

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Escola da Comunicação

**O CINEMA ALEMÃO CONTEMPORÂNEO E  
A QUESTÃO DA MEMÓRIA**

Lucas Travassos Telles

Orientador: Prof. Dr. Mohammed ElHajji

Rio de Janeiro,  
Dezembro de 2007

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Escola da Comunicação

**O CINEMA ALEMÃO CONTEMPORÂNEO E  
A QUESTÃO DA MEMÓRIA**

Lucas Travassos Telles

Monografia apresentada para a obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social (Habilitação: Jornalismo), elaborada sob orientação do Prof. Dr. Mohammed ElHajji

Rio de Janeiro,  
Dezembro de 2007

Banca examinadora:

Prof. Dr. Mohammed ElHajji (orientador)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Janice Caiafa

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Suzy dos Santos

TELLES, Lucas Travassos. **O cinema alemão contemporâneo e a questão da memória.** Monografia apresentada para a obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social (Habilitação: Jornalismo), elaborada sob orientação do Prof. Dr. Mohammed ElHajji. Universidade Federal do Rio de Janeiro / Escola de Comunicação, 2007.

### **Resumo**

Desde o fim da década de 1990, o cinema alemão voltou a ganhar projeção no exterior, algo que não acontecia desde a década de 1970, quando filmes do Novo Cinema Alemão ganharam o mundo. O curioso é que esses novos filmes, além de tocarem muitas vezes em assuntos delicados da memória da Alemanha conseguiram, como seus antecessores, obter sucesso de público e de crítica. A proposta desta monografia é identificar como o cinema alemão contemporâneo aborda a questão da memória. Com esse intuito, apresentamos uma discussão bibliográfica entre autores que trabalham com a memória e traçamos um histórico do cinema alemão, procurando identificar a importância desta questão no cinema do país através do tempo e as condições que favoreceram a produção dos filmes contemporâneos. Por fim, analisamos os filmes “Adeus, Lênin!” e “A vida dos outros”, que têm como tema a vida na República Democrática Alemã, procurando identificar neles elementos presentes na discussão proposta.

# SUMÁRIO

Introdução

1. Cinema e memória

1.1. Memória e identidade

1.2. Memória e esquecimento

1.3. Cinema como fonte de estudo da memória

2. O cinema alemão

2.1. Marcos iniciais do estudo do cinema alemão

2.2. “O velho cinema está morto. Nós acreditamos no novo”

2.3. A X-Filme Creative Pool

3. Análise da produção contemporânea

3.1. “Adeus, Lênin!”

3.2. “A vida dos outros”

Conclusão

## **Agradecimentos**

Ao professor Mohammed ElHajji, pela motivação ao longo da graduação;

À professora Raquel Paiva, pelo acompanhamento atencioso;

Aos meus pais, pelo apoio de sempre;

A Isadora, Paula e Flor, pelas dicas preciosas;

A Vivian, Felipe, Eugênia e Natalie, pelos empurrões finais.

## Introdução

A proposta deste trabalho é analisar de que forma a questão da memória é abordada na produção cinematográfica contemporânea da Alemanha. A idéia de abordar este tema partiu da observação de que muitos dos filmes produzidos atualmente na Alemanha trazem como tema principal ou como pano de fundo elementos que estabelecem um diálogo direto com a memória do país. O que chama a atenção é que estes elementos fazem referência a questões delicadas, como a Segunda Guerra Mundial, o nazismo, a identidade dos imigrantes e a divisão da Alemanha sob zonas de influência estrangeiras no pós-guerra. Mesmo tratando de temas internos tão específicos, é curioso notar que essas produções conseguiram se projetar internacionalmente, o que não acontecia desde a década de 1970, quando produções de diretores como Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder e Wim Wenders, entre outros, fizeram com que o cinema alemão circulasse internacionalmente pela primeira vez, depois da Segunda Guerra Mundial.

Podemos citar aqui como exemplo filmes como “Lugar nenhum na África”, que conta a história de uma família judia que se refugia no continente africano para escapar do nazismo e, entre outros prêmios, ganhou o Oscar de melhor filme estrangeiro em 2003; e “The Edukators”, que apresentando o embate entre a geração alemã de 1968 e a atual entrou para a mostra competitiva de Cannes em 2004, algo que nenhum outro filme alemão conseguira por 12 anos. O sucesso desses filmes na Alemanha e no exterior não ficou restrito à crítica, pois conseguiram também chamar a atenção do público, mais que os filmes da geração anterior, criticados por muitos por ter em uma narrativa muito densa.

A primeira oportunidade que tive de refletir sobre este tema foi no início de 2003, quando participei como bolsista do DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico) do curso de inverno de cultura e língua alemã, na Universidade de Bremen. Foi nesta época que estreou nos cinemas alemães o filme “Adeus, Lênin!”, que levava para as telas a questão da reunificação alemã em tom de comédia. Apesar da embalagem de humor, o filme estava inserido em um contexto mais amplo de discussão. Treze anos haviam se passado desde a Reunificação da Alemanha, tempo suficiente para que se começasse a discutir sobre as expectativas criadas após a queda do Muro de Berlim e se elas tinham de fato se concretizado. Os estados da antiga zona oriental continuavam apresentando altos índices de desemprego, o dobro do apresentado pelos estados do ocidente, e sua economia ainda não tinha conseguido se recuperar plenamente do desmonte do antigo sistema industrial soviético. A população da antiga República Democrática Alemã teve que se readaptar a novos modelos administrativos e

em áreas como saúde e educação começava a perceber que o sistema antigo funcionava melhor que o imposto pelo novo governo. Tais constatações deram força para um movimento nostálgico em relação à RDA, que foi chamado de *Ostalgie* (a contração das palavras *Ost*, leste, e *Nostalgie*, nostalgia). Questionava-se se o que aconteceu naquele 3 de outubro de 1990 poderia ser realmente chamado de reunificação, ou se seria melhor caracterizado como anexação. De fato, o que fez que as duas Alemanhas se transformassem em uma foi consequência do fim de um embate político, e não de um consenso. Naquela conjuntura havia claramente um vencedor e um perdedor, um lado que impôs as novas regras e um outro que as adotou.

Ainda durante o mesmo curso, tive a oportunidade de desenvolver um trabalho de conclusão sobre as reformas urbanas realizadas em Berlim após a reunificação. Nesta ocasião pude perceber que nesta cidade, que ficou em ruínas depois da Segunda Guerra Mundial e passou quase meio século dividida por um muro, que marcava a fronteira de influência das duas forças que se enfrentaram durante a Guerra Fria, o tema da memória era uma das questões centrais do plano de reurbanização. Numa cidade com muitos espaços vazios, que teria toda a sua urbanização repensada, uma capital que deveria se tornar o símbolo de um país reunificado e ponto central entre o ocidente e o oriente europeus, era forte a discussão sobre que espaços deveriam ser destinados aos memoriais de eventos do passado, o que deveria ser reservado, o que deveria ser destruído e, de certa forma, eliminado da história, e o que deveria ser reconstruído, numa tentativa de trazer de volta para o presente algum processo interrompido por conflitos do passado.

Como bolsista da PET-ECO participei do projeto de pesquisa coletiva do grupo de 2005, cujo tema era “Cinema e identidade cultural”. Minha colaboração para o tema foi um trabalho sobre como o cinema mostrava a vida dos estrangeiros na Alemanha. O foco deste estudo foram os turcos e também os alemães orientais, pessoas que passaram a viver em um novo país da noite para o dia, num processo de mudança radical, já que seu país de origem desaparecera no mesmo momento em que elas ingressaram em um novo.

Este estudo pretende mostrar como o cinema alemão contemporâneo, produzido a partir do fim da década de 1990 e no início dos anos 2000, trabalha a questão da memória. Consideramos este tema relevante para a comunicação, pois analisa como a mídia de grande difusão, como é o caso do cinema, contribui para a organização de um certo tipo de memória e divulga este ponto de vista para um grupo expressivo de pessoas, dentro e fora do país, que podem ou não já ter refletido sobre as questões apresentadas.



A hipótese central deste trabalho é, portanto, a de que o cinema alemão contemporâneo dialoga com a memória do seu país, contribuindo para um exercício de reflexão sobre assuntos delicados da história alemã. Ao fazer isso, o cinema consegue não só aumentar o espaço de discussão destas questões, mas divulgar fora do país a existência das mesmas, mostrando haver na sociedade alemã de um esforço de lidar melhor com o seu passado.

Para comprovar esta hipótese, dividimos esta monografia em três partes. Na primeira, pretendemos apresentar uma discussão bibliográfica sobre o tema da memória, apresentando a forma como diferentes autores trabalham os diversos assuntos relacionados a esta questão. Uma referência nesta área é a alemã Aleida Assmann. Destacaremos em seu trabalho o modo com que ela trabalha com a relação entre memória e identidade, além das diferentes formas que a memória pode assumir numa sociedade. Analisando alguns ensaios de Jeanne Marie Gagnebin, apresentaremos a análise que a autora faz da relação entre memória e esquecimento presente na obra de Theodor Adorno. Trataremos ainda da proposta da autora para a ampliação do conceito de testemunha como forma de superação de traumas. Para tratar da relação específica entre cinema e história, analisaremos as proposições do historiador Marc Ferro sobre como o cinema pode ser fonte de estudo para o historiador e como é possível identificar a questão da memória de uma sociedade em um filme, mesmo que este seja uma produção contemporânea de ficção.

No segundo capítulo apresentaremos um histórico do cinema alemão, mostrando que a relação entre memória e cinema vem há muito tempo chamando a atenção de estudiosos do cinema daquele país e de seus realizadores. Para isso teremos como base o trabalho dos pesquisadores Tim Bergfelder, Errica Carter e Deniz Göktür, dando enfoque principalmente a importância assinalada por estes autores das análises sobre o cinema desenvolvidas pela Escola de Frankfurt e como estes textos influenciaram a geração de cineastas das décadas de 1960 e 70. Como exemplo desta influência, daremos destaque ao trabalho do cineasta Alexander Kluge, um dos principais autores daquele que ficou conhecido como Novo Cinema Alemão, do qual também fizeram parte cineastas como Wim Wenders e Rainer Werner Fassbinder. Por fim, analisaremos a influência desta geração na produção do cinema alemão contemporâneo, mostrando ainda de que forma novidades, como a fundação da produtora X-Filme Creative Pool, criaram um cenário favorável ao desenvolvimento da filmografia atual.

No último capítulo analisaremos os filmes “Adeus, Lênin!”, de 2003, e “A vida dos outros”, de 2006. Para isso, faremos uma descrição do conteúdo do filme, identificando seus principais temas e relacionando-os com os assuntos abordados nos capítulos anteriores.

Escolhemos estes dois filmes porque ambos têm como tema principal a República Democrática Alemã e abordam a questão da reunificação, apesar de apresentarem pontos de vista diferentes. Como os dois filmes se passam em Berlim, analisaremos também como a memória da cidade está presente nas duas narrativas.

## 1. Cinema e memória

Para verificar a validade da hipótese central deste trabalho, de que o cinema contemporâneo alemão dialoga com a memória mais recente do país e funciona como um meio de organização e difusão dessas memórias, é preciso que, antes de começar o trabalho de análise propriamente dito, façamos uma conceituação do que entendemos como memória. Para isso, faremos a seguir uma discussão bibliográfica entre autores que se debruçaram sobre essa questão, com o objetivo de mostrar um quadro diversificado de como esta questão vem sendo trabalhada por seus teóricos. As idéias apresentadas aqui serão a base para a análise dos filmes propostos.

### 1.2. Memória e identidade

Uma importante referência da atualidade quando se fala de memória é o estudo de Aleida Assmann. Em seu livro “Erinnerungsräume”<sup>1</sup>, Assmann diferencia dois tipos de memória: *Lerngedächtnis* (memória estudada) e a *Bildungsgedächtnis* (memória de formação). A primeira estaria ligada ao hábito presente na humanidade desde a antiguidade, pelo qual as pessoas decoram um determinado número de informações, e que hoje ainda é estimado por muitos, principalmente por aqueles que almejam, com sua capacidade espetacular de memorização, ter seus feitos registrados no livro dos recordes. O segundo tipo de memória é aquela que faz com que o indivíduo consiga se ver ligado a uma nação ou região.

Assmann assinala que para muitos autores a questão da memória na sociedade contemporânea está enfraquecida. Ela cita, por exemplo, um artigo do historiador Joachim Fest, onde ele afirma existir na Alemanha o que denomina de “entusiasmo da destruição”<sup>2</sup>, algo que não seria novo, e poderia ser identificado desde o século XIX. Dependendo da conjectura, o alvo de destruição seria a política ou a cultura, e o ápice desta tendência teriam sido os movimentos dos jovens da década de 1960, que teriam contribuído para a derrubada dos últimos tabus, autoridades e memórias existentes. Outro exemplo apontado por Assmann é o trabalho de outro historiador, Reinhart Koselleck, que afirma haver a cada geração uma mudança na forma de lidar com a memória. Para ele, com a distância do tempo, a

---

<sup>1</sup> ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume*; Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Verlag C.H.Beck oHG, 1999.

<sup>2</sup> FEST, Joachim. *Das Zerreißen der Kette*. Goethe und die Tradition. Apud ASSMANN, op. cit.

