelo seu “feito”.

Especificamente neste momento, o ritmo do filme muda e, mais devagar, como se ficasse agora no ritmo da mãe do personagem principal, vai mostrando que a farsa contada por Alex acaba unificando ainda mais a família e as pessoas em sua volta. O diretor trabalha a narrativa de forma que o espectador entenda que o falso socialismo implantado por Alex no quarto da mãe, é o modo de vida ideal, onde todos são importantes, todos têm voz. Um modo de vida utópico, mas não real – tal qual a mentira de Alex.

### **Conceituação de identidade tripartida e suas inter-relações**

A identidade é um fator que merece especial atenção nesta análise, por compreender alguns pontos que explicam melhor não apenas a narrativa clássica encontrada na obra de Becker, mas porque pode explicar também quais os caminhos identitários são percorridos na trama vivida por Alex. Mais do que isso, a identidade representa um ponto forte neste artigo justamente por dar ferramentas que possibilitam “desnudar” a intencionalidade do personagem nas situações que exerce.

Por ter se “cristalizado” como um conceito de notório saber, a definição do que se entende por identidade é algo difícil de ser feita por comportar múltiplos olhares enviesados nesta ideia. Entretanto, Iluska Coutinho e Jorge Felz (2007, p. 112), citando Stuart Hall e os Estudos Culturais, trazem ao debate da (in)definição da ideia de identidade três visões que a balizam: a iluminista, a sociológica e a pós-moderna. No recorte analítico deste trabalho, a identidade é entendida pelo viés sociológico, tal como Coutinho e Felz a explicam dizendo que a inter-relação do sujeito e a sua identidade seria “constituídos na relação com o outro, na mediação social de valores, sentidos e símbolos, nas trocas culturais, estabelecidas também por meio do consumo e da constituição de imagens, mentais e/ou midiáticas” (2007, p. 112).

Stuart Hall comenta que essencialmente presume-se que a “identidade cultural” seja fixada ao nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo “tão” mundano secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência (2003, p. 29). Hall ainda afirma que pensar a identidade cultural atravessa as relações de poder e as comuns noções de identidade ligada à naturalidade de uma pessoa ao seu local de nascimento.

Ao explicar melhor sua conceituação identitária, ele diz que “a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida”. E completa dizendo que “é justamente por resultar de formações históricas específicas, histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode construir ‘posicionamento’, ao qual nós podemos chamar provisoriamente de ‘identidade’” (HALL, 2003, p. 433).

Ancorando-se nesta definição de identidade, o que se propõe aqui é a tarefa de segmentá-la em três outras definições que vão auxiliar na confirmação da hipótese que dá o norte deste trabalho. Isto é, o modo pelo qual se dá o processo de inter-relação entre a identidade tripartida, necessita passar, antes de uma análise mais perspicaz, também por suas particularidades.

A escolha do termo identidade tripartida foi motivada por dois aspectos. O primeiro por se tratar de uma divisão pragmática que facilita a análise fílmica, já que como dizem Vanoye e Goliot-Lété (1994), observando os critérios de uma análise que se pretende bem feita, o princípio de um trabalho analítico com obras audiovisuais deve ser pautado no tripé composição, decomposição e recomposição fílmica. O segundo aspecto justifica-se por tratar de uma relação interligada entre a tríade, ou seja, ao mesmo tempo em que se fala de três tipos de identidade, também se fala de uma mesma essência identitária que reconfigura a inter-relação entre: 1) a identidade cultural; 2) a identidade sócio-histórica e política; e 3) a identidade/memória.

A conceituação de identidade cultural em *Adeus, Lênin!* ocorre de modo especial nas cenas onde o dia a dia dos alemães orientais é retratado por Becker. Suas roupas, sua música, sua cultura voltada mais à erudição do que ao entretenimento, sua sobriedade em falar, o uso de gírias típicas dos socialistas e até o uso de um termo que diferencia cultural e ideologicamente os opostos que se encontravam entre a República Federativa da Alemanha (RFA – Ocidental) e a República Democrática Alemã (RDA – Oriental), são elementos que se encaixam na ideia de identidade cultural.

