UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

A narrativa, a história e a morte em *Vielleicht ist es sogar schön* e *Good bye, Lenin!*

Um diálogo entre a literatura e o cinema alemães

Versão corrigida

PAULO ROBERTO BERKELMANS

SÃO PAULO
2012

PAULO ROBERTO BERKELMANS

A narrativa, a história e a morte em *Vielleicht ist es sogar schön* e *Good bye, Lenin!*

Um diálogo entre a literatura e o cinema alemães

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, no programa de pós-graduação em Letras Modernas, para a obtenção do título de doutor em Língua e Literatura Alemã.

Versão corrigida

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Sibylle Dornbusch

São Paulo

2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B512n

Berkelmans, Paulo Roberto
A narrativa, a história e a morte em Vielleicht ist es sogar schön e Good bye, Lenin! Um diálogo entre a literatura e o cinema alemães / Paulo Roberto Berkelmans ; orientador Claudia Sibylle Dornbusch. - São Paulo, 2012.
143 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. Narrativa. 2. História da Alemanha. 3. Morte. 4. Literatura alemã. 5. Cinema alemão. I. Dornbusch, Claudia Sibylle, orient. II. Título.

*À minha mãe, Alice (*in memoriam*)*

Ao meu pai, Guilherme

Agradecimentos

A Deus, pelo dom da vida e todas as oportunidades que ela nos oferece.

À minha família (particularmente, ao meu irmão Luiz Henrique), por todo apoio e estímulo recebidos, em especial à minha prima Zoraide Berkelmans, pelo incentivo para que eu tomasse gosto pela leitura desde pequeno, e principalmente à minha mãe, que sempre esteve ao meu lado me encorajando a progredir. Agradeço também carinhosamente aos meus tios Hamilton e Ana Maria Salles e à minha querida prima Tania Salles sempre presentes nos momentos importantes da vida.

À Professora Doutora Claudia Sibylle Dornbusch, que de forma competente, sensata e paciente, me orientou na execução deste trabalho, sempre com atenção, respeito e dedicação, contribuindo para o meu crescimento cultural, literário, acadêmico e principalmente como ser humano. Obrigado pela oportunidade e confiança.

Aos funcionários do Departamento de Letras Modernas e da Biblioteca da FFLCH – USP, por toda colaboração durante essa longa e intelectualmente enriquecedora jornada acadêmica.

Ao Prof. Dr. Helmut Galle e à Prof^{a}. Dr^{a}. Mariarosaria Fabris, pelas valiosas contribuições, críticas e sugestões feitas para o trabalho nos Exames de Qualificação.

A todos meus amigos e colegas dos locais de trabalho e estudos, pelo carinho, apoio e atenção indispensáveis não apenas na realização de um trabalho intelectual como em tantas outras situações da vida. Agradeço também carinhosamente à Claudia Bohmans, Dona Carmem, Mariluce e Ricardo Fino e a todos os companheiros deste grupo de amigos, pela força, paciência e amizade em todos os momentos.

Aos meus queridos amigos Rosely Boer, Kleber de Oliveira, Edson Honda, Suzana Sardinha, Gustavo Motta, Wilton Ormundo, Emília Amaral, Katia Caruso, Aécio Uehara, Geraldo Paiva, Laura Beltran, Patricia Incola, Isabel Kitayama, Tânia Rocha e tantos outros, que, com sua amizade, carinho, paciência e atenção, direta ou indiretamente muito contribuíram para o meu crescimento pessoal e também para a realização deste trabalho.

A Wellington Yamaguti, querido amigo e companheiro de jornada, sem cujo apoio, carinho e presença constantes em todos os momentos da vida eu não teria chegado até aqui.

A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte.

O homem é apenas uma narrativa; desde que a narrativa não seja mais necessária, ele pode morrer. É o narrador que o mata, pois ele não tem mais função.

Todorov

Resumo

Berkelmans PR. A narrativa, a história e a morte em *Vielleicht ist es sogar schön* e *Good bye, Lenin!* Um diálogo entre a literatura e o cinema alemães [tese]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo; 2012. 143 p.

A história da Alemanha foi profundamente marcada por fatos como a queda do Muro de Berlim (1989) e a Reunificação do país (1990). Desde então, as representações artísticas não poderiam deixar de retratar esses acontecimentos e suas consequências. Entre elas, a literatura e o cinema alemães têm se ocupado em vários momentos de tais fatos históricos e das mudanças deles decorrentes. De todas as vertentes literárias e cinematográficas que se destacaram nestas últimas duas décadas, a memorialística, ou seja, a preocupação em resgatar e preservar a memória nacional e pessoal – as lembranças coletivas e individuais, e também familiares – tem se mostrado presente e significativa em suas produções. Relembrar o passado pode ser uma forma não apenas de analisá-lo e compreendê-lo melhor como também de manter vivas certas figuras (entes queridos) através das lembranças. A narrativa assume, portanto, um importante papel ao combater a morte e tudo o que ela representa: superando a perda, procurando evitar o esquecimento e ensinando a aceitar as transformações, a fim de realizar o trabalho do luto. As obras analisadas nesta tese se encaixam de algum modo na categoria acima e oferecem elementos históricos e narrativos que estabelecem um diálogo entre elas, tornando possível um estudo comparativo. Embora se trate de duas obras independentes: um livro de Jakob Hein – *Vielleicht ist es sogar schön* (2004) – e de um filme de Wolfgang Becker – *Good bye, Lenin!* (2003) – os quais não originaram um ao outro, é possível encontrar pontes (elementos comuns) que as aproximam. Deste modo, o objetivo desta tese é analisar a estrutura narrativa das obras, verificando o papel do narrador, as questões históricas e o tema da morte no livro e no filme. Para tanto, foram usados como fundamento teórico essencialmente os textos de Todorov, Genette, Bordwell, Bandeira, Freud.

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura alemã – Cinema alemão – Jakob Hein – Wolfgang Becker – Narrativa – História – Morte

Abstract

Berkelmans PR. Narrative, history and death in *Vielleicht ist es sogar schön* and *Good bye, Lenin!* A dialogue between German literature and cinema [thesis]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo; 2012. 143 p.

The history of Germany was deeply marked by facts like the fall of the Berlin Wall (1989) and the Reunification of the country (1990). Since then, the depicting of these events and their consequences has not been left out by artistic representations. Among those, German literature and cinema, at various moments, have been concerned with such historical facts and the changes originated with them. Of all the literary and cinematographic trends which have stood out in the last two decades, the memorialistic one, i.e. the concern with retrieving and preserving both national and personal memory – the collective and individual recollections, and family ones as well – has been present and significant in its productions. Remembering the past may be a way to analyze and better understand it as well as keeping certain figures (beloved ones) alive through memories. Therefore, narrative takes a very important part in fighting death and everything it represents: overcoming loss, trying to avoid oblivion, and teaching how to accept changes, in order to fulfill the elaboration of mourning. The works analyzed in this thesis somehow fit the category above and provide historical and narrative elements which establish a dialogue between them, making a comparative study possible. Although these are two independent works: a book by Jakob Hein – *Vielleicht ist es sogar schön* (2004) – and a film by Wolfgang Becker – *Good bye, Lenin!* (2003) – which have not originated each other, it is possible to find bridges (common elements) which bring them close together. Thus, the objective of this thesis is to analyze the narrative structure of the works, studying the role of the narrator, the historical questions, and the theme of death in both the book and the film. To achieve that, texts by Todorov, Genette, Bordwell, Bandeira, Freud were used as theoretical basis.

KEYWORDS:

German literature – German cinema – Jakob Hein – Wolfgang Becker – Narrative – History – Death

Zusammenfassung

Berkelmans PR. Erzählung, Geschichte und Tod in *Vielleicht ist es sogar schön* und *Good bye, Lenin!* Ein Dialog zwischen Literatur und Film [Promotionsarbeit]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo; 2012. 143 S.

Die Geschichte Deutschlands wurde von Tatsachen wie dem Fall der Berliner Mauer (1989) und der Wiedervereinigung des Landes (1990) tief gezeichnet. Seither wurde das Schildern dieser Ereignisse und ihrer Folgen von den künstlerischen Darstellungen nicht ausgelassen. Darunter beschäftigten sich die deutsche Literatur und der deutsche Film in verschiedenen Momenten mit solchen historischen Tatsachen und mit den dadurch entstehenden Veränderungen. Unter allen Literatur- und Filmtendenzen, die in diesen letzten zwei Jahrzehnten auffielen, war die Memorialistik, d.h. das Interesse daran, das nationale und persönliche Gedächtnis – die kollektiven und individuellen Erinnerungen, und auch die der Familien – zurückzuholen und aufrechtzuerhalten, in ihren Produktionen vorhanden und bedeutend. Sich an die Vergangenheit zu erinnern kann eine Art sein, nicht nur sie zu analysieren und besser zu verstehen, sondern auch durch die Erinnerungen bestimmte Figuren (die Geliebten) am Leben zu erhalten. Deshalb übernimmt die Erzählung eine wichtige Rolle im Kampf gegen den Tod und alles, was er darstellt: den Verlust zu überwinden, die Vergessenheit zu vermeiden und die Veränderungen anzunehmen, um die Trauerarbeit zu leisten. Die in dieser Arbeit analysierten Werke passen auf die eine oder andere Weise in diese Kategorie und liefern historische und narrative Elemente, die einen Dialog zwischen diesen Werken etablieren und eine komparative Untersuchung ermöglichen. Obwohl es um zwei unabhängige Werke geht: ein Buch von Jakob Hein – *Vielleicht ist es sogar schön* (2004) – und einen Film von Wolfgang Becker – *Good bye, Lenin!* (2003) – die einander nicht als Vorlage hatten, ist es möglich Brücken (gemeinsame Elemente) zu finden, die sie näher bringen. In diesem Sinne ist es das Ziel dieser Arbeit, die Erzählstruktur der Werke zu analysieren und der Rolle des Erzählers, den geschichtlichen Fragen und dem Thema des Todes im Buch und im Film nachzugehen. Hierzu wurden hauptsächlich Texte von Todorov, Genette, Bordwell, Bandeira und Freud als theoretische Grundlage verwendet.

STICHWÖRTER:

Deutsche Literatur – Deutscher Film – Jakob Hein – Wolfgang Becker – Erzählung – Geschichte – Tod

Lista de Figuras

Figura 1 – Interrogatório*.....47
Figura 2 – Assistindo TV*.....48
Figura 3 – 26 de agosto de 1978.....48
Figura 4 – Cosmonautas na TV.....48
Figura 5 – Passeata.....49
Figura 6 – Violência policial.....50
Figura 7 – Delegacia de polícia de *Keibelstraβe*.....50
Figura 8 – Alex preso.....51
Figura 9 – Christiane desmaiada.....51
Figura 10 – 40º aniversário da RDA.....51
Figura 11 – Alex bêbado.....51
Figura 12 – Christiane em coma.....52
Figura 13 – Renúncia de Honecker.....53
Figura 14 – Concerto na prefeitura.....53
Figura 15 – Queda do Muro.....53
Figura 16 – Queda da Torre.....53
Figura 17 – 1ª ida ao lado ocidental.....53
Figura 18 – Visita ao *sex shop*.....53
Figura 19 – Perda de emprego.....54
Figura 20 – Novo emprego.....54
Figura 21 – Che Guevara (quadro).....54
Figura 22 – Anna Seghers (livro).....54
Figura 23 – Mercados vazios (1).....55
Figura 24 – Mercados vazios (2).....55
Figura 25 – Paraíso de consumo.....55
Figura 26 – Falta dos produtos antigos.....55
Figura 27 – Marco ocidental (1).....56
Figura 28 – Marco ocidental (2).....56
Figura 29 – Vitória da seleção alemã.....56
Figura 30 – Lothar Mathäus.....56

Figura 31 – Remexendo o lixo.....57
Figura 32 – Reaproveitando as embalagens.....57
Figura 33 – Amigos de Christiane.....57
Figura 34 – “Sorte dela!”.....57
Figura 35 – Imóveis abandonados (1).....58
Figura 36 – Imóveis abandonados (2).....58
Figura 37 – Imóveis abandonados (3).....58
Figura 38 – Imóveis abandonados (4).....58
Figura 39 – Imóveis abandonados (5).....58
Figura 40 – Imóveis abandonados (6).....58
Figura 41 – Placar do futebol.....59
Figura 42 – Relógio na *Alexanderplatz* (1).....59
Figura 43 – Relógio na *Alexanderplatz* (2).....59
Figura 44 – Aniversário de Christiane (1).....60
Figura 45 – Aniversário de Christiane (2).....60
Figura 46 – *Banner* da *Coca-Cola*™.....60
Figura 47 – Novos vizinhos (1).....60
Figura 48 – Novos vizinhos (2).....60
Figura 49 – Encontro com Lênin*.....61
Figura 50 – Noticiário TV (1).....62
Figura 51 – Noticiário TV (2).....62
Figura 52 – Noticiário TV (3).....62
Figura 53 – Noticiário TV (4).....62
Figura 54 – Noticiário TV (5).....62
Figura 55 – Noticiário TV (6).....62
Figura 56 – Christiane desperta do coma.....90
Figura 57 – Recomendações médicas.....90
Figura 58 – Conversa com a mãe.....90
Figura 59 – Christiane de volta em casa.....91
Figura 60 – Christiane sai à rua (1).....91
Figura 61 – Christiane sai à rua (2).....91
Figura 62 – Helicóptero transporta estátua*.....91
Figura 63 – Família no chalé.....91
Figura 64 – Depois da revelação.....91

Figura 65 – Lara contando a verdade.....95
Figura 66 – Brincadeiras de infância.....97
Figura 67 – Cartões postais da RDA.....97
Figura 68 – Interrogatório*.....98
Figura 69 – Assistindo TV*.....98
Figura 70 – Encontro com Lênin*.....100
Figura 71 – Família viajando de carro.....105
Figura 72 – As cartas do pai (1).....106
Figura 73 – As cartas do pai (2).....106
Figura 74 – A revelação de Christiane.....106
Figura 75 – 2º infarto.....107
Figura 76 – Aniversário (1).....108
Figura 77 – Aniversário (2).....108
Figura 78 – Manipulação das imagens (1).....109
Figura 79 – Manipulação das imagens (2).....109
Figura 80 – Manipulação das imagens (3).....109
Figura 81 – Manipulação das imagens (4).....109
Figura 82 – Helicóptero transporta estátua*.....130
Figura 83 – Encontro com Lênin*.....130

* Algumas das figuras se repetem no texto em diferentes capítulos, mas aparecem com a numeração de acordo com a ordem em que se apresentam.

Lista de Quadros e Tabelas

Quadros sinópticos (obras estudadas)

Quadro sinóptico do livro.....xv

Quadro sinóptico do filme.....xvi

Quadros (resumos de conteúdo)

Quadro 1 – Perspectivas segundo Genette.....78

Quadro 2 – Tipos de narrador.....95

Quadro 3 – Espaço e tempo.....125

Quadro 4 – Narrador e personagens principais.....127

Tabelas (segmentos escolhidos do filme)

Tabela 1 – Primeiro segmento: O início do filme.....99

Tabela 2 – Segundo segmento: Encontro com Lênin.....104

Tabela 3 – Terceiro segmento: A revelação das cartas.....109

Sumário

Resumo.....vii

Abstract.....viii

Zusammenfassung.....ix

Lista de figuras.....x

Lista de quadros e tabelas.....xiii

Introdução.....01

Capítulo I – O livro, a narrativa e a história.....09

Capítulo II – O filme, a narrativa e a história.....43

Capítulo III – O livro e o narrador.....70

Capítulo IV – O filme e o narrador.....88

Capítulo V – O tema da morte.....116

Capítulo VI – O livro e o filme: Algumas pontes entre as obras.....123

Considerações finais.....133

Referências bibliográficas.....136

Quadro sinóptico do livro *Vielleicht ist es sogar schön*:

Nº	Capítulo*	Tradução minha	Tempo da história
(01)	*Worum es geht*	Do que se trata	presente
(02)	*Losgehen*	Começando	presente
(03)	*Sieg*	Vitória	passado (anos 80)
(04)	*Raus gehen*	Saindo	passado: infância do filho
(05)	*Statistik*	Estatística	presente
(06)	*Essen machen*	Cozinhando	passado: infância do filho
(07)	*Herkunft*	Origem	passado (anos 40)
(08)	*Wohl ergehen*	Bem-estar	passado: infância do filho
(09)	*Krankheitsverlauf*	Evolução da doença	presente
(10)	*Christiane*	Christiane	passado (anos 40)
(11)	*Übernachten*	Pernoite	passado: infância do filho
(12)	*Familienleben*	Vida em família	passado: história do avô Zauleck e infância da mãe
(13)	*Nichts sagen*	Nada dizer	passado: infância do filho
(14)	*Verwandte*	Parentes	passado
(15)	*Gut sein*	Tudo certo	passado: infância do filho
(16)	*Geschichte*	História	passado
(17)	*Auseinander setzen*	Filosofando	passado: infância do filho
(18)	*Umstellung*	Reestruturação	passado (1989; morte do avô Zauleck e da avó)
(19)	*Wegfahren*	Indo embora	passado: juventude do filho (dos18 aos 24 anos)
(20)	*Wandel*	Mudança	passado: o filho nos EUA
(21)	*Anders machen*	Fazendo diferente	passado: filho aos 29 anos
(22)	*Trennung*	Separação	passado: o filho de volta a Berlim
(23)	*Erwachsen werden*	Tornando-se adulto	passado: infância/juventude do filho (aos 12-20-30 anos; doença da mãe)
(24)	*Vollendete Tatsachen*	Fatos consumados	presente (morte da mãe)
(25)	*Schluss*	Fim	presente; passado (epílogo)

* Embora os segmentos narrativos do livro não apareçam numerados, optei por chamá-los “capítulos” e por numerá-los na ordem em que se apresentam na obra para facilitar a referência.

Quadro sinóptico do filme *Good bye, Lenin!*:

Nº	Sequência*	Tempo	Descrição
1	Infância de Alex	0:00:00 a 0:08:10	créditos iniciais; família no chalé no verão de 1978
2	40º aniversário da RDA	0:08:10 a 0:15:41	outubro de 1989; comemorações em Berlim; passeata de protesto; Christiane tem um infarto e entra em coma
3	Christiane em coma	0:15:41 a 0:28:20	Alex visita a mãe no hospital
4	Christiane desperta do coma	0:28:20 a 0:37:06	Christiane desperta do coma; Alex resolve levar a mãe para casa; o apartamento é redecorado como antes
5	Volta para casa	0:37:06 a 0:46:20	Alex faz de tudo para que a mãe acredite que nada mudou
6	Imóveis abandonados	0:46:20 a 0:55:44	Alex e Lara encontram apartamentos abandonados por alemães orientais que se mudaram da RDA
7	Aniversário de Christiane	0:55:44 a 1:06:55	família e amigos reunidos no quarto de Christiane para comemorar seu aniversário; aparece o *banner* da Coca-Cola™
8	Vitória da seleção alemã	1:06:55 a 1:15:25	Alex discute com Rainer; Ariane conta a Alex que viu o pai
9	Christiane sai para a rua	1:15:25 a 1:25:22	Alex dormindo sentado, Christiane sai do apartamento, se depara com as mudanças e vê a estátua de Lênin transportada por um helicóptero
10	A ida para o chalé no campo	1:25:22 a 1:34:56	a família toda viaja para o campo; Christiane revela a verdade sobre o pai deles e tem o 2º infarto
11	Encontro com o pai	1:34:56 a 1:52:19	Alex decide visitar o pai e contar-lhe sobre a mãe; Robert visita Christiane no hospital; Christiane morre
12	Fim	1:52:19 a 1:56:27	créditos finais

*Estas sequências coincidem com a divisão do filme (em capítulos) encontrada no DVD utilizado.

Introdução

Muito embora seja verdade que cada povo, cada nação, cada país tem (ou teve) sua história, formação e desenvolvimento, resultando na sua identidade, suas marcas próprias e seu modo de ver o mundo e de lidar com as situações, não é difícil observar que alguns países (povos e nações) possuem particularidades mais marcantes, especificidades mais acentuadas, que acabam por torná-los "diferentes" dos outros.

Tal é a situação da Alemanha (e mais particularmente da cidade de Berlim): país dividido após a 2ª Guerra Mundial, cuja antiga capital foi cortada ao meio por um muro, o qual se tornaria emblema da separação da Alemanha (e também de toda a Europa). Dois regimes políticos antagônicos, o Capitalismo do Ocidente (democracia) e o Socialismo do Leste (ditadura), "conviveram", lado a lado, por cerca de quatro décadas, exercendo suas influências e deixando suas marcas num território que costumava ser um só país e que, de uma hora para outra, passou a ser dois.

Deitando o olhar sobre os últimos anos, podemos observar várias obras de arte, entre elas livros (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee* de Thomas Brussig; *Simple Storys* de Ingo Schulze)[1] e filmes (*Sonnenallee* de Leander Hauβmann; *Das Leben der Anderen* de Florian Henckel von Donnersmarck)[2] , que tratam, de algum modo, do período da Reunificação da Alemanha (1990). É natural que um fato histórico de tal dimensão se faça presente na produção cultural do povo alemão e talvez de outros povos também, sejam eles europeus ou de outros continentes.

É preciso também refletir sobre até que ponto o Muro de Berlim terá dividido ainda um mesmo povo em dois, uma mesma nação em duas. Não devemos, porém, precipitar-nos em conclusões apressadas. Seria aconselhável uma análise muito mais profunda (e provavelmente com um distanciamento

---

[1] *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (*No extremo mais curto da Alameda do Sol*; 1999) de Thomas Brussig; *Simple Storys* (Histórias simples da Alemanha Oriental; 1998) de Ingo Schulze.

[2] *Sonnenallee* (*Alameda do Sol*; 1999) de Leander Hauβmann; *Das Leben der Anderen* (*A vida dos outros*; 2006) de Florian Henckel von Donnersmarck.

Daqui em diante, as traduções das obras citadas com os títulos originais em alemão serão mencionadas somente na primeira vez que aparecerem. Sobre esses autores e obras (livros e filmes) aqui citados, ver CORNELSEN (2008), HAGE (2007) e HOLLENSTEINER (2005).

temporal maior do que se tem hoje) para podermos talvez chegar às devidas conclusões, com menor probabilidade de errarmos.

O que se pode observar com clareza, principalmente após a Reunificação da Alemanha, é que essa separação imposta teve consequências enormes, deixando marcas extremamente profundas na sociedade, no seu desenvolvimento cultural e na sua produção artística em ambos os lados, ocidental e oriental. Depois de reunificado o país, o contato entre os dois lados gerou certo choque cultural, possível de ser observado nas situações do dia a dia: no comércio, no trabalho, nas escolas etc.

Embora os dois lados tenham ficado privados do contato direto entre si, é fácil verificar que o antigo lado oriental permaneceu isolado do resto do mundo, principalmente do ocidente, "graças" a um governo rígido[3] que procurou manter a população "a salvo" da influência dos valores considerados nocivos ao povo, privando-o da liberdade.

É justamente nessa retomada de contato com o ocidente, e também com o resto do mundo, que a população do lado oriental da Alemanha se verá em "desvantagem" perante, entre outras coisas, a diversidade cultural – e em todos os outros âmbitos – e a(s) possibilidade(s) de escolha(s) de modo geral, contexto em que já se encontrava o "outro lado".

Entretanto, não foi apenas o lado oriental da Alemanha (e o leste da Europa) que ficou durante todo esse tempo privado do contato com o ocidente (e com o resto do mundo) capitalista. Este também ficou sem saber ao certo o que se passava do lado oriental socialista. Uma coisa era receber informações e mesmo produções artísticas, entre elas literárias e cinematográficas, vindas do

[3] Tomemos como exemplo este trecho do livro de BANDEIRA (2001: 112), o qual ilustra a reação do governo para deter a evasão dos cidadãos da RDA para a RFA: "Assim, em 13 de agosto de 1961, soldados da *Grenzpolizei*, *Volkspolizei* e da *Nationale Volksarmee*, sob a coordenação de Erich Honecker, membro do *Politbüro* do SED, começaram a levantar um muro com tijolos e, depois, com placas de concreto, a fim de isolar Berlim Oriental de Berlim Ocidental. Essa brutal e desumana decisão, a separar milhares de famílias, aumentou, interna e externamente, o desprestígio e a impopularidade do regime do SED, não obstante todos os esforços com que Ulbricht, mediante a implantação do novo sistema econômico, procurou, depois, melhorar as condições materiais de vida naquele socialismo de campo de concentração."

mundo socialista; outra teria sido experimentá-las, vivenciá-las no seu contexto original.[4]

Não podemos deixar de considerar em que medida, então, a divisão da Alemanha, do seu território, teria resultado na divisão do povo, da nação e, consequentemente, numa divisão da cultura, das artes, da literatura (e, por que não, da própria língua?), uma vez que, por mais de quatro décadas, os dois lados não apenas estiveram separados fisicamente, mas foram também ocupados por diferentes nações e sofreram influências de regimes políticos e sistemas econômicos opostos.

O presente trabalho não tem a pretensão de querer investigar todas essas questões, mas levantá-las poderá ser útil, em especial se elas puderem nos ajudar a refletir sobre o que se passou no caso da Alemanha, sua divisão e reunificação, e como isso se expressou na literatura e no cinema. Além disso, outras questões poderiam nos fazer pensar na influência do processo histórico alemão, da época da 2ª Guerra Mundial até o início do século XXI, no desenvolvimento cultural, artístico e literário nas duas Alemanhas.

Se refletíssemos sobre como se deu esse desenvolvimento cultural nas duas partes, ocidental e oriental, quais os rumos que tomaram e em que se diferenciaram as produções artísticas desenvolvidas em ambas, talvez descobríssemos que consequências teve a separação estabelecida pelo Muro de Berlim no aspecto social, cultural e literário e como isso aparece nas obras literárias e no cinema.

Os efeitos da queda do Muro de Berlim e da reunificação da Alemanha poderão ser ainda sentidos e observados por algum tempo, uma vez que são acontecimentos muito recentes, e o material crítico a surgir no futuro (somado ao existente hoje) vai nos possibilitar uma análise mais completa e mais satisfatória dos fatos e de suas consequências.

---

[4] Como podemos observar no exemplo do filme *Das Leben der Anderen*, pelo olhar do diretor, as dificuldades e os riscos que os escritores enfrentavam para contrabandear obras da RDA para o lado ocidental.