*gegenwärtige Vergangenheit* (passado presente), com suas experiências muito próximas, vai dando lugar à *reine Vergangenheit* (passado puro), que já teria se livrado da experiência. Com o tempo, a memória ganharia em qualidade, pois apenas os fatos falariam, por meio de fontes. Koselleck continua seu raciocínio, afirmando que

Os critérios de pesquisa tornam-se mais sóbrios, mas talvez sejam também mais *incolores*, menos saturados de empirismo, mesmo quando prometem ter a capacidade de sentenciar e objetivar. A consternação moral, as funções de proteção escamoteadas, as acusações e a divisão das culpas na escrita da história, todas essas técnicas de domínio do passado *perdem* sua referência político-existencial, elas *empalidecem* em favor da pesquisa científica direcionada e das análises balizadas por hipóteses.<sup>3</sup>

Assmann grifa no discurso de Koselleck três palavras-chave: *incolores*, *perdem* e *empalidecem*, para esclarecer as implicações deste discurso. Na verdade, com essas palavras, Koselleck deixa claro que, na sua visão, o processo de esquecimento ocorre paralelamente ao processo que faz com que um pensamento possa ser classificado como científico. O tempo seria o responsável por tal transformação, e só a partir do momento em que todas as experiências estivessem mortas dentro do indivíduo que seria possível fazer uma pesquisa histórica. Só assim, diz Assmann, que o pensamento pode “erguer-se das cinzas da memória como uma Fênix, e tornar-se ciência.”<sup>4</sup> Seguindo este raciocínio, a objetividade na história não seria uma questão de *método*, mas sim de *mortificação* de todas as experiências.

A autora continua sua crítica, afirmando que, o que se vê atualmente, é exatamente o oposto do processo acima apresentado. Cita como exemplo o Holocausto. Para ela, a distância temporal deste evento não fez com que ele se tornasse incolor ou empalidcesse. Pelo contrário, para Assmann e outros estudiosos por ela citados, a experiência do Holocausto parece estar cada vez mais entranhada em nós. Uma explicação para isso é que para que a memória da experiência das testemunhas não se perdesse, ela precisou ser traduzida para as sociedades do futuro como uma memória cultural, processo pelo qual a memória viva passa a dar lugar a uma de outro tipo, agora com um suporte midiático, que pode assumir diferentes formas, como monumentos, museus ou arquivos.

---

<sup>3</sup> “Die Forschungskriterien werden nüchterner, sie sind aber auch – vielleicht *farbloser*, weniger empiriensättigt, auch wenn sie mehr zu erkennen oder zu objektivieren versprechen. Die moralische Betroffenheit, die verkappten Schutzfunktionen, die Anklagen und die Schuldverteilungen der Geschichtsschreibung – all diese Vergangenheitsbewältigungstechniken *verlieren* ihren politisch-existentialen Bezug, sie *verblässen* zugunsten von wissenschaftlicher Einzelforschung und hypotesengesteuerten Analysen.” KOSELLECK, Reinhart. Nachwort, p. 117, apud ASSMANN, Ibid, p. 14. Grifos de Assmann. Tradução livre nossa.

<sup>4</sup> Ibid

Ainda desenvolvendo o seu pensamento, Assmann diz que essa nova memória opera de forma distinta da memória individual. Isto é, se o processo da memória enquanto parte interna de uma única pessoa operava de modo espontâneo e de acordo com os mecanismos da psicologia, na sua nova forma ele passa a ser resultado de uma política determinada de lembrança ou de esquecimento. Esse novo processo, deixando de ser espontâneo depende, para o seu estabelecimento, da política e da mídia.

Um exemplo do papel da mídia na preservação da memória apontado pela autora é a organização dos arquivos. Um arquivo pode armazenar documentos variados, como papéis, fitas com gravações de áudio e de vídeo ou documentos eletrônicos. A escolha daquilo que fará parte do arquivo e daquilo que não fará é um processo de construção de memória, já que o conjunto que permanecer formará o discurso possível que aquela instituição preservará. Os suportes físicos destes arquivos têm grande importância, pois é a sua preservação que garantirá a perenidade da informação.

O que vemos atualmente é que a discussão da memória está cada vez mais em evidência, pois é com base nela que se justificam muitas reivindicações do presente. Ela é a base de apelações, de pedidos de retaliação e de justiça. Como afirmam Paul Antze e Michael Lambek, “a memória tornou-se um ingrediente indispensável para a fundação da identidade individual e coletiva e oferece um palco para conflitos, assim como para identificação.”<sup>5</sup>

Para Assmann, essa diversidade de memórias em debate é uma característica vital das sociedades contemporâneas e aponta para uma diversidade, pois todos os que defendem um determinado tipo de memória têm o direito de lutar para que seu discurso seja reconhecido, ao mesmo tempo que é impossível elaborar um único discurso onde todas as memórias estejam incluídas. Essa tentativa sempre deixaria de fora elementos considerados importantes por alguém ou por algum grupo. Essa diversidade se traduz também nas diferentes disciplinas que trabalham com a questão da memória, estabelecendo diferentes formas de se trabalhar com o tema.

## 1.2. Memória e esquecimento

Em 1995, Benjamin Wilkomirski publicou na Alemanha o seu livro de memórias, “Bruchstücke”, narrando suas experiências de infância nos campos de concentração de

---

<sup>5</sup> “...wesentlichen Bestandteil individueller und kollektiver Identitätsstiftung geworden und bietet einen Schauplatz für Konflikt ebenso wie für Identifikation”. ANTZE, Paul, LAMBEEK, Michael (Hgg.). **Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory**, apud ASSMANN, ibid, p. 15. Tradução livre nossa.

Madjanek e Auschwitz. O livro foi apontado por críticos como um dos relatos mais contundentes até então divulgados por pessoas que tiveram experiências semelhantes. A obra ganhou diversos prêmios internacionais e foi traduzida para doze línguas, sendo inclusive publicada no Brasil<sup>6</sup>. Quatro anos mais tarde, no entanto, descobriu-se que o relato de Wilkomirski tratava-se de uma farsa. A descoberta foi feita por Daniel Ganzfried, jornalista suíço, filho de sobreviventes de Auschwitz, que estranhando algumas lacunas no discurso de Wilkomirski, durante uma entrevista, resolveu pesquisar melhor o caso. O jornalista acabou revelando que o verdadeiro nome do autor era Bruno Doessekker e que ele não era letão, como afirmava, mas, sim, suíço. Filho de mãe solteira, Doessekker foi deixado ainda pequeno num orfanato, sendo a passagem por esta instituição o único ponto em comum entre a vida do autor e a do personagem de seu falso relato. Na verdade, durante a Segunda Guerra Mundial, Doessekker vivia em Zurique, como filho adotado de uma família de condição social relativamente boa, bem longe dos horrores que descreveu em seu suposto livro de memória.<sup>7</sup>

Fazendo uma análise do estudo da memória em um de seus ensaios sobre o tema, Jeanne Marie Gagnebin aponta o caso Wilkomirski como um exemplo de fixação doentia com o passado. Este tipo de fixação faz com que indivíduos que não têm nenhuma relação direta com as partes envolvidas em determinados eventos se identifiquem com elas, de tal maneira, que passam a acreditar que sua identidade tem necessariamente que repetir determinados papéis do passado.<sup>8</sup> O caso Wilkomirski é, naturalmente, um exemplo extremo, mas ilustra bem aquilo que a autora, retomando o trabalho de Tzvetan Todorov, chama de “abuso da memória”, uma tendência identificada não só em indivíduos, mas também em instituições, que seguindo estritamente o propósito de garantir a preservação do passado, insistem na lembrança e encenação de eventos solenes e datas comemorativas, despreocupando-se em desenvolver ações no presente que contribuam de alguma forma para a superação de traumas, lançando novos olhares sobre os temas do passado.<sup>9</sup>

Gagnebin assinala que uma alternativa possível para o rompimento deste ciclo seria a ampliação do conceito de testemunha. Numa nova perspectiva, este conceito deixaria de designar apenas aquele que testemunhou diretamente um fato, e passaria a englobar também aquele que ouve os relatos das testemunhas diretas e, conseqüentemente, os transmite para

---

<sup>6</sup> No Brasil o livro foi publicado em 1998, pela Companhia das Letras, com o título de **Fragmentos: memórias de uma infância, 1939-1948**.

<sup>7</sup> Fragments of a Fraud. In: **The Guardian**. 15/10/1999.

<http://www.guardian.co.uk/g2/story/0,3604,259546,00.html>. Consultado em 14/11/2007.

<sup>8</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006, p.56.

<sup>9</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? In: *Ibid*, p. 96.

outras pessoas. Ao abrir o círculo de discussão para novos espaços e novos atores, esta nova testemunha viabilizaria uma reflexão sobre os fatos narrados. Para a autora, “somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.”<sup>10</sup> Fazendo ainda referência à obra de Todorov, Gagnebin afirma que, nesse processo, também é preciso que haja um tanto de esquecimento e superação, para que a memória não fique exclusivamente presa ao terreno do ressentimento e da queixa.

A questão do esquecimento também está presente em “A dialética negativa”, de Theodor Adorno, na qual Gagnebin destaca uma frase para identificar como o autor trabalha a questão. Segundo Adorno,

Hitler impôs um novo imperativo categórico aos homens em estado de não-liberdade: a saber, direcionar o seu pensamento e seu agir de tal forma que Auschwitz não se repita, que nada de semelhante aconteça.<sup>11</sup>

Gagnebin discorre sobre diferentes aspectos desta afirmação, mas vamos reproduzir aqui somente os que estão relacionados com o tema deste trabalho. A primeira observação da autora é que Adorno não usou em sua afirmação a palavra “lembrar”, mas, sim, afirmou a necessidade de se fazer tudo para que este episódio da história não se repita ou para que algo parecido não venha a acontecer. Ao não utilizar a palavra “lembrar”, Adorno não está falando então num exercício de comemorações incessantes, em atividades de resgate ou eventos semelhantes, como é comum encontrar na fala dos que hoje se debruçam sobre este tema. O que está em questão, e está presente em muitos de seus textos, é “uma luta contra o esquecimento”<sup>12</sup> A justificativa para essa luta é o fato de, segundo Gagnebin, a tendência e o desejo de esquecer serem muito fortes. Este esquecimento tem duas faces, podendo ser algo necessário e natural ou ser de origem duvidosa, fazendo parte de um exercício de denegação, um jogo de faz de conta, no qual os indivíduos fingem não saber o que de fato sabem. Ainda se referindo a Adorno, Gagnebin dá como exemplo o caso dos alemães das décadas de 1950 e 60, para quem o “peso do passado era tão forte que não se podia mais viver no presente; esse peso era insuportável porque era feito não apenas (!) do sofrimento indizível das vítimas, mas também, e antes de tudo, da culpa dos algozes, da *Schuld* alemã.”<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: Ibid, p. 57.

<sup>11</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? In: Ibid, p. 99.

<sup>12</sup> P. 100

<sup>13</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? In: Ibid, p. 101

Estudando a relação entre esta culpabilidade e a vontade de esquecer, Gagnebin aponta que, para Adorno, em casos como o acima citado, o exercício do esclarecimento deve atuar contra o esquecimento, para que a culpabilidade não se torne uma justificativa para aquilo que foi esquecido. A autora ressalta, mais uma vez, que a memória não é a palavra-chave do pensamento de Adorno, mas, sim, esclarecimento (*Aufklärung*), ou seja, falar com clareza. Gagnebin ressalta que, por toda a sua história e pelo conteúdo de seu trabalho, Adorno conhece muito bem os limites do esclarecimento, e mesmo assim afirma que não há para Adorno “nenhuma sacralização da memória, mas uma insistência no esclarecimento racional”.<sup>14</sup> A citação a seguir deixa muito claro este pensamento:

A mim me parece muito mais que o consciente nunca pode trazer consigo tanto desastre como o semi e o pré-consciente. O que, sem dúvida, importa realmente é a maneira pela qual o passado é tornado presente; se se permanece na mera recriminação ou se se resiste ao horror através da força de ainda compreender o incompreensível.<sup>15</sup>

De toda esta observação fica evidente que o passado deve, sim, ser lembrado. O que está sendo questionado não é a lembrança, mas a forma como este exercício de memória deverá se fazer. Ele não deve simplesmente cultuar o passado em solenidades, nem se prender a conceitos arraigados que careçam de explicação e de reflexão, no processo e busca por um maior esclarecimento. Pois, como Gagnebin ressalta, a memória “é, muito mais, uma exigência de análise para melhor entender o presente.”<sup>16</sup>

### **1.3. Cinema como fonte de estudo da memória**

Em diversos ensaios escritos na década de 1970 e reunidos no livro “Cinema e história”<sup>17</sup>, o historiador francês Marc Ferro defende a utilização do cinema como fonte histórica. O discurso de Ferro está marcado por uma discussão mais ampla, no interior da própria disciplina, que defende o uso de um número de fontes muito mais extenso do que o utilizado até então, quando o trabalho do historiador ficava restrito à análise dos documentos oficiais. Ferro defende ainda que os filmes, não apenas os documentários, mas também as narrativas ficcionais, podem ser utilizados pela história.

---

<sup>14</sup> Ibid, p. 102

<sup>15</sup> ADORNO, Theodor W. “Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit?”. Apud Idem.

<sup>16</sup> Idem, p. 103

<sup>17</sup> FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.