O termo que denotava a real distinção entre uma Alemanha e outra já é abordado no início da trama quando da viagem espacial de Sigmund Jahn (personagem real). Para os socialistas, Jahn era um “cosmonauta”, já os capitalistas o chamavam de “astronauta”. O que na realidade era um sinônimo representava até no campo linguístico os embates culturais das duas nações. Paul Cooke (2005, p. 130, *tradução nossa*) debatendo a questão cultural no filme de Wolfgang, é assertivo quando diz que: “[...] em *Adeus, Lênin!* é sutil, mas importante, o deslocamento do foco fílmico na invocação nostálgica da vida diária na RDA”.

Por sua vez, a ideia de identidade sócio-histórica é vista no filme inúmeras vezes, obviamente, porque se trata de uma produção cinematográfica que se foca na abordagem de um acontecimento real, histórico, social e de implicações políticas imensas. Apenas a título de exemplificação, é possível perceber que dentro da família Kerner estas implicações são muito nítidas, apesar de exercerem força de maneira distinta entre cada um dos membros.

A Sra. Kerner é uma socialista ativa, educadora e sempre a postos quando é necessário ajudar os vizinhos em suas petições. O pai de Alex, pelo que se compreende por quase toda a narrativa, é um cidadão que “preferiu” o lado capitalista, isto é, sua identidade social, histórica e política são vazias se comparadas aos que vivem na RDA. A irmã de Alex e seu cunhado não possuem quase nenhuma identificação com o ideal socialista de vida. Pelo contrário: após a queda, o lugar escolhido para o trabalho do casal põe por terra todas as

aspirações socialistas de bem comum; Ariane e o esposo são atendentes de um dos símbolos maiores do capitalismo, a rede de *fast-food* Burger King.

Alex, o protagonista, apesar de já ter se integrado ao novo sistema pós-queda do Muro de Berlim, ainda guarda duas características muito próprias e próximas do antigo regime socialista da RDA: a preocupação e a manutenção com a ideia de família una e indivisível. Isto é perceptível não apenas nos esforços que ele faz para que a mãe não perceba a mudança no país; a própria “busca” pelas respostas que o farão entender o porquê do abandono do pai e a existência de sua “nova família” no antigo lado ocidental denotam esta preocupação e a frustração pela quais passa o personagem.

Cooke (2005, p. 193, *tradução nossa*) observa que a identidade sócio-histórica e política em questão, ora se acentua, ora se dissolve após o “choque” ideológico que se sucede numa Alemanha recém-unida. O pesquisador inglês afirma: “[...] As utopias da política de esquerda transcendem a divisão geográfica ocidental-oriental em *Adeus, Lênin!*, filme de Becker”.

Numa outra configuração, a identidade/memória trata daquilo que mais se aproxima do conceito de *Ostalgie*. Sabendo que o cinema lida com imagens e, por conseguinte, com memórias internas e externas à trama, pode-se assegurar que todo o enredo está pautado na ideia de “ressurreição” de um período não existente factualmente, mas que, todavia, ainda vive nas mentes daqueles que o experimentaram.

Um trecho, dentro os tantos na obra de Becker, é bem marcante e (por que não?) cômico ao tratar do tema: quando Alex está em busca do único picles que era vendido nos mercados da então RDA, e que a mãe estava acostumada a comer, o personagem principal decide-se por procurar ao menos o recipiente para colocar outra marca de picles e, assim, enganar a mãe por mais um tempo. Vendo a cena, o vizinho de Alex, um senhor já idoso e que viveu por décadas a realidade do regime socialista, esbraveja, nervoso e nostálgico, que a nova situação os expôs ao ridículo e às situações abusivas.

Almeida, sobre o assunto, traz um comentário que é esclarecedor e proveitoso ao momento em discussão. O autor, em *Cinema – a arte da memória*, apresenta a seguinte explicação:

Todo o esforço reconstrutor da memória é uma ‘série de (imagens significantes)’, ou seja, de um modo primordial, uma sequência cinematográfica. [...] E assim, cada sonho é uma sequência de (imagens significantes) que tem todas as características das sequências cinematográficas: enquadramento dos primeiros planos, dos planos de conjunto, dos pormenores, etc. (ALMEIDA, 1999, p. 118).

Compartilhando da visão de Mascarello, quando o autor posiciona-se acerca da identidade nacional representada no cinema, as inter-relações entre as identidades tripartidas podem ser mostradas por aquilo que o autor reconhece como sendo a essência do que se entende por identidade nacional. Em outras palavras:

Considerando que o nacional é sempre instável e contingente atravessado por diferenças subnacionais [...] e hibridações supranacionais [...], os cinemas nacionais, assim entendidos, veem-se colocados como artefatos culturais, em relação unívoca com a nação e a identidade nacional – como filmes que “fala[m] da/pela/como a nação” (2008, p. 43).