Cabe aqui um esclarecimento a respeito do propósito deste estudo. Ele não tem a intenção de esmiuçar todas essas questões levantadas. Seu objetivo é analisar a estrutura narrativa das duas obras escolhidas, observando o papel da história e o tema da morte ao longo dos textos literário e fílmico, a fim de verificar como se estabelece um diálogo entre a literatura e o cinema alemães.

Deste modo, é preciso examinar nas obras escolhidas, o livro de Jakob Hein – ***Vielleicht ist es sogar schön*** (*Talvez até seja bom*)[5] de 2004 – e o filme de Wolfgang Becker – ***Good bye, Lenin!*** (*Adeus, Lênin!*) de 2003 – como se apresentam o material histórico, a figura do narrador e a questão da morte, para entendermos de que forma essas duas obras dialogam entre si.

Seria importante, pois, pensarmos em algumas outras questões que estreitarão ainda mais o foco deste trabalho:

Não se deve perder de vista o destino da literatura da Alemanha Oriental, com todas as suas características, e o que lhe terá acontecido no processo de reunificação. Ela não poderia ter simplesmente desaparecido, deixado de ser *DDR-Literatur*[6] (Literatura da RDA – como várias obras que se ocuparam da história da literatura alemã costumavam chamá-la) ou se tornado, da noite para o dia, simplesmente "literatura alemã", sem mais nenhuma necessidade de especificação (literatura alemã ocidental/oriental).[7]

Lembremo-nos de que houve um período em que a Alemanha estava dividida em Ocidental (RFA) e Oriental (RDA), do fim da 2ª Guerra Mundial até o final da década de 1980, e a literatura que foi produzida na RDA durante esse período foi denominada *DDR-Literatur*. Entretanto, com a reunificação do país em 1990, a literatura que passou a ser produzida pelos escritores da antiga

[5] Uma vez que ainda não há tradução desta obra para o português, optei por usar traduções minhas do título e de algumas partes do livro para este trabalho.
[6] O livro *A literatura na República Democrática Alemã* (2006) de R. RÖHL e B. J. SCHWARTZ nos traz um valioso panorama literário da RDA. Interessa-nos em especial aqui o último capítulo "Textos após 1989 na Alemanha Oriental. [...]" de Ilse Nagelschmidt. Ver também FRANKE et al. (1985: 190 et seq.), RÖTZER (1992: 468 et seq.) e HAGE (2007: 11-101).
[7] Será usado o termo literatura alemã para designar qualquer produção literária de expressão em língua alemã independente do contexto histórico (local e época) em que tenha sido produzida. As marcas regionais enriquecerão as obras com suas cores locais.

RDA (por exemplo: Christoph Hein, Christa Wolf) e pelos novos escritores que nasceram e cresceram na Alemanha Oriental (por exemplo: Jakob Hein, Thomas Brussig) certamente, graças às suas origens, carregará por tempo indeterminado características próprias que poderão talvez distingui-la daquela produzida por escritores que sempre viveram na Alemanha Ocidental.

Consideremos então qual postura devemos adotar diante das obras escritas por esses autores que nasceram, cresceram e viveram boa parte de suas vidas na antiga República Democrática Alemã (RDA), aos quais, hoje, as histórias da literatura provavelmente passarão a se referir simplesmente como escritores alemães. Estamos diante de uma geração de escritores[8] que, tendo suas origens na antiga RDA e vivendo hoje na Alemanha reunificada pós-Muro de Berlim, possuem um ponto de vista único, diferenciado, dentro desse todo que é a Literatura Alemã.

Com tal objetivo em vista, nada melhor do que escolher uma obra de um autor com os requisitos acima e que narre uma história que se passa em Berlim (do lado oriental) abrangendo, aproximadamente, o período de 1940 a 2000. Em contrapartida, a escolha de um filme que também retratasse vários dos aspectos presentes no livro foi fundamental para se estabelecerem pontes entre as duas obras, o que permitiria uma análise comparativa.

E é justamente neste desafio que se baseiam a importância deste estudo e seu caráter pouco usual: é muito fácil encontrarmos exemplos de obras cinematográficas (de temas variados) que foram baseadas em textos literários e que sofreram adaptações das mais fiéis às mais livres. Umas, procurando preservar ao máximo as mesmas ideias, a mesma atmosfera, a mesma história dos livros e transpondo-as às cenas dos filmes; outras, utilizando-se do texto escrito apenas como base inicial para sua jornada criadora, cujas fontes, por vezes, tornam-se difíceis de serem reconhecidas, dado o demasiado afastamento (Cf. ainda o exemplo de *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*[9]).

---

[8] Sobre este tema, podemos encontrar em textos como "'Generation Berlin?' – Junge Autoren zwischen Medieninszenierung und Realitätsbezug" de Stephan HOLLENSTEINER, o conceito de quem seriam esses jovens escritores.

[9] "Num caso não tão comum [...] o filme gerou o romance." (CORNELSEN 2008: 138).

Este trabalho, portanto, tem um duplo desafio: analisar a estrutura narrativa do livro ***Vielleicht ist es sogar schön*** de Jakob Hein e do filme ***Good bye, Lenin!*** de Wolfgang Becker, ao mesmo tempo em que compara essas duas obras independentes, ou seja, que não deram origem uma à outra, e que são de linguagens distintas – literatura e cinema.

Deste modo, escolhi, para servirem de base teórica a esta tese, em primeiro lugar, obras que tratassem de questões referentes à narrativa e ao papel do narrador tais como *Discurso da narrativa* (s.d.) de Gérard GENETTE – cujos conceitos se aplicam tanto à obra literária quanto à cinematográfica –; *As estruturas narrativas* (1979) de Tzvetan TODOROV, em especial o capítulo intitulado "Os homens-narrativas", para tratar principalmente das questões relativas ao livro de J. Hein; e também *Narration in the Fiction Film* (1985) de David BORDWELL, a fim de analisar a narrativa no filme de W. Becker.

Obras de outros autores mostraram-se de valiosa ajuda para abordar os principais elementos que compõem a estrutura narrativa das obras analisadas nesta tese. Entre eles encontram-se: L. A. Moniz Bandeira (sobre a história da Alemanha), C. Ginzburg (sobre micro e macro-história), S. Freud (sobre perda, luto e morte), J. Pouillon e D. Cohn (sobre biografia e autobiografia), Bella Jozef (sobre autobiografia, memória e história).

Por serem estudadas aqui duas obras recentes (2003-2004) da literatura e do cinema alemães, sobre as quais até o momento pouco material de análise pode ser encontrado, tornou-se necessário buscar nos textos teóricos dos autores supracitados conceitos que pudessem ser aplicados a elas, muitas vezes desenvolvidos a partir da análise de obras que guardam semelhanças com os objetos de estudo deste trabalho.

Este estudo se constitui de seis capítulos seguidos das considerações finais. No primeiro capítulo, será tratada a relação entre a narrativa e a história que se apresenta no livro *Vielleicht ist es sogar schön* de Jakob Hein. Será realizada aqui uma investigação dos conteúdos históricos observados no livro,

mostrando que o papel da história ultrapassa os limites de mero “pano de fundo” à ação das personagens.

De modo semelhante, no segundo capítulo, serão apresentados os elementos históricos que fazem parte do filme *Good bye, Lenin!* de Wolfgang Becker, bem como sua relevância para a estrutura narrativa desta obra cinematográfica.

O terceiro capítulo tratará da figura do narrador em *Vielleicht ist es sogar schön*, seu papel na escolha da estrutura narrativa apresentada e também da organização dos segmentos narrativos que compõem o livro de J. Hein. Serão analisadas aqui questões relativas ao foco narrativo, ponto de vista, perspectiva e focalização das personagens e do conteúdo narrado.

Também o quarto capítulo tratará da figura do narrador, desta vez em *Good bye, Lenin!*, analisando os tipos de narrador que encontramos neste filme e como se comportam em relação às personagens (sua focalização) e à história narrada (a trama e a fábula).

Embora no final desses capítulos serão apresentadas algumas questões relativas ao tema da morte nas duas obras, no quinto capítulo, essas questões serão retomadas e desenvolvidas com maior profundidade buscando explicar a importância desse tema para a estrutura narrativa tanto do livro de J. Hein quanto do filme de W. Becker.

No sexto capítulo, demonstrarei como as semelhanças entre as duas obras analisadas nesta tese estabelecem pontes que possibilitam um diálogo entre o livro *Vielleicht ist es sogar schön* e o filme *Good bye, Lenin!*.

Finalmente, nas considerações finais, retomarei as principais questões apresentadas ao longo da tese, procurando evidenciar as relações existentes entre elas (história, memória, esquecimento, luto, morte).

Capítulo I

O livro, a narrativa e a história

O livro *Vielleicht ist es sogar schön* começa com o narrador recebendo a notícia de que sua mãe está com câncer e precisa fazer um tratamento. Após o choque do primeiro momento, ele volta para casa, dando início a uma jornada de lembranças de vida que se misturam à narrativa dos acontecimentos presentes que envolvem a saúde de sua mãe e o progresso da doença. As lembranças não se limitam à sua própria infância e juventude, voltando ao tempo da 2ª Guerra, quando seus avós se conheceram e sua mãe nasceu.

Alternando os diferentes planos narrativos – ora contando-nos de sua vida quando criança e a forte relação com sua mãe, ora narrando a infância dela e ora ainda voltando ao "presente"[10] para nos descrever o tratamento médico a que ela se submete – o narrador (em 1ª pessoa)[11] vai, aos poucos, fornecendo-nos elementos históricos que compõem um quadro da vida na Alemanha Oriental desde a década de 1940 até o início do século XXI (com o país já reunificado), passando por fatos marcantes como o fim da 2ª Guerra, a divisão da Alemanha, criação e queda do Muro de Berlim, focando principalmente a vida dos judeus em Berlim Oriental: as transformações por que passaram no Pós-Guerra e as consequências que chegam aos dias de hoje.

De acordo com GENETTE em seu *Discurso da narrativa* (s.d.: 33-52), esse tempo denominado aqui "presente" encerra o nível temporal da narrativa primeira, à qual se ligarão as anacronias (em sua maioria analepses[12]) feitas em outros capítulos do livro. Aliás, podemos considerar capítulos inteiros como analepses externas, ou heterodiegéticas,[13] uma vez que se referem a períodos de tempo anteriores ao da narrativa primeira.

Assim sendo, a narrativa primeira desta obra se estabelece logo no início do 1º capítulo e compreenderá o período de tempo desde o diagnóstico da doença

[10] Chamo aqui de "presente" o tempo mais próximo ao momento da leitura do texto. Uma vez que o narrador já vivenciou tudo o que nos conta, ele o faz de um momento (indeterminado) posterior aos acontecimentos narrados. Utiliza-se, portanto, dos tempos verbais nos pretéritos para sua narração.
[11] A figura do narrador será tratada em detalhes mais adiante no capítulo III deste trabalho.
[12] GENETTE designa "por *analepse* toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está, reservando o termo geral de *anacronia* para designar quaisquer formas de discordância entre as duas ordens temporais" (GENETTE s.d.: 38).
[13] As *analepses externas* são aquelas "que têm simplesmente por função completar, esclarecendo o leitor sobre este ou aquele 'antecedente'", denominadas também *heterodiegéticas* por se reportarem "a um conteúdo diegético diferente do (ou dos) da narrativa primeira" (GENETTE s.d.: 48).

da mãe do narrador até sua morte. Portanto, os demais períodos de tempo cobertos no livro – a infância do narrador, a infância de sua mãe etc. – serão apresentados como analepses (anacronias) de diferentes alcances e amplitudes: décadas de 1970, 1980 e 1990, quando apresentado o plano autobiográfico da narrativa, ou seja, a vida do narrador; e as décadas de 1940 a 2000, quando se tratar do plano biográfico, sobre a vida de Christiane Hein.

Esta obra de Jakob Hein encerra grande parte de narrativa com conteúdo histórico, seja de cunho pessoal (micro-história) ou nacional (macro-história) (GINZBURG 1989: 172 et seq.). No texto, aparecem diversas imagens da Alemanha, do povo alemão e judeu, dos americanos, da guerra e suas consequências na vida das pessoas. Os capítulos[14] se alternam entre presente e passado de modo coeso, numa transição suave (doença da mãe, a infância do narrador e seu crescimento, a família, a sociedade com suas lojas, comunidade judaica, amigos). Trata-se de um mergulho em várias direções, planos narrativos que se misturam, se entrecruzam, se completam. Encontramos história, biografia, memórias, álbum de fotografias mentais e literárias, educação, filosofia de vida, crescimento e amadurecimento pessoais, lição de vida aprendendo com a morte, com a perda: tudo isso faz parte desse livro, como órgãos que se inter-relacionam formando uma unidade harmônica.

Antes de prosseguirmos, será preciso fazer aqui algumas observações acerca da escolha da obra e das vantagens ou desvantagens que podem resultar dessa escolha. Em primeiro lugar, o livro foi lançado em 2004, ou seja, trata-se de uma obra muito recente sobre a qual pouco foi publicado até o momento. Analisá-lo, portanto, torna-se então um desafio que constitui, ao mesmo tempo, um privilégio.

Deve-se mencionar também que, além de narrar a história de vida de sua mãe – o que confere à obra um caráter **biográfico** – o narrador conta-nos,

[14] Embora, no livro, os segmentos narrativos a que chamo "capítulos" não apareçam numerados nem tampouco em ordem sequencial, referir-me-ei a eles como capítulos 1, 2, 3 etc. ou 1º, 2º, 3º... capítulos, segundo a ordem em que se apresentam, a fim de facilitar sua referência neste trabalho, e utilizarei os títulos em alemão com tradução minha. Os números entre parênteses que aparecem após as citações do livro *Vielleicht ist es sogar schön* se referem às páginas de onde foram extraídas.

paralelamente, muito de sua própria história, ganhando o livro, assim, um tom **autobiográfico**.[15] Tais histórias não apenas se entrecruzam, mas mesclam-se ainda à própria história da Alemanha, a qual nunca fica relegada a mero pano de fundo. Percebe-se nitidamente a proximidade entre as três (biografia, autobiografia e história), evidenciando-se, por vezes, certa relação de "cumplicidade" entre elas.

A obra em estudo ultrapassa os limites da mera biografia ou do documentário de história pessoal e nacional, expressando a voz (o grito) de um povo dividido e reunificado, isolado por décadas que com certeza deixaram marcas profundas, as quais só poderão ser compreendidas melhor no futuro.

Pretendo, nesta parte do trabalho, investigar, em determinados capítulos do livro, alguns temas relevantes para a análise da interação literatura-história, concretizando, assim, uma observação sobre como a história brota do texto literário para tornar-se elemento fundamental da estrutura narrativa, aparecendo ora como "pano de fundo" à narração, ora como coadjuvante das personagens, influenciando-as em suas escolhas.

Entre os temas de teor histórico presentes na obra encontram-se principalmente:

1) restrição de visitantes estrangeiros ao país;
2) escassez e restrição na compra de alimentos e outros produtos;

[15] Ver narrativas biográficas híbridas (*hybrid biographies*) em COHN (1999: 28). Embora não seja exatamente o caso de *Vielleicht ist es sogar schön*, Dorrit COHN discorre sobre tipos de "narrativas biográficas transvocalizadas como autobiografias" (*a biography that transvocalized an autobiography*) e também biografias que "momentaneamente se leem como romances, mesmo que suas notas continuem a fornecer referências de arquivos" (*many biographies [...] momentarily read like novels, even if their notes continue to provide archival references*). Entre estes tipos de narrativas encontram-se aquelas em que "o leitor não consegue definir onde termina o fato documentado e começa a invenção" (*the reader can't tell where the documented fact stops and the invention starts*). Segundo COHN, alguns autores se referem à "criação de uma nova forma literária que apaga de uma vez por todas a antiquada distinção entre escrita factual e ficcional" (*the creation of a new literary form that wipes out for good and all the antiquated distinction between factual and fictional writing*). Entretanto, a autora afirma que as "biografias que se comportam como romances, longe de apagarem as fronteiras entre os dois gêneros, na verdade trazem a linha que os separa mais claramente à vista" (*biographies that act like novels, far from erasing the borderline between the two genres, actually bring the line that separates them more clearly into view*) (tradução minha). Todos esses conceitos nos fazem refletir sobre a possibilidade de estarmos diante de um tipo de escrita que consegue aproximar os diferentes estilos (e não gêneros): biográfico, autobiográfico (factuais) e romanesco (ficcional).

3) censura política nas artes;
4) judaísmo.

Como este capítulo do trabalho trata das relações entre o livro e a história da Alemanha, não abordarei aqui o prólogo nem os dois primeiros capítulos do livro.

Iniciemos pelo 3º capítulo, ***Sieg*** (**Vitória**)[16], onde a mãe do personagem-narrador (Christiane) recebe, nos anos 80, a visita de uma amiga (Marion) dos EUA. O narrador nos relata que a presença de americanos em Berlim Oriental era algo incomum, que a maioria dos alemães orientais não conhecia ninguém dos EUA e, principalmente, que pouquíssimos americanos visitavam a Alemanha Oriental, pois não lhes era fácil conseguir viajar para lá.

É importante observar, no trecho abaixo, que o uso da voz passiva nas orações chama nossa atenção para o **fato** (proibição/dificuldade de viajar para RDA) e para o **sujeito** que sofre tal ação (os americanos, que eram vistos com desconfiança), não fazendo qualquer referência ao **agente** (governo da RDA). Podemos entender a voz passiva como um dos recursos linguísticos / estilísticos do texto de J. Hein, principalmente no que se refere à indeterminação do agente das ações mencionadas.

> *Die wenigsten Amerikaner kamen nach Ostdeutschland, denn es **wurde** ihnen so schwer wie möglich **gemacht** und es muss ein unbehagliches Gefühl für sie gewesen sein, dorthin zu reisen. US-Amerikaner **wurden** ausnahmslos mit Argwohn **betrachtet** und jeder ihrer Schritte misstrauisch **überwacht**.*(15)
>
> Pouquíssimos americanos vinham para a Alemanha Oriental, pois lhes **era dificultado** tanto quanto possível e para eles devia ser uma sensação desagradável viajar para lá. Os americanos sem exceção **eram observados** com desconfiança e cada um dos seus passos **vigiados** com desconfiança.

O narrador nos conta, ainda, que sua família conhecia pessoas de todo o mundo, mas apenas os visitantes do leste europeu podiam ficar hospedados em

[16] Os títulos dos capítulos aparecerão em negrito e com tradução minha entre parênteses. Em seguida às citações, os números entre parênteses referem-se às páginas do livro *Vielleicht ist es sogar schön* e os destaques (grifos) em itálico e/ou negrito foram feitos por mim, salvo os títulos de obras citadas no próprio livro.

sua casa; os do ocidente tinham que se hospedar em hotéis de Berlim Ocidental e só podiam visitar o lado oriental durante o dia:

> *Die Besucher aus den osteuropäischen Ländern schliefen oft bei uns auf dem Sofa, die Besucher aus dem Westen durften das nicht. Also übernachteten sie meist in Westberliner Hotels und kamen tageweise nach Ostberlin.* (15)
>
> Os visitantes dos países do leste europeu frequentemente dormiam no sofá de nossa casa, os visitantes do Ocidente não tinham esse direito. Assim, a maioria deles pernoitava em hotéis de Berlim Ocidental e vinham passar o dia em Berlim Oriental.

Isso tudo nos mostra, já no início do livro, o tipo de isolamento em que viviam os habitantes da Alemanha Oriental, especialmente em relação ao ocidente, bem como as proibições impostas aos visitantes vindos de lá.

Sendo Marion também judia, ela e Christiane naturalmente iriam passear pelos locais típicos judeus (cemitério judeu, sinagoga etc.) e ao visitarem o *Scheunenviertel*, um bairro outrora habitado por judeus de classe baixa, choca-se a americana com a decadência por toda parte – representada pelas casas e lojas caindo aos pedaços e cheias de poeira acumulada – e, com a ausência de vida judia em Berlim Oriental, chegando a personagem a afirmar que Hitler teria ganhado (a guerra):

> *Hitler hat doch gewonnen. […] Wo ist denn das jüdische Leben, die vielen Schneider, Händler und die Geschäfte, von denen du erzählst? Wo spielen die Kinder, wo rufen die Mütter, wo unterhalten sich die alten Leute? Oder gibt es sonst irgendwo in Berlin so ein jüdisches Leben?* (17)
>
> Hitler acabou vencendo. [...] Onde é que estão a vida judaica, os muitos alfaiates, comerciantes e as lojas das quais você fala? Onde estão as crianças brincando, onde estão as mães chamando, onde estão as pessoas de idade conversando? Ou será que há em Berlim algum outro lugar com uma vida judaica assim?

Com tal declaração e o silêncio da mãe – *Was hätte meine Mutter entgegnen können? Sie schwieg.* (17) ("O que minha mãe poderia ter retrucado? Ela se calou."), o narrador encerra o capítulo, deixando para o leitor – nas entrelinhas, através do **seu** próprio silêncio, daquilo **que não foi dito**, do que **ele** não disse – a missão de completar o sentido (preenchendo as lacunas), a tarefa de

responder (se possível) a tal afirmação *Hitler hat doch gewonnen.* ("Hitler acabou vencendo."), sendo reforçada a ideia de que não seria possível encontrar vida judia em Berlim oriental naquela época. Haveria alguma verdade contida nessa "falsa" afirmação?

Aliás, dois itens merecem ser aqui comentados:

(1) esse "silêncio" por parte do narrador poderá ser percebido em vários momentos da obra. É como se ele se abstivesse de qualquer comentário e deixasse os fatos "falarem por si mesmos" e o leitor tirar as suas próprias conclusões. Contudo, por meio de uma manipulação sutil – selecionando o que narrar (revelar) e o que omitir (não revelar) e, principalmente, como fazê-lo (por exemplo, quais as palavras escolhidas, a ordem em que aparecem no texto e a ênfase que recebem) – pode um autor conduzir, ou pelo menos tentar conduzir, os seus leitores a determinadas conclusões. Tal manipulação não precisa, nem deve ser necessariamente entendida, num juízo de valores, como algo negativo. Ela simplesmente faz parte do "jogo" da literatura[17], desse "pacto" entre autor e leitor que permite a (re)criação da(s) realidade(s) envolvida(s). Cabe, portanto, ao leitor lembrar-se de tal "acordo" não apenas ao abrir o livro, mas a toda hora e mesmo depois de fechá-lo.

(2) Mais tarde, ainda nesta parte, trataremos da questão da "ausência de vida judia" em Berlim Oriental (introduzida já aqui neste capítulo do livro), como uma das consequências não só da 2ª Guerra Mundial, mas também da divisão da Alemanha. Perceberemos que o autor nos fornece, primeiramente, indícios (pequenas doses de informações) que serão retomados e desenvolvidos em outros capítulos e vai, aos poucos, acrescentando o restante para nós leitores irmos, página após página, montando o quebra-cabeça literário. A grande diferença reside no fato de que esse quebra-cabeça nos oferece mais de uma possível solução e, quando terminado (o livro), não estará definitivamente pronto e acabado, pois sempre haverá lacunas a serem preenchidas pelos leitores.

[17] POUILLON fala sobre o "convite" que o escritor faz ao leitor para "ver as coisas de acordo com o seu [do escritor] ponto de vista" (1974: 19).

No capítulo 4, ***Raus gehen*** (**Saindo**), mais especificamente na segunda parte (pp. 23-29), encontraremos uma minuciosa descrição de como eram feitas as compras de alimentos e outros produtos pela família do narrador. Havia, segundo ele, um plano fixo de compras para a semana: *dass wir nach einem festen Wochenplan die Läden in unserer Umgegend abklapperten* (23) ("que nós percorríamos as lojas na nossa vizinhança segundo um plano fixo semanal").

Por exemplo, a cada duas semanas, às segundas-feiras, ele ia à grande drogaria da avenida comprar lenços de papel. Seu relato nos diz que estes eram mercadorias que não se encontravam em estoque e, portanto, ele comprava a quantidade máxima permitida de dois pacotes grandes – *die erlaubte Höchstmenge von zwei groβen Paketen Taschentüchern* (23-24). De acordo com o narrador, não seria problema ter em casa lenços de papel em excesso, uma vez que podiam ser trocados por outros produtos.

Fica evidente aqui a ideia de proibição, de limitação da possibilidade de escolha por parte dos consumidores no que se refere a um item aparentemente tão simples (lenços de papel), mas que revela o poder de intervenção do governo na vida dos cidadãos determinando a "quantidade máxima permitida" (*die erlaubte Höchstmenge)*.

Outro exemplo que envolve alimentos pode ser encontrado no capítulo 6, ***Essen machen*** (**Cozinhando**), onde o narrador e sua família diante da impossibilidade de comprar um tipo de pães de mel (*Lebkuchen*) para o Natal – uma vez que não havia nas lojas – resolvem comprar os ingredientes e eles mesmos fazê-los:

> *Einmal gab es zu Weihnachten keine Lebkuchen in den Läden zu kaufen. Meine Mutter beschloss, dass wir in diesem Jahr eben selbst Lebkuchen backen würden. Sie hatte ein altes deutsches Kochbuch aus ihrem Regal geholt und darin ein Rezept für Lebkuchen nachgeschlagen. Sie schrieb die Zutatenliste ab, teilte sie in vier gleiche Teile und dann ging die Familie los, um die vielen Zutaten zu bekommen.* (35-36)
>
> Uma vez no Natal não havia pães de mel para comprar nas lojas. Minha mãe resolveu que naquele ano nós mesmos iríamos assar pães de mel. Ela tirara um velho livro de receitas alemãs de sua estante e nele procurara uma receita de pães de mel. Ela anotou a lista de ingredientes, dividiu-a em quatro partes iguais e então a família saiu para conseguir os ingredientes.

Entretanto, todos tiveram problemas para encontrar os ingredientes e tiveram de substituí-los por outros. Mais uma vez, percebe-se a limitação das escolhas e quantidades – expressas novamente aqui pela voz passiva verbal – no caso do eu-narrador, incumbido de trazer a manteiga:

> *Ich hatte leider nicht die geforderte Butter bekommen. So kurz vor Weihnachten konnte an jede Person nur maximal zwei Stücke verkauft werden. Da habe ich lieber gleich die ganze Menge in Margarine mitgebracht.* (36)
>
> Infelizmente eu não havia conseguido a manteiga necessária. Tão perto do Natal só podia ser vendido o máximo de dois tabletes por pessoa. Daí eu preferi levar a quantidade toda em margarina.