Ferro identifica quatro interferências entre o cinema e a história. A primeira seria aquela em que o cinema aparece como um agente da história. Esta interferência está ligada aos primórdios da cinegrafia, quando os experimentos dos fisiologistas Eadweard Muybridge e de Etienne-Jules Marey foram apresentados à Academia das Ciências. Paralelamente, os pioneiros do cinema intervieram na história com “filmes, documentários ou de ficção, que, desde a sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam.”<sup>18</sup> Foi o caso dos filmes que mostravam a rainha inglesa, sua frota e seu império ou aqueles que, na França, mostravam trens, exposições e instituições republicanas da burguesia ascendente. Também em seu início, o cinema, tanto no Ocidente como no Oriente, foi tomado como forma de disseminação ideológica, mas cada um a seu modo e de maneira diversa. Ferro aponta que esse tipo de filme conseguiu incomodar instituições como a Igreja e os partidos políticos, que rejeitaram tais obras ao afirmarem que só eles tinham autoridade para falar em nome de Deus ou do proletariado.

A segunda interferência entre o cinema e a história são as diversas características de um determinado filme, que fazem com que ele se torne eficaz e operatório, características essas que são intrínsecas à sociedade que produz o filme, e àquela que o recebe. Neste caso, é preciso então levar em conta dificuldades não-cinematográficas, como as condições de produção, a seleção de gêneros ou os significados culturais. O autor ressalta, no entanto, que “seria ilusório imaginar que a prática dessa linguagem cinematográfica é, ainda que inconscientemente, inocente.”<sup>19</sup> As escolhas dos cortes, efeitos para dar a passagem de tempo podem “revelar zonas ideológicas das quais [o cineasta] não tinha necessariamente consciência, ou que ele acreditava ter rejeitado.”<sup>20</sup>

Como este trabalho versa sobre o cinema alemão, vale aqui citar o caso de “O judeu Süß”, analisado por Marc Ferro. O filme foi um sucesso na Alemanha antes da II Guerra Mundial e contou com a simpatia e a ajuda, na sua realização, de Joseph Goebbels, ministro da propaganda de Hitler. Em 1945, quando foi julgado por seu envolvimento na Guerra, o diretor Veit Harlen negou que tivesse feito um filme anti-semita. Alegou que seu alistamento na Wehrmacht foi apenas uma tentativa de se eximir da responsabilidade de fazer um filme com tal mensagem, e depois chegou a admitir que, no máximo, tinha aceitado a proposta de “fazer um filme sobre o problema judeu.”<sup>21</sup> Ferro faz referência a um artigo de François Garçon, escrito em colaboração com D. J. Jay e Michel Pierre, que apresenta uma análise de

---

<sup>18</sup> Ibid, p. 13

<sup>19</sup> Ibid, p.14

<sup>20</sup> Ibid

“O judeu Süss”, onde se afirma que existem várias leituras possíveis do filme. Os pesquisadores encontraram nele mensagens contra o feminismo, a favor da pequena burguesia e de Hitler. A mensagem anti-semita, no entanto, aparece de formas diversas e não se apresenta de modo muito coerente. Ela está presente no filme em diversos níveis, menos na sua forma mais evidente. Na época da edição do filme, Goebbels teria ficado irritado com Harlan, por ele ter retirado as cenas de conotação anti-semita mais evidentes. Talvez isso, e a alegação de ter se alistado na *Wehrmacht*, para fugir da responsabilidade de fazer um filme contra os judeus, tenha permitido que Veit Harlan recebesse, da justiça dos EUA do pós-guerra, uma condenação leve.

Ferro aponta que o estudo de *Garçon* se restringe aos elementos explícitos, afirmando que se atentarmos para aspectos relativos à direção, veremos que a mensagem do filme é muito mais clara do que parece. O historiador francês chama a atenção para a utilização de uma técnica chamada de “fusão encadeada”, um “exercício sutil de passagem de um plano para outro, efeito rebuscado que demanda uma manipulação especial entre a montagem e a revelação.”<sup>22</sup> Esse efeito aparece quatro vezes: na passagem do castelo do duque, com seu brasão, para o gueto, com uma inscrição em hebraico; quando o judeu Süss se barbeia e aparece bem vestido para visitar o duque; quando as moedas que Süss joga na mesa do duque se transformam em bailarinas dançantes; e finalmente quando Süss, depois de ser preso, retoma a aparência suja do início do filme.

Ferro identifica nessas fusões a mensagem de que

o judeu tem duas “caras”: a do gueto, que não engana sobre sua natureza subumana, e a da cidade, que ilude pela aparência, mas nem por isso é menos nociva. Além do mais, pela utilização do ouro, na qual ele é hábil, o judeu introduz no castelo o gosto pelo lucro, que está intimamente ligado à depravação. Ele corrompe uma sociedade que era sã e assim prejudica a saúde da raça. A mudança de um brasão para outro simboliza a passagem do poder, assim consumado, dos arianos para os judeus.<sup>23</sup>

Conclui a análise afirmando que, consciente ou não de sua ação, o diretor reservou os únicos efeitos especiais de seu filme para a montagem de uma seqüência cuja mensagem está completamente afinada com a ideologia nazista.

Se considerarmos aqui o fato de a palavra *süss* (em português, doce), ser uma denominação carinhosa em alemão para pessoas doces e meigas, a análise de Ferro ganha

---

<sup>21</sup> Ibid, p. 45

<sup>22</sup> Ibid, p. 46

mais força, pois no final do discurso por ele identificado, *süss* é exatamente o oposto do que o personagem judeu revela ser no final.

A terceira interferência apontada por Ferro é a que identifica os modos de escrita cinematográfica, a especificidade de cada sociedade. É a própria sociedade que produz o filme e que censura certas ações. É o caso, por exemplo, de “O último homem”, de Murnau, em que o porteiro do hotel não poderia terminar a história sozinho, porque isso, na visão do diretor, desacreditaria por completo a sociedade dita tolerante da República de Weimar. Cada sociedade, por sua vez, “recebe as imagens em função de sua própria cultura”, como observou Eisenstein, que reconheceu que em “A greve”, a alegoria de uma posta de carne pendurada em um açougue foi mais compreendida na cidade do que no campo, pois os camponeses não estavam habituados a ver sangue escorrer daquela forma, e nem sequer sabiam o que é uma alegoria.

Sociedades do mesmo país em diferentes épocas também apreendem as informações de maneiras e intensidades distintas. É o caso de “Der Fuchs von Glenarvon”, do final de 1940. Segundo Ferro,

Se for antinazista, o espectador de 1976 sente um mal-estar: ele se pretende crítico em relação à ideologia explícita do filme, mas nem por isso quer ser carrasco dos irlandeses. Preso assim numa espécie de armadilha, ele observa como esse filme tinha a função de um exorcismo, em 1940. Os alemães de 1940 não podem acreditar-se culpados de crimes que justamente eles denunciavam, condenam e combatem.<sup>24</sup>

Por fim, Ferro afirma que a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica são as duas últimas formas de abordagem da relação entre história e cinema, e é o que mais nos interessa neste trabalho. A última dessas formas – e não importa se o filme é documental ou ficcional – permite que o historiador lance questões sobre como a sociedade que produziu um determinado filme enxerga o passado. Como afirma Benedetto Croce “a história é sempre contemporânea”<sup>25</sup>. Cada um remonta o passado de acordo com as perguntas que faz no presente. A seleção dos temas, das fontes, daquilo que será dito e também daquilo que não será dito são escolhas feitas no presente, revelando dessa forma as anúncias que uma sociedade presente formula de seu passado. Assim, podemos analisar o cinema “como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que

---

<sup>23</sup> Ibid

<sup>24</sup> Ibid, p. 19

autoriza.”<sup>26</sup> Para que essa análise seja completa, é preciso levar em conta também tudo aquilo que “não é filme”: o autor, a recepção do público, os limites orçamentários, o tipo de governo, o momento quando a obra foi produzida etc.

Sendo assim, para que a análise que propomos realizar nesta monografia seja a mais abrangente possível, não podemos nos restringir a narrativa dos filmes. Por ser a Alemanha um país que tem uma tradição de longa data no cinema, desde a sua criação, o ponto inicial de qualquer análise deve passar pelo estudo da história do cinema daquele país, estabelecendo parâmetros de diálogo entre a produção contemporânea e o cinema do passado.

---

<sup>25</sup> Apud Ibid, p. 82

<sup>26</sup> Ibid, p. 87

## 2. O cinema alemão

Neste capítulo vamos apresentar um breve histórico do cinema alemão, dando ênfase para os fatos e as características que contribuem para o nosso objetivo que é analisar a produção cinematográfica contemporânea, mostrando que aquilo que nos propomos a identificar em nossa hipótese inicial dialoga com elementos da tradição cinematográfica do país.

### 2.1. Marcos iniciais do estudo do cinema alemão

Para estudar o cinema alemão, o pesquisador precisa logo de início se familiarizar com algumas questões e dificuldades apontadas por aqueles que já se debruçaram sobre este tema. Tim Bergfelder, Erica Cartes e Deniz Göktürk<sup>27</sup> apontam que a primeira dessas dificuldades é estudar uma produção cinematográfica que esteve sempre muito ligada aos excessos da história do país. Mesmo atuando num campo restrito que é a cultura cinematográfica e com um objeto de pesquisa bem delimitado, ao se trabalhar com determinados elementos da história alemã, o pesquisador corre sempre o risco de parecer estar trabalhando com intenções dúbias, ou seja, de apoiar uma espécie de desculpa ou relativização do passado do país.

Um segundo desafio apontado por estes três pesquisadores é o fato de muitos estudiosos que se dedicaram a este tema terem registrado a dificuldade de se abordar a história do cinema alemão de forma linear, por conta de diferentes aspectos. A Alemanha é um país que através do século XX sofreu fraturas políticas, culturais e geográficas e que sempre recebeu influências de outras culturas européias que tinham o alemão como língua oficial. Não é possível ignorar, por exemplo, a contraposição entre o nacionalismo das décadas de 1930 e 40 e a influência cosmopolita da cultura judaica. Em anos mais recentes, a área cinematográfica tornou-se ainda mais complexa, com a anexação dos acervos da antiga Alemanha Oriental e a diversificação de temas explorados pelo cinema contemporâneo, que incorporou ao repertório tradicional questionamentos sobre os papéis sociais e sobre a identidade alemã, um tema que passa necessariamente pela discussão sobre a questão da identidade dos imigrantes (principalmente a dos turcos) e a deste novo país, que, após a queda do Muro de Berlim, passou a incorporar, literalmente, do dia para a noite, milhões de novos cidadãos.

---

<sup>27</sup> BERGFELDER, Tim, CARTES, Erica and GÖKTÜRK, Deniz (Editors). **The German Cinema Book**. London: BFI Publishing, 2002.

Traçando uma tipologia do estudo do cinema alemão, Bergenfelder, Cartes e Göktürk afirmam que o mais comum é encontrar trabalhos que abordam a história deste cinema de forma fragmentada. Esta fragmentação leva em conta três momentos políticos importantes, a saber, a República de Weimar, o governo nazista e o pós-guerra. Para muitos estudiosos, a história do cinema alemão teria evoluído, de forma geral, de um início sem produções de grande relevância e teria atingido um grande nível artístico na República de Weimar, com destaque para as obras de Fritz Lang e de Friedrich Wilhelm Murnau. A segunda fase considerada por esses pesquisadores é a dos filmes de propaganda nazista, na qual os estudiosos se concentram na discussão da possibilidade ou não de se identificar um caráter artístico em filmes como os de Leni Riefenstahl. O terceiro período de relevância seria a produção posterior ao Manifesto de Oberhausen, de 1962, que fundou o Novo Cinema Alemão, com produções de diretores como Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders e Alexander Kluge, que tinham como meta dar legitimação cultural à Alemanha. Entre a segunda e a terceira fase, os estudiosos se dividem tradicionalmente em duas vertentes, uma afirmando que a produção do pós-guerra era o retrato de uma cultura que não conseguia se desvencilhar de suas raízes nazistas, e outra afirmando que a produção desta época estava, em todas as fases de sua realização, completamente dominada por Hollywood, tendo dessa forma produzido apenas obras sem relevância alguma.

O que Bergenfelder, Cartes e Göktürk ressaltam é que, ignorando grandes lacunas temáticas e temporais, essa classificação tradicional deixa de lado exatamente as produções que seriam mais características do cinema alemão: os filmes centrados em temáticas populares e na atuação das grandes estrelas. Esta afirmação dos autores entra em conflito com o estereótipo mais arraigado sobre o cinema alemão, que afirma exatamente o oposto, ao defender a tese de que a Alemanha sempre produziu filmes que dialogavam diretamente com os cânones da arte e da tradição literária. Seguindo esta visão os filmes estariam sempre discutindo com um tipo de intelectualismo e romantismo vistos como “sinônimo de impenetrabilidade e pessimismo mórbido.”<sup>28</sup> Os próprios diretores do Novo Cinema Alemão acabaram contribuindo para o fortalecimento dessas idéias, apresentando sempre “a imagem clichê do gênio teutônico melancólico ou torturado ou do mandarim desencantado e enigmático”<sup>29</sup>, mas acabaram em sua obra retratando um outro tipo de identidade alemã, tanto que seus filmes foram utilizados pelo governo para mudar a imagem do país no exterior.