Assim, as inter-relações entre todas estas particularidades da identidade tripartida se fundem na ideia principal que se tem do cinema nacional baseando-se no olhar de Becker para uma Alemanha, como já dito anteriormente, que por si só já é uma personagem complexa. Desse modo, a representação de Becker em *'Adeus, Lênin!'* e, por conseguinte, no cinema alemão trazem consigo a ideia de um cinema que trata daquilo que lhe é significativo em termos de cultura, sociedade, política e história. Em suma, um cinema que trata daquilo que lhe corresponde com a imagem que se tem da nação, do “ser” nação.

### **Análise fílmica: método e aplicação**

A análise realizada neste artigo pautou-se nos critérios e caminhos oferecidos pela obra *Ensaio sobre a Análise Fílmica* (1994), de Vanoye e Goliot-Lété. O método analítico que se propõe a trabalhar em obras audiovisuais é extremamente rico e, por vezes, um pouco complexo e dificultoso de se fazer.

Entretanto, os autores franceses traçam um caminho que conduz ao entendimento do analista fílmico ou estudioso do cinema, mostrando que a forma, os meios e as ferramentas de uma análise é imensamente variável de um objeto para outro. Neste específico caso, ou seja, analisar o filme de modo geral, mas detendo-se apenas em uma sequência cênica para melhor aproveitar aspectos acerca da linguagem cinematográfica, Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 15) afirmam que: “Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, [...] decompô-lo em seus elementos constitutivos. [...]”. Não obstante isso, eles ainda completam: “Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme.” E finalizam: “Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise”.

Sendo assim, o trabalho de análise aqui feito propõe-se abordar aspectos oriundos da gramática cinematográfica e, de igual modo, observar de que forma estas características

atuam para que a ideia de *Ostalgie* se mostre presente em toda obra. Heitor Capuzzo, grande pesquisador e crítico nacional, traz uma fala muito significativa sobre a importância da linguagem cinematográfica e o quanto sua evolução fez com que o cinema se tornasse verdadeiramente uma arte em distinção de outras vertentes e poéticas que já possuíam sua gramática própria.

O autor diz que: “Em menos de um século, o cinema passou por profundas transformações linguísticas, sempre procurando relacionar-se com a realidade que o gerou”. E conclui afirmando que o cinema:

Aprendeu desde cedo seu compromisso com a verdade, embora em muitos momentos tenha sido excessivamente reduzido a instrumento de ideologias alheias a essa intenção. As contradições facilmente perceptíveis entre as regras industriais e o universo da expressão artística não conseguiram desviá-lo de sua missão de registrar o homem e sua complexidade (CAPUZZO, 1996, p. 115).

Tentando traçar um panorama – não muito detalhista – sobre como os aspectos presentes em *Adeus, Lênin!* tentam “dialogar” com o espectador, é possível ver que os enquadramentos e planos possuem uma variação que oscila muito entre um e outro. Há a predominância, por exemplo, de primeiros planos em toda a obra, como que querendo aproximar o espectador de seus personagens, seus dramas e suas histórias. Todavia, ainda ocorrem alguns planos conjuntos, planos americanos, poucos planos gerais e raros planos detalhes (no estilo *close-up*).

Por sua vez, os movimentos de câmera se detêm explicitamente em planos fixos, estáveis. O direcionamento do olhar é presente do início ao fim, dando em raras cenas, a possibilidade de o espectador conseguir encontrar algo novo que não estivesse sendo “indicado” pela lente do diretor. Entretanto há *travellings*, panorâmicas, *zoom in e out*, *dolly*, sem que, contudo, isto dê mais liberdade ao olhar de quem frui a obra (aliás, estas são algumas das características que o firmam no terreno das narrativas clássicas e comerciais).

A altura da câmera também possui uma predominância que é vista no uso constante de planos frontais, traseiros e laterais; já planos  $\frac{3}{4}$  ou *plongée* e *contra-plongée* são pouquíssimamente usados e, aparentemente, sem a intencionalidade de denotar superioridade ou inferioridade no contexto cênico: quando usados, estes planos se reservam às chamadas *short scenes*, isto é, as cenas curtas e introdutórias que servem para localizar o espectador no ambiente dramático.