O resultado, porém, foi bem diferente do esperado: tanto por sua consistência como pelo sabor, era impossível comer os biscoitos. Decepção (*Enttäuschung*) é o termo que resume e exprime o sentimento geral perante tal situação:

> *Das Gebäck war steinhart und es war praktisch ummöglich, es mit den Zähnen zu zerteilen. (...) Aber auch das Geschmack meines Lebkuchenmanns war eine schlimme* ***Enttäuschung****. (...) Mühevoll schluckte ich den Brei hinunter, den Rest des Lebkuchens warf ich unauffällig weg. Wir beendeten stillschweigend das Kaffeetrinken. In den Tagen danach herrschte bei uns zu Hause schlechte Stimmung. (...) Die* ***Enttäuschung*** *über diese Katastrophe nach dem riesigen Aufwand, den wir betrieben hatten, war einfach zu groß.* (37-38)
>
> Os pães de mel ficaram duros como pedra e era praticamente impossível parti-los com os dentes. [...] Mas o gosto do meu pão de mel também foi uma grande **decepção**. A duras penas eu engolia a papa e, discretamente, joguei fora o resto dos pães de mel. Terminamos de beber o café calados. Nos dias seguintes imperou entre nós lá em casa um clima horrível. [...] Depois do empenho enorme que tínhamos feito, a **decepção** com essa catástrofe foi grande demais.

Se olharmos para além das situações cotidianas que envolvem os dois exemplos acima (o dos lenços de papel e o dos ingredientes para os pães de mel), verificaremos que não se trata apenas de problemas corriqueiros do dia a dia da população. São metáforas que ilustram o contexto de um povo que sofreu, durante aquela época, a intervenção do Estado nas coisas mais simples de suas vidas: o poder de escolher o que, quando, como ou o quanto comprar, referindo-se a itens comuns como manteiga ou lenços de papel, para os quais havia uma determinada quantidade máxima permitida.

Quanto à questão da censura política nas artes, será possível observar de que modo esta era praticada nos exemplos dos filmes cuja exibição era proibida na Alemanha Oriental. Em dois capítulos (13º e 17º) o narrador nos descreve dois momentos distintos tratando da censura de filmes de forma bem explícita.

No primeiro momento, capítulo 13 – ***Nichts sagen*** (**Nada dizer**) – ele nos conta sobre um determinado dia de suas férias escolares, aos dez anos de idade, no qual acompanha sua mãe ao trabalho, o que, quando acontecia, era para ele motivo de empolgação. Ela trabalhava num estúdio de documentários, onde o narrador, além de brincar de ascensorista no antigo elevador de madeira, podia também se divertir com pedaços de filmes, olhando-os contra a luz ou juntando-os em trechos maiores nos quais "se via apenas uma forte tempestade de momentos incoerentes" – *Man sah nur ein wildes Gewitter unzusammen-hängender Augenblicke* (81). É impossível não se lembrar aqui das cenas com o pequeno Toto na saleta de projeção de *Cinema Paradiso* (1989) de Giuseppe Tornatore, mostrando o deslumbramento da criança com a magia dos filmes (objeto e obra – forma e conteúdo).

Nesse dia em especial, a mãe leva-o a uma exibição de um filme que será "julgado" pelo comitê de censura. É um momento de bastante tensão. Antes, porém, ela o adverte a não dizer nenhuma palavra, não importando quem lhe perguntasse ou o quê:

> *Kleiner, wir gehen nachher zu einer Filmvorführung. Und du sagst kein Wort, egal, wer oder was dich jemand fragt.*
>
> [...]
>
> *Die Filmvorführung war eine so genannte 'Abnahme'. Hier wurde entschieden, ob die Filme im Kino gezeigt werden durften. Es ging dabei vor allem um politische Hintergründe. Abnahmen waren offizielle Zensurveranstaltungen. In diesen Stunden war meine Mutter immer ziemlich angespannt.* (81)
>
> Meu pequenino, depois vamos a uma apresentação de filmes. E você não diga uma palavra, não importa quem ou o que alguém te pergunte.
>
> [...]
>
> A apresentação de filmes era uma assim chamada 'amputação'. Aqui era decidido se os filmes poderiam ser exibidos no cinema. Tratava-se sobretudo de motivos políticos. Amputações eram reuniões oficiais de censura. Nessas horas minha mãe sempre ficava bastante tensa.

Após a exibição do filme, em meio às discussões, o secretário do Partido (um homem gordo de terno e com uma gravata **vermelha** – referência ao socialismo?) decide perguntar ao narrador como ele via uma determinada cena que gerara polêmica na sala:

> *'Fragen wir doch einfach mal das Kind, Christianes Kleinen, wie er die Szene gesehen hat. Sag du mal, wie hat dir das mit der Tröte gefallen?' Ich sollte die unschuldige Stimme des Volkes sein. Natürlich hatte ich eine Meinung zu dem Film, die ich dem Parteisekretär gern gesagt hätte. Doch ich schaute meine Mutter an und sie blitzte zurück, wir verstanden uns. Ich sagte kein Wort. Ich saß einfach stumm da und guckte den Sekretär ein bisschen blöd an.* (82)
>
> 'Perguntemos então ao garoto, o filho de Christiane, como ele viu a cena. Diga-me: o que você achou da cena com a corneta?' Eu deveria ser a inocente voz do povo. Naturalmente, eu tinha minha opinião sobre o filme, a qual eu teria dito de bom grado ao Secretário do Partido. Porém, eu olhei para minha mãe e ela me olhou fixamente, nós nos entendemos. Eu não disse uma palavra. Simplesmente permaneci lá sentado, calado, e olhei com cara de abobalhado para o Secretário.

Percebe-se claramente, nesse trecho, como se esperava que o povo se manifestasse no momento em que sua opinião fosse perguntada. Ironicamente, era o silêncio que "deveria" aparecer, o silêncio de quem tem uma opinião própria – mesmo com tão pouca idade, o que simbolizaria a inocência do povo, mas é aconselhado a não expressá-la, pois manifestar a opinião significaria criar problemas para si mesmo, colocar-se em perigo diante do Estado, representado aqui pelo (secretário do) Partido. E o narrador, na posição da "inocente voz do povo", prefere seguir o conselho, a ordem, a advertência da mãe: nada dizer. Calar-se aqui é um sinal de sabedoria, não uma omissão covarde. Ele nada diz; permanece calado e olha, com cara de bobo, para o secretário, o que denota a insatisfação perante um momento político: embora tivesse o que dizer, simplesmente não poderia ou, pelo menos, não deveria. A mãe, mais tarde, demonstra sua aprovação: *Das hast du richtig gemacht.* (83) ("Você agiu certo.").[18]

[18] Poderíamos enxergar aqui uma metáfora para o processo de infantilização sofrido pela população da Alemanha Oriental durante o período do regime socialista. Seria de interesse do Estado que a população não fosse capaz de questionar as regras impostas pelo regime e, portanto, era fundamental mantê-la na maior ignorância possível. E aqueles que tivessem opiniões divergentes das diretrizes impostas deveriam permanecer calados para a sua própria segurança.

Em outro momento, no capítulo 17 – ***Auseinander setzen*** (**Filosofando**[19]), volta-se a falar da censura de filmes. O narrador relata suas idas ao cinema quando adolescente e que ele e sua mãe iam juntos, às vezes, assistir aos filmes de Woody Allen. Para ele, era surpreendente que tais filmes pudessem ser exibidos na Alemanha Oriental, onde imperava uma censura tão rígida, uma vez que, assim como ocorria no estúdio em que sua mãe trabalhava, todos os filmes do Ocidente eram submetidos a comissões que deveriam examiná-los a fim de verificar se eles (não) seriam ofensivos ao Leste (europeu socialista) ou demasiado simpáticos para com o Ocidente. Estas comissões – da qual a avó materna do narrador costumava participar em sua época – tinham também a incumbência de julgar se a exibição de tais filmes seria "boa para a população", o que envolvia o mais delicado dos critérios, referindo-se ao gosto, à moral e aos bons costumes:

> *Aber auch später, als ich keine Erziehungsberechtigten mehr brauchte, ging ich noch mit meine Mutter ins Kino. Wir sahen uns beispielsweise immer gemeisam den neuen Film von Woody Allen an. Bei der strengen Zensur und Vorauswahl war es verwunderlich, dass diese Filme in Ostdeutschland gezeigt werden durften. So ähnlich wie bei den Abnahmen im Studio meiner Mutter, wurden auch alle Filme aus dem Westen von Komissionen gesichtet und darauf geprüft, ob sie feindlich gegen den Osten oder zu freundlich gegenüber dem Westen waren. Es wurde auch geprüft, ob es für die Menschen gut sein könnte, diese Filme in Ostdeutschland zu zeigen. Dieses Kriterium war das heikelste, weil es mit Moral, Geschmack und Sittlichkeit zu tun hatte.*
> *Meine Mutter erzählte mir, dass Oma früher auch manchmal in solchen Komissionen zur Beurteilung von Filmen gesessen hatte. Die Mitglieder der Komission durften sich die neusten Filme von Fellini, Antonioni und Truffaut ansehen und entschieden hinterher, dass sie sich nicht zur Aufführung eigneten.* (105-106)

> Mas também mais tarde, quando eu não precisava mais de autorização dos pais, eu continuava indo ao cinema com minha mãe. Nós sempre assistíamos juntos, por exemplo, ao último filme de Woody Allen. Com a rígida censura e pré-seleção era de se admirar que esses filmes pudessem ser exibidos na Alemanha Oriental. Assim como as edições no estúdio da minha mãe, todos os filmes do Ocidente eram examinados e classificados para ver se eram ofensivos ao Leste ou demasiado simpáticos para com o Ocidente. Era analisado também se seria bom para as pessoas exibir esses filmes na Alemanha Oriental. Esse critério era o mais delicado, pois tinha a ver com gosto, moral e bons costumes.
> Minha mãe me contou que minha avó antigamente também participara ocasionalmente, de tais comissões para apreciação de filmes. Os participantes da comissão podiam assistir aos mais novos filmes de Fellini, Antonioni e Truffaut para decidirem depois que eles não se prestavam à exibição.

[19] É difícil encontrar um termo preciso para traduzir o título deste capítulo. Poderia, talvez, ser algo como **Sentando separados**. Se escrito junto (*auseinandersetzen*) o termo quer dizer "destrinchar um problema, debruçar-se sobre um assunto", separado (*auseinander setzen*) o verbo passar a significar "sentar separados".

Havia, porém, uma boa razão para que fosse permitida a exibição dos filmes de Woody Allen durante o regime socialista na RDA, embora fossem vistos por um público pequeno: eles continham "uma suposta crítica social aos EUA" (*vermeintlichen Gesellschaftskritik an den USA*), modelo do capitalismo ocidental e, portanto, representante do inimigo do mundo socialista:

> *Die Filme von Woody Allen jedenfalls durften in Ostdeutschland wohl wegen ihrer vermeintlichen Gesellschaftskritik an den USA gezeigt werden. Ein sehr groβes Publikum fanden sie trotzdem nicht.* (107)
>
> Em todo caso, os filmes de Woody Allen podiam ser exibidos na Alemanha Oriental por causa de sua suposta crítica social aos EUA. Apesar disso, esses filmes nunca tiveram um grande público.

É explícita, nesses dois momentos descritos acima, a intervenção operada pelo Estado na escolha individual dos cidadãos e o que se diz da censura dos filmes pode, com toda certeza, ser aplicado às artes em geral pelo poder que elas têm de influenciar as pessoas, fazê-las pensar, levá-las a questionar o universo ao seu redor. A preocupação de fundo político com aquilo a que o povo estaria exposto fez o Estado proibir não apenas filmes, mas diversas outras formas de arte[20] que representassem algum tipo de perigo para o bem da população ou do país sob tal regime político. Uma vez que o que se realizou aqui foi, de modo manipulador, uma fusão entre povo/pátria e governo/Estado, o que afetasse a um atingiria também o outro.

A censura foi, portanto, um instrumento utilizado para se isolar culturalmente o país dos valores do mundo ocidental e, ao mesmo tempo, (tentar) controlar o pensamento do povo, a fim de garantir a preservação do regime político e dos interesses do Estado.

Dos três temas tratados até aqui (visitantes estrangeiros, compras de alimentos e censura política), este último é o que aparece de modo mais explícito na obra. Embora os verbos referentes à questão dos filmes também se encontrem na **voz passiva** (*gezeigt werden durften*, *wurden gesichtet und geprüft* –

[20] Compara-se tal procedimento com a censura imposta também às peças de teatro, o que se pode ver exemplificado, pelo viés do diretor, no filme *Das Leben der Anderen*, sem tomá-lo como fonte histórica.

“pudessem ser mostrados”, “eram examinados e classificados”), a presença do secretário do Partido (capítulo 13) traz às claras a imagem do governo socialista da RDA, o **agente** responsável tanto pela proibição dos filmes, quanto pelas restrições aos turistas ocidentais e pelas limitações na compra de alimentos e outros produtos.

Por outro lado, alguns cidadãos participavam das comissões de censura, o que dava “credibilidade” à fachada democrática dessas ações do governo, e curiosamente fazia distinção entre estes poucos “escolhidos” e o restante da população, pelo acesso à informação e à cultura que eles detinham como uma espécie de poder.

Quanto à questão dos judeus, reflitamos um pouco sobre o que pode ser encontrado no texto de J. Hein. Neste ponto, mais uma vez se entrecruzam a história pessoal – da mãe, do narrador e de sua família – e a da Alemanha, de tal modo que chegam a se fundir como se fossem um único plano. A macro-história se vê refletida na micro-história e vice-versa. Todos os fatos e transformações que ocorreram no país afetaram diretamente a vida do povo alemão e, em especial, a parcela da população composta por judeus e seus descendentes.

Em vários capítulos do livro o “eu” narrador nos conta a história de sua família (do lado materno), oferecendo-nos detalhes de fatos e acontecimentos da história do país que desempenharam papel de suma importância na vida das personagens. Não se trata, contudo, de mero relato histórico; o que se lê é marcado pelo estilo do autor, expressando, através da voz narrativa, comentários e mesmo questionamentos:

> *Hatte er [der Großvater] einfach beschlossen, die politische Situation um sich herum, die tägliche Katastrophe, zu ignorieren?* (41)
>
> Teria ele [o avô] simplesmente resolvido ignorar a situação política ao seu redor, a catástrofe diária?
>
> *Doch die deutschen Behörden beendeten die Träume meiner Großeltern, denn es war für meine Großmutter unmöglich, eine standesamtliche Genehmigung für diese Eheschließung zu erhalten.* (41-42)

> Porém, as autoridades alemãs acabaram com os sonhos dos meus avós, pois era impossível para a minha avó conseguir uma autorização do registro civil para esse matrimônio.

O capítulo 7, ***Herkunft*** (**Origem**), trata de como os pais de Christiane se conheceram, se apaixonaram e pretendiam se casar. Fala-nos, também, de como as leis de Nuremberg eram usadas para classificar as pessoas, por exemplo, em "judeus", "meio-judeus" e "um-quarto-judeus"[21], sendo que todos eram considerados de alguma forma perigosos, principalmente os primeiros, por terem herdado o sangue judeu de ambos os progenitores. Pelo "perigo" que representavam, aos olhos dos nazistas, e percebendo o agravamento da situação para si, os judeus procuraram fugir da Alemanha a fim de escapar à perseguição que viriam a sofrer cada vez mais.

O exemplo que vemos no texto a respeito de como seus avós não puderam se casar, pois sendo seu avô "meio judeu" era-lhe proibido por lei unir-se em matrimônio a uma "ariana", ilustra apenas um tipo de problema que os judeus enfrentaram durante aquele período. Na opinião do governo nazista, a presença na sociedade de um judeu "importante para a guerra" (*kriegswichtig*) sem perspectiva de descendentes seria "tolerável" para o Reich; sua união com uma "ariana", uma "monstruosidade" a ser impedida; já a procriação de seus descendentes representava um "grande perigo para a população". Notem-se os adjetivos e substantivos (em negrito) empregados para descrever tal ideologia:

> *Die junge Frau war als Arierin eingestuft und es wurde ihr von Amts wegen nicht gestattet, ihr deutsches Blut zu verunreinigen, obwohl meine Großmutter anbot, ihren Ariernachweis abzugeben und auf eigene Gefahr Jüdin zu werden. Sie wollte nichts, als meinen Großvater heiraten. Doch genau solche* ***Ungeheuerlichkeiten*** *galt es zu verhindern. Ein kriegswichtiger Halbjude ohne Aussicht auf Nachkommen war offensichtlich noch* ***tolerabel*** *für das Reich. Aber dass dieser Halbjude eine Arierin heiratete, war* ***ausgeschlossen****. Außerdem stellten ja die Kinder aus einer solchen Verbindung, die Vierteljuden, angeblich eine* ***besonders große Gefahr*** *für den Volkskörper dar. Das Ansinnen meiner Großmutter wurde dokumentiert, bearbeitet, als* ***ungesetzlich*** *und* ***widernatürlich*** *eingestuft, abgelehnt und abgelegt.* (42)
>
> A jovem mulher tinha sido classificada como ariana e não lhe foi permitido de ofício sujar o seu sangue alemão, embora minha avó tivesse se oferecido para renunciar ao seu certificado de ariana e se tornar judia por seu próprio risco.

[21] Os indivíduos eram considerados "meio-judeus" quando apenas um dos progenitores carregasse 100% de sangue judeu; seriam "um-quarto-judeus" se fossem filhos de um "meio-judeu" e um não judeu.

> Ela não queria nada além de se casar com meu avô. Todavia, era necessário evitar justamente esse tipo de **monstruosidades**. Um meio-judeu importante para a guerra sem perspectiva de descendentes aparentemente ainda era **tolerável** para o Reich. Mas que esse meio-judeu se casasse com uma ariana estava **fora de questão**. Além disso, os filhos de tal união, os um-quarto-judeus, representavam, por assim dizer, um **perigo especialmente grande** para a população. A solicitação de minha avó foi documentada, processada, classificada como **ilegal** e **antinatural**, recusada e arquivada. (grifos meus)

Percebendo que o fim da guerra se aproximava com a derrota do seu regime, os nazistas decidem exterminar todos que pudessem. A fim de escapar, seu avô tenta fugir, deixando para trás sua amada.

Ao lermos esse tipo de passagem, não nos seria estranha a sensação de estarmos diante de uma história puramente ficcional, dessas que se propõem a retratar a época da 2ª Guerra. Alguns leitores poderiam alegar a necessidade de certo tipo de preservação psíquica através de um distanciamento emocional; outros, que isso se dá pela grande exposição a histórias (principalmente filmes) de guerra, experimentada por todos nós.

Entretanto, diante de um texto literário, outros fatores nos levam a experimentar tal sensação: o estilo da narrativa, o tipo de linguagem utilizada, a apresentação dos componentes da narração, a construção da narrativa através da voz do narrador, conduzindo os leitores pelos caminhos do texto.

Observemos o seguinte exemplo: ao nos contar do drama vivido por seus avós, o narrador apresenta os problemas históricos (a situação em que viviam os judeus e o restante da população alemã) que contribuíram para o que viria a ocorrer – o não casamento, a fuga do avô, a despedida do casal.

Não é só pelo conteúdo das informações, que já são em si carregadas de emoção, ou pela escolha dos vocábulos (*Ungeheuerlichkeiten, tolerabel, ausgeschlossen, besonders große Gefahr, ungesetzlich, widernatürlich*) usados para descrever o quadro trágico das personagens – o que, sem dúvida alguma, influencia a leitura de modo especial, colaborando para a atmosfera psíquica do

texto. A maneira como se constroem e se apresentam as orações é também um elemento decisivo para o ritmo da leitura.

As frases mais curtas (marcadas em negrito), mais concisas, mais “enxutas” resultam num efeito estético de maior impacto; aparentemente de estrutura mais simples, elas aparecem após longas orações descritivas do contexto histórico e social, imprimindo um ritmo diverso que obriga o leitor a diminuir a velocidade para deter-se nessas sequências por um pouco mais de tempo, refletindo sobre o que acabou de ser lido e aquilo que está sendo dito agora. As sequências mais longas se encarregam de trazer o lado informativo do texto, seu teor histórico; as outras permitem brechas que deixam escapar a emoção como que “vazando” aos poucos, principalmente por aquilo que não foi dito, mas se sente. Nessa alternância percebe-se, também, o caráter literário do texto:

> *Das Ansinnen meiner Großmutter wurde dokumentiert, bearbeitet, als ungesetzlich und widernatürlich eingestuft, abgelehnt und abgelegt.* ***Meine Großeltern heirateten nicht. Aber sie hatten einander.***
> ***Ihr gemeinsames Leben blieb kurz.*** *Nach Stalingrad wurde Deutschland wieder jeden Tag kleiner. „Kriegswichtig“ wurde immer bedeutungsloser, als offensichtlich wurde, dass man diesen Krieg ohnehin verlieren würde. So wie die Nazis alles auf eine Karte gesetzt hatten, wie sie die Welt zu ihrem Feind erklärt hatten, war es klar, dass ein Ende des Krieges auch nur in ihrem vollkommenen Untergang enden könnte.* ***Und möglichst viele sollten mit ihnen untergehen.*** *Also gab es keine Kompromisse, keine Ausnahmeregelungen mehr.* ***Verbrannte Erde.*** *Selbst mein weltfremder Großvater Figulla schien die Bedrängnis gespürt zu haben. Im Sommer 1944 erhielt er die Mitteilung, zur Organisation Todt eingezogen zu werden, als Zwangsarbeiter in den Bautrupps.* (42-43)
>
> A solicitação de minha avó foi documentada, redigida, classificada como ilegal e antinatural, recusada e arquivada. **Meus avós não se casaram. Mas eles tinham um ao outro.**
> **Sua vida em conjunto foi curta.** Depois de Estalingrado a Alemanha voltou a diminuir a cada dia. “Importante para a guerra” tornou-se cada vez mais sem sentido quando ficou evidente que se perderia essa guerra de qualquer modo. Assim como os nazistas tinham posto tudo sobre um mapa, e declarado o mundo como o seu inimigo, também estava claro que o fim da guerra também só poderia acabar com a completa derrota deles. **E com eles deveria cair o máximo possível de pessoas.** Assim não havia mais acordos, nem regulamentos de exceção. **Terra arrasada.** Até mesmo o meu ingênuo avô Figulla parece ter percebido a aflição. No verão de 1944 ele recebeu o comunicado para se apresentar na Organização Todt para trabalhos forçados nos destacamentos de obras. (grifos meus)

A descrição do final deste capítulo é feita de modo também conciso. Uma descrição “objetiva” que, todavia, nos deixa entrever, no silêncio, os sentimentos

sufocados das personagens, a angústia do que não se pôde fazer ou dizer, o desespero (a falta de esperança) e a incerteza com relação ao futuro:

> *Auf dem Bahnhof verabschiedete sich mein Großvater Figulla von seiner* ***Nicht-Frau****. Die* ***Hoffnung auf bessere Zeiten*** *sprachen die beiden* ***nicht*** *einmal mehr aus und er machte sich auf den Weg.* (43)
>
> Na estação de trem o meu avô Figulla despediu-se de sua **não-esposa**. Os dois nem ousavam mais pronunciar a **esperança por tempos melhores** e ele se pôs a caminho. (grifos meus)

O décimo capítulo (***Christiane***) nos fala, principalmente, do nascimento da mãe do narrador e do fim da guerra. Em alguns momentos são apresentadas datas específicas de certos fatos e nomes completos das personagens, o que vem a estabelecer e confirmar o lado biográfico da narrativa.[22] Uma garantia de veracidade é transmitida ao leitor por meio desses elementos, juntamente com descrições, às vezes bastante minuciosas, sobre os acontecimentos, como, por exemplo, quando, ao término da guerra, a avó do narrador e sua mãe, ainda bebê, retornam a Berlim. Os componentes descritivos são utilizados a fim de conquistar a confiança do leitor:

> *Nach dem Krieg ging meine Großmutter zurück nach Berlin. Sie arbeitete als Sekretärin und Haushälterin in einer Villa, in der amerikanische Botschafstsangehörige lebten. Wegen des besonderen Status des Alliierten gab es dort mehr zu essen als normalerweise. Und obwohl die amerikanische Hausherrin so kurz nach dem Krieg nur Verachtung für die Deutschen empfand, hatte sie natürlich nichts gegen das kleine Kind und gab meiner Mutter sogar zusätzlich Milch. So waren meine Großmutter und ihre Tochter wohl versorgt, während sie darauf hofften, möglichst bald etwas von Johannes zu hören. Seit seiner Flucht hatte es kein Lebenszeichen mehr von ihm gegeben.* (59)
>
> Depois da guerra minha avó retornou para Berlim. Ela trabalhava como secretária e governanta em uma mansão na qual viviam membros da embaixada americana. Por causa do status especial dos aliados, havia lá mais comida que o normal. E, embora a dona da casa, tão pouco tempo depois da guerra, sentisse apenas desprezo pelos alemães, ela naturalmente nada tinha contra a pequena criança e dava para minha mãe até leite adicional. Assim, minha avó e sua filha eram bem cuidadas, enquanto elas esperavam ter notícias de Johannes logo que possível. Desde sua fuga não houvera mais nenhum sinal de vida dele.

[22] Dorrit COHN diz que escritores às vezes incluem diagnósticos médicos, por exemplo, em biografias. Embora com outra intenção, também podem causar esse efeito de confirmação (1999: 21).