---

<sup>28</sup> Ibid, p.2

<sup>29</sup> Ibid

Esse tipo de discurso acabou de certa maneira sendo legitimado internamente, principalmente pelos estudos de críticos e cientistas sociais da Escola de Frankfurt, principalmente de Theodor Adorno, Max Horkheimer e Siegfried Kracauer, todos da primeira geração da escola. Analisando a obra destes pensadores, Bergenfelder, Cartes e Göktürk afirmam que são eles os responsáveis pela divisão do estudo do cinema alemão nas três etapas anteriormente citadas. Para os autores,

a noção de Adorno de indústria cultural como um sistema do qual não se podia escapar e uma expressão da ideologia capitalista que em tudo se infiltra, e a noção de uma alta-cultura como um possível local de resistência (mas não necessariamente garantido), teve um profundo impacto nos discursos críticos sobre o cinema alemão, assim como no *éthos* e na prática de muitos cineastas nos anos 1970. De fato, a concepção de Adorno da história como um processo dialético pode ser vista quase como transformada em sua própria paródia em algumas narrativas históricas do cinema alemão, em que os anos trevosos são superados em rupturas decisivas por meio de conflitos heróicos, culminando no movimento sadiamente emancipatório do Novo Cinema Alemão.<sup>30</sup>

Este discurso marcou muito a discussão crítica sobre o cinema alemão, e por conta dele o cinema popular do país foi por muito tempo praticamente descartado das análises críticas. A produção cinematográfica do pós-guerra, por exemplo, era criticada por seguir os parâmetros de uma indústria capitalista de massa e ridicularizada ao ser classificada de “*Bavarian cottage industry*”<sup>31</sup>, em português, algo como indústria bávara de fundo de quintal.

Para Bergenfelder, Cartes e Göktürk, a influência da obra de Kracauer para os estudos da história do cinema alemão foi ainda maior que a de Adorno. Em seu livro “De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão”, lançado em 1947, Siegfried Krakauer afirma que os filmes produzidos na Alemanha durante as décadas de 1920 e 1930, durante a República de Weimar, anteciparam o tema do nazismo, indicando assim o que o autor identificou como sendo uma tendência do povo alemão para viver sob estruturas sociais e políticas autoritárias. Dessa forma, os autores concluem que “criando homologias entre narrativas e estilos e uma trajetória nacional particular, o cinema se tornou o agente supremo e

---

<sup>30</sup> “Adorno’s notion of the culture industry as an inescapable system and all-pervasive expression of capitalist ideology, and the notion of high culture as a possible (though not necessarily guaranteed) site of resistance, had a profound impact on critical discourses on German cinema as well as on the *ethos* and practice of many German film-makers in the 1970’s. Indeed, Adorno’s conception of history as a dialectical process can be seen to have almost turned into its parody in some historical narratives of German cinema, where dark ages are overcome in decisive breaks through heroic struggles, culminating in the soundly emancipator movement of the New German Cinema.” In: *Ibid*, p. 3. Tradução livre nossa.

<sup>31</sup> *Ibid*, termo retirado do livro de Timothy Corrigan. **New German Cinema: The Displaced Image**. Austin: University of Texas Press, 1983, p. 2.

o meio de construção de identidade nacional”<sup>32</sup>. O que diferencia o estudo de Kracauer do de Adorno é a sua afirmação da impossibilidade de se desenvolver qualquer tipo de produção que pudesse ser classificada como alta-cultura ser uma salvação para este cenário. Em seus estudos, Kracauer identificou que justamente a intenção dos cineastas de Weimar de produzir filmes que não tivessem tanto apelo popular e dialogassem com elementos que o autor identificou como pertencentes a uma superioridade cultural foi o que facilitou a sua aproximação de um estado psicológico que seria característico do povo alemão e determinaria a sua tendência de entrega ao totalitarismo.

É esse cenário apresentado, dominado pelos primeiros estudos da Escola de Frankfurt, que marcou as análises sobre a história do cinema da Alemanha e que só recentemente passaram a ser questionados por novas abordagens. A conclusão de Bergenfelder, Cartes e Göktürk é que toda a produção do cinema alemão passou a ser analisada por meio de uma estrutura que classifica tudo como sendo consequência de uma relação causal de um suposto aspecto nacional dominante. Essa questão não fica restrita aos críticos e historiadores, mas é também incorporada pelos próprios realizadores, pois estão presentes na produção do chamado Novo Cinema Alemão. O cinema dos pioneiros e a produção dos anos 1950, que apostavam em temas populares e em narrativas que privilegiavam as grandes estrelas ficam de lado, não se encaixando numa cronologia forçosamente criada, como se não tivessem espaço na verdadeira história do cinema do país.

Sendo assim, por mais que Bergenfelder, Cartes e Göktürk afirmem que a análise do cinema alemão por um viés exclusivamente capitalista/mercadológico ou de identidade esteja sendo superada por estudos mais recentes, pensamos que não seria possível abandonar de vez essas questões, uma vez que elas deixaram de ser elementos externos dos filmes e restritos ao universo dos críticos, e atravessaram a fronteira, passando a pautar as produções posteriores às análises da Escola de Frankfurt, principalmente após o Manifesto de Oberhausen, de 1962. São questões que ficaram tão marcadas, que até hoje estão presentes na discussão sobre a produção de filmes na Alemanha, como veremos a seguir.

## **2.2. “O velho cinema está morto. Nós acreditamos no novo”<sup>33</sup>**

---

<sup>32</sup> “By creating homologies between narratives and styles and a particular national trajectory, cinema became the supreme agency and medium in constructing national identity.” Idem, p. 3. Tradução livre nossa.

<sup>33</sup> “Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.” Frase final do Manifesto de Oberhausen.  
[http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/KontinuitaetUndWandel\\_erklaerungOberhausenerManifest/](http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/KontinuitaetUndWandel_erklaerungOberhausenerManifest/)  
Consultado em 10/10/07.



No dia 28 de fevereiro de 1962, durante o Festival Internacional de Curtas de Oberhausen, 25 jovens diretores redigiram um manifesto que chamaram de Manifesto de Oberhausen (Oberhausener Manifest). Segundo o texto por eles produzido, o “colapso” do cinema alemão “convencional”, aliado ao sucesso que muitos filmes de curta metragem do país alcançavam no exterior, com críticas favoráveis e prêmios em festivais, criavam um cenário privilegiado para que se desenvolvesse um novo cinema no país. Os signatários deste manifesto viam o curta metragem como um formato ideal para experimentações e para o desenvolvimento de uma nova linguagem em conjunto entre autores, diretores e produtores. Pregavam que este novo cinema deveria se desenvolver livre de convenções, de influências de parceiros comerciais e de qualquer grupo de interesse. O documento termina com a afirmação das bases concretas do movimento, tanto no campo das idéias, quanto nos campos formal e econômico para o desenvolvimento desse novo cinema, e todos os seus signatários assumem que vão correr juntos os riscos econômicos.

Para o professor de história da cultura Rainer Stollmann, esses jovens estavam se opondo ao que chamavam de *Papas Kino* (o cinema do papai, um cinema velho), que se restringia a comédias tolas e filmes que exploravam cenas de sexo, gêneros que dominavam o mercado durante o milagre econômico alemão da década de 1950. Criaram então o que ficou conhecido como o Novo Cinema Alemão, que teve como modelo a *nouvelle vague* francesa, de nomes como Godard, Truffaut e Eric Rohmer, e o neo-realismo italiano de Rosselili, De Sica e Antonioni. Esse período da produção cinematográfica alemã, que, segundo Stollmann, marcou pela segunda vez a história do cinema do país, depois do cinema expressionista da década de 1920, durou até 1982, data da morte de Rainer Werner Fassbinder, que apesar de não figurar entre os signatários do documento, foi uma das vozes mais expressivas desta geração de cineastas.<sup>34</sup>

Pelos termos do Manifesto, fica claro, no mínimo, que estes jovens cineastas têm muitas idéias em comum com os membros da Escola de Frankfurt. Esse compartilhamento de idéias, no entanto, não se deu por acaso, como podemos ver, por exemplo, a partir da análise da trajetória de Alexander Kluge que é apontado como o *spiritus rector* do Novo Cinema Alemão.<sup>35</sup>

Stollmann aponta que a importância de Kluge para o grupo se deu de três formas. A primeira foi exatamente por seu papel de destaque nas discussões ideológicas e políticas entre

---

<sup>34</sup> Cf. Rainer Stollmann, A realidade não é realista: Alexander Kluge, o cinema alemão e europeu. In: ALMEIDA, Jane de (org.). **Alexander Kluge**: o quinto ato. São Paulo Cosac Naify, 2007.

<sup>35</sup> Nas palavras de Rainer Stollmann, idem.

os realizadores do Novo Cinema Alemão. Nessa questão, atuava “transmitindo os impulsos dos mestres” Theodor Adorno, Max Horkheimer e Walter Benjamin.<sup>36</sup> A ligação entre Kluge e a Escola de Frankfurt começou logo depois de sua graduação em Direito, em 1956, quando ele passou a trabalhar como conselheiro jurídico do Institut für Sozialforschung. Foi lá que ele rapidamente se aproximou e ficou íntimo de Adorno, a pessoa que fez com que Kluge tivesse sua primeira experiência com o cinema. Apesar de não ver o cinema com muito bons olhos, foi Adorno quem apresentou Kluge a Fritz Lang, possibilitando que ele tivesse sua primeira experiência prática na área. O objetivo de Adorno ao promover essa aproximação era fazer com que Kluge parasse de se dedicar à escrita de seus textos ficcionais, já que acreditava na impossibilidade de se escrever histórias relevantes depois de Proust. A parceria com Lang não durou muito, e Kluge continuou a escrever suas histórias, que posteriormente viraram livros e roteiros para seus filmes.<sup>37</sup>

A segunda grande contribuição de Kluge foi a sua capacidade de incentivar o espírito de cooperação entre os cineastas. Muito por conta de sua contribuição, o movimento conseguiu estabelecer meios de fomentação da produção destes filmes por meio de conquistas importantes, como, por exemplo, uma lei de incentivo à produção cinematográfica, um acordo de cooperação entre cinema e televisão e a criação de uma cooperativa de autores, conquistas que para Stollmann, “serviram durante algum tempo para fomentar uma produção cinematográfica ligada à realidade, à história, à política e aberta a experimentação.”<sup>38</sup>

A terceira forma de contribuição foi, claro, a sua produção cinematográfica. Stollmann destaca alguns de seus filmes, mas daremos mais atenção aqui a “Despedida de ontem”, seu primeiro longa, que também foi um marco para o cinema alemão, por ser a primeira produção do país a ganhar um Leão de Prata no Festival de Veneza depois da guerra, fazendo com que a Europa voltasse a dar atenção ao cinema do país. O filme, que se passa no contexto do processo que pela primeira vez condenou ao mesmo tempo um grande número de pessoas que trabalhavam no campo de concentração de Auschwitz, levanta a questão da possibilidade de se fazer uma despedida da Alemanha do passado e de que forma isso poderia ser feito.

A pesquisadora Jane de Almeida destaca o caráter “impuro” do cinema de Kluge, que misturava em seus filmes materiais dos mais diversos, como fotos, documentários antigos, entrevistas e conteúdo ficcional. Almeida destaca em “Despedida de ontem” a cena em que a atriz Hannelore Hoger, interpretando uma professora de história, invade um congresso do

---

<sup>36</sup> O trecho entre aspas é uma declaração de Kluge retirada de Stollmann, Idem, p.29.

<sup>37</sup> Cf. ALMEIDA, Jane. O quinto ato: Alexander Kluge nunca esteve em São Paulo. In: ALMEIDA, Jane de (Org.). Op. Cit., p.20.

partido Social Democrata da Alemanha (SPD) e entrevista os políticos, dizendo que gostaria de mudar a história, já que seu conteúdo não trazia muitos pontos positivos que pudessem ser apresentados aos alunos. Jane de Almeida comenta que

automaticamente, a associação que se estabelece é com a história alemã do século XX, ao ensino da qual os estudantes têm de se submeter, apesar da proximidade temporal de apenas uma ou duas gerações. Automaticamente também se revela que a história que virá está em grande parte sendo construída ali, em parceria com a “professora de história”.<sup>39</sup>

Em seu estudo sobre a obra de Kluge e de outros cineastas do Novo Cinema Alemão, o professor de arte e cultura Thomas Elsaesser aponta que, mesmo tendo como problema a história da Alemanha, é importante ressaltar que nenhum dos cineastas deste período abordou em seus filmes a questão dos judeus e do holocausto. Kluge foi um dos poucos que fez uma leve menção a este tema, quando em “Despedida de ontem”, de 1966, mostrou um julgamento em que a personagem principal do filme, acusada de roubo, diz para o juiz que seus pais tinham sido levados para o gueto de Theresienstadt. Indagada se esta situação teria motivado a sua decisão de roubar, a personagem afirma que não. Para Elsaesser a cena demonstra uma ironia do diretor que, ao retratar a figura arrogante do juiz que julga os outros, dá a entender que é ele quem deveria estar no lugar da ré. Para o autor, a ausência do holocausto nos filmes deste período é um indicativo de que a questão histórica da perseguição dos judeus pelo nazismo estava fora do cotidiano da Alemanha Ocidental nas décadas de 1960 e 70.<sup>40</sup>

Outra característica do Cinema Novo Alemão é que, contrapondo-se a um modelo tradicional de cinema de grandes estrelas, os cineastas selecionavam principalmente rostos desconhecidos para atuar em suas produções. É o caso de Fassbinder, que foi um dos diretores que mais trabalhou com atores não-profissionais e com nomes conhecidos do teatro, como o ator Bruno Ganz. A pesquisadora Claudia Fellmer destaca que, ao proceder desta forma, este novo cinema acabou criando o seu próprio *star system*, ajudando inclusive a criar novas estrelas, como foi o caso da atriz Hanna Schygulla. Fellmer afirma também que a utilização dos mesmos atores pelos mesmos diretores em filmes diferentes, em papéis também variados, no que se refere à importância na trama e no perfil dos personagens, fez com que o público identificasse um universo ficcional coerente e evitou que os atores fossem estereotipados.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Idem, p. 29.