A montagem, como já dito acima, tem a finalidade de direcionar o olhar. Justamente por isso, ela ocorre de forma linear, sem sobressaltos e sempre contextualizando o espectador nas fases da vida de Alex, sua família e a Alemanha (separada e unificada) ora com legendas,

ora com as *short scenes* e até mesmo com o uso (pontual) de efeitos especiais. O ritmo adotado na trama é adequado à narrativa, com exceção de algumas cenas que ocorrem de modo acelerado (*time lapse*). Um exemplo: Alex e Denis estão arrumando o quarto da mãe para recebê-la e seus movimentos são mais acelerados do que o “normal” – logicamente, ressaltando as questões do tempo cinematográfico e sua diegese peculiares.

A montagem, na visão de Jean-Claude Carrière (1995, p. 14), é a grande responsável por diferenciar o cinema com sua linguagem própria e bem concatenada que lhe dá um significado *sui generis*. O pesquisador francês é contumaz ao dizer que: “Não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem [...]. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem”.

Sobre a questão temporal em *Adeus, Lênin!* é possível perceber que o espaço e o tempo são lineares. Assim, mesmo ocorrendo a utilização de *flash back*, seu uso se mostra preciso por tentar manter ainda mais linear a trama mostrando fatos passados que justificam o presente da história narrada. O próprio narrador-personagem, Alex, conta uma história que já viveu, uma história passada, entretanto, dentro deste espaço temporal, o enredo acontece de modo linear: tendo uma introdução, os acontecimentos, um conflito, a resolução deste, o clímax e a finalização dramática. Além disso, há ocorrência de algumas elipses definidas, recuo no tempo, existência de *raccord* de olhar e direção (personagem sai pela esquerda e entra pela direita, ou vice-versa, obrigatoriamente), como os define Noël Burch (2008, p. 26-31).

O ponto de vista é central (tirando-se a introdução feita em Super-8 que dá a sensação de um registro caseiro, sem muito cuidado ou com nenhuma intencionalidade de uso das gramáticas explicitadas). A fotografia, de Martin Kukula, é bem iluminada, com nitidez e cuidados impressionantes, dando pouco espaço ao uso de efeitos especiais dentro da trama (com exceções à abertura de créditos e algumas passagens de tempo-espaço dentro da narrativa). Por sua vez, a música fica a cargo de Yann Tiersen (mesmo diretor musical de *O fabuloso destino de Amélie Poulain*, de 2001), que faz referências a outros filmes estrangeiros clássicos (sendo alguns de estilo e narrativa não-clássica), o que infere na próxima discussão: o uso da metalinguagem na cena escolhida e os efeitos que ela proporciona na ideia de *Ostalgie*.

## **A metalinguagem e o conceito de *Ostalgie* como elementos indissociáveis**

A cena escolhida para uma análise mais pormenorizada trata da comemoração do aniversário da mãe de Alex. Ela inicia-se em 00:55:45 e finda-se em 01:05:46 aproximadamente. A escolha é motivada por apresentar todas as pessoas que colaboram com Alex em sua “mentirinha”, além de mostrar o sentimento de nostalgia pela Alemanha Oriental, o aparecimento da logo da Coca-Cola no alto de um prédio, por mostrar a farsa do telejornal ultrapassando os limites do absurdo e crível.

Em suma, é um momento de lembranças e rupturas, de contradições e encontros do antes e agora em uma Alemanha reunificada apenas no nome (já que as diferenças de classe, consumo, cultura e diferenças sociais não se dissiparam de todo apenas com a queda do Muro e, muito menos, com os oito meses em que se passa a narrativa fílmica). Nas palavras de Reis (2006, p. 162): “[...] em todos, permanece a crença de que um profundo abismo de classe mantém a sociedade alemã dividida.” O autor ainda diz:

Não por acaso, Becker elege a seleção de futebol como o símbolo mais expressivo da reunificação alemã. Seu simbolismo encerra uma unidade nacional reificada, efêmera, portanto. Uma vez por mês, a cada quatro anos, na copa do Mundo, a Alemanha é uma só.

Assim, a premissa de se falar de uma linguagem usando-se de outra para tal, como é definida a metalinguagem, é trabalhada no filme quando Alex e Denis, que sonha em ser diretor de cinema, começam a produzir o próprio telejornal. Antes, porém, o uso de imagens reais, no início da narrativa, mostrando a viagem (fig. 1) do primeiro cosmonauta alemão (socialista) ao espaço também se configura como tal.