Por representar para ambas, mãe e filha recém-nascida, um grande perigo permanecer em Berlim naquela época, uma vez que a criança era considerada "um-quarto-judia" e sua mãe havia solicitado sua própria conversão ao judaísmo – *Aber es gab den aktenkundigen Antrag meiner Oma auf ihre eigene Verjudung.* (57) ("Mas havia o notório requerimento da minha avó para sua própria conversão ao judaísmo"), esta decidiu fugir da capital para Brandemburgo, onde ficariam a salvo até o fim da guerra. Para elas seria, então, impossível uma fuga para a Suíça ou Palestina. Observe-se a pergunta do narrador e o uso dos adjetivos compostos:

> *Daher entschloss sich meine Großmutter zur Flucht. Sie versuchte nicht das Unmögliche, sie wollte nicht bis in die Schweiz oder nach Palästina kommen.* ***Was hätte meine nicht-mehr-arische, aber noch-nicht-jüdische Großmutter schon ohne ihren Johannes in Palästina gewollt?*** *Meine Großmutter floh nach Brandenburg.* (58)
>
> Daí minha avó decidiu fugir. Ela não tentou o impossível, ela não queria chegar até a Suíça ou Palestina. **O que teria querido a minha avó não-mais-ariana, mas também ainda-não-judia na Palestina sem o seu Johannes?** Minha avó fugiu para Brandemburgo. (grifos meus)

Essa pergunta poderia ser direcionada a um interlocutor qualquer, o próprio narrador, o leitor ideal ou os leitores reais, ou ser apenas uma pergunta retórica, expressando os ecos do pensamento narrativo, e funcionar, ao mesmo tempo, como quebra de expectativa em uma narração puramente histórico-biográfica, no sentido técnico, para assim convidar, sutilmente, o leitor a participar mais ativamente do processo literário. Em outras palavras, a pergunta se faz como elemento de construção da narrativa literária, ela se projeta, simultaneamente, em várias direções:

a) lembra ao leitor de que se trata de uma narrativa, ou seja, o texto possui por trás de si uma voz que nos conta os fatos, relatando os acontecimentos a partir de um ponto de vista individual e exclusivo;

b) por outro lado, dá-nos a impressão de uma conversa, de certo modo íntima, onde se percebe um tom confessional pela proximidade estabelecida com o leitor, como se estivesse ouvindo a um conhecido, ou mesmo um amigo, que

lhe relatasse a história da família (note-se que o vocábulo *Oma* – forma familiar de se referir à avó em alemão – "escapa" ao narrador, aparecendo no 2º parágrafo deste capítulo);[23]

c) interrompe o fluxo narrativo estabelecido apenas por orações declarativas, criando a sensação de "quebra", o que se faz neste caso de forma suave, imperceptível ao leitor distraído, alterando, dessa forma, também o ritmo da leitura e colaborando para a oscilação emocional no leitor: gera-se, assim, mesmo que mínimo, certo suspense, o que evita um narrar monótono;

d) sugere um mergulho do narrador nas mentes da personagem, a avó, e do próprio leitor, como que antecipando o questionamento, numa tentativa talvez de se colocar em sintonia com os pensamentos de ambos, personagem e leitor, passado e presente, o que aproxima os dois tempos (uma das funções e objetivos da própria narrativa) (Cf. perspectiva e focalização em GENETTE s.d.: 183-192);[24]

e) abre, para os que leem, (mais) uma porta de acesso, permitindo-lhes participar de modo mais intenso da criação do texto literário, como se lhes fosse solicitada uma possível resposta, o que também exige, por parte do leitor, uma postura menos passiva diante do texto.

Quanto ao léxico, não podemos deixar de comentar esse emprego de adjetivos compostos, construídos especialmente para descrever a situação em que se encontra(va) a personagem: *meine* nicht-mehr-arische*, aber* noch-nicht-jüdische *Großmutter* ("minha avó não-mais-ariana, mas ainda-não-judia"). Não se trata apenas de uma mulher ariana que havia solicitado junto às autoridades sua "transformação" em judia, do ponto de vista da lei, para se casar com um meio-

[23] Diferentemente de uma conversa real, no caso do livro, o leitor capta as ideias ao mesmo tempo em que lê: "o ouvido interior capta o conteúdo imediata e diretamente, capta simultaneamente e não um após o outro a expressão e o expresso." Cf. os conceitos de **ouvido exterior** e **ouvido interior** em POUILLON (1974: 13).

[24] De acordo com GENETTE (s.d.), a **perspectiva narrativa** é um "modo de regulação da informação, que procede da escolha (ou não) de um 'ponto de vista' restritivo" (p. 183). Neste trecho do livro de J. Hein, encontramos um exemplo daquilo que GENETTE (s.d.) chama **focalização interna variável**, ou seja, a personagem focal muda de acordo com a intenção do narrador, o qual dela se aproxima para "focalizá-la" (p. 187 et seq.).

judeu. Esse estado de “não mais ariana, mas ainda não judia” representa um limbo, um “não-ser”, não existir para o mundo. Uma transitoriedade que não viria a se concretizar, pois não poderia ou não deveria ocorrer. E ainda que se efetivasse, continuaria a representar um problema para a personagem, um “perigo” para a sociedade alemã nazista, o qual precisaria ser exterminado, como o foi, muito provavelmente, o próprio Johannes Figulla:

> *Die Spur meines Großvaters verlor sich seit diesem Tag für immer. Was die Gestapo mit ihm gemacht hatte, davon wusste sein Freund nichts zu erzählen. Jedenfalls meldete sich Johannes Figulla nie bei seiner Frau, bei seiner Tochter oder bei seinen Verwandten und es ist mehr als wahrscheinlich, dass er ermordet wurde. Sein Onkel, Immanuel bin-Gurion, wollte über drei Ecken gehört haben, dass Johannes in einem der Todeszüge gesehen worden sei.* (60-61)
>
> O rastro do meu avô se perdeu para sempre desde aquele dia. O que a *Gestapo* fizera com ele, disso o seu amigo não soube dizer nada. De qualquer forma Johannes Figulla nunca entrou em contato com sua esposa, sua filha ou seus parentes e é mais do que provável que ele tenha sido assassinado. O seu tio, Immanuel bin-Gurion, disse ter ouvido por mil vias que Johannes teria sido visto em um dos trens da morte.

Desnecessário talvez mencionar que, outra vez no texto, a macro e a micro-histórias se refletem uma na outra. A perseguição e o extermínio dos judeus pelos nazistas na época da 2ª Guerra, bem como também daqueles que representassem qualquer tipo de perigo ou de oposição ao governo ditatorial, já foi tema de inúmeras obras (livros, filmes etc.) ficcionais ou não (documentários, biografias e outras). Aqui, portanto, estamos diante de personagens que simbolizam tudo aquilo que sucedeu às vítimas do Nazismo – as que foram obrigadas a se esconder, muitas vezes durante longo tempo em porões, ou fugir para longe do alcance da *Gestapo*, ou ainda as que sucumbiram nos campos de concentração.

Não houve, entretanto, um tipo somente de sofrimento em consequência do que ocorreu na guerra. Ao lado da certeza sobre aqueles que pereceram em tal perseguição e extermínio, há também a incerteza sobre os que simplesmente desapareceram, deixando como rastro uma esperança, por vezes doentia, de serem reencontrados. Tal angústia e desespero nas personagens (mãe e filha) tornarão a aparecer mais adiante no livro em outros capítulos. Resta, nesse

caso, apenas a lembrança, que sobrevive em histórias contadas ou em fotografias:

> *Das einzige, was meine Mutter oder ich je von ihm sahen, war ein vergilbtes Schwartzweißfoto, das einen dünnen Mann am Ostseestrand zeigt, im weißen, weit aufgeknöpften Hemd mit wehenden schwartzen Haaren und einem draufgängerischen Lachen.* (61)
>
> A única coisa que minha mãe ou eu um dia vimos dele foi uma foto em preto e branco, amarelada, que mostrava um homem magro na praia do mar Báltico, numa camisa branca, toda desabotoada, com cabelos pretos esvoaçantes e um sorriso arrojado.

Lembremo-nos de que, mesmo se tratando de um texto (auto)biográfico, existirá sempre um plano narrativo literário, isto é, embora estejamos diante de fatos da (micro ou macro) história, o autor optou por uma voz narrativa em 1ª pessoa que, mais ou menos, manipula a linguagem de acordo com sua intenção. Isso não significa que ele venha, necessariamente, a distorcer a realidade (objetiva) a ponto de transformar mentiras em verdades (literárias) e vice-versa (o que, contudo, seria completamente passível de acontecer, se assim o quisesse). Basta nos determos nas escolhas feitas pelo narrador, sejam ao nível do léxico ou da sintaxe, ou ainda dos conteúdos narrados ou omitidos – onde o silêncio poderá ocultar informações ou revelar estados de espírito e sentimentos – para que percebamos que a linguagem poética do texto se espelha naquilo que a própria vida contém e nos oferece de poético (o sonho, a fantasia, a imaginação e as lembranças) (CANDIDO 1999: 82-84).

No capítulo 11, ***Übernachten*** (**Pernoite**), o narrador inicia falando de seus avós paternos para em seguida, contrastando-os com os avós maternos, apresentar-nos o seu avô (postiço) Zauleck, ou seja, o homem com quem se casou a sua avó materna logo após o término da guerra. Ele nos descreve sua avó como uma mulher insatisfeita (*unzufrieden*) com tudo e com todos, o que se expressa através de sua amargura. O narrador nos fala também das regras rígidas de comportamento que deveriam ser respeitadas na casa dos avós maternos, descrevendo a figura do avô como modelo de socialista, sempre defendendo esse sistema político e atacando os “inimigos do povo” (capitalismo, nazismo).

Entretanto, tinha ele o dever de se manter informado a respeito do que acontecia no mundo, outorgando a si o direito de assistir a programas de televisão que eram proibidos ao resto da família, uma vez que ele não se deixaria influenciar pelos “danos ideológicos”:

> *Opa Zauleck war der Ansicht, nur er mit seiner gefestigten Weltanschauung dürfe Westfernsehen anschauen, ohne dadurch ideologischen Schaden zu nehmen. Mein Stiefgroβvater sagte, er müsse informiert sein, wie der Klassenfeind denkt. Er schaute sich den* Internationalen Frühschoppen*, eine Gesprächsrunde internationaler Journalisten, an.* (65)
>
> Vovô Zauleck era da opinião que apenas ele com sua visão de mundo consolidada poderia assistir televisão do ocidente, sem com isso sofrer danos ideológicos. Meu avô postiço dizia que ele precisava estar informado de como o inimigo da classe pensava. Ele assistia ao *Internationalen Frühschoppen*, uma roda de debates de jornalistas internacionais.

Tal acesso às informações possibilitando um maior conhecimento de mundo revela o poder que o avô detinha em suas mãos. Podemos tomá-lo como símbolo do Socialismo na Alemanha Oriental e, portanto, esse mesmo poder do Estado será estendido sobre toda a população: aquele que tem acesso à informação beneficia-se com o conhecimento e, consequentemente, detém o poder de compartilhá-lo com os demais ou privá-los dele, deixando-os, então, na ignorância e obscuridade (outra forma de isolamento imposto à população).

Seu desprezo pelos nazistas será explicado no capítulo seguinte ***Familienleben*** (**Vida em família**), onde o leitor ficará sabendo sobre a história de vida desse avô do narrador. O casamento de seus avós mostrou-se extremamente conveniente para ambos, por ser a sua avó uma mãe solteira com uma criança pequena e o seu avô um ex-nazista inválido de guerra.

Sua opção pelo Nazismo havia sido uma forma de agredir ao pai e se rebelar contra ele. Após ser ferido no pé por uma granada em 1944, ele retorna da guerra e se converte ao Socialismo, aprendendo russo e se tornando um seguidor de Stalin. A fim de defender seus interesses pessoais e causar boa impressão aos camaradas socialistas, apagando sua origem burguesa e corrigindo os erros do passado, casa-se então com uma representante das classes trabalhadoras e reconhecida vítima perseguida pelo regime nazista,

uma simples secretária solteira com uma criança sem pai. Ao término da guerra, muda-se com ela para a zona soviética da Alemanha repartida e torna-se engenheiro, dedicando-se de corpo e alma ao socialismo e rompendo os laços com sua família e os amigos comunistas que regressaram ao lado ocidental.

No restante do capítulo 12, discorre o narrador sobre a vida dos avós após o casamento e sobre a infância de sua mãe com uma educação extremamente rígida e um constante sentimento de abandono:

> *Durch ihre Kindheit musste meine Mutter ihren eigenen Weg finden. Sie erzählte uns davon nicht viel. Und das Wenige erzählte sie nicht, um sich zu beklagen, sondern in positiven Zusammenhängen.* (74)
>
> Ao longo de sua infância, minha mãe precisou encontrar o seu próprio caminho. Ela não nos contava muito sobre isso. E esse pouco ela não contava para se queixar, mas em contextos positivos.

Do mesmo modo que associamos a figura do avô Zauleck à imagem do Estado Socialista da RDA, poderíamos enxergar na personagem de Christiane uma espécie de metonímia do povo alemão oriental, ou pelo menos da sua parcela que sofreu como ela. A menina cresceu sob uma educação rigorosa imposta pelo padrasto; o povo da RDA vivia sob um controle rígido, com limitações e isolamento impostos pelo Estado. Ambos permaneceram, em certa medida, “cerceados”, tendo de “encontrar seu próprio caminho para a liberdade”.

Em dado contexto era natural que se desenvolvesse nela (Christiane) uma ilusão e a esperança de que seu pai biológico voltasse para resgatá-la e lhe oferecer uma vida melhor:

> *Oft träumte meine Mutter während ihrer Kindheit davon, dass plötzlich ihr leiblicher Vater durch die Tür treten und auf einmal alles besser werden würde.* (76)
>
> Frequentemente na infância minha mãe sonhava que o seu pai biológico entraria de repente pela porta e de vez tudo ficaria melhor.

Por que não pensarmos aqui em uma esperança de ser “resgatado”, “salvo” mesmo, de um aprisionamento político-econômico-cultural, esperança essa que o povo alimentasse em seu íntimo?

Ao longo de sua vida, aquela esperança foi se transformando numa vontade de se aproximar da figura paterna, quer estabelecendo contato com seus parentes em Israel, quer buscando pertencer à comunidade judaica de Berlim oriental, tentando, desse modo, preencher o vazio que a perturbou durante toda a vida.

Isso é o que se verifica no capítulo 14 ***Verwandte*** (**Parentes**), em que a mãe do narrador resolve escrever para seu tio avô em Israel. Depois de algum tempo de frequente troca de correspondências, ele – Immanuel bin Gurion – e sua esposa viajam a Berlim para visitar Christiane e sua família.

Immanuel era um prestigiado escritor e havia reunido histórias, contos de fadas e lendas populares dos judeus com o objetivo de desenvolver uma consciência nacional no novo Estado de Israel:

> *Groβonkel Immanuel selbst war in Israel ein angesehener Schriftsteller. Er hatte die alten Geschichten, Märchen und Sagen der Juden gesammelt und neu herausgegeben. Das war nichts Unwichtiges, denn es stellte eine schöne Möglichkeit dar, so etwas wie ein Nationalbewusstsein in dem neuen Staat Israel zu entwitckeln, und zwar mit etwas anderem als der Shoah.* (87)
>
> Meu tio-avô Immanuel mesmo era um ilustre escritor em Israel. Ele havia reunido e reeditado as antigas estórias, contos de fadas e lendas dos judeus. Isso não era nada sem importância, pois isso representava uma bela possibilidade de se desenvolver no novo Estado de Israel uma consciência nacional e na verdade com algo diferente da Shoah (Holocausto).

A figura de um escritor preocupado com a história e identidade de um povo nos remete a uma associação metafórica, estabelecendo mais uma ligação da micro-história com a macro-história, ou seja, tal personagem representa um elo entre a história pessoal e a nacional. Tomando Christiane como uma personagem que espelhasse o povo alemão em muitos dos seus aspectos, conseguiremos enxergar essa busca por uma conexão com seu passado e com a imagem do pai (representado pelos parentes) não apenas como uma representante do povo judeu buscando reencontrar o que lhes foi tomado à

força (origem, identidade, direito à vida), mas também vê-la como uma alemã (oriental) ansiando por restabelecer um equilíbrio perdido, resgatar o que se lhe tirou durante os processos de repartição do país em zonas ocupadas, divisão em blocos político-econômicos antagônicos e, finalmente, com a criação de um muro, divisor de águas e nações, ou melhor, de uma nação em duas.

Após sua visita a Berlim, continuou entre eles o contato por cartas até a morte de Immanuel e Deborah. O narrador nos relata aqui da impossibilidade de Christiane e sua família comparecerem ao enterro por causa da burocracia para se conseguir um visto para viajar, o que poderia levar vários meses. Novamente, encontramos a ideia de proibição imposta ao povo da Alemanha Oriental, interferindo diretamente em suas vidas e limitando suas escolhas.

Dentre todos os capítulos que contêm referências a fatos e elementos históricos, um dos mais importantes é sem dúvida o 16º, ***Geschichte*** (**História**), onde o próprio nome do capítulo já nos adianta o conteúdo que virá a ser tratado. No plano da micro-história, ele nos traz os motivos pelos quais Christiane, após a morte de Immanuel e sua esposa, busca a comunidade judaica de Berlim como última tentativa de preservar sua ligação com o passado judeu e a imagem do pai:

> *Mit dem Tod von Immanuel und Deborah war das dünne Band auch schon wieder zerrissen, das meine Mutter mit der Familie ihres Vaters verbunden hatte. Aber eine weitere Möglichkeit, ein letzter Zusammenhang, existierte noch. Die jüdische Gemeinde Berlin.* (94)
>
> Com a morte de Immanuel e Deborah, já se rompera novamente a tênue ligação que minha mãe tinha estabelecido com a família de seu pai. Mas existia ainda mais uma possibilidade, uma última conexão. A comunidade judaica de Berlim.

Através dos relatos sobre as visitas à comunidade judaica estabelece-se uma ponte entre a micro e a macro-história: o texto nos oferece uma descrição detalhada, entre outras coisas, das alterações no culto religioso em consequência não apenas da guerra, mas também do isolamento em que se encontrava a Alemanha Oriental. Por exemplo, aboliu-se a necessidade da presença mínima de 10 homens judeus para a realização da cerimônia religiosa,

uma vez que era impossível reunir mais do que três ou quatro. Nesse caso, evidencia-se, embora subentendida, a referência à morte de homens na guerra e à fuga daqueles que, com sorte, conseguiram escapar.

Outra questão importante é a acentuada carência de gêneros alimentícios, o que tornava impossível a prática de uma vida *kosher*:

> *Die Kultuskommission der jüdischen Gemeinde legte beispielsweise fest, dass für das gemeinsame Gebet nicht mehr die vorgeschriebene Mindestzahl von zehn jüdischen Männern notwendig war, weil es unrealistisch war, mehr als drei oder vier Männer versammeln zu können. Auch die Einhaltung selbst der einfachsten Regeln koscheren Lebens war praktisch unmöglich. Wegen der geringen Anzahl an Gemeindemitgliedern hätte sich ein koscheres Lebensmittelgeschäft nicht rentiert, selbst wenn es zu einer Einigung mit den staatlichen Stellen gekommen wäre. Außerdem fand natürlich kein Import von Lebensmitteln statt, weil die ostdeutsche Währung nicht konvertierbar war. Und für eine vegetarische Ernährung als Alternative gab es zu wenig Gemüse oder Nüsse zu kaufen, Soja war praktisch unbekannt. Und schließlich gab es keine Kühlschränke zu kaufen, schon gar nicht hätte man zwei davon kaufen dürfen. Und so weiter und so fort.* (96)
>
> A comissão de culto da comunidade judaica determinou, por exemplo, que para a oração comunitária não seria mais necessário o número mínimo prescrito de dez homens judeus, porque era irreal conseguir reunir mais do que três ou quatro homens. Também a própria observância das mais simples regras da vida *kosher* era praticamente impossível. Dada a quantidade diminuta de membros da comunidade, uma loja de gêneros alimentícios *kosher* não teria sido lucrativa, mesmo se ela tivesse chegado a um acordo com os órgãos estatais. Além disso, não se realizava importação de gêneros alimentícios, uma vez que a moeda alemã oriental não era conversível (cambiável). E para uma alimentação vegetariana como alternativa havia muito poucos legumes ou nozes para comprar, a soja era praticamente desconhecida. E finalmente não havia refrigeradores para comprar, muito menos seria permitido comprar dois deles. E assim por diante.

O que se pode observar, então, são algumas das consequências da guerra e da divisão da Alemanha que obrigaram até mesmo as tradições mais antigas a se adaptarem a uma nova realidade. Nada escapa ao curso da história, à força de sua correnteza de mudanças que carregam tudo à sua frente, obrigando o homem a se transformar ou passando por cima dele com seu peso esmagador. Nenhuma escolha lhe resta.

A busca por se estabelecer uma ligação com o passado era compartilhada por várias outras pessoas que frequentavam tal comunidade, tecendo-se uma rede

entre as diversas minorias (micro-história), a qual servirá de base para a história de um povo (macro-história).

Entretanto, é fácil perceber o sentimento de desorientação em que estavam todos mergulhados, sem sequer um rabino que conduzisse as cerimônias. Segundo o narrador, as discussões filosóficas acerca do que significaria ser judeu – principalmente na RDA – acabavam sempre por tomar conta dos encontros e palestras causando uma total falta de entendimento entre os participantes:

> *Die Vorträge selbst waren oft nicht uninteressant, aber unabhängig vom ursprünglichen Thema endete jeder Abend unausweichlich in einer ausführlichen Diskussion über die Frage, was es überhaupt hieß, jüdisch zu sein, besonders in Deutschland, besonders in Ostdeutschland. Es meldeten sich immer die gleichen Mitglieder zu Wort.* (99)
>
> Frequentemente, as palestras em si não eram desinteressantes, mas, independente do tema original, toda noite terminava em uma minuciosa discussão sobre a questão do que, realmente, significava ser judeu, especialmente na Alemanha, especialmente na Alemanha Oriental. Sempre os mesmos participantes pediam a palavra.

O narrador nos fornece, por meio das referências históricas, um panorama dos fatos ocorridos nos anos posteriores à Segunda Guerra, mencionando a esperança de reconstrução da vida da comunidade judaica, embora muitos judeus tivessem abandonado a Alemanha Oriental indo para a Ocidental, Israel e outros lugares na década de 50, no período anterior à construção do Muro de Berlim.

Entre os participantes da comunidade judaica de Berlim Oriental frequentada pelo narrador e sua mãe, encontraremos, além dos judeus sobreviventes e seus filhos, uma variedade de personagens que vão desde aqueles preocupados com o aspecto étnico não-religioso do judaísmo até alemães não-judeus tentando se redimir da culpa em relação ao extermínio desejado pelo regime nazifascista:

> *Es gab Werner, der die ethnische, nichtreligiöse Variante des Jüdischseins pries. Es gab Hershel, dessen Geburstname Heinz lautete und der seinen Wunsch nach einem jüdisch-orthodoxen Leben zum Ausdruck brachte, wo es*

nur möglich war. Hershel war eigentlich in keiner Beziehung jüdisch, aber als Deutscher wollte es seiner Scham über die Judenvernichtung so umfassend wie möglich Ausdruck verleihen. (99)

Havia o Werner, que exaltava a variante étnica, não-religiosa, do ser judeu. Havia o Hershel, cujo nome de nascimento (batismo) era Heinz, e que manifestava o seu desejo de uma vida judaico-ortodoxa, sempre que possível. Hershel, na verdade, não era judeu nada, mas, como alemão, ele queria expressar, tanto quanto possível, sua vergonha em relação ao extermínio dos judeus.

O ponto forte deste capítulo aparece no final (pp.100-102), quando o narrador faz uma reflexão sobre a realidade judaica em Berlim Oriental, chegando à conclusão de que, ironicamente, o extermínio dos judeus teria sido alcançado através do aniquilamento do modo de vida *kosher* e da cultura judaica. Tal processo teria se iniciado com a perseguição na época da Segunda Guerra, tendo continuado com o isolamento ao qual foi submetida a RDA em relação ao resto do mundo, principalmente a falta de contato com o Estado de Israel.

Podemos perceber claramente, através da descrição que o narrador nos oferece dos livros de História utilizados nas escolas naquela época, imagens estereotipadas de "judeus com longas barbas e narizes aduncos", carregando no peito as estrelas amarelas. Ele chega ao ponto de afirmar que não havia mais antissemitismo, uma vez que praticamente não existia mais vida judaica na Alemanha Oriental:

Die Gründungsgeschichte Israels blieb im Geschichtsunterricht unerwähnt. So konnte eine greifbare Vorstellung vom Judentum in Ostdeutschland ausschließlich aus den Geschichtsbüchern zur Illustration der deutschen Judenvernichtung entstehen. Neben den Fotos zerschlagener Schaufensterscheiben und von Opfern mit aufgenähtem gelben Stern waren die einzigen Darstellugen jüdischen Lebens in Deutschland vor der Naziherrschaft die antisemitischen Stereotypen, die auf den Reproduktionen der Hetzplakate in unseren Geschichtsbüchern zu sehen waren: jüdische Bankiers und Kaufmänner mit langen Bärten und Hakennase. Und weil so vieles, was in diesen Geschichtsbüchern stand, nicht die ganze Wahrheit war, existierte bei vielen das unbestimmte Gefühl, dass die Judenverfolgung vielleicht doch irgendeinen berechtigten Grund gehabt hatte, den man jetzt nur nicht mehr offen ansprechen durfte. Aber es gab so wenig jüdisches Leben, dass es nicht einmal mehr Antisemitismus gab. (101-102)

A história da fundação de Israel permanecia sem ser mencionada na aula de história. Assim, uma ideia concreta do judaísmo na Alemanha Oriental poderia resultar exclusivamente dos livros de história para ilustrar o extermínio dos judeus pelos alemães. Ao lado das fotos das vitrines destruídas e de vítimas com estrelas amarelas costuradas, as únicas representações de vida judia na

> Alemanha antes do domínio nazista eram os estereótipos antissemitas que se viam nas reproduções dos cartazes provocadores nos nossos livros de história: os banqueiros e comerciantes judeus com longas barbas e narizes aduncos. E porque muito do que estava nesses livros de história não era toda a verdade, existia em muitos um sentimento indeterminado de que as perseguições aos judeus talvez tivessem mesmo um motivo legítimo qualquer, o qual hoje apenas não se podia mais mencionar abertamente. Mas havia tão pouca vida judia que nem havia mais antissemitismo.

Ao lado deste, o capítulo 18 ***Umstellung*** (**Reestruturação**), mostra-se também de extrema importância por revelar diversos elementos históricos através do texto literário. No primeiro parágrafo, o narrador resume de maneira extremamente sucinta como se deu a mudança política com a queda do Muro e a Reunificação das Alemanhas Oriental e Ocidental, deixando mais uma vez transparecer sua opinião de personagem que vivenciou toda aquela transformação. Podemos perceber uma preferência pelo efeito estético-literário ao invés da narrativa de "mero conteúdo histórico":

> *Die politische Wende in Ostdeutschland kam für mich vollkommen überraschend. Ich hatte noch ein paar Monate zuvor mit meiner Mutter in der Küche gestanden und wütend behauptet, dass Ostdeutschland ewig existieren würde, weil jeder ein bisschen der Staat sein durfte und dabei gleichzeitig auch gegen den Staat sein konnte. Jeder schien selbst zu entscheiden, welches von beidem er vorwiegend machen wollte. Und dann fiel dieser Staat eines Tages einfach in sich zusammen.* (110)
>
> A mudança política na Alemanha Oriental foi uma total surpresa para mim. Alguns meses antes, com a minha mãe na cozinha, eu ainda tinha declarado e asseverado com raiva que a Alemanha Oriental existiria eternamente, porque cada um podia ser um pouco o Estado e também, ao mesmo tempo, podia ser contra o Estado. Cada um parecia mesmo decidir qual dos dois ele queria preferiria fazer. E então um dia esse Estado simplesmente desmoronou.