<sup>39</sup> Idem, p.22

<sup>40</sup> ELSAESSER, Thomas. New German Cinema and History: The Case of Alexander Kluge. In: BERGFELDER, Tim, CARTES, Erica and GÖKTÜRK, Deniz (Editors). Ibid., p. 183

<sup>41</sup> Cf. FELLMER, Claudia. Armin Mueller-Stahl: Form East Germany to the West Coast. In: BERGFELDER, Tim, CARTES, Erica and GÖKTÜRK, Deniz (Editors). Ibid, p. 93.

Apesar disso, as grandes estrelas não deixaram de atuar nos filmes de Fassbinder, pois o diretor tendo como tema exatamente a crítica do passado, essas estrelas eram, no filme, mais uma referência daquilo que estava sendo questionado. Baseado em um caso real, “O desespero de Veronika Voss” se passa na Munique dos anos 1950, e conta a história de uma antiga estrela de grandes produções patrocinadas pelo governo nazista, que se encontra então quase esquecida. A referência ao nazismo não fica restrita ao tema, mas se estende também a linguagem, num filme que é um grande melodrama e onde tudo é muito estetizado. A escalção de Cornelia Froboess para o papel de uma mulher com mais de 40 anos de fala calma também é mais uma referência ao cinema de entretenimento do pós-guerra. Ao colocá-la neste papel, Fassbinder fez com que Froboess, uma atriz que em sua juventude, na década de 1950, atuava em grandes musicais, já um pouco envelhecida e na pele de uma personagem mais contida, não fosse facilmente reconhecida pelo público.

Como já mostramos anteriormente, os efeitos do Manifesto de Oberhausen na produção cinematográfica alemã puderam ser vistos até o início da década de 1980. Depois disso, obviamente que com algumas exceções, a produção do país não conseguiu muita projeção tanto interna quanto externa. Foi apenas no fim da década de 1990 que se voltou a falar de novidades no cinema alemão, e isto está ligado ao desenvolvimento de uma nova forma de produção e de abordagem de temas, como veremos a seguir.

### **2.3. A X-Filme Creative Pool**

Respondendo à pergunta sobre o que achava do cinema dos últimos tempos, Wim Wenders afirmou que via que a Alemanha já contava com uma geração de diretores totalmente renovada e que tinha alcançado um sucesso de público que a geração anterior, os cineastas que desenvolveram o Novo Cinema Alemão, jamais conseguiram. Wenders se diz feliz por esta geração estar finalmente conseguindo fazer com que os alemães discutam sobre os mal-entendidos da sua história. Cita diretamente o nome dos diretores Dany Levy, Tom Tykwer e Wolfgang Becker.<sup>42</sup>

Os três diretores citados por Wenders são os fundadores da X-Filme Creative Pool, uma produtora que está por trás dos principais sucessos do cinema alemão contemporâneo. Só para citar como exemplo um filme de cada um dos fundadores, Dany Levy é diretor de “Alles

---

<sup>42</sup> Entrevista concedida ao crítico de cinema Günter H. Jekubzik  
<http://www.geocities.com/Athens/Delphi/8730/wenders1.html#wenders2>. Consultado em 12/10/07.

auf Zucker!”, de 2004, vencedor do prêmio de melhor diretor pela escolha do público no European Film Awards, que é uma comédia sobre um jornalista berlinense de origem judaica que se sente perdido depois das transformações políticas de 1989 e se vê obrigado a reencontrar parentes com quem não se relacionava há muito tempo; Wolfgang Becker é diretor de “Adeus, Lênin!”, de 2003, que conta a história de um filho que faz de tudo para que sua mãe não descubra que o Muro de Berlim caiu, durante o período que ela esteve em coma, ganhando, entre outros, o César, na França, e o Goya, na Espanha, de melhor filme da União Européia (analisaremos melhor este filme no capítulo 3); e Tom Tykwer é o responsável por um dos maiores sucessos internacionais dos últimos tempos do cinema alemão, que é “Corra, Lola, corra”, de 1998, indicado ao Leão de Ouro no ano de seu lançamento e vencedor da categoria de World Cinema, pela escolha da audiência, no Festival de Sundance, em 1999, e melhor filme estrangeiro do Independent Spirit Awards.

A X-Filme foi fundada em 1994 com o produtor Stefan Arndt completando o time de fundadores. O cenário de sua criação estava marcado pelo pequeno espaço ocupado pelo cinema alemão no mercado nacional. Desde o fim do Novo Cinema Alemão e do cinema de autor no país, nenhum diretor tinha conseguido propor nenhuma inovação artística ou temática. O estado da produção do cinema alemão na época e o objetivo da X-Filme ficam muito claros nessa declaração de Stefan Arndt:

Nós não nadamos na onda alemã das comédias ou produzimos *remakes* de filmes alemães. Procuramos *assuntos autênticos*, que se passam na Alemanha ou que tenham a ver com a Alemanha, mas que *funcionam internacionalmente*. O objetivo é construir um cinema de autor independente e de alto nível, como faz parte da tradição do cinema independente americano.<sup>43</sup>

A inspiração era o modelo da United Artists, fundada com o mesmo intuito nos EUA, em 1919, por Charles Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks e D. W. Griffith e a proposta da X-Filme era de produzir filmes que tivessem alto valor artístico e que conseguissem atrair o grande público. Em 2000 foi criada a X-Verleih, permitindo que

---

<sup>43</sup> “Wir sind nicht auf der deutschen Komödienwelle mitgeschwommen oder haben Remakes von deutschen Filmen hergestellt. Wir suchen *authentische Stoffe*, die in Deutschland spielen oder mit Deutschland zu tun haben, aber die *international funktionieren*. Ziel ist ein anspruchvolles Independent-Autorenkino, das eher in der Tradition der amerikanischen Independent liegt.” Cf. TÖTEBERG, Michael. X-Filme Creative Pool. Eins, zwei drei... x Filme. Die Gespräche mit den Regisseuren Wolfgang Becker, Tom Tykwer und Dani Levy und der Produzent Stefan Arndt. Apud LEE, Ju-Bong. **Der Wandel im deutschen Film de 90er Jahre: Eine Analyse zum Stil der Filme von Hans-Christian Schmid und Tom Tykwer.** Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie. Osnabrück: Universität Osnabrück, 2006, p. 37. Tradução livre nossa.

diretores, roteiristas, produtores e distribuidores trabalhassem juntos, sob uma mesma estrutura, barateando no final todos os custos necessários para a produção de novos filmes.<sup>44</sup>

Em seu estudo sobre a indústria cinematográfica europeia, Anne Jäckel<sup>45</sup> aponta o caso da X-Filme como paradigmático no conjunto do novo cinema do continente. Para a pesquisadora, a produtora é um exemplo de que a nova geração de cineastas europeus incorporou uma nova forma de fazer filmes, dando mais ênfase às fases de desenvolvimento e pré-produção que seus antecessores. Essa nova geração consegue também conciliar a tradição europeia do cinema de autor como modelo hollywoodiano de cinema de entretenimento. Além disso, a produtora conseguiu estabelecer novas pontes com o exterior, não só por fazer com que filmes alemães circulassem em novos mercados e ganhassem prêmios importantes em festivais internacionais, mas também por conta de parcerias, como a estabelecida com a Miramax. A distribuidora americana tem a opção de tudo que é produzido pela X-Filme e, em contrapartida, oferece projetos para a produtora, para serem desenvolvidos por seus membros.

O primeiro longa de sucesso internacional desenvolvido e produzido pela X-Filme foi “Corra, Lola, corra”, acima mencionado. O filme é o que se pode chamar de um thriller existencial, e a narrativa começa quando Lola recebe uma ligação de seu namorado, que implora que ela arrume em pouco tempo 100 mil marcos, quantia que ele perdeu no metrô e que deveria entregar para um chefe do submundo de Berlim. Lola sai em disparada pela cidade e o filme mostra três possibilidades de desfecho do problema. Cada escolha de Lola e de seu namorado são determinantes para uma mudança radical no desfecho e até para o futuro dos personagens com quem eles cruzam, os quais, em poucos segundos, têm toda a trajetória de suas vidas exposta para o espectador, por meio de flashes de fotos.

Como mostra Jäckel, os produtores queriam fazer um filme que fosse de entretenimento, mas que ao mesmo tempo estimulasse a reflexão, mostrando que esta era uma fórmula possível. “Corra, Lola, corra” também inovou na linguagem, misturando diferentes formatos de mídia, usando vídeos, 35 mm, animação, efeitos de computador e fotos, preta e branca, para se referir a episódios do passado, e coloridas, para o futuro. Tudo isso, somado a um corte rápido e aos efeitos sonoros fez com que críticos como Crissa-Jean Chappell questionasse se aquilo seria um filme ou se seria melhor classificado como um vídeo game ou um videoclipe de longa duração.<sup>46</sup> Tykwer rejeita este questionamento e afirma que, com sua

---

<sup>44</sup> BARTH, Hanna Katharina. **Aktuellen Tendenzen im deutschen Film nach “Lola rennt”**; eine Betrachtung anhand ausgewählter Beispiele. Bachelorarbeit im Studiengang Medien- und Kommunikationsmanagement der Fachhochschule Stuttgart – Hochschule der Medien: Stuttgart, 2005.

<sup>45</sup> JÄCKEL, Anne. **European Film Industries**. London: BFI Publishing, 2003.

<sup>46</sup> HAPPELL, Crissa-Jean. Movie Maid. In: **Film Comment**, September/October, p. 4. Apud Idem, p. 33.

estrutura narrativa clássica dividida em três atos, seu filme está mais próximo de uma ópera que de um vídeo game.

O caso da X-Filme é apenas um exemplo da mudança no modo de produção do cinema alemão a partir do fim da década de 1990. Depois de sua criação outras produtoras surgiram no cenário da produção de filmes na Alemanha, apresentando propostas similares. A fórmula encontrada pela produtora de realizar filmes que combinam entretenimento com conteúdo se difundiu, sendo adotada também por outros diretores. Como veremos no capítulo seguinte, por meio da análise dos filmes “A vida dos outros” e “Adeus, Lênin!” (este produzido pela X-Filme), esta fórmula demonstrou ser eficaz, possibilitando que o cinema alemão ganhasse projeção não só no seu país de origem, mas também no exterior, e conseguisse abordar temas importantes da Alemanha por um novo viés.

### 3. Análise da produção contemporânea

Neste capítulo, analisaremos os filmes “Adeus, Lênin” e “A vida dos outros”, tendo como base as questões levantadas no primeiro capítulo sobre memória e as do segundo capítulo sobre o histórico do estudo e da produção cinematográfica alemã.

#### 3.1. “Adeus, Lênin!”

“Adeus, Lênin!”<sup>47</sup> foi lançado na Alemanha em 2003, durante o Festival de Berlim, onde o filme concorreu ao Urso de Ouro e ganhou o prêmio Blaue Engel (melhor filme europeu). Na Europa levou ainda o Cesar de melhor filme da União Européia e o Goya de melhor filme europeu, e nos EUA chegou a ser indicado para o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro.

O filme conta a história de Christiane Kerner, uma mulher que foi abandonada com os dois filhos por seu marido, após a fuga de seu marido de Berlim Oriental. Para sair de uma depressão profunda por conta do abandono, Christiane decide “casar-se” com o Estado e passa a ser uma disciplinadora, preparando as crianças para verem todas as qualidades do *Vaterland* (terra pátria), que aparecem inúmeras vezes no filme na música que a personagem canta com seus alunos. Ela se torna um exemplo de cidadã, tanto no trabalho quanto nas horas vagas, quando escreve cartas para o governo, como porta-voz das reclamações do povo sobre os mais diversos assuntos, como, por exemplo, a modelagem das roupas disponíveis nas lojas.

Quando estava a caminho da comemoração dos 40 anos da RDA, Christiane tem um enfarte e entra em coma ao ver seu filho Alex Kerner sendo agredido pela polícia em uma passeata pelo fim do regime. Ela passa oito meses desacordada, exatamente no período em que o Muro de Berlim caiu, levando com ele todos os ideais que ela acreditava.

Ao sair do coma, como sua saúde estava debilitada, o médico alerta à família que qualquer emoção forte poderia ser fatal para Christiane. Isto faz com que Alex a leve para casa e crie um mundo de faz-de-conta, onde o Bloco Soviético continuava intacto. Com o decorrer da narrativa e a crescente dificuldade de esconder a realidade da mãe, as mentiras contadas pelo filho vão aumentando. No fim, o universo fantasioso por ele criado acaba retratando um cenário alternativo, onde o socialismo era o campeão do embate com o capitalismo durante a Guerra Fria.

---

<sup>47</sup> Título original: “Good bye, Lenin!”. Diretor: Wolfgang Becker. Alemanha, 2003.



“Adeus, Lênin!” trabalha com elementos do cotidiano da antiga Alemanha Oriental, no momento exato em que se deu a queda do Muro de Berlim. A comédia no filme aparece por meio da experiência de personagens que se tornam subitamente estrangeiros em seu próprio país. Todos os seus códigos de convivência e os pequenos elementos referenciais do dia-a-dia desaparecem e eles têm que se adaptar rapidamente à nova estrutura na qual foram abruptamente inseridos.