Os dois jovens reúnem gravações de programas jornalísticos da Alemanha Oriental, como o telejornal de notícias diárias, intitulado *Aktuelle Kamera*, ou o programa policial *Schwarzer Kanal*. Por meio da edição de imagens e gravações de “reportagens” em um estúdio improvisado (fig. 2), a empreitada de Alex e Denis é bem-sucedida.

E além de ser uma abordagem criativa para o desenvolvimento da história, o telejornal de mentira também age de forma a “alfinetar” a falta de liberdade de imprensa durante o período em que a Alemanha ficou sob o domínio da RDA, quando, por exemplo, Dennis responde a Alex que a sua mãe não saberá a diferença ao assistir telejornais antigos, já que “era tudo a mesma coisa”.

Além de fazer a mãe acreditar que a Coca-Cola foi uma invenção socialista, o protagonista e o amigo também noticiam que a Alemanha oriental vai dar abrigo aos “refugiados” do lado ocidental, pessoas desacreditadas no capitalismo e que procuram no

modelo comunista uma nova vida – forma encontrada por Alex para explicar os vizinhos e pessoas que Christiane encontra quando sai à rua escondida dos filhos.

Além do telejornal, o filme também apresenta referências a outros clássicos do cinema. A cena em que todos estão fazendo a mudança do quarto da senhora Kerner, de forma acelerada e ao som de Beethoven, remete ao filme de Stanley Kubrick, *Laranja Mecânica*. O filme *2001: Uma Odisseia no Espaço*, de Kubrick também, é citado quando Denis tenta mostrar a Alex suas filmagens de casamentos.

Francis Vanoye e Anne Golliot-Lété (1994) chamam essa referência ou homenagem de citação indireta, quando existem no filme sequências inspiradas em sequências de outros filmes. E além de citar Kubrick, Wolfgang Becker presta seu tributo a Federico Fellini durante a cena em que a mãe de Alex sai às ruas, escondida dos filhos. A estátua de Lênin transportada por um helicóptero (fig. 3), que constitui um dos momentos mais marcantes do filme, remete ao clássico franco-italiano, *A Doce Vida*, lançado em 1960.



Fig. 1 - O cosmonauta



Fig. 2 - O "jornal"



Fig. 3 - 'Adeus, Lênin!' e 'A doce vida'

De acordo com o livro *Ensaio sobre a Análise Fílmica*, é possível utilizar um filme para analisar uma sociedade. E o que o diretor faz com *Adeus, Lênin!* não é apenas um estudo sobre a reunificação da Alemanha e uma amostra de devoção do filho para com a mãe, mas uma análise também sobre a Alemanha atual.

Dez anos depois da queda do muro de Berlim, um sentimento nostálgico pelo antigo governo espalhou-se pela nação, alavancado pelo alto desemprego e insatisfação pela situação econômica que os cidadãos passavam. Chamado de *Ostalgie* (BÖHN, 2007), o movimento fez com que fábricas de produtos comunistas (como cosméticos, produtos de banho, produtos de limpeza e alimentos) voltassem à ativa, programas de TV com entrevistas com políticos e atletas pré-queda fossem lançados, jovens começassem a vestir roupas com temáticas pró-RDA (da Alemanha Oriental), etc.

O tremendo sucesso de bilheteria de *Adeus, Lênin!* está intimamente ligado a esse sentimentalismo nostálgico, que ainda possui seguidores no país.

A hipótese de diretriz de uma interpretação sócio-histórica é de que um filme sempre “fala” do presente (ou sempre “diz” algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção). O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda no caso (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 55).

Uma das buscas mais frenéticas da película é protagonizada por picles em conserva (fig. 4). Alex, que não hesita em realizar todos os desejos da mãe, por mais impossíveis que pareçam, procura por todos os lugares o “Pickles Spreewald”, única marca da iguaria vendida na Alemanha Oriental. Além disso, os cânticos entoados por ex-alunos da mãe de Alex (fig. 5) e o próprio Trabant (fig. 6), concorrente do “Fusca” produzido pela Alemanha Ocidental na Volkswagen. Para se ter ideia da dificuldade em se conseguir um Trabant nos tempos antes da reunificação, cada cidadão alemão socialista, mesmo tendo dinheiro, tinha que aguardar no mínimo três anos em uma fila para poder comprar seu automóvel. A espera pelo carro justificava-se pela enorme diferença entre a produção e demanda da fábrica socialista.