Além disso, as dificuldades por que sua mãe passou ao perder o emprego servem de ilustração para esse tipo de problema, entre outros, que recaíram sobre toda a população da antiga RDA. Por outro lado, a sua iniciativa em relação ao trabalho sugere-nos a esperança de um povo em busca de novas possibilidades:

> *Nach der Wende wurde meine Mutter ziemlich schnell arbeitlos. Jahrelang hatte sie innerhalb des DEFA-Studios für ihren Traumberuf als Dokumentarfilmregisseurin gearbeitet. Jetzt, da sie es seit ein paar Jahren geschafft hatte und eigene Filme drehen durfte, wurde das*

> *Dokumentarfilmstudio geschlossen. Im Westen gab es seit den sechziger Jahren keine derartigen Studios mehr, in denen Regisseure, Kameraleute und andere Mitarbeiter fest angestellt waren. Und ein Studio für Dokumentarfilme, das war etwas völlig Unglaubliches. Es hatte noch Verhandlungen gegeben, an denen meine Mutter als gerade gewählte Betriebsrätin teilnahm, aber im Grunde vollzog sich die Abwicklung rasend schnell.* (110-111)
>
> Depois da virada minha mãe ficou desempregada bem rápido. Durante anos ela havia trabalhado dentro dos estúdios DEFA pelo emprego dos seus sonhos como diretora de filmes documentários. Agora que ela havia conseguido isso há alguns anos, podendo dirigir os próprios filmes, o estúdio de filmes documentários foi fechado. No ocidente desde os anos 60 não havia mais nenhum estúdio desse tipo, no qual diretores, pessoal de câmera e outros colaboradores tivessem emprego fixo. E um estúdio para filmes documentários era algo totalmente incrível. Ainda houve negociações nas quais minha mãe participou como conselheira eleita, mas basicamente tudo se desenrolou de modo extremamente veloz.

Ainda neste capítulo, o narrador discorre sobre a transformação da avó em uma compradora compulsiva, deslumbrada, assim como grande parte do povo alemão do lado oriental, diante das ilimitadas possibilidades de consumo que surgiram com o fim das fronteiras. Tudo isso associado à dissolução da URSS (*Glasnost*, *Perestroika*) e as consequentes mudanças político-econômicas teriam representado um golpe forte demais para o avô do narrador; no entanto, ele vem a falecer antes desse período. Pouco tempo depois, a morte da avó encerra a parte histórica referente a essa geração. Poderíamos, uma vez mais, verificar o espelhamento da macro-história na vida das personagens (sua história pessoal) refletindo as transformações inevitáveis no curso do tempo. A morte simbolizaria, desse modo, o encerramento de uma fase, o fim de uma geração para a continuidade da próxima.

O processo de Reunificação pôs fim ao isolamento de mais de quatro décadas a que estavam confinados os alemães orientais. As novas possibilidades que se abriram são ilustradas na viagem do narrador para estudar nos EUA, o que antes lhe seria impossível.

Durante sua estada na América, o narrador pôde perceber o que significava “ser judeu” em um país onde “um homem com um *kippah* não era nada de especial e ver um rabino no metrô não era mais incomum que ver uma freira” (*Ein Mann mit einer Kippah war nichts Besonderes und in der U-Bahn war ein Rabbiner*

kein ungewöhnlicherer Anblick als eine Nonne) (123-124). Além do contraste com a cultura americana (representando o Ocidente) verifica-se também o contraste com a vida e cultura judaicas nos EUA.

A relevância da micro-história vem novamente à tona quando o narrador nos diz que todos se interessavam em ouvir a história da vida de sua mãe, a história de uma sobrevivente:

> *Immer wieder sollte ich dann die Geschichte meiner Mutter erzählen. Alle hörten gespannt zu und nickten zwischendurch. Das war wichtig, die Geschichte einer Überlebenden. Zum Abschied sagten mir viele, dass ich meiner Mutter unbekannterweise Grüße ausrichten sollte.* (125-126)
>
> Então eu sempre tinha que voltar a contar a história da minha mãe. Todos ouviam com interesse e assentiam entrementes. Isso era importante, a história de uma sobrevivente. Na despedida, muitos me diziam para dar à minha mãe os cumprimentos, mesmo não a conhecendo.

Com a morte da mãe, a narrativa aproxima-se de um fim, seguindo algumas reflexões muito pessoais do narrador. Nós, leitores, sabemos que desfecho nos espera ao chegarmos às últimas páginas, mas somos surpreendidos com a impossibilidade de ela ser enterrada no cemitério judeu próximo à sua casa, pois, de acordo com as regras então vigentes, ela não poderia ser considerada judia:

> *‚Ist Ihre Frau denn richtige Jüdin?', fragte eine Dame meinen Vater am Telefon. Er erklärte ihr kurz die Geschichte meiner Mutter. ‚Also die Mutter Ihrer Frau war keine richtige Jüdin? Dann können wir gar nichts machen.' – ‚Aber sie war doch Mitglied der jüdischen Gemeinde', sagte mein Vater. ‚Wie hat sie denn das geschaft?', fragte die Dame mit empörtem Unterton. ‚Das war noch in Ostdeutschland, da war es noch nicht so streng', antwortete mein Vater. ‚Ich fürchte, da sind wir heute aber strenger. Ist es denn ganz sicher, dass die Mutter Ihrer Frau keine Jüdin war. Noch nicht einmal teilweise?' – ‚Ich glaube, das haben die Nazis damals sehr genau kontrolliert. Sie hatte eine Ariernachweis', antwortete mein Vater. ‚Dann stimmt das natürlich', pflichtete ihm die Dame am Telefon fast erleichtert bei. Dann herrschte zwischen ihnen eine unbehagliche Stille.* (151)
>
> ‘A sua esposa é judia verdadeira?’, perguntou para o meu pai uma senhora ao telefone. Ele lhe explicou brevemente a história da minha mãe. ‘Quer dizer que a mãe da sua esposa não era judia verdadeira. Então não podemos fazer nada.’ – ‘Mas ela era membro da comunidade judaica’, disse o meu pai. ‘Como foi que ela conseguiu isso?’, perguntou a senhora com um tom indignado. ‘Isso foi ainda na Alemanha Oriental, lá não era tão rigoroso’, respondeu o meu pai. ‘Eu receio que hoje, porém, nós sejamos mais rigorosos. Mas o senhor tem certeza absoluta que a mãe da sua esposa não era judia verdadeira. Nem

> sequer em parte?' – 'Eu acredito que os nazistas naquela época tenham controlado isso muito bem. Ela possuía uma certidão de ariana', respondeu o meu pai. 'Ah, então isso está correto', concordou com o meu pai a senhora ao telefone quase que aliviada. Então reinou entre eles um silêncio incômodo.

Uma vez mais, o silêncio mostra-se capaz de dizer mais que palavras. Um misto de sentimentos confusos (surpresa, indignação, perplexidade) transpassa do plano das personagens para os leitores, que compartilham das emoções vividas por aquelas. A repetição enfática no trecho abaixo expressa a revolta do narrador com o sistema de regras que mais uma vez oprimem o indivíduo numa correnteza de mudanças que nos pegam de surpresa:

> *Vor ihrer Geburt war meine Mutter zu jüdisch. Ihre Eltern waren zu jüdisch gewesen, um in Deutschland heiraten zu dürfen. Ihr Vater war zu jüdisch gewesen, um leben zu dürfen. Meine Mutter war jüdisch genug, dass sie in einem Keller versteckt werden musste, weil sie nach dem Gesetz nicht leben durfte. Sie war zu jüdisch für eine einigermaβen glückliche Kindheit. Zu jüdisch, um eine Verwandtschaft zu haben. Noch jüdisch genug für die jüdische Gemeinde in Ostdeutschland. Jüdisch genug schlieβlich für ihre schwere Krankheit. Aber nach ihrem Tod war sie nicht jüdisch genug für den jüdischen Friedhof in Berlin.* (152-153)
>
> Antes do seu nascimento minha mãe era judia demais. Seus pais foram judeus demais para poderem se casar na Alemanha. Seu pai fora judeu demais para poder viver. Minha mãe era judia o suficiente para ter de ser escondida em um porão, porque segundo a lei ela não podia viver. Ela era judia demais para uma infância razoavelmente feliz. Judia demais para ter parentes. Ainda judia o bastante para a comunidade judaica na Alemanha Oriental. Finalmente, judia o bastante para a sua doença. Mas, depois de sua morte, ela não era judia o suficiente para o cemitério judeu em Berlim.

Parece desnecessário dizer-nos perplexos diante de tamanha ironia da vida, mas é algo que foi tirado da própria vida da personagem-pessoa Christiane Hein. Em um de seus trabalhos de filmes documentários, ela nos conta a história de uma afro-alemã que foi em busca do pai na África e que também não encontrou seu lugar nem "na Alemanha, onde era uma negra", nem na África, onde "não era negra o bastante":

> *Ihre letzte Arbeit handelt von einer Toten. Es geht um Mirjam, eine Deutsch-Afrikanerin, die in der DDR aufwuchs und bei der Suche nach ihrem Vater gestorben ist. Sie hatte ihn nicht gekannt, weil er noch vor ihrer Geburt nach Afrika zurückkehrte. Mirjam war mehrmals dort, suchte nach ihren Wurzeln, fand Verwandte, aber ihren Vater fand sie nicht.*

> *Und auch nicht den Platz, wohin sie gehörte. In Deutschland war sie eine Schwarze, in Afrika nicht schwarz genug. Das wurde ihr nach und nach bewusst. Auf ihrer letzten Reise infizierte sie sich mit Malaria. Geblieben ist von der 25-jährigen Frau nur wenig: Fotos, Schallplatten, eine Krankenakte.* (JOST 2006)
>
> Seu último trabalho tratou de uma morta. Era sobre Mirjam, uma teuto-africana que cresceu na RDA e morreu à busca de seu pai. Ela não o tinha conhecido, porque ele regressou para a África ainda antes do seu nascimento. Mirjam esteve lá várias vezes, procurou por suas raízes, encontrou parentes, mas o seu pai ela não achou.
>
> E também não encontrou o lugar ao qual ela pertencia. Na Alemanha ela era uma negra, na África não era negra o bastante. Disso ela se conscientizou pouco a pouco. Em sua última viagem ela contraiu malária. Os pertences deixados pela mulher de 25 anos foram poucos: fotos, discos, prontuário médico. (Tradução minha)

Em conclusão, pudemos observar neste capítulo como uma narrativa de teor histórico-biográfico, recheada de fatos e elementos tirados diretamente da história pessoal, individual e familiar e da história de um país, de um povo e do próprio mundo (com a ajuda dos recursos da memória), consegue se utilizar desses mesmos elementos para recriar uma realidade literária através da voz narrativa em 1ª pessoa de um autor que prefere um estilo simples, ou seja, sem rebuscamentos ou excessos, e que, por meio dessa simplicidade linguística, expressa sua visão de mundo (sentimentos, opiniões, revolta) ao mesmo tempo informando e comovendo, dizendo muitas vezes mais com o silêncio do que com as palavras (GENETTE s.d.: 196).

Vale lembrar também que, embora não nos caiba aqui discutir ou questionar se toda história (micro ou macro) é ou não, em certa medida, ficção, toda ela possui, sem dúvida alguma, um ponto de partida e referência, um foco narrativo que recria a realidade em um texto destinado a um leitor. Seu objetivo de informar ou manipular a informação, dourando-a ou distorcendo-a, sua capacidade de conduzir ou persuadir, ao leitor caberá a responsabilidade de analisar e julgar, mantendo os olhos e a mente sempre críticos diante do texto e apenas conscientemente se deixando levar por essa viagem que é a narrativa.

Capítulo II

O filme, a narrativa e a história

All animals are equal, but some animals are more equal than others.
Animal Farm – George Orwell

Wer zu spät kommt, den bestraft das Leben.
Gorbachev

Na abertura do filme *Good bye, Lenin!* deparamo-nos com cenas da família Kerner no seu chalé no campo, no verão de 1978. O tipo das imagens revela tratar-se de um filme amador, de cunho familiar, mostrando a família em momentos de descontração e, principalmente, as crianças (Alex e sua irmã, Ariane) divertindo-se com brincadeiras típicas da infância.

Perceberemos, mais adiante, que cenas como essas da história da família Kerner podem dizer muito sobre a história do país, a então Alemanha Oriental. Por exemplo: num regime socialista como o da RDA, onde a população deveria ter os mesmos deveres e direitos, caberia perguntar como alguns poderiam ser privilegiados e favorecidos pelo governo com benefícios desse tipo: um chalé no campo. Isso nos faz pensar se os demais cidadãos também poderiam usufruir desse tipo de benefício.

Na sequência de imagens em cartões postais que se apresenta então, estaremos diante de cenas "congeladas" da vida na RDA, tomando emprestado o termo cunhado por Umberto Eco ao descrever os "espelhos congelantes" (ECO 1989: 33-36). Essas imagens congeladas nos transmitem a ideia de algo parado no tempo, ou seja, sem evolução significativa, principalmente em contraste com o resto do filme (o trecho anterior e as cenas que se seguem) sempre dinâmico, sempre em movimento. Isso traduz a estagnação em que se encontrava mergulhada a Alemanha Oriental no curso da história quando comparada, por exemplo, à Alemanha Ocidental; estagnação essa da qual a população tinha consciência.

> Nem mesmo o Muro de Berlim nem as cercas de arame farpado puderam ocultar da população da RDA as disparidades entre os dois Estados alemães. Ela falava a mesma língua que a da RFA, possuía o sentimento de que pertencia à mesma nação e, ao receber informações de amigos e parentes ou ver as imagens da TV ocidental, cuja captação o governo do SED, tentou sem

êxito impedir, percebia sua condição de inferioridade, depois de quarenta anos de *real existierender Sozialismus*. (BANDEIRA 2001: 142)

O filme *Good bye, Lenin!* encontra-se repleto de conteúdo histórico do início ao fim e percebemos claramente que é essa a intenção do diretor, uma vez que ele trata de um momento histórico da maior importância nos últimos anos da história da Alemanha, da Europa e do mundo.

Por se tratar de uma obra de ficção, tem o diretor maior liberdade de manipular a história do filme para atender aos seus objetivos, uma vez que ele (Wolfgang Becker) é também corroteirista da obra. O próprio Becker, ao participar de um evento da Mostra Internacional de Cinema, em São Paulo em 2006[25], relatou que extraiu ideias e informações, para o filme, de entrevistas com cidadãos da ex-RDA, ou seja, temos portanto aqui a ficção se baseando diretamente nas fontes da realidade.

Neste capítulo da tese, farei uma investigação de alguns temas referentes ao conteúdo histórico observado nesta obra cinematográfica. Estes temas são fundamentais para a estrutura narrativa do filme, uma vez que ele trata de um período marcante da história da Alemanha: o antes e o depois da queda do Muro de Berlim.

Poderemos observar alguns exemplos desses elementos históricos presentes ao longo de todo o filme, tais como:

a) a presença da *Stasi* controlando a vida da população;

b) o choque entre polícia e cidadãos durante a passeata contra o governo;

c) a realidade histórica e social da RDA: empregos, hospitais, insatisfação da população;

[25] Wolfgang Becker, vindo ao Brasil para participar como membro do júri da 30ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, ministrou uma aula magna na FAAP no dia 27/10/2006. (Cf. "O cinema de autor rompe silêncios" in: <http://blogdamostra.blog.uol.com.br/arch2006-10-22_2006-10-28.html>. Acesso em: 24 dezembro 2011.

d) a queda do Muro de Berlim e as consequências desse fato histórico:

1. abertura das fronteiras entre RDA e RFA;
2. migração em massa de cidadãos da RDA para a RFA;
3. desaparecimento de antigos produtos nos supermercados;
4. mudança do câmbio e da moeda nacional;
5. vinda de alemães ocidentais para o ex-lado oriental;
6. transformação da cidade de Berlim;
7. descontentamento e consequente nostalgia por parte de alguns cidadãos mais antigos do ex-lado oriental em relação às mudanças.

Todos esses elementos colaborarão, não apenas para contextualizar a realidade histórico-social da antiga Alemanha Oriental, mas principalmente para criar um clima de "perigo e ameaça" constantes na vida da família Kerner, depois que Christiane é trazida de volta para casa do hospital onde estava internada.

Ao analisarmos a estrutura narrativa do filme, podemos verificar que ele possui dois momentos distintos mas complementares: o primeiro quando Alex é ainda criança (as cenas no chalé no campo, no apartamento assistindo TV, ou tentando motivar a mãe a se recuperar da depressão); e o segundo quando ele aparece já adulto e inserido no contexto histórico o qual antecipa as grandes transformações que viriam a ocorrer no país.

O primeiro momento (o de Alex criança) serve de introdução ao filme, apresentação das personagens, e contextualização histórica dos fatos e acontecimentos. O segundo momento traz a apresentação da trama (a farsa criada para evitar que Christiane soubesse das mudanças históricas), suas consequências na vida das personagens (família, vizinhos e amigos) e as complicações que surgem e precisam ser resolvidas ao longo do filme – todas as vezes que a realidade histórica tenta invadir a "redoma protetora", criada para preservar a saúde e a vida de Christiane Kerner, e expor a farsa existente ao seu redor.

(1) A primeira cena do filme que se passa no apartamento da família Kerner mostra-nos dois policiais da *Stasi* interrogando Christiane (figura 1) sobre o desaparecimento do seu marido, que fugira para o lado ocidental. Eles retratam de forma convincente como eram firmes e enérgicos os funcionários daquele órgão responsável pela segurança do Estado alemão (*Ministerium für Staatssicherheit*) e como tentavam de todas as formas que dispunham controlar a vida dos cidadãos[26].

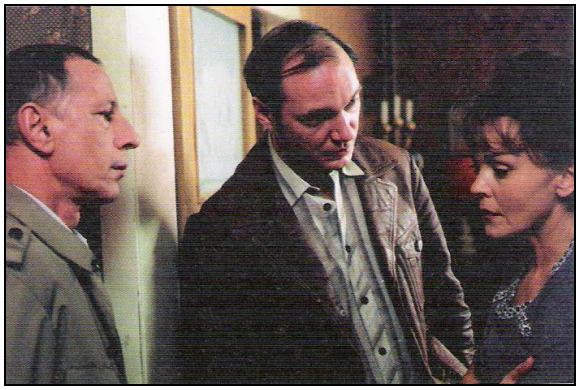

Figura 1 - Interrogatório

Ao mesmo tempo[27], vemos Alex criança assistindo televisão ao lado de sua irmã Ariane, num dos momentos marcantes na história da Alemanha quando o primeiro astronauta alemão, Sigmund Jähn, (e cidadão da RDA) viaja para o espaço, numa espaçonave russa, como parte da tripulação do projeto Sojus 31, no dia 26 de agosto de 1978.

[26] Os métodos empregados pelos policiais da *Stasi* estão bastante detalhados e explicados no filme *Das Leben der Anderen* (*A vida dos outros*).

[27] Este recurso cinematográfico (*crosscutting*), bastante comum, de apresentar os quadros em sequência na trama (*syuzhet*) sugere que os acontecimentos estão ocorrendo simultaneamente na fábula (*fabula*), o que é reforçado pelo fato de a cena se passar no mesmo espaço físico (o apartamento da família Kerner) e pela interferência do som de um quadro no outro (a voz da mãe e dos policiais quando se mostra o plano das crianças assistindo TV e o som da TV quando se vê o plano dos policiais da *Stasi* interrogando a mãe) (Cf. *simultaneous events successive presentation* em BORDWELL 1985: 77; e voz-*off* em DOANE 1983: 459).

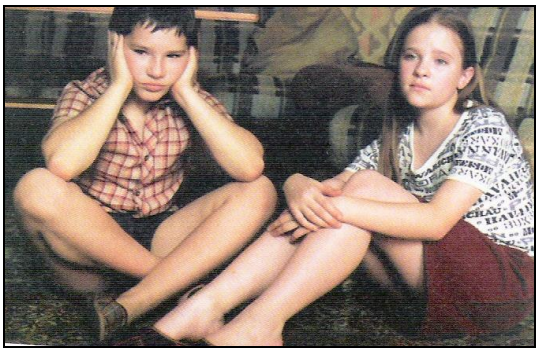

Figura 2 – Assistindo TV

Figura 3 – 26 de agosto de 1978

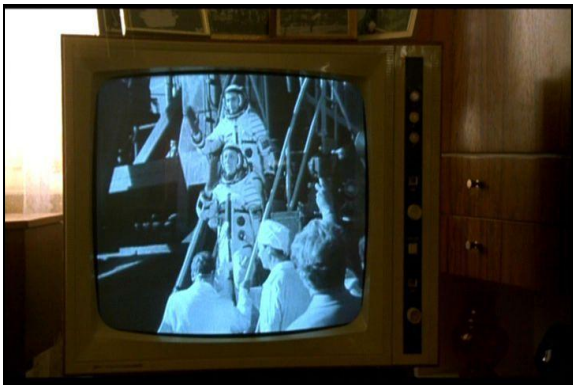

Figura 4 – Cosmonautas na TV

Dois elementos precisam ser aqui mencionados: o primeiro é o uso de datas específicas que servem para reforçar no filme a presença da realidade histórica do país; e o segundo é o uso da voz-*over*[28] do narrador empregada aqui pela primeira vez no filme.

A voz narrativa de Alex (adulto) arrebata o espectador, trazendo-o, mesmo que apenas parcialmente e por alguns instantes, para fora da realidade do filme, e

[28] Sigo a terminologia de M. A. DOANE, que faz a distinção entre voz-*off* e voz-*over* em seu texto intitulado "A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço" (DOANE in XAVIER 2003: 462-467). Em seu texto, a autora descreve "voz-*off*" como "a voz de um personagem o qual não é visível no quadro" acrescentando que este recurso "afirma a 'presença' do personagem no espaço da cena, na diegese [...] 'logo além do limite do quadro', em um espaço que 'existe', mas o qual a câmera não escolhe mostrar" (p. 462). Explica ainda que "a voz-*off* é sempre 'submetida ao destino do corpo' porque pertence a um personagem que está confinado ao espaço da diegese, quando não ao espaço visível da tela" (p. 466). Ainda no mesmo texto, a autora define o "espaço da diegese" como um espaço que "não tem limites físicos, não pode ser contido ou medido. É um espaço virtual construído pelo filme" (p. 464). Em seguida, oferece-nos a definição de "voz-*over*", que "com frequência, apenas inicia a estória e é subsequentemente substituída pelo diálogo sincrônico". No caso deste filme, podemos dizer ainda que "narração feita pela voz-*over* está de fato ligada a um corpo (o do herói)" e "apesar da voz-*over* em *flashback* efetuar um deslocamento temporal em relação ao corpo, a voz frequentemente volta ao corpo como uma forma de desfecho narrativo", o que neste caso ocorrerá após o fim da história. (Cf. mais adiante neste estudo (pp. 49, 92-93) o conceito da transformação do herói no narrador, segundo GENETTE s.d.: 225).

relembrando-nos de que se trata de uma narrativa, de que ele – o narrador – tem conhecimento de tudo o que vai se passar, uma vez que ele já viveu aquilo que está narrando. O espectador mais experiente perceberá que aqui se inicia a aproximação entre personagem e narrador, a qual tenderá a aumentar progressivamente até o desfecho da obra (GENETTE s.d.: 225).

(2) Outro exemplo em que podemos verificar a mão forte do Estado socialista-ditatorial – a reprimir as expressões de insatisfação do povo com relação ao governo – aparece na cena em que a polícia tenta acabar com uma passeata por meio da força.

Figura 5 - Passeata

Frisemos aqui que o que levou a população da RDA às ruas em diversas manifestações de descontentamento, exigindo melhores condições de vida em geral, foi principalmente a falta de liberdade (BANDEIRA 2001: 157-167). É irônico e, ao mesmo tempo, triste observar que a passeata pacífica reivindicando liberdade de imprensa (*Pressefreiheit*), abertura das fronteiras e não-violência (*Keine Gewalt*) fosse reprimida pela polícia justamente de forma bastante violenta.[29]

[29] O governo do SED (Partido Socialista) resolveu reagir com "brutal repressão policial" às evasões em massa dos cidadãos para países como a Hungria, Tchecoslováquia, a fim de fugirem para a RFA, e às manifestações populares, principalmente durante a visita de Gorbachev a Berlim Oriental para as comemorações do 40º aniversário da fundação da RDA em 6 e 7 de outubro de 1989 (BANDEIRA 2001: 152-153). É possível enxergarmos aqui uma alusão ao filme *Doutor Jivago* (1965) justamente na forma como uma manifestação popular de descontentamento com o governo é violentamente reprimida pelos policiais e soldados. Naquele filme, contudo, a passeata pacífica tem um fim muito mais trágico do que no caso de *Good bye, Lenin!*

Figura 6 – Violência policial

As cenas que vemos no filme retratam de modo bastante realista o que deveria acontecer com frequência em situações como essa: cidadãos sendo brutalmente espancados por policiais e levados em seguida para a prisão. Fica clara a imagem de um estado socialista ditatorial empregando o abuso da força a fim de manter a ordem e o controle.

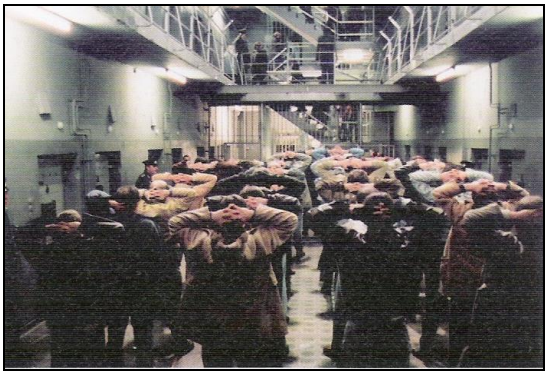

Figura 7 – Delegacia de polícia na *Keibelstraβe*

Na manifestação popular mostrada no filme encontra-se Alex, que vem a ser preso e levado com outros manifestantes, o que visto por sua mãe causa-lhe o infarto que a levaria ao hospital e provocaria a perda da memória, desencadeando todo o contexto em que se dará a farsa elaborada pelo filho para poupá-la de aborrecimentos e emoções fortes.