O filme se utiliza, portanto, da estratégia de inserção de um personagem em uma sociedade, da qual ele não domina os códigos. Do conflito constante entre seus próprios referenciais e os do ambiente estranho, o personagem estrangeiro consegue formular questões, que muitas vezes não são percebidas pela sociedade. Isso é possível porque ele encara essa sociedade de forma diferente: para o estrangeiro tudo é novo e ele precisa se adaptar rapidamente a um conjunto de códigos sociais que lhe são estranhos. Esses códigos já estão tão arraigados nessa sociedade, que são encarados como naturais, como dados impossíveis de serem transformados ou criticados. O estrangeiro, por sua vez, durante este processo de aprendizagem, é capaz de criticar aquilo que vê. Em “Adeus, Lênin!” essa experiência é ainda mais intensa, por se tratar da vivência de personagens que são decretados estrangeiros em seu próprio país. Não existe a possibilidade de retorno para sua cultura de origem, a não ser por meio da criação de situações ilusórias, que forjem uma sociedade nos moldes daquela que já não existe.

“Adeus, Lênin!” faz parte de um movimento que ganhou o nome de *Ostalgie* (*Ost* = leste + *Nostalgie* = nostalgia). Anos se passaram, desde a queda do Muro, e as pessoas se dão conta, cada vez mais, de que os estados que pertenciam à antiga Alemanha Oriental continuam enfrentando uma situação econômica e social muito delicada e que o abismo entre oriente e ocidente ainda é bastante marcado. Nem todas as esperanças projetadas na reunificação se realizaram e há até mesmo um movimento de relativização dos ganhos e das perdas ocorridas durante esse processo.

Retomando o trabalho de Aleida Assmann apresentado no primeiro capítulo, temos nesse filme um retrato da RDA diferente do usual. Por mais que o universo criado seja uma grande fantasia, há ali, como o próprio personagem Alex Kerner conclui, a narrativa do desfecho ideal da divisão do país. Segundo este modelo fantasioso, os alemães do bloco capitalista se cansariam de viver de acordo com as leis do mercado e invadiriam, em massa, as embaixadas da Alemanha Oriental, em busca de asilo político. O filme acaba mostrando uma memória positiva do cotidiano da RDA, mesmo que, no censo comum, o discurso sobre a antiga parte oriental destaque os aspectos negativos. Como afirma Assmann, qualquer

tentativa de homogeneizar um discurso de memória será falho, porque a memória é múltipla e terá sempre alguém ou algum grupo social para reivindicar a legitimidade de uma visão diferenciada.

Podemos destacar em “Adeus, Lenin!” alguns aspectos sobre a forma como ele foi apresentado e recebido pelo público, seguindo a proposta de Marc Ferro de que para analisar, é preciso levar em conta as suas condições de produção. Ressaltar estes aspectos é importante também para que se lance hipóteses sobre o motivo deste filme, com elementos tão particulares à história e ao cotidiano da Alemanha, ter sido compreendido e ter agradado públicos que vivem tão longe daquela realidade.

“Adeus, Lênin!” foi classificado na Alemanha como uma tragicomédia. Acontecimentos como a eminência da morte da mãe e a total perda de referências de uma sociedade são tão trágicos que acabam se tornando engraçados. Para reconhecer essas situações, no entanto, é preciso que o público domine os códigos que fazem parte do discurso que estrutura o filme. É preciso conhecer, os pormenores, do cotidiano da Alemanha Oriental e Ocidental, para que se possa entender todas as piadas e, dessa forma, entender a intensidade da mensagem.

Visto por um público estrangeiro o filme tem menos piadas, mas isso não chega a comprometer o seu caráter de comédia. Analisando de uma forma bastante generalizada, podemos afirmar que o filme é sobre o impacto do fim da Guerra Fria em uma determinada sociedade. Dessa forma, “Adeus, Lênin!” aborda questões universais, já que todo o mundo sofreu as conseqüências deste conflito, mesmo que de diferentes formas e em diferentes graus. Acontece que este tema é abordado por meio de particularidades do cotidiano da RDA, o que não é do domínio de um grande público, nem mesmo na Alemanha, onde pessoas que não viveram na parte oriental, também não entendem algumas piadas. Porém, é possível identificar no filme uma narrativa paralela importante, de apelo universal, que é a relação entre mãe e filho. Essa é uma das explicações que mais apareceram na imprensa para explicar o sucesso mundial do filme.

Apesar de propor uma relativização da memória, “Adeus, Lênin!” também apresenta pontos negativos da RDA. No final do filme descobre-se que a paixão pelo Estado demonstrada por Christiane era, na verdade, a forma que a personagem encontrou para lidar com a ausência de seu marido e com a sua decisão de não acompanhá-lo em sua fuga. Ela também teria ido para o ocidente, mas dados os riscos aos quais estaria expondo seus filhos, preferiu continuar na parte oriental. Ela também criou o seu próprio mundo de faz-de-conta, dizendo para as crianças que o pai os abandonara para ficar com outra mulher no ocidente e

não mostrou a elas as cartas que o pai escrevia pedindo notícias da família. Seu filho usaria o mais tarde a mesma estratégia, para evitar que a mãe sofresse um choque nos seus últimos dias de vida. A atitude de Christiane foi uma tentativa da personagem de se preservar e preservar os seus filhos, uma estratégia de sobrevivência na RDA, o que, como veremos adiante, é o tema central de “A vida dos outros”.

O tema da adaptação à nova realidade também é comum aos dois filmes. A decisão de Alex Kerner de manter a RDA viva nos 79 m<sup>2</sup> de seu apartamento em uma Berlim sem muro, além de ser a alternativa por ele encontrada para preservar a mãe, pode ser vista também como uma última tentativa de se proteger das mudanças que vieram tão subitamente, mesmo sendo resultado de uma luta, na qual o próprio personagem se engajou.

Sua irmã embarcou muito mais rápido que ele na nova realidade. Logo após a reunificação largou seus estudos na universidade e virou caixa na rede multinacional de *fast food* Burger King, onde conheceu seu namorado, um alemão de Berlim Ocidental, que logo se mudou para o apartamento da família, carregando consigo sua máquina de bronzeamento artificial. Ela abandonou com facilidade uma vida de maiores certezas, para uma vida de capitalismo de mercado, onde as oportunidades oferecidas, a cada momento, devem ser aproveitadas.

Em uma passagem do filme a posição de Alex é questionada pelo namorado de sua irmã. Ele afirma que todos os cidadãos do oriente só sabem reclamar da vida e esperar que o Estado resolva seus problemas. Essa crítica mostra o contraste da visão de mundo entre as duas sociedades.

O trabalho de Alex é um registro de uma estratégia de como a identidade do novo país pôde ser forjada. A firma de técnicos em televisão, onde ele trabalhava, faliu, logo após a queda do Muro, por não estar preparada para a estrutura do novo mercado. Alex passou então a trabalhar em uma empresa de venda e instalação de TV por assinatura, uma novidade para os orientais. Na empresa foram sorteadas duplas de trabalho de *Ossies* com *Wessies* (termos pejorativos como são tratados os alemães provenientes da parte oriental e ocidental, respectivamente), forçando dessa forma a cooperação entre indivíduos de origens distintas. O interessante é ver que, no filme, essa união acabou possibilitando a criação do universo imaginário mostrada para Christiane. Foi com o seu parceiro de trabalho, um produtor de vídeos ocidental, que Alex passou a criar os telejornais fictícios que mostrava para a mãe, se utilizando da credibilidade destes para convencê-la da realidade paralela que ele estava inventando.

### 3.2. “A vida dos outros”

“A vida dos outros”<sup>48</sup> ganhou o Oscar de melhor filme estrangeiro em 2007. Nele, Gerd Wiesler é capitão da Stasi (abreviação de Ministerium für Staatssicherheit, Ministério da Segurança do Estado), a polícia secreta da República Democrática Alemã. Num texto introdutório que aparece no início do filme, na versão exibida fora da Alemanha, informa-se que a instituição contava com 100.000 funcionários e 200.000 colaboradores, pessoas comuns que passavam informações para a polícia de maneira informal. Na Stasi, o capitão Wiesler trabalha como professor no treinamento de novos detetives, comanda sessões de interrogatório e coordena operações de espionagem, seguindo cada passo da vida dos suspeitos de conspiração contra o Estado. Wiesler é uma pessoa solitária e mal-falada na vizinhança, pois, apesar de se esconder, todos imaginam saber qual seria a sua ocupação profissional. Ele está sempre atento para o comportamento dos outros, sejam eles seus alunos ou vizinhos. A qualquer instante, Wiesler está pronto para anotar nomes ou ligar para a polícia quando identifica alguma atividade suspeita.

Uma das missões que o capitão recebe é investigar a vida do dramaturgo Georg Dreyman, uma das poucas pessoas do meio teatral que não é vista com desconfiança pela Stasi. Seu nome não foi incluído na “lista negra”, denominação informal para uma relação de artistas que de alguma forma são impedidos pelo Estado de trabalhar. A existência desta lista não é assumida pelas autoridades e os impedimentos impostos à carreira dos artistas listados também não é oficial. Chantagens e ameaças nos bastidores, além de prisões e torturas traumatizantes, são algumas das estratégias utilizadas para calar os conspiradores. Estar fora da lista, no entanto, não impede que Dreyman seja diretamente afetado por ela. Albert Jerska, o responsável pela direção de todas as suas peças, é um dos que tiveram a carreira arruinada. O desempenho do novo diretor com quem o dramaturgo passou a trabalhar não é satisfatório e ele é acusado por colegas de Dreyman de ser um colaborador da Stasi. O dramaturgo finge não ouvir tais acusações. Georg Dreyman limita-se a fazer alguns protestos tímidos, optando por não se envolver em nenhuma ação que possa abalar a sua reputação frente ao Estado e que, conseqüentemente, faça com que ele enfrente as adversidades impostas aos que estão na lista negra. Prefere continuar com seu trabalho da forma que é possível e seguir a vida ao lado de sua namorada, a atriz Christa-Maria Sieland.

---

<sup>48</sup> Título original: “Das Leben der Andere”. Diretor: Florian Henckel von Donnersmark. Alemanha, 2006.

Apesar de ter seu talento reconhecido, Christa é uma pessoa insegura, que não tem confiança no seu trabalho. Escondida de todos, ela consome medicamentos adquiridos no mercado negro e mantém um caso extraconjugal com o ministro Bruno Hempf. Esta é a forma encontrada por ela para estar perto do poder e se resguardar de qualquer acusação que indique o seu nome para a lista negra. Sabendo do caso da atriz com o ministro, o tenente coronel Anton Grubitz, chefe do capitão Gerd Wiesler, decide espionar a vida de Georg Dreyman. Seu intuito é encontrar algo que possa incriminar o dramaturgo, inviabilizando o relacionamento de Dreyman e Christa e, assim, abrir espaço para que o ministro pudesse ficar definitivamente com sua amante. Grubitz tem a palavra do ministro de que o sucesso do plano seria a garantia de sua promoção nos quadros da Stasi.

Logo vemos que uma das principais questões do filme são as estratégias de sobrevivência num cenário de intenso controle político e ideológico. O personagem do dramaturgo e o da atriz apresentam duas formas diferentes de agir, mas seguem uma linha de raciocínio semelhante: ambos lidam com a questão privilegiando o plano individual. Christa encontrou no relacionamento com um político influente a garantia de que a sua carreira se desenvolveria sem problemas. Para Dreyman, permanecer em cima do muro, tentando dialogar com os dois lados, era a garantia de que não seria incomodado. Mesmo sendo criticado por não assumir uma posição clara, ele só passa a questionar sua atitude depois que o diretor Albert Jerska, angustiado por não poder mais se expressar, se suicida.

A morte do amigo marca o ponto de virada na atitude de Dreyman. Com outros colegas do teatro e com contatos do lado ocidental, ele escreve um artigo sobre o número de suicídios cometidos na RDA e a decisão do governo de não divulgar estes números. Para escrever o artigo ele recebe do contato da Alemanha Ocidental uma máquina de escrever nova. Ela é a garantia de que, se o documento original fosse parar nas mãos das autoridades, sua autoria não seria descoberta, pois os exames de tipologia não acusariam nenhuma relação com as amostras tipológicas de máquinas de escrever guardadas nos arquivos da Stasi.

Os encontros para a elaboração do artigo se davam na casa de Dreyman, pois todos acreditavam que aquele era um local onde não haveriam escutas. Eles chegam até a fazer um teste, conversando no apartamento sobre os detalhes de um plano de fuga. Como o carro que levaria o suposto fugitivo conseguiu chegar do lado ocidental sem dificuldades, todos concluíram que a suposição estava correta. Não avisar ao posto de controle de fronteira sobre o plano de fuga foi, na verdade, uma decisão do capitão Gerd Wiesler, que logo notou qual era o verdadeiro objetivo daquela conversa. Na verdade, Wiesler e sua equipe haviam instalado um sistema de escuta em todo o apartamento de Dreyman e uma central de

monitoramento havia sido montada no sótão do prédio do dramaturgo, onde o capitão e um assistente se revezavam, escutando e anotando cada passo do dramaturgo e de todos os que freqüentavam o seu apartamento.