Fig. 4 - À procura do picles

Fig. 5 - Os cânticos socialistas

Fig. 6 - Trabant (RDA)

Mas, voltando à procura do picles, vê-se que Alex começa até mesmo a abrir latas de lixo, cena que abre espaço para falar da nostalgia e insatisfação dos cidadãos com o rumo de suas vidas. O vizinho de Alex, ao ver o garoto revirando o lixo, desabafa: “A isso eles nos levaram, a ter que remexer o lixo!”, e antes de ir embora reclama por estar desempregado. Esse mesmo personagem reaparece mais duas vezes, inclusive quando Alex está à procura do dinheiro guardado pela mãe, e ressalta: “Eles nos levaram a isso. Eles nos traíram e nos venderam. E pensar que trabalhamos 40 anos para isso!”

Depois de revirar lixeiras e “reciclar” embalagens e rótulos de produtos da antiga ordem, o personagem principal se depara com outra situação dificilmente assimilável para alguém que foi criado em um ambiente que prima pelo coletivo. A perda do sentimento de coletividade e o início de uma era individualista, apesar de já ser vivida há mais tempo em outros países, é algo novo para a Alemanha reunificada, e é mostrada da sua forma mais brutal quando o protagonista finalmente encontra o dinheiro comunista guardado pela mãe, mas não consegue trocá-lo pelas novas cédulas porque passou dois dias do prazo viabilizado

pelos bancos. As economias da família se perdem, assim como a esperança de um futuro mais digno com o capitalismo.

Para compensar o fato de não ter conseguido recuperar a tempo o dinheiro que sua mãe havia ciosamente escondido para trocá-lo pela nova moeda, Alexander K. tem a grata surpresa de encontrar por acaso, num apartamento abandonado, não apenas o tão desejado pickles como também o café “Mooca”, as torradas “Filichen”, o feijão “Tempo”, as ervilhas “Globus” e toda a sorte de produtos conhecidos pela senhora Kerner (REIS, 2006, p. 153).

O olhar saudosista sobre o passado também é mostrado quando o protagonista descobre que Sigmund Jahn, cosmonauta e herói da Alemanha socialista, passou a trabalhar como taxista após a reunificação do país. Além de Jahn, grande parte dos personagens coadjuvantes da película de Becker parece ter sido criada para despertar a nostalgia no espectador, como o antigo colega de trabalho da senhora Kerner, que passa de professor e intelectual a “aposentado” pelo novo sistema; ou até mesmo o pai de Alex, que fugiu para o lado ocidental, antes da queda do Muro de Berlim, e parece carregar um vazio, uma saudade, sentida não somente pelos filhos, mas por uma parte da vida que o mesmo sabe que não pode ser recuperada.

### **Considerações finais**

Durante toda a análise fílmica de *Adeus, Lênin!* fica patente que a presença do conceito de *Ostalgie* é fortemente trabalhada por Becker no intuito de tentar compreender e ao mesmo reviver um parte da história, da cultura, da sociedade e da ideologia presente nos anos em que Alemanha dividia-se em socialista em capitalista. Junto a isto, o uso de imagens de telejornais da época mescladas à narrativa e a própria produção de outras linguagens reforçam esta nostalgia do Leste pelo desenhos animados dos bonequinhos falantes, as imagens do cosmonauta no espaço, as comemorações dos 40 anos da RDA e inúmeras outras coisas que remetem à vida da época antes da queda do Muro de Berlim.

Na obra *Self-reference in the media*, em um dos artigos, Andreas Böhn (2007, p. 146, tradução nossa) discute exatamente esta questão. Em seu texto, *Nostalgia of the media/in the media*, o pesquisador alemão usa o filme em questão para fazer a seguinte conclusão sobre a relação entre a *Ostalgie*, a metalinguagem e os reflexos disto nas inter-relações da identidade tripartida (abordada neste trabalho): “O filme de Wolfgang Becker, *Adeus, Lênin!* (2003), se baseia [...] com respeito à *Ostalgie* (ou *Estalgie*), a nostalgia dos antigos e bons dias da RDA.” E ainda comenta: “A tendência em direção à musealização da RDA no filme não se estende somente à cultura material, mas também à mídia”.