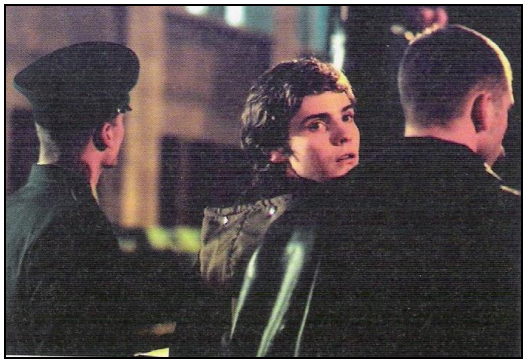

Figura 8 – Alex preso

Figura 9 – Christiane desmaiada

Às vésperas das comemorações do 40º aniversário da RDA, temos um retrato histórico de como estava o país, mergulhado em estagnação e descontentamento por parte da população em geral. O ócio em que se encontra nosso protagonista (Alex-personagem) reflete a falta de perspectiva de voos mais altos, de um futuro com mais liberdade e democracia.

Figura 10 – 40º aniversário da RDA

Figura 11 – Alex bêbado

Não podemos deixar de observar aqui a forte ironia empregada pelo diretor na imagem acima mostrada. Os dizeres na placa acima da porta (*Der Mensch steht im Mittelpunkt der sozialistischen Gesellschaft*), algo como “O cidadão (a pessoa) está no centro da sociedade socialista”, o que deveria ser reforçado pelo fato de esta placa estar entre duas outras que representam o Estado socialista da RDA (*DDR*), apresenta-se em conflito visual com a imagem da cena: Alex, cidadão da RDA, aparece no canto direito do quadro, bêbado e desmotivado.

Quando Christiane Kerner é levada para o hospital, percebemos o estado crítico que caracteriza o sistema de saúde da então RDA: segundo o próprio médico que a atende, a demora em ser socorrida na rua acaba levando-a ao estado de coma, causando-lhe a amnésia por falta de oxigenação do cérebro. Verificamos também um ar de “ultrapassado” nos equipamentos do hospital, refletindo a falta de modernização na área da saúde na Alemanha Oriental.

Figura 12 – Christiane em coma

A seguir, através do contraste entre as imagens mostradas e o discurso empregado pelo narrador, percebemos o tom irônico em que os acontecimentos sérios (fatos históricos marcantes) são relatados de modo descontraído e jocoso: a renúncia de Honecker (secretário do SED – Partido Socialista), as manifestações populares contra o governo (“concerto” em frente à Prefeitura),

Figura 13 – Renúncia de Honecker

Figura 14 – “Concerto” na prefeitura

a abertura das fronteiras, a derrubada das torres de observação e a queda do Muro de Berlim (“reciclagem”),

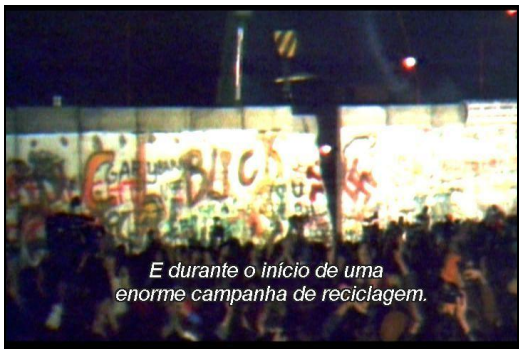

Figura 15 – Queda do Muro

Figura 16 – Queda da Torre

o trânsito de cidadãos da RDA para a RFA entre outros, como por exemplo a primeira ida de Alex ao lado ocidental (“descobertas culturais”: *junk food*, pornografia).

Figura 17 – 1ª ida ao lado ocidental

Figura 18 – Visita ao *sex shop*

O narrador (em voz-*over*) conta-nos, sempre com um tom descontraído, jocoso e por vezes irônico, como Christiane Kerner perdeu, em seu sono comatoso, todas as transformações que se deram rapidamente no lado oriental da Alemanha nos mais variados âmbitos: social, econômico, nacional, familiar etc.

Figura 19 – Perda de emprego

Figura 20 – Novo emprego

O delicado estado de saúde de sua mãe leva Alex a elaborar um plano de, não apenas trazê-la de volta para casa, mas reconstruir o espaço físico para fazê-la acreditar que nada havia mudado naqueles oito meses em que ela permanecera em coma. Percebemos uma escolha minuciosa dos objetos que compõem o quarto de Christiane: móveis, roupas, quadros (Che Guevara[30]), livros (*Das siebte Kreuz* de Anna Seghers[31]) etc.

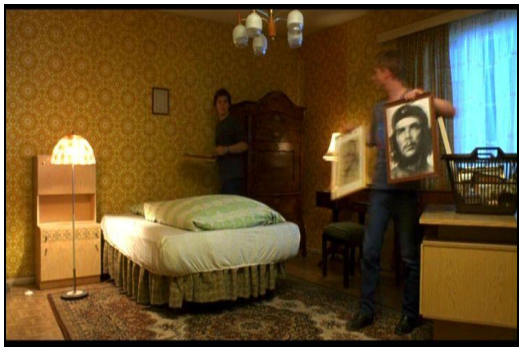

Figura 21 – Che Guevara (quadro)

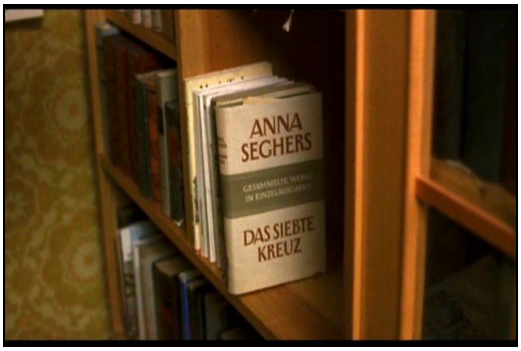

Figura 22 – Anna Seghers (livro)

[30] Líder revolucionário (nascido Ernesto Rafael Guevara de la Serna, na Argentina) representante, para muitos de seus partidários, da luta contra a injustiça e as desigualdades sociais. Foi um dos ideólogos e líderes da Revolução Cubana, participando também da reorganização do Estado em Cuba.
[31] Nome adotado pela escritora alemã (nascida Netty Reiling), antifascista e cofundadora do movimento de liberdade da RDA.

Isso tudo a fim de reconstruir a atmosfera da antiga RDA e manter a mãe a salvo dos acontecimentos que poderiam ameaçar a sua saúde e vida então fragilizadas, preservando-a numa espécie de “museu vivo” dentro do apartamento da família Kerner e mais especificamente no quarto dela.

As primeiras complicações começam a surgir quando Christiane pede ao filho que compre pepinos *Spreewald* (sua marca preferida existente na Alemanha Oriental) e ao chegar ao mercado Alex se depara com uma realidade totalmente diferente: primeiro, prateleiras vazias, imagem de decadência;

Figura 23 – Mercados vazios (1)

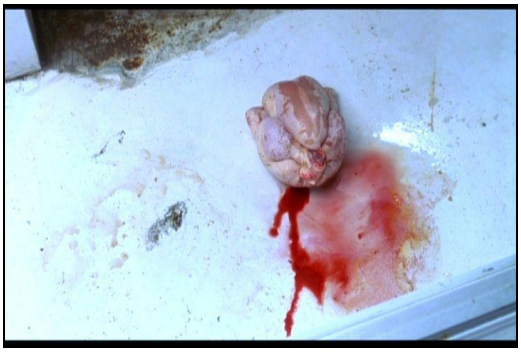

Figura 24 – Mercados vazios (2)

mais tarde novos produtos (ocidentais) sendo colocados, os pequenos mercados transformando-se em paraísos de consumo.

Figura 25 – Paraísos de consumo

Figura 26 – Falta dos produtos antigos

Paralelamente, são mostradas imagens da população comemorando a chegada da nova moeda, o Marco Alemão Ocidental, a troca do câmbio, e também os bons resultados da seleção alemã de futebol, oferecendo-nos um panorama dos acontecimentos históricos da Alemanha em 1990.

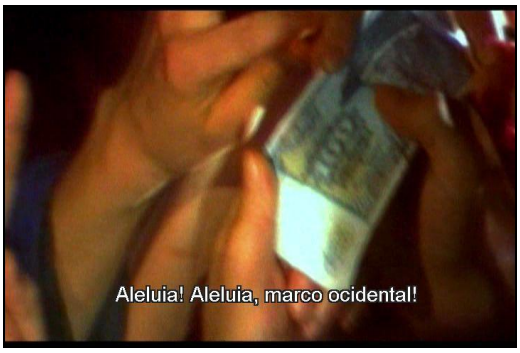

Figura 27 – Marco ocidental (1)

Figura 28 – Marco ocidental (2)

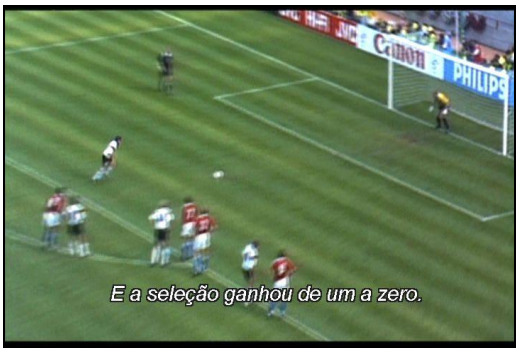

Figura 29 – Vitória da seleção alemã

Figura 30 – Lothar Mathäus

A escolha das imagens mostrando a população alemã alegre com as mudanças que vinham ocorrendo então prepara o terreno emocional para um contraste com algumas cenas em seguida: por exemplo, aquela em que um vizinho dos Kerner, Herr Ganske, ao ver Alex revirando o lixo buscando encontrar embalagens de antigos produtos, comenta que “eles” (provavelmente o novo governo) levaram a população ao ponto de ter de remexer o lixo (para sobreviver),

> *So weit haben die uns schon. Dass wir im Müll rumfischen müssen.*(56)[32]
>
> A isso eles nos levaram, a ter que remexer o lixo!

[32] No caso das citações do filme, os números indicam as páginas do roteiro (LICHTENBERG 2003) de onde foram tiradas. Foram usadas as traduções que aparecem no filme (DVD), nas legendas em português.

ignorando o verdadeiro motivo de Alex, que na verdade faz aquilo para alimentar a farsa de que nada mudou e manter as aparências para sua mãe.

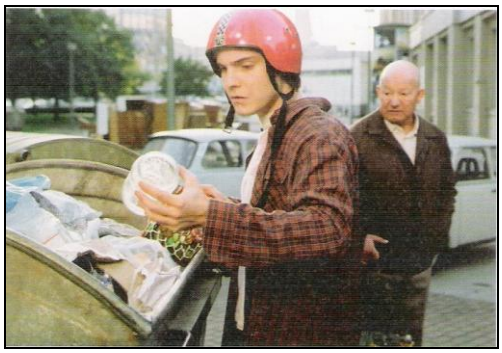

Figura 31 – Remexendo o lixo

Figura 32 – Reaproveitando as embalagens

Em outra cena, em que Alex convida este vizinho juntamente com outros, também amigos de sua mãe, ele lhes explica que ela nada sabe sobre a queda do Muro e das mudanças ocorridas, quando um deles diz “Sorte dela!”

Figura 33 – Amigos de Christiane

Figura 34 – “Sorte dela!”

Elementos como estes compõem o quadro de nostalgia presente em parte da população da RDA que não aceitava bem as transformações pelas quais o país estava passando[33].

[33] Este também é um dos motivos pelos quais *Good bye, Lenin!* é considerado um dos filmes que retratam a história deste período da Alemanha com certa nostalgia da antiga RDA (*Ostalgie*): “É inegável um certo tom nostálgico no filme” (CORNELSEN 2008: 176).

O filme mostra também o abandono de imóveis na RDA por moradores, às vezes famílias inteiras, que deixaram tudo para trás, por exemplo, aqueles que foram passar férias em outra parte e, com as mudanças, não se deram nem ao trabalho de voltar.

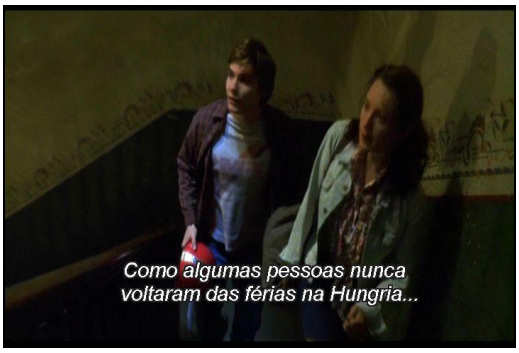

Figura 35 – Imóveis abandonados (1)

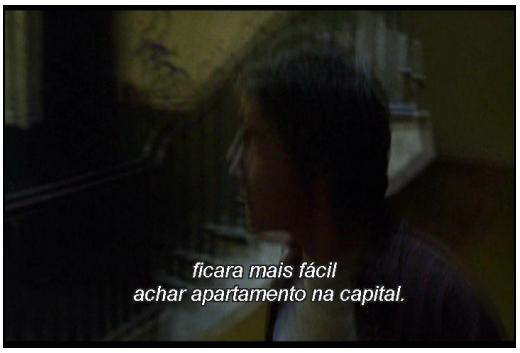

Figura 36 – Imóveis abandonados (2)

Figura 37 – Imóveis abandonados (3)

Figura 38 – Imóveis abandonados (4)

Figura 39 – Imóveis abandonados (5)

Figura 40 – Imóveis abandonados (6)

Muitos dos imóveis vazios passaram a ser então ocupados por cidadãos da antiga RDA; mais adiante veremos alemães ocidentais que mudaram para o lado oriental vindo em busca de lugares mais baratos para viver.

Em outro momento, é importante também atentar para o comentário de Alex sobre a relevância do futebol desempenhando um papel de elemento reunificador na sociedade ainda dividida das duas Alemanhas:

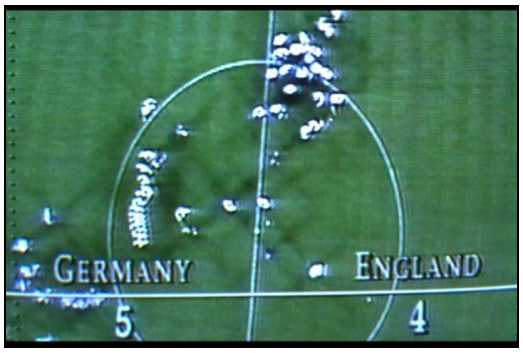

Figura 41 – Placar do futebol

Figura 42 – Relógio na *Alexanderplatz* (1)

Figura 43 – Relógio na *Alexanderplatz* (2)

> *Während die Weltzeituhr am Alexanderplatz auf Mutters Geburtstag zuraste, vereinte ein kleiner runder Ball die gesellschaftliche Entwicklung der geteilten Nation und ließ zusammenwachsen, was zusammengehörte*. (65)
>
> Enquanto o aniversário da mamãe se aproximava, o futebol ajudava a criar a unidade da nossa ainda dividida sociedade.

Um dos elementos em que está baseada a comicidade do filme vem a ser a forma como explicam para Christiane Kerner as mudanças que ela vai percebendo, seja mesmo da cama onde se encontra confinada (por exemplo, na comemoração do seu aniversário, quando ela vê um *banner* publicitário gigante da *Coca-Cola*™ num prédio vizinho)

Figura 44 – Aniversário de Christiane (1)

Figura 45 – Aniversário de Christiane (2)

Figura 46 – *Banner* da *Coca-Cola*™

ou na sua “fuga” do apartamento aproveitando-se do cochilo do filho (quando ela se depara com alemães ocidentais se mudando para o lado oriental, carros ocidentais nas ruas de Berlim e a antológica cena da estátua de Lênin sendo carregada por um helicóptero).

Figura 47 – Novos vizinhos (1)

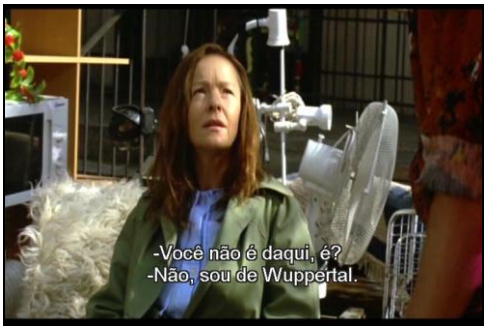

Figura 48 – Novos vizinhos (2)

Figura 49 – Encontro com Lênin

Com a ajuda de seu novo amigo (Denis Domaschke), que faz montagens com vídeos antigos e imagens atuais, são feitos vídeos caseiros que fornecem explicações (falsas) para as mudanças que vinham ocorrendo no país, sempre procurando reforçar a ideia de que nada mudara nas bases do regime socialista da RDA. Pelo contrário, passam a impressão de que a situação da Alemanha Oriental estava tão próspera a ponto de atrair cidadãos da RFA que buscavam um lugar melhor para viver. Segundo o vídeo, as autoridades da RDA resolvem conceder asilo político aos refugiados vindos da Alemanha Ocidental, onde "o desemprego, a falta de perspectiva de futuro e o crescente sucesso de partidos neonazistas na RFA levaram muitos alemães ocidentais a rejeitar o capitalismo", estabelecendo uma iniciativa conhecida como "Solidariedade com o Oeste para alojar os novos cidadãos".

O próprio Alex-narrador, em voz-*over*, admite que essa Alemanha Oriental inventada por sua personagem para sua mãe era a que ele havia sonhado, ou seja, uma utopia.

> *Die DDR, die ich für meine Mutter schuf, wurde immer mehr die DDR, die ich mir vielleicht gewünscht hätte.*(104)
>
> A RDA criada para minha mãe era a que eu havia sonhado.

Figura 50 – Noticiário TV (1)

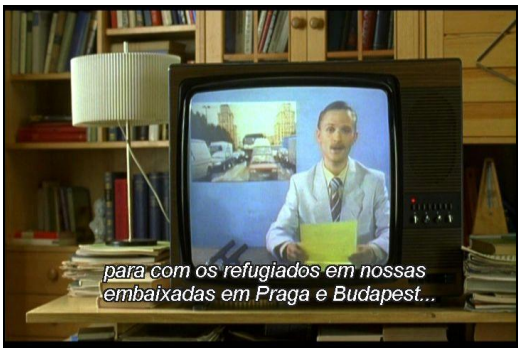

Figura 51 – Noticiário TV (2)

Figura 52 – Noticiário TV (3)

Figura 53 – Noticiário TV (4)

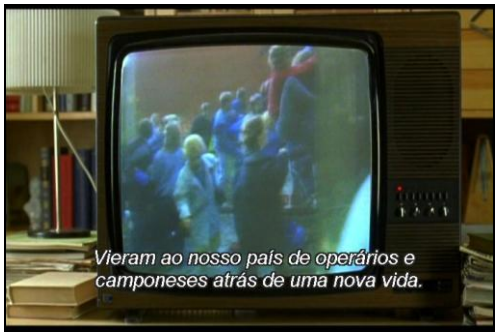

Figura 54 – Noticiário TV (5)

Figura 55 – Noticiário TV (6)

No intuito de estabelecer um paralelo entre a história da antiga Alemanha Oriental (RDA) e a história de Alex Kerner e sua mãe, Christiane, narrada no filme *Good bye, Lenin!*, e a fim de analisar a presença da morte na estrutura narrativa desta obra cinematográfica, tomemos a figura de Alex (personagem) como um representante, senão de toda população da RDA (ou sequer de toda sua população jovem), de pelo menos parte da população que nasceu na antiga Alemanha Oriental e vivenciou as transformações ocorridas com a queda do Muro de Berlim e com a reunificação da Alemanha.

Encontraremos um Alex dividido: por um lado, reivindicando melhores condições de vida no país, participando das manifestações de rua; e por outro, lutando – em visível conflito interior – contra a nova realidade que foi aos poucos se instalando na sociedade da Alemanha, para preservar o que, na verdade, pertence ao passado, à antiga pátria socialista, representada no filme pela figura da mãe (Christiane Kerner).

Dividindo esta obra em fases, de acordo com os acontecimentos apresentados no filme, será possível observar melhor o papel desempenhado pelo tema da morte na estrutura narrativa:

1ª fase – a infância de Alex (cena: o chalé no campo)

Esta é a fase (da inocência, do desconhecimento, da ignorância) em que tudo era ou parecia perfeito na sociedade da RDA, o que se vê expresso nas imagens da família completa e feliz a desfrutar momentos de lazer juntos. Pode-se entender, porém, que algo já estaria para acontecer: o pai de Alex provavelmente já estaria planejando a fuga para o lado ocidental da Alemanha, denotando já existir um descontentamento por parte da população no lado oriental.

2ª fase – o trauma (cena: o interrogatório no apartamento dos Kerner)

Com a fuga do pai para a RFA, o suposto abandono da família, verifica-se uma dupla traição: a troca de uma esposa/mulher por outra (inimiga da classe socialista) e de uma pátria por outra (Alemanha capitalista). Esse fato representa uma realidade que ocorria, embora com dificuldade, na então Alemanha Oriental: os cidadãos insatisfeitos que tinham coragem de tentar a fuga para o lado ocidental às vezes eram bem sucedidos e nunca mais regressavam à RDA. Isso explica o trauma vivido tanto por Christiane, que

entra em depressão e vem até a ser internada numa clínica psiquiátrica, quanto por Alex, que tenta de todas as formas animar a mãe e ajudá-la a melhorar.

Temos aqui uma mostra do que poderia representar, para aqueles que ficavam no país, a perda dos entes queridos que fugiam da RDA para a Alemanha Ocidental: uma espécie de morte simbólica, uma vez que não tinham nenhuma esperança de voltarem a se ver. A própria Christiane confessa a Alex, mais adiante quando regressa do hospital, que depois da fuga do marido havia pensado em se matar:

> *Als euer Vater damals ..., als er plötzlich weg war ..., ich hab nicht geglaubt, dass ich das schaffen würde. Ich hab euch das nie erzählt. In meinem Kopf war der Gedanke mir was anzutun.* (53)
>
> Quando seu pai... Quando ele partiu de repente... pensei que eu não fosse aguentar. Eu nunca lhe contei, mas... eu pensei em me matar.

Quando Christiane, ainda no início do filme, volta para casa da clínica onde estava internada com depressão, a voz-*over* de Alex-narrador faz um comentário relevante para este tema:

> *Nach acht Wochen kam Mutter wieder nach Hause. Sie war wie verwandelt und das Leben hatte sie zurück.* (12)
>
> Depois de oito semanas, mamãe voltou para casa. Ela estava diferente, de volta à vida.

Não se pode deixar de observar essa construção paralela que se apresenta na estrutura desta obra:

A) ao sofrer um trauma emocional com a fuga do marido, Christiane entra em depressão e permanece <u>oito semanas sem fala e sem ação</u> (como que morta) internada numa clínica psiquiátrica; com as visitas de Alex e seu esforço em animá-la, ela volta para casa (e à vida) recuperada e transformada, passando a dedicar-se completamente à Pátria socialista (num casamento simbólico com ela);

B) ao sofrer um choque emocional vendo o filho (Alex) ser detido e levado por policiais na passeata, Christiane tem um infarto e entra em coma e permanece assim por oito meses no hospital; novamente, agora em sono comatoso, a personagem se aproxima da morte; os próprios médicos dizem não saber se algum dia ela acordaria e mais tarde, quando ela sai do coma, se ela resistiria a um segundo infarto. O esforço do filho fica claro com as visitas e gravações que deixa para ela ouvir mesmo em coma, e principalmente quando decide levá-la para casa criando todo o ambiente da farsa de que nada mudara.

Talvez tenha sido para a Pátria socialista, representada aqui na figura da Christiane Kerner, um golpe duro demais ver seus entes queridos a abandonarem (o marido), primeiro pouco a pouco e depois nas fugas em massa, e também se voltarem contra ela em manifestações (o filho) de descontentamento e desaprovação das suas ações enérgicas e abusivas em demonstrações de força na busca por manter a ordem e o controle a qualquer custo e na tentativa de evitar as mudanças a qualquer preço.

Alex abraça totalmente essa causa, de maneira insana aos olhos dos outros, com objetivo de impedir algo “terrível” (a morte da mãe) que ele mesmo vem a perceber, mais tarde, ser inevitável (o fluxo natural da vida e das transformações históricas e pessoais).

3ª fase – a insatisfação (cena: Alex adulto no dia das comemorações do 40º aniversário da RDA)

Ver a figura de Alex, adulto, bêbado e desmotivado, nos faz pensar não apenas nas experimentações e descobertas típicas da juventude, mas também na situação dos cidadãos da RDA com a falta de empregos motivadores e de melhores perspectivas de vida naquela sociedade. O governo mantinha-se firme e intransigente com relação à possibilidade de mudanças, resistindo às pressões internas (passeatas e manifestações populares que vinham ocorrendo com frequência em todo o país) e externas (principalmente do

governo da URSS, que além de já não oferecer o mesmo apoio de antes, aconselhava a RDA a promover reformas no regime comunista).[34]

4ª fase – as mudanças (cenas: da passeata à queda do Muro e suas consequências)

Durante a manifestação popular, Alex conhece Lara, a qual reencontraria mais tarde no hospital onde sua mãe fica internada. Lara é uma estudante de enfermagem da União Soviética e uma das enfermeiras que cuida de Christiane no hospital. Essas informações são suficientes para enxergarmos a alusão à personagem Lara Antipova do filme *Doutor Jivago* (1965), a qual era, em parte do filme, também enfermeira. Percebemos o interesse de Alex pela jovem e o movimento novo que ganha o filme em diversos âmbitos:

a) quando Alex é detido e levado para a prisão junto com outros manifestantes, depois de terem sido confrontados com violência pela polícia, durante a passeata, vemos exemplificado esse lado político da história da RDA;

b) nos âmbitos familiar e afetivo, temos todas as mudanças que ocorrem com os Kerner, durante o período em que Christiane se encontra em coma, por exemplo, a irmã de Alex, Ariane, abandona os estudos, começa a trabalhar no *Burger King*[35], conhece Rainer, com quem começa a namorar etc. Alex, por sua vez, começa a sair com Lara e a explorar o lado ocidental de Berlim após a abertura das fronteiras;

c) com a Queda do Muro de Berlim, seguem-se todas as transformações que se dão na sociedade da Alemanha, narradas por Alex numa espécie de síntese histórica, de modo jocoso e por vezes irônico.