Com o tempo, no entanto, o próprio capitão Wiesler foi abandonando um pouco do seu rigor profissional e da sua frieza, deixando-se seduzir pelo cotidiano de Dreyman e Christa. Ele se envolveu de tal maneira com a vida do casal, que chegou a conversar com Christa num bar. Fingindo ser um fã, ele elogiou o trabalho da atriz, fazendo com que ela se sentisse mais confiante e voltasse para a casa de Dreyman, onde o tinha deixado para ir a um encontro com o ministro, depois de seu namorado ter revelado saber que ela tomava medicamentos e que mantinha um caso extraconjugal. O dramaturgo sabia do relacionamento de Christa também graças à Wiesler, que forjara uma situação para que a atriz fosse flagrada pelo namorado saindo de um carro oficial. O envolvimento entre o espião e o casal foi tanto, que Wiesler passou a omitir em seus relatórios o fato de Dreyman ter encontros diários com amigos em sua casa, para a elaboração do artigo sobre os índices de suicídio. Em vez disso, o espião anotava que o grupo estava escrevendo uma peça sobre os 40 anos da República Democrática Alemã, chegando até a inventar algumas cenas para preencher os relatórios de escuta.

Podemos observar portanto que em “A vida dos outros”, o relato sobre o cotidiano da RDA é bem diferente do que aparece em primeiro plano em “Adeus, Lênin!”. O que vemos retratado nesse filme são três personagens, dois do campo artístico e um funcionário do serviço estatal de espionagem, mas todos, de alguma forma e em algum momento de suas vidas, com um olhar crítico a práticas comuns daquela sociedade. Cada um de sua maneira, em diferentes graus, foi, no mínimo, conivente com o sistema que criticavam. Esta foi a forma que encontraram para sobreviver.

Talvez a personagem da atriz Christa-Maria Sieland seja a que fez uso da tática de sobrevivência mais radical. Depois de decidir não levar mais adiante o seu caso com o ministro, ela sofre o revés de sua estratégia de preservação pela aproximação do poder. Foi o seu próprio amante que, depois de perceber que tinha sido abandonado, pediu para que o coronel Anton Grubitz mandasse a polícia flagrá-la comprando seus medicamentos no mercado negro. Presa, ela foi interrogada por Gerd Wiesler. Sabendo que Christa cederia facilmente se visse que sua carreira estava ameaçada, o capitão consegue arrancar dela a indicação de onde a máquina de escrever utilizada pelo autor do artigo sobre o suicídio está escondida e ainda faz com que a atriz assine um documento, declarando que dali em diante passaria a ser uma colaboradora da Stasi. Depois de entregar o namorado, ela volta para casa,

de onde sai correndo, quando vê que a polícia já está dentro do apartamento, à procura da máquina. Ela é atropelada e morre em frente ao prédio de Dreyman.

A máquina não foi encontrada no local que Christa indicara durante o interrogatório. Esse fechamento só chega ao conhecimento de Dreyman anos depois, quando ele encontra o ministro Bruno Hempf num teatro e este lhe revela que sua vida era monitorada. Como fizeram muitos cidadãos da antiga Alemanha Oriental, o personagem foi para a antiga sede da Stasi para consultar as informações arquivadas sobre ele na instituição. O prédio já tem outra função, como indica a placa Forschungs- und Gedenkstätte (centro de pesquisa e de memória) e na sua fachada, Dreyman logo vê um cartaz com os dizeres “Besucher Willkommen” (visitantes são bem-vindos).

É interessante ver retratada no filme a mudança de sentido operada em um arquivo. Antes todos os documentos ali produzidos e arquivados era um material de utilização do governo. Com a queda do regime, o mesmo arquivo, com a mesma estrutura de armazenamento e com os mesmos documentos (a única diferença é que nenhum documento novo é produzido) passa a ser um local de preservação de memória, servindo de exemplo para a afirmativa de Aleida Assmann, mostrada no primeiro capítulo, pela qual a autora ressalta a importância do suporte midiático para a preservação da memória, para todos aqueles que não tiveram acesso ao seu conteúdo por meio da experiência.

Para a surpresa de Dreyman, relatórios em pilhas de pastas registravam cada passo do seu cotidiano. Lá ele descobriu também que foi denunciado pela então namorada, agora morta. Na última página do relatório, Dreyman encontrou a marca de uma digital com tinta vermelha. Como a máquina que ele usara para escrever seu manifesto sobre o suicídio só escrevia com tinta vermelha, concluiu que foi o próprio espião quem o salvou, escondendo a máquina. O dramaturgo descobre então a identidade de Wiesel e decide procurá-lo.

O episódio de adulteração da escuta de Wiesel foi descoberto e, como punição, ele passou a trabalhar nos porões da Stasi, violando correspondências. Depois da queda do muro, ele passou a trabalhar como carteiro. Quando o procurou, Dreyman encontrou o ex-espião vagando solitário pelas ruas de Berlim, com sua sacola de cartas. Era apenas um homem andando pela rua, e nada indicava que havia trabalhado no passado como espião. O dramaturgo decide então não falar com ele. Volta para o taxi e segue para outro lugar.

Temos aqui uma situação que dialoga com a questão da relação entre memória e esquecimento que abordamos no primeiro capítulo, tendo como referência os ensaios de Jeanne Marie Gagnebin. Ao finalmente se deparar com aquela pessoa misteriosa que espionara diariamente a sua vida e o salvara da prisão, o dramaturgo vê à sua frente um

homem que caminha solitário pelas ruas de Berlim, com sua sacola de cartas, parando de prédio em prédio, entregando correspondências. Ele é mais um naquela cidade e nenhuma referência o conecta a seu passado. Valeria a pena abordá-lo e levantar questões antigas, referentes a um contexto que não existia mais, tocar em feridas que ambos tiveram que superar? Dreyman pensa que não.

Sua alternativa é, mais uma vez, agir conforme uma das propostas de Gagnebin. Na cena em que o dramaturgo e o ministro se reencontram anos depois da queda do muro em um teatro, Dreyman revela que desde a morte de Christa não tinha conseguido escrever mais nada. O trauma é quebrado anos depois com a publicação do livro “Die Sonate vom guten Menschen”. É uma obra de ficção, mas certamente dialoga com muitas questões do autor, no período retratado no filme, pois o título da obra é o mesmo da partitura da música que o diretor Jerska presenteara Dreyman em seu aniversário, a última vez que os dois se encontraram. O dramaturgo optou por escrever seu relato, possibilitando que mais testemunhas tivessem acesso às suas experiências e o ajudassem a superar as suas questões.

Andando pelas ruas de Berlim entregando cartas, Wiesel vê numa vitrine a foto de Dreyman e pilhas de seu lançamento. Ele entra na loja e ao folhear um exemplar lê na dedicatória “HGW XX/7 gewidmet, in Dankbarkeit” (dedicado a HGW XX/7, em agradecimento). Dreyman não deixou de agradecer ao espião pelo que ele fez, mas escolheu fazê-lo à distância. O plano que mostra Wiesel entrando na livraria é um plano geral, que mostra em letras bem grandes o nome do estabelecimento: Livraria Karl Marx. Acreditamos que a escolha desta locação por parte do diretor também não é gratuita, como veremos a seguir.

### **3.3. O cinema e a memória da cidade**

Em “O olho do poder”, Foucault afirma que “a fixação espacial é uma forma econômico-política que deve ser detalhadamente estudada”<sup>49</sup>. Nesse sentido podemos afirmar que a escolha das locações de um filme retrata a ocupação espacial de uma cidade e pode estabelecer um diálogo com as memórias associadas a cada local. Em “A vida dos outros”, por ser um filme onde a espionagem é um elemento importante, a maioria das cenas se desenrola em locações internas, enfatizando que os personagens estão presos em um espaço delimitado, onde suas vidas são ininterruptamente controladas. O prédio da Stasi é uma das

---

<sup>49</sup> FOUCAULT, Michel. O olho do poder. In: MACHADO, Roberto (org.). **Microfísica do Poder**. Graal: 6ª edição, 1986, p. 212



poucas locações externas que aparecem no filme, e como vimos anteriormente, com a queda da República Democrática Alemã, ele ganhou uma nova função. Na memória da cidade, aquele local também se transformou num novo marco, um memorial de uma parte da história do país.

É interessante observar que, mesmo tendo poucas cenas externas, há uma coincidência na escolha de uma locação que aparece tanto em “A vida dos outros”, quanto em “Adeus, Lênin!”: a Karl-Marx-Allee, uma das principais avenidas do centro da antiga Berlim Oriental. A avenida começou a ser construída no início da década de 1950, e sua arquitetura deveria ser um retrato dos ideais políticos, econômicos e sociais da RDA. Foram realizados concursos arquitetônicos e urbanísticos para a sua concepção, que não deveria se inspirar no “formalismo” e no “cosmopolitismo”. A avenida é formada por prédios de escala monumental, feitos de blocos pré-moldados que agilizaram a sua construção, e seguiu os moldes de outras similares construídas em cidades importantes do Bloco Soviético, como Moscou, Leningrado, Kiev e Varsóvia. A avenida foi construída por etapas, e além de grandes conjuntos residenciais e lojas comerciais, ganhou construções importantes, como o cinema Kosmos, construído em 1962, a maior sala de exibição de filmes da cidade, com 1.000 assentos. Na década de 1970 as construções da Karl-Marx-Allee foram classificadas pelo governo como memorial da construção do Estado soviético. Atualmente muitos prédios da avenida mostram sinais claros de deterioração, mas alguns já começam a passar por restaurações.<sup>50</sup>

É num dos conjuntos residenciais da Karl-Marx-Allee que moram tanto a família Kerner de “Adeus, Lênin!”, quanto o espião da Stasi de “A vida dos outros”. No primeiro filme, sua importância fica evidente por ela ser o local onde acontece o desfile de comemoração do aniversário de 40 anos da República, com a presença de Gorbachev. No segundo, podemos acompanhar a sua deterioração. A Karl-Marx-Allee é a rua onde Georg Dreymer encontra o ex-espião Gerd Wiesler, que trabalha então como carteiro. O cenário é uma rua com prédios com fachadas e interiores em estado ruim de conservação, com muitas pichações, mostrando então a passagem do tempo e como aquela avenida perdeu a importância de outrora. Concebida como um símbolo de um Estado socialista, sua situação atual é um sintoma de como os ideias que inspiraram a sua construção são vistos atualmente.

Mas a principal cena na Karl-Marx-Allee é a de “Adeus, Lênin!”, que mostra que as reformas urbanas começaram logo após a queda do Muro, apagando da cidade os símbolos do

---

<sup>50</sup> Cf. KMA Portal, das Informationsportal der Karl-Marx-Allee Berlin. <http://www.kma-portal.de/>. Consultado em 12/11/07.

socialismo. Assim que descobre que pode andar, Christiane Kerner sai de seu apartamento e se depara com a cidade tomada de carros ocidentais e pessoas que vinham de mudança do ocidente. Quando chega na avenida, Christiane vê uma estátua de Lênin sobrevoando Berlim, carregada por um helicóptero. A estátua passa na frente da personagem, com a mão estendida, como se estivesse se despedindo, marcando o fim de uma era.

Em “Adeus, Lênin!” aparecem também algumas referências a uma outra obra soviética de Berlim, o Palast der Republik (Palácio da República). Analisando o seu estado atual podemos lançar algumas hipóteses sobre o discurso presente no filme sobre a relação entre a cidade e a memória.

O Palast der Republik foi construído em 1976, na parte central da então Berlim Oriental. Ele fica em uma ilha entre dois braços do rio Spree, conhecida como Museumsinsel (ilha dos museus), que abriga um conjunto de museus e uma catedral, todos em estilo neoclássico. O Palast der Republik foi construído sobre o terreno onde ficava o Berliner Schloss (Palácio Berlinense), um palácio que foi quase completamente destruído durante um bombardeio da Segunda Guerra Mundial, em 1945. Os destroços e ruínas deste palácio só foram completamente removidos em 1950, quando os representantes do governo soviético decidiram que não iriam reconstruí-lo e que o terreno deveria ser utilizado como área de paradas militares. A praça de concreto ali construída foi chamada de Marx-Engels-Platz (Praça Marx e Engels). Muito do que restou do Berliner Schloss foi removido para parques e pedaços inteiros das ruínas foram anexados em novas construções.

Quando foi destruído, o Berliner Schloss fazia parte do conjunto de edificações que desde o fim da monarquia, em 1918, abrigavam diferentes museus e um centro de estudos científicos. O prédio destruído na década de 1940 era o resultado de inúmeras reformas e ampliações do primeiro palácio ali construído em 1450, pelo príncipe Frederico II. A construção anexou parte do muro da cidade do século XIII, assim como uma de suas torres e desde 1451 foi a residência oficial do príncipe berlinense.

O Palast der Republik não funcionava apenas como sede da administração soviética na Alemanha, mas era também um centro cultural. Além do plenário, o prédio abrigava um grande salão, com a altura relativa a cinco andares, com flexibilidade para oferecer de 800 lugares sentados para banquetes a 5000 lugares sentados para congressos. Diversas atividades aconteciam nesse salão durante a vigência da RDA, como eventos culturais e bailes. O palácio também tinha um teatro, uma biblioteca, galerias, restaurantes, bares, cafés e uma loja de souvenirs, sendo então um ponto de referência, não só para a vida política e para as grandes celebrações, mas também para diversas atividades culturais cotidianas.

A idéia do projeto era que o palácio representasse a união entre o povo e o Estado do regime soviético. A inspiração para a construção de um centro onde ocorressem diversas atividades culturais foi a mesma que deu base à construção do Centro Georges Pompidou em Paris, França, e os dois foram os únicos centros seguindo esse modelo de centro cultural construídos no mundo na década de 1970.

Há em “Adeus Lênin”, duas breves referências ao Palast der Republik, onde podemos ver a sua importância. É nele que a personagem Christiane Kerner recebe seu prêmio de reconhecimento por seu trabalho com crianças e é para ele que ela está se dirigindo para a comemoração dos 40 anos da RDA com a presença de Gorbatchev, quando vê seu filho em uma passeata.