As características da linguagem/gramática cinematográfica analisadas são fundamentais para que as motivações, escolhas e direcionamentos “oferecidos” pelo diretor sejam de fato apropriadas, significadas e ressignificadas por parte da recepção (fator importante das pesquisas no campo dos Estudos Culturais). Isto confirma um dos pontos da teoria da espectralidade, na qual o espectador se usa das ferramentas fornecidas pelo filme e produz um sentido e um discurso para sua própria compreensão do filme.

Dessa forma, todos estes elementos analisados no decorrer do filme e especificamente na cena do aniversário da Sra. Kerner apoiam (e reafirmam) a conceituação de identidade tripartida e seus vínculos que lhe dão suporte e significado. Dentro da análise fílmica, como observam Charney e Schwartz (2004), o cinema, sendo um elemento nascido da modernidade, é também o espelho das transformações ocorridas na sociedade na época. No mesmo caminho discursivo, analisar uma obra com base em sua identidade cultural, identidade sócio-histórica e política e sua identidade/memória recaem na observação de que o cinema trabalha com fatos históricos, mas acima disso também trabalha com fatos cinematográficos e fílmicos.

Sendo que, na fala de Leite, fato cinematográfico é: “[...] o vasto conjunto que envolve a produção cinematográfica: a infraestrutura da produção, estúdios, financiamento, legislação, tecnologia e influência social”. E fato fílmico, por sua vez, é visto: “[...] como o produto final, o filme e toda a sua consubstancialização material: narração, estética e imagem” (2003, p. 10).

Assim, pode-se inferir que por todo o uso da linguagem cinematográfica e seu contexto dentro do fato cinematográfico e fílmico, faz com que a hipótese das inter-relações entre a identidade tripartida aconteça de modo que a identidade cultural, a identidade sócio-histórica e política e a identidade/memória se mostrem perfeitamente unidas ao conceito de *Ostalgie*.

Não menos importante, o uso da metalinguagem na narrativa acentua o caráter de aproveitamento daquilo que faz parte desta identidade tripartida e que, de igual forma, reacende, mesmo que no pequeno espaço de 79 m<sup>2</sup> (o tamanho total do apartamento) a ideia de a República Democrática Alemã ainda existe e sua ideologia, cultural, forma de vida e mundivisão são permanentes, ainda que etéreas.

*(Recebido em 02/11/2013, aprovado em 11/12/2013)*

### **Referências**

*Adeus, Lênin!* Direção: Wolfgang Becker. Fotografia: Martin Kukulka. Imagem Filmes, 2003. 1 DVD (121 min), NTSC, color. Título original: *Good bye, Lenin!*

- ALMEIDA, Milton José. *Cinema – arte da memória*. Campinas-SP: Autores Associados, 1999.
- BERGHAHN, Daniela. *Hollywood behind the wall: The cinema of East Germany*. Manchester, UK: Manchester University Press, 2005.
- BÖHN, Andreas. Nostalgia of the media/in the media. In: NÖTH, Winfried; BISHARA, Nina (ed.). *Self-reference in the media*. Berlin: Mouton de Gruyter [WdeG], 2007.
- BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. [Trad. de Marcelle Pithon e Regina Machado]. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CAPUZZO, Heitor. *Cinema – A aventura do sonho*. S. Paulo: Nacional, 1986.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. (Trad. de Regina Thompson). 2. Ed. São Paulo: Cosac & Naify. 2004.
- COOKE, Paul. *From colonization to nostalgia: Representing East Germany since unification*. New York, USA: Berg, 2005.
- COUTINHO, Iluska; SILVEIRA JR., Potiguara Mendes. (org.) *Comunicação: identidade e tecnologia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. (Org. Liv Sovik). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- LAQUE, João R. *Pedro e os lobos: os anos de chumbo na trajetória de um guerrilheiro urbano*. São Paulo: Ava Editorial, 2010.
- LEITE, Sidney Ferreira. *O cinema manipula a realidade?* S. Paulo: Paulus, 2003.
- MASCARELLOS, Fernando. Reinventando o conceito de cinema nacional. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLOS, Fernando (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas-SP: Papyrus, 2008.
- REIS, Ronaldo Rosas. Os dois mundos de Alexander K.: classe, consumo e cultura em *Adeus, Lênin!* In: TEIXEIRA, Inês A. C.; LOPES, José de S. M. *A diversidade cultural vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas-SP: Papyrus, 2003, 2ª ed.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas-SP: Papyrus, 1994.