---

[34] "Até mesmo na Tchecoslováquia o PC, não obstante sua posição contrária à *perestroika* e à *glasnost*, adotara certas políticas mais flexíveis e mais abertas, sobretudo para o reajuste da economia. Somente a RDA [...] não se mostrava sensível à necessidade de mudanças. A direção do SED preferia solidarizar-se com o PC da China pelo massacre dos estudantes, que se manifestavam em defesa da democracia, na Praça da Paz Celestial (4-6-1989)" (BANDEIRA 2001: 147-148; ver também pp. 145-156).

[35] Uma das maiores redes de restaurantes *fast-food* do mundo, o que o torna, ao lado da *Coca-Cola*™, um dos símbolos do capitalismo presentes no filme *Good bye, Lenin!*.

5ª fase – a farsa (cenas: desde o despertar de Christiane do coma até a ida da família ao chalé no campo)

Nesta fase vemos todas as tentativas de Alex para ocultar de sua mãe as mudanças que vinham ocorrendo desde quando ela entrou em coma: queda do Muro, abertura das fronteiras entre a RFA e a RDA etc. Entretanto, sempre surge algo inesperado que ameaça o equilíbrio estabelecido por ele dentro do apartamento: é a realidade dos fatos a penetrar a redoma protetora criada ao redor de Christiane, ao que Alex com a ajuda dos outros (família, amigos, vizinhos) reage prontamente, inventando explicações para acalmar a mãe e restabelecer o equilíbrio seguro.

Vemos nessas cenas o conflito vivido por Alex-personagem ao tentar conciliar as forças antagônicas interiores (o medo de perder a mãe, o relacionamento com Lara) e exteriores (as mudanças no país e na cidade), numa luta sem trégua para manter o controle da situação.

Após a escapadela de Christiane do apartamento, durante um cochilo do filho, ele resolve levá-la com toda a família para o chalé no campo por alguns dias a fim de afastá-la dos "perigos" da cidade de Berlim em constante transformação. É sempre a ameaça da morte, pela saúde fragilizada da mãe, presente todo o tempo na história do filme, que leva Alex a agir, às vezes de forma impulsiva, e a construir uma mentira que vai se tornando cada vez maior e mais forte, como que ganhando vida própria e se apresentando como uma solução ideal, utópica, para toda a situação política e social em que se encontrava a Alemanha dividida, e principalmente a RDA.

6ª fase – a revelação (cena: no chalé com a família)

Alex parece ter a intenção de contar a mãe sobre toda a farsa e revelar-lhe a verdade dos fatos. No entanto, cercada pela família (os filhos Alex e Ariane, e também Rainer e Lara), Christiane antecipa-se ao filho e resolve contar a todos

a verdade sobre a fuga do marido para a Alemanha Ocidental, há aproximadamente uma década, e também sobre as cartas que ele escrevera para a família e que ela escondera dos filhos durante todos aqueles anos.

A emoção vivida neste momento de revelar um segredo guardado por tanto tempo provoca um segundo infarto em Christiane, levando-a mais uma vez para o hospital, de onde não sairia com vida. Enquanto Alex acompanha a mãe na ambulância rumo ao hospital, Ariane acha as cartas na cozinha do apartamento, emocionando-se ao lê-las.

A morte se faz mais presente a partir deste momento, fazendo-se sentir por todos em sua aproximação.

7ª fase – o reencontro (cena: a casa do pai em Wannsee)

Após ler as cartas do pai, Ariane entrega o endereço dele para Alex no hospital e lhe diz que revê-lo era o último desejo da mãe. Alex nega que ela venha a morrer (*Mutter stirbt nicht*. (113) – "A mamãe não vai morrer."), revelando o estado de negação em que ele ainda se encontra.

Todavia, ao encontrar o pai em sua casa com a nova família, em meio a uma festa e cercado de amigos, Alex mostra-se capaz de aceitar a realidade dos fatos quando responde a pergunta do pai por que ele havia ido até lá:

> *Mama liegt im Sterben. Sie hatte einen Herzinfarkt. Sie will dich noch mal sehen.* (119)
>
> Mamãe está morrendo. Ela teve um enfarte[36]. Quer ver você mais uma vez.

Através da objetividade das frases curtas e do corte para a próxima cena, podemos perceber a gravidade do momento na mudança para um tom mais

[36] Embora o termo médico adequado seja **infarto**, respeitarei a forma **enfarte**, que aparece nas legendas do DVD, nas citações diretas do filme.

trágico. O fato de se dispor a realizar o último desejo da mãe mostra-nos a aceitação de Alex perante a iminência da morte e da perda.

8ª fase – desfecho (cena: no hospital)

O filme, porém, afasta-se do tom trágico, retomando mais uma vez a ironia, através da manipulação das imagens, para explicar como se haviam passado as transformações ocorridas na Alemanha. Alex novamente faz uso da imaginação e cria uma solução utópica para tudo: o novo governo da RDA, representado na figura do ex-cosmonauta Sigmund Jähn, decidiu abrir as fronteiras ao lado ocidental para todos aqueles que queriam fugir do mundo capitalista e viver uma vida melhor na República Democrática Alemã.

Capítulo III

O livro e o narrador

O objetivo deste capítulo é analisar a estrutura narrativa do livro ***Vielleicht ist es sogar schön*** de Jakob Hein. Para tanto, este estudo deverá verificar o papel do narrador no livro, ou seja, como ele ocupa diversas posições, como trata o conteúdo narrado, que tipo de interação tem com o leitor, qual sua relação de proximidade ou distância das demais personagens, enfim, de que forma se constrói a narrativa do texto a partir do tema da morte.

O autor deste livro, Jakob Hein, é um jovem escritor nascido em 1971 em Leipzig, na antiga Alemanha Oriental. Lançou seu primeiro livro, *Mein erstes T-shirt* (Minha primeira camiseta), em 2001, e já conta com cerca de dez livros publicados, entre os quais dois romances ficcionais: *Herr Jensen steigt aus* (Senhor Jensen sai), em 2006, e *Vor mir den Tag und hinter mir die Nacht* (Diante de mim o dia e atrás de mim a noite), em 2008 (traduções minhas).

Vielleicht ist es sogar schön é o seu terceiro livro, publicado em 2004. Trata-se de uma obra recente sobre a qual pouca crítica se encontra disponível – sua maior parte em artigos na Internet. Embora estejamos diante de um autor que começou a publicar recentemente, sua repercussão já pode ser sentida, ainda que incipiente, na literatura alemã atual[37].

Em relação à obra, torna-se importante frisar que não se trata de um romance de ficção, mas sim de um texto complexo de conteúdo não-ficcional (biográfico e autobiográfico) que recebe um tratamento literário, em muitos aspectos próximo de uma estrutura romanesca[38]. Em outras palavras, embora se trate de um texto (auto)biográfico, não será estranho o leitor, em diversos

[37] Jakob Hein foi citado por Helga Dressel (gestora cultural, tradutora e docente da Universidade Livre de Berlim - *FU Berlin*) como um dos autores expressivos da nova geração de escritores da Alemanha em algumas de suas tendências (crônicas, memorialística jovem, críticas sociais), em sua palestra intitulada "Aspectos da literatura alemã atual" proferida em 12 de março de 2008 na FFLCH da USP.

[38] Sobre as questões de proximidade entre romance (ficção) e autobiografia ver POUILLON (1974: 41) ("Por conseguinte, o valor psicológico da autobiografia não impede absolutamente que a consideremos como um romance, e vice-versa, esse lado romanesco não diminui esse valor, nem a lucidez por ela suposta."); e COHN (1999: 18) (*I [...] see historical and novelistic narratives that center on a life plot as the generic region where factual and fictional narratives come into closest proximity, the territory that presents the greatest potential for overlap.* – "Eu [...] vejo narrativas históricas e romanescas que se centram em um enredo de vida como a região genérica onde narrativas factuais e ficcionais chegam à máxima proximidade, o território que apresenta o maior potencial para sobreposição." – tradução minha).

momentos, ter a sensação de estar lendo um romance[39]. Isto se dá graças ao tratamento que o narrador confere ao conteúdo narrado.

A fim de nos ajudar a compreender melhor a obra aqui analisada, reflitamos sobre dois pontos importantes: o primeiro em relação aos elementos extrínsecos ao livro de J. Hein; o segundo se referindo aos seus elementos intrínsecos.

Em primeiro lugar, não podemos deixar de observar que a literatura (alemã) vem abandonando cada vez mais os elementos tradicionalmente ficcionais em favor daqueles extraídos da realidade objetiva para servir de componentes na construção dos textos literários (GALLE: 2007 e 2008), pois é algo que se pode facilmente verificar ao analisarmos várias obras do fim do século XX, como por exemplo *Im Krebsgang*[40] de Günter Grass, *Weiter leben*[41] de Ruth Klüger e *Das Echolot*[42] de Walter Kempowski.

Em segundo lugar, a obra a ser analisada aqui possui características de um texto elaborado com o objetivo de se trabalhar psicologicamente a questão da morte, não apenas da figura central do livro – a mãe do autor – mas também da morte como um dos temas centrais da vida de todos.[43]

Entretanto, esbarramos em alguns obstáculos. Analisar uma obra tão recente e com pouquíssima crítica disponível torna-se um grande desafio que poderá ser superado da seguinte forma:

A partir do texto em si, deveremos encontrar elementos que indiquem o caminho a ser percorrido. Tomar a obra como um microcosmo literário, um

---

[39] Segundo Georges GUSDORF (apud JOZEF 1998: 298) "o leitor poderia adotar a autobiografia como 'um modo de leitura da ficção'".
[40] *Passo de caranguejo* (2002).
[41] *Paisagens da memória* (2005).
[42] "Ecobatímetro" ou "ecossonda" é a tradução sugerida por Claire Parot de Sousa em seu trabalho intitulado "A estrutura narrativa de *Das Echolot*, de Walter Kempowski, relacionada à memória coletiva.", apresentado no **XI Congresso internacional da ABRALIC** em julho de 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/081/CLAIRE_SOUSA.pdf>. Acesso em: 23 dezembro 2011. O lançamento dos primeiros volumes de *Das Echolot* foi em 1993.
[43] Ver também, mais adiante, o comentário do crítico Jörg MAGENAU sobre a questão do luto e da superação.

organismo que, embora esteja inserido num contexto histórico-social e, de certa forma, seja produto deste, possui sua identidade própria, se não independente e autossuficiente, pelo menos, capaz de sobreviver a ele.

Além disso, será fundamental procurar, em textos que analisem obras semelhantes ou que tratem de questões similares àquelas do livro de J. Hein aqui estudado, elementos que possam nos ajudar a desenvolver os objetivos a que se propõe este trabalho.[44]

O foco deste capítulo será o narrador e como a obra literária se constrói a partir da narrativa. Obviamente, outros elementos, como o tempo, o espaço, as personagens, serão utilizados a fim de complementar a análise e servirão de apoio ao presente texto. A partir da presença do tema da morte, um fim para o qual esta narrativa deve conduzir, será importante observarmos como se estruturam os capítulos do livro de J. Hein.

Antes de prosseguir, detenhamo-nos um instante sobre qual seria então a problemática central da obra. Segundo o crítico Jörg MAGENAU (2006), "a recordação [...] torna-se um recurso de superação: não do passado, que de nenhuma maneira pode ser 'superado', mas do luto por uma pessoa amada".

Compreender, aceitar, trabalhar a questão da morte torna-se, pois, a força que impulsiona o autor a escrever o livro. Aprender a lidar com aquilo que não pode mudar, mas pode tentar superar e se utilizar dos fatos ocorridos para encontrar um sentido para a vida, ao mesmo tempo em que imortaliza a personagem (a mãe) nas páginas escritas, lidas e relidas.

> Enquanto a medicina sai de cena, ele faz uso da lembrança para lutar contra a morte. Enquanto forem narradas histórias da vida, não haverá nem ausência nem transitoriedade: tudo o que era permanece. Assim, a mãe retorna à vida nas histórias do filho. (MAGENAU 2006).

[44] No texto de Bella JOZEF, por exemplo, são analisadas diversas obras com estruturas autobiográficas (de autores como Elizabeth Burgos, D. F. Sarmiento, Pablo Neruda). Alguns comentários e conclusões sobre as características dessas obras puderam ser aproveitados aqui por se aplicarem também às características do texto de J. Hein, uma vez que as obras guardam semelhanças estruturais (autobiográficas) e temáticas (reflexões sobre o passado, questões de identidade, etc.) entre si.

Torna-se imprescindível, então, enfatizar que, além de superar a morte, a perda de um ente querido, e trabalhar o luto relativo a esse processo (FREUD 2006: 103), o plano (auto)biográfico do texto utiliza-se da memória, que "tem como objetivo encontrar o tempo perdido e fixá-lo para sempre" (JOZEF 1998: 301), a fim de trazer novamente à vida, nas páginas do livro, a personagem – neste caso, a mãe do narrador no livro de J. Hein.

A (auto)biografia[45] tem, pois, a função de combater a morte, simbolicamente representada pelo ato de esquecer, "recuperando e incrustando o passado no presente, que se eterniza, para ir além do tempo e do esquecimento" (JOZEF 1998: 301).[46]

Além do biográfico e do autobiográfico, outros planos compõem a estrutura do texto nesta obra. Entre os vários aspectos do livro podemos encontrar os seguintes:

1. **biográfico**, ou seja, contar a história de vida da mãe do personagem-narrador (uma biografia de Christiane Hein);
2. **autobiográfico**, relatar sua própria experiência de vida;
3. **histórico**, apresentar diversos fatos da história da Alemanha;
4. **psicológico**, trabalhar a questão da morte.[47]

Um dos momentos no livro em que parece se tratar de um romance é a passagem em que o narrador, após ter recebido a notícia de que sua mãe se encontra doente e precisará de tratamento médico, volta para casa analisando a situação, refletindo sobre os fatos e buscando uma forma de lidar com os acontecimentos:

---

[45] Entenda-se, neste trabalho, autobiografia não apenas como um gênero ou modo, mas também como "uma figura de leitura e compreensão" do texto de acordo com Paul DE MAN em seu texto "Autobiography as de-facement" (1984: 70).

[46] Importante lembrar a relação de proximidade entre **morte** e **esquecimento** na mitologia grega que se reflete na língua: ***Lethe*** = esquecimento; mas é também o nome de um dos rios que separavam as regiões infernais (morada dos mortos) do mundo exterior (dos vivos) e cujas águas causavam esquecimento àqueles que delas bebessem. Em português, **letal** (*lethalis*) = mortal; **letargia** (*lethargos*) = sonolência profunda (Cf. verbetes em CUNHA, A. G. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*).

[47] Este aspecto/plano do livro difere dos demais no sentido de que não aparece isolado em trechos da obra como aqueles, mas percorre toda a atmosfera do texto. Por esse motivo, não será tratado aqui como os demais.

> *Meinen Kampf um das womöglich wundersame Kraftfeld musste ich allein austragen, unabhängig und ohne jemals jemandem davon zu erzählen.* (14)
>
> Eu precisava travar sozinho a minha luta por um possível campo de força mágico, de forma independente e sem jamais contar a ninguém sobre isso.

Isso nos remete à imagem do herói romanesco,[48] que se vê só diante do mundo que tem de enfrentar, tentando entender o que se passa ao seu redor, buscando um sentido para a vida. É ao longo dessa experiência que se dará o seu aprendizado e crescimento pessoais e, ao final da jornada por ele percorrida, não será mais o mesmo do início, já amadurecido e transformado.

Tendo o mínimo de informação sobre a vida de Christiane Hein ou sobre o livro, saberemos antes mesmo de lê-lo que ela vem a morrer no final, mas isso não tira do leitor a expectativa de saber o que mais vai acontecer e, principalmente, como vai acontecer.

O autor faz uma espécie de promessa de que não contará a ninguém sobre sua "luta", mas após a morte da mãe, ao escrever o livro, ele compartilha a história com o mundo, através do "diálogo" que estabelece entre o narrador e o leitor.

Eis que surge o papel do narrador: decidir como será contada a história do livro – a história da mãe, do filho, da família, dos judeus e do país. A escolha feita é apresentá-la sem uma ordem sequencial, alternando os capítulos entre "presente" e passado, ou melhor, entre três momentos distintos no passado: um passado recente – aquele em que o narrador nos conta do momento em que recebe o telefonema no início do livro até o final com o enterro de sua mãe – e dois passados distantes – nos quais ele nos relata os acontecimentos da

[48] Cf. a definição de herói em LUKÁCS (2003): "O indivíduo épico, o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior." (p. 66); "Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente" (p. 60); e o prefácio de GAGNEBIN (In: BENJAMIN 1994: 11): "o indivíduo isolado desorientado e desaconselhado (o mesmo adjetivo em alemão: 'ratlos'), reencontra então o seu duplo no herói solitário do romance, forma diferente de narração que Benjamin, após a 'Teoria do romance', de Lukács, analisa como forma característica da sociedade burguesa moderna".

infância de sua mãe e de sua própria infância. Toda a narrativa é construída com o uso de verbos em forma pretérita.

Tal escolha já pressupõe uma manipulação da narrativa, com o objetivo de criar no leitor uma expectativa em relação aos fatos narrados. Em sendo um efeito estético, isso logo chama a atenção para o tipo de texto a que se propõe o autor: não um mero texto histórico-(auto)biográfico que se limita a relatar os fatos e acontecimentos em ordem cronológica, mas sim um texto que os organiza numa estrutura própria.

Convém, ainda, fazer uma referência à citação inicial que aparece no livro, como uma espécie de prólogo (p. 5). Trata-se de um trecho do livro *Matadouro 5* (*Slaughterhouse-Five* 1969) de Kurt VONNEGUT, onde ficamos sabendo um pouco sobre a visão que os Tralfamadorianos (personagens do livro) – alienígenas habitantes do planeta Tralfamadore – têm da vida em quatro dimensões: a dimensão do tempo lhes permite focar a atenção em qualquer ponto da vida, no presente, passado ou futuro.

Temos aqui uma referência à temporalidade – ou seja, à linearidade do tempo como uma sequência de fatos – e, ao mesmo tempo, à eternidade – ao que é atemporal, aquilo que sempre existiu e sempre vai existir. Para os Tralfamadorianos, a morte faz parte da rotina da vida: "É assim que funciona." (*So geht das.*); e o ser que morre apenas parece morrer, ele não deixa de existir, continua vivo nos momentos do passado, ou seja, nas lembranças de alguém.

A escolha do autor de apresentar-nos esse ponto de vista antes do início da história do livro mostra-nos o caminho que devemos, ou podemos, seguir. Ela também complementa a ideia de Todorov de que "a narrativa é igual à vida" (TODOROV 1979: 128) e confirma a tese de que o narrador pode trazer à vida, e manter viva, a personagem através do ato de narrar, e das lembranças. Essa citação da obra de Vonnegut talvez possa explicar também a escolha do narrador de colocar os capítulos fora da ordem sequencial, fora da linearidade do tempo. Segundo a teoria "tralfamadoriana" – e, como sabemos, as

lembranças não seguem necessariamente uma ordem cronológica na mente – o indivíduo pode focar sua atenção em qualquer momento da vida que quiser, e é isso o que faz o narrador de *Vielleicht ist es sogar schön*: tal qual um habitante de Tralfamadore, tendo conhecimento inclusive do futuro (dentro da obra literária), ele nos apresenta a história a partir do ponto de vista temporal que escolhe naquele momento.

O narrador no livro de J. Hein inicia a história estabelecendo uma linha temporal principal ou uma **narrativa primeira** – "nível temporal de narrativa em relação ao qual uma anacronia se define enquanto tal" (GENETTE s.d.: 47) – à qual se subordinarão outras linhas temporais ou outras narrativas. A soma delas resultará no conjunto total da narrativa da obra.

É importante verificarmos, também, que diferentes planos narrativos (**biográfico**, **autobiográfico**, **histórico**), que se entrelaçam e se complementam, vão apresentar narradores distintos, ou melhor, faces diversas de um mesmo narrador, o qual se utiliza de três vozes narrativas, com características diferentes entre si, para contar a história:

1. No plano biográfico do livro, encontramos um narrador preponderantemente em 3ª pessoa que relata os acontecimentos da vida da mãe, aos quais ele assistiu e dos quais ele muitas vezes também participou. Este narrador tem acesso direto aos fatos, mas não aos pensamentos das demais personagens, embora seu foco principal seja sempre a figura materna.

> *Nach Dr. Marics Operation lebte meine Mutter drei Jahre in vollen Zügen. Sie arbeitete so viel und so gern wie immer, machte ihre geliebten Spaziergänge, kochte ihr berühmtes Essen, wühlte in ihrem Garten, verreiste und freute sich buchstäblich des Lebens. Ich dachte, wenn ich über meine bestimmten Straßen ging, wie gut es war, dass meine Mutter so gesund war, und dass, wenn eine diese Krankheit überwinden konnte, sie es war. Aber es würde anders kommen.* (56)
>
> Após a operação do Dr. Maric, minha mãe viveu três anos na sua melhor forma. Ela trabalhava tanto e com tanto prazer como sempre, fazia seus adorados passeios a pé, cozinhava sua famosa comida, mexia no seu jardim, viajava e literalmente gozava a vida. Eu pensava, quando eu cruzava minhas determinadas ruas, como era bom que minha mãe estivesse tão bem, e que, se alguém podia vencer essa doença era ela. Mas aconteceria diferente.

Trata-se de um narrador presente como personagem na ação que observa os acontecimentos do exterior, ou seja, uma testemunha que conta a história da personagem aqui focalizada (cf. quadro de perspectivas abaixo).

Quadro 1 – Perspectivas segundo Genette

	ACONTECIMENTOS ANALISADOS DO INTERIOR	ACONTECIMENTOS OBSERVADOS DO EXTERIOR
Narrador presente como personagem na ação	(1) O herói conta a sua história.	(2) Uma testemunha conta a história do herói.
Narrador ausente como personagem da ação	(4) O autor analista ou onisciente conta a história.	(3) O autor conta a história do herói.

(GENETTE s.d.: 184)

Teríamos, neste caso, aquilo a que Jean Pouillon chama "visão com" – ou, de acordo com o esquema de Todorov, *Narrador* = *Personagem*; onde o "narrador apenas diz o que certa personagem sabe" (apud GENETTE s.d.: 186-187). Aqui, o nível de conhecimento que a personagem possui – o que ela sabe – pode ser tanto o da mãe (Christiane, personagem focalizada) quanto o do filho (personagem focal).

Em vários segmentos do livro como o acima descrito, verificamos um exemplo de "ponto de vista" ou "foco narrativo" que GENETTE define como um tipo de focalização externa, uma vez que o filho (narrador e personagem) constrói a narrativa a partir daquilo a que ele teve acesso direto, vivenciando os acontecimentos, ou indireto, quando, em outros momentos, a história lhe foi contada por outras personagens (a mãe ou a avó), como no trecho abaixo:

> *Später erzählte mir meine Mutter, wie Marion plötzlich stehen blieb und mit einer ausholenden Geste auf die baufälligen Gebäude um sie herum zeigte. Sie sah meine Mutter an und sagte: ‚Siehst du Christiane, Hitler hat doch gewonnen'.*
>
> *[...]*
>
> *Was hätte meine Mutter entgegnen können? Sie schwieg. Auch nirgendwo anders in Berlin hätte sie Marion jüdisches Leben zeigen können.* (17)

> Mais tarde minha mãe me contou como Marion de repente ficou parada e, com o braço estendido, apontou para os prédios decadentes ao redor dela. Ela olhou para minha mãe e disse: 'Você vê, Christiane, Hitler acabou vencendo'.
>
> [...]
>
> O que minha mãe poderia ter retrucado? Ela se calou. Em nenhum outro lugar em Berlim minha mãe teria podido mostrar vida judia a Marion.

Neste exemplo, poderíamos arriscar dizer que o narrador sabe menos do que as outras personagens (*Narrador* < *Personagem*, segundo o esquema de Todorov) (apud GENETTE s.d.: 186-187), pois foram elas que lhe serviram de fonte de informação.

Esta focalização externa não se mantém por todo o livro, pois tais segmentos alternam-se com outros trechos (na maioria das vezes, capítulos) em que predominará um tipo de focalização interna, ou seja, onde o narrador tomará como objeto de enfoque a si mesmo na figura do personagem-filho.

2. Verificamos, assim, o plano autobiográfico da obra, onde encontramos um narrador na maior parte em 1ª pessoa, que conta fatos de sua própria vida, experiências de infância, adolescência e juventude, mostrando o crescimento e amadurecimento pessoais de um indivíduo diante das questões da vida. Este narrador tem consciência de tudo que ocorreu até o momento e narra tanto os fatos de sua infância e juventude (passado) como os da sua idade atual (presente), embora saibamos pelo próprio texto – através dos tempos verbais empregados – que há um distanciamento (também temporal) do passado recente, ou seja, o período em que sua mãe se encontrava enferma.

> *Als ich zwanzig Jahre und immer noch nicht älter geworden war, dachte ich, dass es wohl nicht an meinem Äußeren, sondern an meinen Taten lag, wann ich mich endlich erwachsen fühlen würde. Ich eröffnete ein eigenes Bankkonto, lernte Sprachen, lernte Kochen, lernte Backen, studierte, heiratete, lebte jahrelang im Ausland, und verdiente irgendwann sogar mein eigenes Geld für das Bankkonto. Es schien mir, als ob ich bloß an einen Wunsch denken musste und schon ging er in Erfüllung. Nur älter wurde ich nicht. Das war nicht das Leben eines Erwachsenen, das war das Schmarotzertum eines Kindes in den besten Jahren. So war ich dreißig geworden und auch dann hatte sich zunächst nichts an dem Zustand geändert. Darum war ich schließlich davon ausgegangen, dass ich mich wahrscheinlich erst mit eigenen Kindern erwachsen fühlen würde. Vielleicht aber war es auch Unfug, erwachsen werden zu wollen?* (146-147)

> Quando eu tinha vinte anos e ainda não tinha me tornado mais velho, eu pensava que não seria bem pelo meu exterior, mas sim pelas minhas ações, que eu finalmente viria a me sentir adulto. Eu abri uma conta bancária própria, aprendi idiomas, aprendi a cozinhar, a fazer bolos, estudei, casei-me, morei anos no exterior, e um dia até mesmo ganhei meu próprio dinheiro para a conta do banco. Parecia-me que eu só precisava pensar num desejo e ele se realizaria. Apenas eu não me tornava mais velho. Isso não era a vida de um adulto, isso era o parasitismo de uma criança nos melhores anos. Assim eu fiz trinta (anos) e então também nada tinha se alterado nesse estado de coisas. Eu supus que eu provavelmente só me sentiria adulto com meus próprios filhos. Mas talvez fosse um disparate querer se tornar adulto?
>
> *Alles änderte sich, als meine Mutter zum zweiten Mal krank wurde.* (147)
>
> Tudo mudou quando minha mãe ficou doente pela segunda vez.
>
> *So wurde ich in meinem dreißigsten Lebensjahr doch noch plötzlich und unerwartet erwachsen.* (148)
>
> Assim, no meu trigésimo ano de vida, repentina e inesperadamente, eu me tornei adulto.