O palácio foi fechado em 1990, quando a Câmara Popular da RDA decidiu que ele deveria ser isolado, devido à utilização de asbesto em sua construção. Este material foi utilizado em diversos edifícios soviéticos, até se descobrir o seu efeito radioativo. Em 1993 o então chanceler Helmut Kohl decidiu que o Palast der Republik deveria ser destruído.

Com a Reunificação da Alemanha a Marx-Engels-Platz foi renomeada de Schlossplatz (Praça do Palácio), logo surgiram propostas para a reconstrução do antigo Berliner Schloss. O parlamento alemão, em 4 de julho de 2002, votou por sua reconstrução, que deveria estar finalizada até 2010 para as comemorações de 20 anos da Reunificação. A maior parte das verbas para a realização deste projeto deveria partir da iniciativa privada, e está previsto que o Berliner Schloss será um centro cultural, sendo 70% ocupado por um museu e uma biblioteca e o restante ocupado por salas de conferências, restaurantes, salas de concerto e de recepções.

Durante os anos de 2003 e 2004 o Palast der Republik ficou envolto em uma espécie de marquete que reproduzia em tamanho natural toda a fachada do Berliner Schloss. A justificativa para este empreendimento era fomentar a discussão entre a população sobre a sua reconstrução. Em 2005, por iniciativa de artistas, o palácio recebeu um grande letreiro de néon com a palavra “Zweifel” (dúvida). A iniciativa fazia parte do projeto Palast des Zweifels (palácio da dúvida), que pretendia incentivar na continuidade do debate sobre o destino do palácio e encontrar novas perspectivas para o seu destino.

A polêmica continua. No fim de 2006 decidiu-se finalmente que o Palast der Republik será mesmo destruído. O processo de desmonte continua em andamento, mas em ritmo lento, porque foram descobertos novos focos de asbesto em sua estrutura. A estimativa é que o terreno esteja limpo em 2010. Quanto à reconstrução do Berliner Schloss, ainda não foi decidida a forma como ela será feita: se todas as fachadas do antigo palácio serão construídas; qual será o uso da nova construção; e de onde virá todo o dinheiro necessário para este

trabalho. A última previsão era a de que sua reconstrução começaria entre 2008 e 2009, o que deverá ser revisto por conta do atraso no desmonte do antigo palácio da RDA.<sup>51</sup>

A discussão sobre o que fazer com o Palast der Republik e sobre a possibilidade de reconstruir o Berliner Schloss é um claro exemplo de como a formulação de um discurso pode afetar a arquitetura e o urbanismo. Não é a toa que o terreno, que está fortemente ligado à memória da cidade, seja palco dessa polêmica discussão.

A disputa pela memória é a disputa pela validade de um discurso, de uma visão de mundo. A demolição do Palast der Republik é na verdade uma disputa pela preservação de uma memória específica. Reconstruir o Berliner Schloss é resgatar a memória de um lugar que remete a um fator de coesão social presente desde o século XIII, como se fosse possível apagar da memória da cidade meio século de história, envolvendo uma guerra e a divisão de um país sob domínios estrangeiros e um regime político diferente do atualmente vigente. É uma forma de apagar da cidade testemunhos de uma história recente, que até hoje levanta muitas questões, e estabelecer um elo com um momento histórico anterior, como se, deste modo, se restabelecesse um referencial originário da sociedade contemporânea.

Assim como a Karl-Marx-Allee, a própria concepção arquitetônica do Palast der Republik simboliza o discurso produzido pela política da RDA. Seu centro cultural com diferentes atividades, no mesmo prédio em que se localizava a sede do plenário, era um forte símbolo do modo pelo qual esse Estado se apresentava para seus cidadãos: um governo feito para o povo. Sua construção, em gritante desarmonia com o conjunto arquitetônico a sua volta, marca na cidade, de forma radical, o domínio de um novo tipo de sociedade. Ao longo dos anos, o palácio passou a ser um símbolo daquela sociedade e muitos de seus frequentadores lutam para que ele não seja demolido.

É importante ressaltar que o Palast der Republik já passou pelo processo de limpeza do asbesto, medida que deveria ser tomada com sua permanência ou não, já que se fosse demolido sem esse processo, o asbesto se espalharia pelo ar. A restauração do palácio é então viável e a decisão de demoli-lo não passa pelo problema da radiação.

Como afirma o arquiteto holandês Rem Koolhaas, a demolição do Palácio é discutida como se fosse uma vingança, por ele ter sido construído pelos responsáveis pela destruição do que restou do Berliner Schloss. É também uma forma de apagar da história uma parte da

---

<sup>51</sup> Informações sobre o Berliner Schloss retiradas de “Förderverein Berliner Schloss e.V.” (<http://www.berliner-schloss.de/>); “Stadtschloss Berlin Initiative” (<http://www.stadtschloss-berlin.de/>). As informações sobre o Palast der Republik foram retiradas de “BUENDNIS.PALAST” (<http://www.palastbuendnis.de/>) e de “Palasts der Republik in Berlin” (<http://www.palastbuendnis.de/>). Consultas em 01/11/2007.

história da Alemanha e mostrar para os ex-cidadãos da antiga Alemanha Oriental que suas vidas foram inúteis<sup>52</sup>.

A reconstrução do antigo palácio só pode ser entendida como uma forma de apagar da memória da cidade um importante marco do período em que ela fazia parte do bloco soviético. A nova construção será completamente descontextualizada de sua função e de sua intenção originais. O interessante é que no debate sobre a reconstrução é quase consenso que, mesmo sendo construído pela iniciativa privada, o Berliner Schloss não poderá abrigar estabelecimentos comerciais como lojas, que acabem por descaracterizar em demasiado a construção de sua finalidade tradicional. Mas, em si, a sua reconstrução, independente do que irá abrigar, é completamente desprovida dos valores que motivaram a sua existência inicial.

---

<sup>52</sup> Cf. „Interview mit Architekt Koolhaas“, in *Der Spiegel*, 27. April 2004.  
<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,296828,00.html>. Consultado em 15/03/2004.

## Conclusão

Chegando ao fim desta monografia, podemos concluir que nossa hipótese inicial, de que o cinema alemão contemporâneo dialoga com a memória do país, é pertinente, pelo menos no que diz respeito aos dois filmes escolhidos para serem analisados. Como observamos, a discussão sobre a memória do país não se encerra na narrativa cinematográfica, pois elementos presentes em “Adeus Lênin” e “A vida dos outros” dão margem para que se discuta outros pontos de conflito de memória, como o exemplo que vimos sobre a reforma urbana de Berlim.

Quanto ao sucesso dos filmes contemporâneos, vimos que eles têm em comum a característica de apresentar diferentes formas de abordagem, sendo então compreensíveis para públicos diversos. No caso de “Adeus, Lênin!”, além de ser um filme sobre a reunificação, ele pode ser visto como uma história sobre a relação ente mãe e filho, em que um filho faz tudo para que sua mãe não sofra, a mesma atitude que ela tivera no passado, quando foi abandonada pelo marido. Já “A vida dos outros” pode ser visto como um filme de espionagem e suspense psicológico, que tem como pano de fundo a questão da sobrevivência em um país de regime autoritário. Ao trazerem em sua narrativa questões sobre a memória da Alemanha, estes filmes estimulam a discussão de temas traumáticos e de difícil abordagem para esta sociedade e, conseqüentemente, contribuem para que o passado seja visto por meio de um novo olhar. Além disso, eles divulgam no exterior que o país está aberto a este tipo de discussão.

Apesar de termos cumprido o nosso objetivo, este tema não se esgota com este trabalho. O que apresentamos aqui foi a análise de apenas dois filmes sobre um tema específico, que é a visão do cinema sobre o cotidiano dos cidadãos da República Democrática Alemã. Existem ainda outros filmes como, por exemplo, “Sonnenallee” (1999), de Leander Haussmann, e “Alles auf Zucker!” (2004), de Dany Levy, que abordam o mesmo tema e que poderiam ser analisados em trabalhos futuros. Ainda tratando da questão da memória, outros temas poderiam ser analisados por este viés, como, por exemplo, a questão da imigração, o regime nazista e os movimentos da juventude alemã durante a década de 1960.

Sobre a discussão apresentada no primeiro capítulo sobre a conceituação de memória, ela ainda pode ser expandida. Como mostra Alieda Assmann, a memória é uma questão apropriada por várias disciplinas. Analisar como autores de diversas áreas trabalham com o tema e estudar como ele é retratado na comunicação, privilegiando a interdisciplinaridade, seria uma pesquisa rica, que daria mais base para identificar como este tema está presente nos

meios de comunicação. Este estudo não precisaria se restringir ao cinema, e poderia ser ampliado para outros meios, como, por exemplo, a televisão, os periódicos ou a fotografia.

No segundo capítulo vimos como a questão da memória é importante na história do cinema alemão, sendo destacada tanto pelos teóricos do cinema, como vimos no caso da Escola de Frankfurt, como pelos diretores que criaram o Novo Cinema Alemão no fim da década de 1960 e ao longo da década de 70. Como muitos dos temas abordados naquela época foram retomados pelo cinema contemporâneo, sob uma nova perspectiva, seria válido desenvolver um estudo comparativo entre a obra destas duas gerações. Dessa forma, poderíamos desenvolver um estudo que levantasse hipóteses sobre os elementos associados à cada tema nestas duas épocas.

Vemos assim que estudar o cinema privilegiando a sua relação com a memória é uma área importante da comunicação a ser explorada, um terreno onde muitas pesquisas ainda podem surgir.

## Referências:

### Livros:

ALMEIDA, Jane. O quinto ato: Alexander Kluge nunca esteve em São Paulo. In: ALMEIDA, Jane de (Org.). **Alexander Kluge: o quinto ato**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ASSMANN, Aleida. **Erinnerungsräume**; Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Verlag C.H.Beck oHG, 1999.

BERGFELDER, Tim, CARTES, Erica and GÖKTÜRK, Deniz. Introduction. In: BERGFELDER, Tim, CARTES, Erica and GÖKTÜRK, Deniz (Editors). **The German Cinema Book**. London: BFI Publishing, 2002.

BARTH, Hanna Katharina. **Aktuellen Tendenzen im deutschen Film nach “Lola rennt”**; eine Betrachtung anhand ausgewählter Beispiele. Bachelorarbeit im Studiengang Medien- und Kommunikationsmanagement der Fachhochschule Stuttgart – Hochschule der Medien: Stuttgart, 2005.

ELSAESSER, Thomas. New German Cinema and History: The Case of Alexander Kluge. In: BERGFELDER, Tim, CARTES, Erica and GÖKTÜRK, Deniz (Editors). **The German Cinema Book**. London: BFI Publishing, 2002.

FELLMER, Claudia. Armin Mueller-Stahl: From East Germany to the West Coast. In: BERGFELDER, Tim, CARTES, Erica and GÖKTÜRK, Deniz (Editors). **The German Cinema Book**. London: BFI Publishing, 2002.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, Michel. O olho do poder. In: MACHADO, Roberto (org.). **Microfísica do Poder**. Graal: 6ª edição, 1986.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006



\_\_\_\_\_. O que significa elaborar o passado? In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006

JÄCKEL, Anne. **European Film Industries**. London: BFI Publishing, 2003.

LEE, Ju-Bong. **Der Wandel im deutschen Film de 90er Jahre**: Eine Analyse zum Stil der Filme von Hans-Christian Schmid und Tom Tykwer. Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie. Osnabrück: Universität Osnabrück, 2006.

STOLLMANN, Rainer. A realidade não é realista: Alexander Kluge, o cinema alemão e europeu. In: ALMEIDA, Jane de (org.). **Alexander Kluge**: o quinto ato. São Paulo Cosac Naify, 2007.

#### **Sites:**

**BUENDNIS.PALAST**. <http://www.palastbuendnis.de/>. Consultado em 01/11/2007.

**Förderverein Berliner Schloss e.V.** <http://www.berliner-schloss.de/>. Consultado em 01/11/2007.

Fragments of a Fraud. In: **The Guardian**. 15/10/1999.  
<http://www.guardian.co.uk/g2/story/0,3604,259546,00.html>. Consultado em 14/11/2007.

Interview mit Architekt Koolhaas. **Der Spiegel**. 27. April 2004.  
<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,296828,00.html>. Consultado em 15/03/2004.

Entrevista de Wim Wenders concedida ao crítico de cinema Günter H. Jekubzik  
<http://www.geocities.com/Athens/Delphi/8730/wenders1.html#wenders2>. Consultado em 12/10/07.

**KMA Portal, das Informationsportal der Karl-Marx-Allee Berlin**  
<http://www.kma-portal.de/>. Consultado em 12/11/07.

### **Manifesto de Oberhausen**

[http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/KontinuitaetUndWandel\\_erklaerungOberhausener\\_Manifest/](http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/KontinuitaetUndWandel_erklaerungOberhausener_Manifest/) Consultado em 10/10/07.

**Palasts der Republik in Berlin.** <http://www.palastbuendnis.de/>). Consultado em 01/11/2007.

**Stadtschloss Berlin Initiative.** <http://www.stadtschloss-berlin.de/>. Consultado em 01/11/2007.

### **Filmes analisados:**

**Adeus, Lênin!** (Good bye, Lenin). Diretor: Wolfgang Becker. Alemanha, 2003.

**A vida dos outros** (Das Leben der Andere). Diretor: Florian Henckel von Donnersmark. Alemanha, 2006