Em trechos assim, predomina a focalização interna. Temos, neste caso, uma perspectiva onde o narrador está presente como personagem na ação, analisando os acontecimentos do interior, isto é, onde "o herói conta a sua [própria] história" (cf. quadro p. 78).

Essa identificação entre narrador e personagem será tratada com maior detalhamento mais adiante, quando abordarmos a questão da ausência do nome do personagem-narrador em *Vielleicht ist es sogar schön*. Entretanto, podemos adiantar que "toda escrita do eu pressupõe a estranheza do sujeito que se vê como outro de si próprio: *Je est un autre* (Rimbaud)" (JOZEF 1998: 300) e que "no caso da autobiografia, o eu autoral é também o objeto da narrativa" (JOZEF 1998: 302).

Em contrapartida, diferente das vozes narrativas adotadas nos planos biográfico e autobiográfico, encontraremos em outras partes do livro uma perspectiva de um narrador ausente como personagem da ação e que observa os acontecimentos do exterior, num distanciamento temporal (cf. quadro p. 78).

3. Teremos, então, um narrador basicamente em 3ª pessoa, que narra fatos históricos anteriores ao seu nascimento, portanto, os quais ele não viveu,

revelando uma pesquisa realizada tanto no nível pessoal-familiar quanto no nível da macro e micro-história, remetendo a elementos da história nacional e da história de um povo, ou pelo menos de uma comunidade (no caso dos judeus na Alemanha), deixando transparecer, porém, certas marcas de subjetividade (principalmente através dos possessivos "meu, minha" etc.).

> *Der Vater meiner Mutter hieß Johannes Figulla, war Physiker und er besaß offensichtlich die Fähigkeit, sich sehr in seine Arbeit zu vertiefen. Denn anders war es kaum zu erklären, dass ein gebildeter Mann wie er so lange nicht über eine Emigration aus Deutschland nachgedacht hatte, bis es zu spät war. Seine Mutter war Jüdin, also war auch er nach dem Gesetz jüdisch. Doch dieser Umstand hatte bis dahin in seinem Leben keine große Rolle gespielt, denn er befand sich als liberaler Jude in der Geburts- und Heimatstadt des liberalen Judaismus: er lebte in Berlin. Der Jude Johannes Figulla war lange Zeit einfach nur ein normaler junger Berliner Physiker gewesen.*
>
> *Die Nürnberger Gesetze machten aus meinem Großvater Figulla einen Halbjuden.* (39)
>
> O pai da minha mãe se chamava Johannes Figulla, era físico e aparentemente possuía a capacidade de se enfronhar muito em seu trabalho. Pois, de outra forma, mal daria para explicar como um homem instruído como ele não tivesse pensado antes em emigrar da Alemanha, até que fosse tarde demais. Sua mãe era judia, logo, de acordo com a lei, ele também era judeu. Mas essa circunstância não havia até então desempenhado um grande papel em sua vida, pois como judeu liberal ele se encontrava na cidade de origem e pátria do judaísmo liberal: ele vivia em Berlim. O judeu Johannes Figulla foi durante longo tempo apenas um físico berlinense jovem e normal.
>
> As leis de Nuremberg fizeram do meu avô Figulla um meio judeu.

A focalização, portanto, mostra-se totalmente externa em relação ao personagem-narrador, mas tenderá, em alguns momentos, a se aproximar de outras personagens como a mãe em sua própria infância, ou os avós Zauleck (postiço) e Figulla (biológico).

Em outros segmentos narrativos, a figura do narrador parece apresentar-se, às vezes, quase como "onisciente"[49] – embora não o seja – quando nos revela "pensamentos" de personagens aos quais ele não teve acesso:

[49] Dorrit COHN defende a ideia de que esse tratamento dado aos sujeitos (objetos da narrativa) não os transforma em seres imaginários (personagens de ficção). Segundo a autora, isso dá ao texto "um ar de lógica, de inevitabilidade", e não "o ar de onisciência" (1999: 27).

> *Die einzige Möglichkeit, die mein Stiefgroßvater sah, sich für diese vermeintliche Ungerechtigkeit an seinem Vater zu rächen, war, politisch eine andere Meinung zu vertreten [...] Und aus Rache [...] wurde sein Sohn, mein Stiefgroßvater Opa Zauleck, ein Nazi.* (68)
>
> A única possibilidade que meu avô postiço viu de se vingar de seu pai por essa suposta injustiça foi defender uma opinião politicamente diferente [...] E por vingança [...] seu filho, meu avô postiço, vovô Zauleck, tornou-se (um) nazista.

E, outras vezes, aparece como um narrador "limitado" ao mostrar-se desconhecedor de certas informações histórico-pessoais, onde nem por isso deixa de inserir algum comentário sugestivo do que teria acontecido:

> *Jedenfalls meldete sich Johannes Figulla nie bei seiner Frau, bei seiner Tochter oder bei seinen Verwandten und es ist mehr als wahrscheinlich, dass er ermordet wurde. Sein Onkel, Immanuel bin-Gurion, wollte über drei Ecken gehört haben, dass Johannes in einem der Todeszüge gesehen worden sei.* (60-61)
>
> De qualquer forma, Johannes Figulla nunca entrou em contato com a sua mulher, sua filha ou seus parentes, e é mais que provável que ele tenha sido assassinado. Seu tio Immanuel bin-Gurion diz ter ouvido por mil vias que Johannes teria sido visto em um dos trens da morte.

A escolha que o narrador faz do que narrar e como narrar e, principalmente, do que não narrar, ou omitir, é um dos pontos-chave da literariedade da obra: em vários momentos, talvez na maior parte do texto, ele se abstém de comentar as situações, mas nos apresenta as cenas, os fatos, mostra o "caminho" a ser percorrido pelo leitor, deixando que este tire suas próprias conclusões. Trata-se de outra maneira disfarçada de "manipulação" literária, da qual o leitor deveria estar consciente por causa do pacto[50] que se estabelece entre autor e leitor ao se abrir um livro e iniciar uma leitura.

Encontramos um exemplo esclarecedor desse recurso no capítulo 13, onde o narrador nos fala da questão da censura aos filmes, descrevendo com detalhes como era feito o processo de seleção dos filmes numa comissão especial da qual participava um representante do governo – o Secretário do Partido, não

[50] "Philippe LEJEUNE desenvolve a ideia de 'pacto autobiográfico', espécie de contrato de leitura entre emissor e destinatário" (apud JOZEF 1998: 296).

expressando em nenhum momento uma crítica explícita, deixando o julgamento para o leitor, o que confere ao texto certo toque crítico (pp. 81-82).

> *Dann redete wieder der dicke Mann mit der roten Krawatte: ‚Fragen wir doch einfach mal das Kind, Christianes Kleinen, wie er diese Szene gesehen hat. Sag du mal, wie hat dir das mit der Tröte gefallen?' Ich sollte die unschuldige Stimme des Volkes sein. Natürlich hatte ich meine Meinung zu dem Film, die ich dem Parteisekretär gern gesagt hätte. Doch ich schaute meine Mutter an und sie blitzte zurück, wir verstanden uns. Ich sagte kein Wort. Ich saß einfach stumm da und guckte den Sekretär ein bisschen blöd an.* (82)
>
> Então novamente falou o homem gordo com a gravata vermelha: 'Perguntemos então ao garoto, o filho de Christiane, como ele viu a cena. Diga-me: o que você achou da cena com a corneta?' Eu deveria ser a inocente voz do povo. Naturalmente, eu tinha minha opinião sobre o filme, a qual eu teria dito de bom grado ao Secretário do Partido. Porém, eu olhei para minha mãe e ela me olhou fixamente, nós nos entendemos. Eu não disse uma palavra. Simplesmente permaneci lá sentado, calado, e olhei com cara de abobalhado para o Secretário.

Consciente da visão privilegiada do leitor, o narrador limita-se a relatar os fatos com o cuidado de não deixar transparecer que a sua escolha já é em si um recurso da narrativa e, portanto, um elemento de construção do texto literário. Aquilo que ele não narra tem tanta ou mais importância, se comparado ao que fica explícito no texto. O leitor é levado a refletir sobre os fatos e chegar às suas próprias conclusões.

Um fato merece comentário especial: o nome do narrador não aparece em momento algum no texto. Poderíamos pensar em algumas razões para justificar tal omissão intencional. Por se tratar de um texto biográfico, em que o nome da personagem "principal" é mencionado várias vezes:

> *Am 10. Juli 1944 [...] wurde [...] meine Mutter geboren. Meine Großeltern nannten sie Christiane Anna Eva,* (57)
>
> Minha mãe nasceu no dia 10 de julho de 1944 [...] Meus avós a chamaram Christiane Anna Eva,

e sabendo que a história nos é relatada por seu filho mais novo, seria desnecessário que o nome do narrador fosse mencionado; o que, todavia, não seria impossível ou desaconselhável.

O fato é que, por não ser mencionado o nome do narrador em momento algum, a figura do filho (**pessoa real**) poderia ser confundida com a de um narrador unicamente como **instância literária**, ou seja, não identificado à personagem. A ausência do nome nos permite enxergar essa possibilidade: a fusão da pessoa com a personagem, mantendo um pé na realidade objetiva e o outro na ficcionalidade ou, pelo menos, na realidade subjetiva da obra literária. Tal recurso (omissão do nome) pode parecer por demais sutil, mas não deve ser ignorado.[51]

O narrador consegue, assim, criar uma lacuna no texto que pode ser facilmente preenchida por uma simples referência ao nome do autor. No entanto, se nos limitarmos ao universo da obra, deixando de lado as informações para-textuais, provavelmente nada encontraremos que nos comprove tratar-se estritamente de uma biografia, ou seja, de um texto não-ficcional. Quem poderia nos garantir que não se trata de um texto em que o autor se utiliza da voz de um narrador com o qual ele não necessariamente se identifica? Nesse caso, podemos afirmar que o texto foi construído, se não com essa intenção consciente, mas dessa forma, deixando brechas que possibilitam essa leitura.

No que se refere ao tema da morte no livro, podemos facilmente verificar que sua iminência e/ou presença se faz sentir desde as primeiras páginas, quando o narrador nos conta sobre a doença da mãe. Aliás, antes mesmo do início da obra, encontramos a própria referência à questão da morte no prólogo (trecho do livro de Vonnegut), que nos servirá de farol a nos guiar pelos caminhos do

[51] Relata-nos Bella JOZEF (1998: 300) que "[o] ato autobiográfico origina a escrita da vida de si mesmo: é uma escrita do eu, 'esse eu da escritura é produto de uma constante vacilação entre o eu autônomo (eu literário/eu autor/eu narrador/eu personagem) que toma figura de consistência e o escriturário que se ausenta'" (aqui citando Nicolás Rosa), afirmando ainda que "[t]oda escrita do eu pressupõe a estranheza do sujeito que se vê como outro de si próprio: *Je est un autre* (Rimbaud)." E também cita Bakhtin: "o autor, enquanto elemento constitutivo da obra de arte, não coincide jamais com o herói, são dois." Embora Dorrit COHN pareça discordar (1999) ao dizer que: *As long as this speaker is named, on or within the text, and named differently from the author, the reader knows that one is not meant to take the discourse as a (referential) reality statement*. (p.32) ("Contanto que o nome de quem fala apareça, no texto ou dentro dele, e seja diferente do nome do autor, o leitor sabe que não se deve tomar o discurso como um produto de realidade referencial.") E principalmente quando afirma: *To me these ambiguous texts indicate quite the contrary: namely, that we cannot conceive of any given text as more or less fictional, more or less factual, but that we read it in one key or the other – that fiction, in short, is not a matter of degree but of kind, in first- no less than in third person form.* (p.35) ("Para mim estes textos ambíguos indicam exatamente o contrário: a saber, que nós não podemos conceber um determinado texto como mais ou menos ficcional, mais ou menos factual, mas que nós o lemos de uma forma ou de outra – que a ficção, em resumo, não é uma questão de grau, mas de tipo, seja em primeira ou terceira pessoas" – tradução minha).

texto de J. Hein. A tensão que aparece no livro reflete o medo da perda de um ente querido.

O tema da morte estará presente, com maior intensidade, em diversos capítulos de *Vielleicht ist es sogar schön*, sobretudo naqueles que tratam da saúde de Christiane Hein e da evolução da sua doença. Entretanto, mesmo nos demais capítulos, que se preocupam com outras personagens, a morte se apresenta na narrativa, seja na associação indireta (referências à 2ª Guerra Mundial, portanto, ao extermínio dos judeus), seja na menção explícita do falecimento de parentes (avô Figulla, avô Zauleck, avó materna, Immanuel e Deborah). Veremos alguns exemplos comentados mais adiante no **Capítulo V** desta tese.

Apesar dos momentos de melhora na saúde de Christiane, ao longo de toda a narrativa, aparecem indícios de que a doença não será vencida e de que sua morte será inevitável: *Aber es würde anders kommen.* (56) “Mas aconteceria diferente.” (Cf. trecho do livro citado acima na p. 77).

Encontramos, aqui, comportamento semelhante àquele do filho (Alex) no filme *Good bye, Lenin!* de W. Becker. O filho de Christiane Hein, desdobrado na figura do personagem e do narrador, luta contra a morte da mãe de duas formas distintas, mas que têm a mesma função: preservar-lhe a vida.

De um lado, temos o personagem, inserido no passado da narrativa, fazendo tudo que está ao seu alcance para ajudar a mãe a combater a doença, que vai progredindo, ou, pelo menos, tornar-lhe a situação o mais confortável possível (obviamente, dentro dos limites). Ele vai da esperança de que a mãe vencerá a doença, no início do livro – *Natürlich wird sie gesund bleiben, denke ich. Hoffentlich*. (10) “Naturalmente ela vai ficar boa, eu penso. Tomara.”, até a (difícil) aceitação de que ela virá a morrer, no final, passando por todas as etapas intermediárias.

Do outro lado, vivendo no presente da narração, está o narrador, que encontrou uma forma de manter viva a figura materna, imortalizando-a nas

lembranças que nos conta ao longo do livro. Através da narrativa, ele consegue, ao mesmo tempo, elaborar o trabalho do luto pela perda (FREUD 2006: 103-105) de seu ente querido e preservar a mãe da morte simbólica que o esquecimento representa.

Poderíamos, então, concluir que a obra possui diversos planos que se somam e interagem entre si: a realidade objetiva (biografia, autobiografia, história) que se expressa num texto literário, ganhando ares de ficcionalidade, um conteúdo não-ficcional expresso numa forma literária. A literariedade desta obra reside no modo de narrar as "verdades objetivas".

Um último comentário, que merece ser feito neste estudo, refere-se ao narrador perante os demais elementos do texto. Ele percorre os planos que compõem a narrativa de maneira fluida e suave, não provocando mudanças bruscas no foco narrativo, as quais poderiam surpreender ou confundir o leitor. Desse modo, ele relata os acontecimentos, alternando com a figura materna o papel de protagonista[52], colocando, assim, a relação mãe-filho no centro da narrativa, viajando pelos diversos momentos históricos, ora focando a vida da mãe, ora a sua própria, ora apresentando a história do país não como mero pano de fundo, mas sim como participante ativa da trama do livro.

É preciso, ainda, ressaltar a importância da memória como elemento que possibilita a construção deste texto literário. A ela cabe a tarefa de amarrar o texto da forma que o autor escolheu, pois seja ela individual (pessoal) ou coletiva (nacional), dela foram retirados os fatos objetivos que compuseram a realidade subjetiva da obra literária.

Observemos, por fim, algumas considerações sobre história, memória e literatura feitas no livro *Discurso histórico e narrativa literária* (LEENHARDT; PESAVENTO 1998) que reforçam a relação entre as três:

[52] Personagem focal e personagem focalizada (GENETTE s.d.: 187-209).

> No caso da história, quer parecer que a construção da memória é uma finalidade explícita por uma necessidade funcional de articular os três tempos: a preservação do passado é feita, mas no sentido de transformá-lo,
>
> [...]
>
> no resgate dos dados da passeidade e na articulação de uma versão daquilo que poderia ter sido, há um processo seletivo de discursos e imagens.
>
> [...]
>
> a literatura, tal como a história, também constitui uma socialização das memórias, das narrativas e dos discursos. (p. 13)

Ao longo de todo o texto da "Apresentação" desse livro *(*pp. 9-15), os autores referem-se à história e à literatura como "leituras possíveis de uma recriação imaginária do real", reelaboração do passado, representação da passeidade, presentificação dos fatos e acontecimentos e construção da memória.

No último ensaio deste mesmo livro, Bella JOZEF defende a ideia de que a autobiografia "apresenta uma natureza híbrida", ora "aproximando-se da história por seu caráter documental" (p. 301), ora apresentando-se "como um texto literário" (p. 297). A autora, também, alerta-nos para o fato de que:

> O ato e o texto autobiográfico são simultâneos e solidários em sua composição e formalização. A escrita desta temporalidade sobre os processos da memória, a recordação e o esquecimento – e sua manifestação como literatura – implicam uma teoria ficcional do ato autobiográfico e do texto que é sua consequência. (p. 299)

Ela, entretanto, não ignora a relação entre os textos (auto)biográficos e a realidade objetiva extra-textual:

> A autobiografia, e em grau menor a biografia, são os únicos gêneros literários com uma referencialidade explícita à "realidade" fora do texto. (p. 302)

Capítulo IV

O filme e o narrador

O processo histórico pelo qual passou a Alemanha no século XX – desde antes da 1ª Guerra Mundial, passando pela 2ª Grande Guerra, a divisão em RFA e RDA, incluindo a construção do Muro de Berlim, que cortou a antiga capital em duas cidades, e mais tarde a Queda do Muro e a Reunificação – concentrou em menos de 100 anos enormes mudanças sociais e transformações geopolíticas que repercutiram obviamente não apenas no país, mas em todo o continente europeu, e cujas consequências se fizeram sentir no mundo todo.

Entre os filmes (alemães ou não) que retratam um período histórico importante, *Good bye, Lenin!* de Wolfgang Becker, com certeza, destaca-se por sua originalidade e criatividade. Isso porque, além de criar uma realidade paralela, reinventando a história do país através de uma farsa, várias outras "mentiras" vão aparecendo para "tapar os buracos" que surgem com as falhas resultantes da presença da realidade objetiva a minar a estrutura fictícia.

O objetivo deste capítulo é analisar a figura do narrador nesta obra cinematográfica, procurando observar, em primeiro lugar, de que modo este se relaciona com aquilo que é o objeto do seu narrar, construindo pelo seu discurso a estrutura narrativa do texto fílmico. Tendo isso em mente, para que se alcance tal objetivo, será fundamental verificar a interação do narrador com as demais personagens, com o espaço e o tempo, com o olhar da câmera[53] e também com o espectador, e por fim com a questão da morte na narrativa.

Relembremos que a história do filme se apresenta num grande *flashback*, ou seja, o narrador já viveu tudo aquilo que é narrado e, por vezes, seus comentários aparecem de forma direta através do recurso da voz-*over* em algumas cenas.

Verifiquemos, em primeiro lugar, a estruturação da obra. Este filme pode ser segmentado em três partes, de acordo com os momentos-chave, ou seja, aqueles que obrigam as personagens a fazer escolhas, transformando a

[53] Aquilo que para Christian METZ, segundo Ismail XAVIER, é "a instância que dá-a-ver, base de todas as outras", no processo de "identificação cinematográfica primária" – "identificação com o olhar da câmera" – em contraste com o processo de "identificação cinematográfica secundária" – "identificação com as personagens ou outro elemento qualquer pertencente à ficção" (XAVIER 1983: 365-366).

narrativa e mudando significativamente o rumo dos acontecimentos. Estas partes seriam:

1ª parte: do início do filme (abertura) até o momento em que a mãe acorda do coma (figura 56) no qual entrou após o infarto, quando Alex decide não contar a ela nada sobre as mudanças ocorridas na Alemanha naqueles oito meses (Queda do Muro, processo de Reunificação) construindo toda uma farsa (figuras 57 e 58);

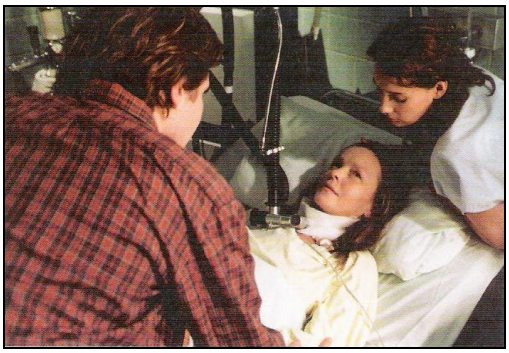

Figura 56 – Christiane desperta do coma

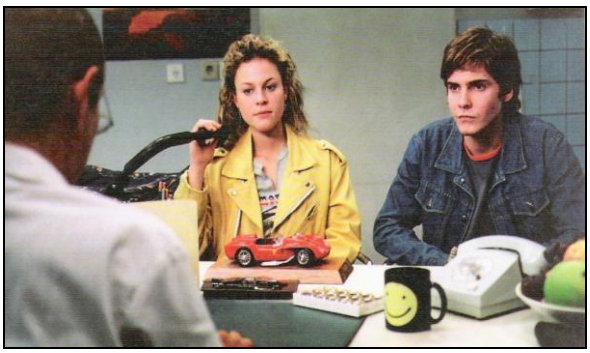

Figura 57 – Recomendações médicas

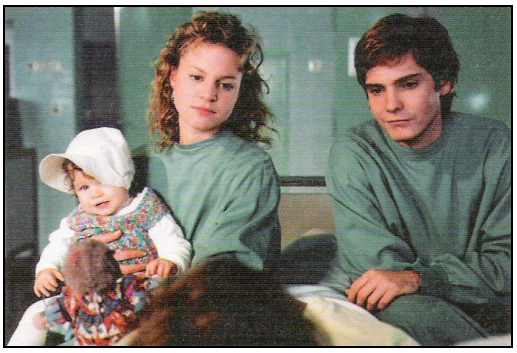

Figura 58 – Conversa com a mãe

2ª parte: de quando a mãe é levada do hospital para casa (início da farsa) (figura 59) até o momento em que ela sai do apartamento, depara-se com as mudanças (figuras 60 e 61) que vêm ocorrendo na cidade e no país e vê o helicóptero carregando a estátua de Lênin (figura 62);

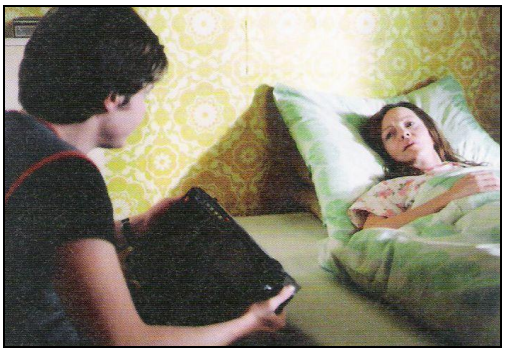

Figura 59 – Christiane de volta em casa

Figura 60 – Christiane sai à rua (1)

Figura 61 – Christiane sai à rua (2)

Figura 62 – Helicóptero transporta estátua

3ª parte: da cena em que os filhos resolvem levá-la para o chalé no campo (figura 63), onde vem à tona a verdade sobre o pai deles e sobre as cartas ocultas (figura 64), até o final do filme (morte da mãe).

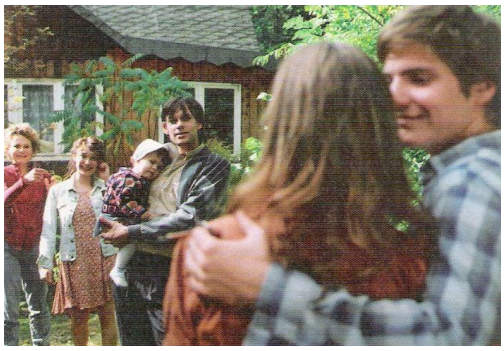

Figura 63 – Família no chalé

Figura 64 – Depois da revelação

No filme, podemos observar dois tipos distintos de narrador que se complementam: um narrador interno e um narrador externo.

O narrador interno, homodiegético (GENETTE s.d.: 244), é representado pela voz-*over* de Alex Kerner, aparecendo ao longo de todo o filme, a nos contar a história com um distanciamento temporal; ele faz, a partir do presente, comentários sobre os fatos que se passaram, vividos por ele mesmo. Esse tempo "presente", não sabemos precisá-lo, apenas podemos dizer que se trata de um tempo posterior à morte de sua mãe. Nos momentos em que vemos Alex viver os acontecimentos narrados, ocorre uma fusão das vozes (e perspectivas) de Alex-personagem e Alex-narrador, embora este saiba mais do que aquele, uma vez que se encontra fora da narração propriamente dita, já tendo vivido tudo aquilo que é narrado e estando, portanto, numa posição privilegiada (GENETTE s.d.: 251-252).

Cabe a esse narrador a escolha daquilo que vai nos contar ou omitir, e que poderá ser revelado mais tarde ou quando ele julgar apropriado. Esse narrador interno desdobra-se na personagem Alex, criando um grande *flashback* a ser encenado diante dos nossos olhos[54] (Cf. *enactment* em BORDWELL 1985: 78). Assim, em meio a essa narrativa, nós (espectadores) somos levados a nos identificar com Alex-personagem através de um processo de manipulação que criará os efeitos estéticos que experimentaremos.[55]

Ocorre aqui fenômeno semelhante ao que se observa nas narrativas literárias em 1ª pessoa que tratam os acontecimentos com certa distância numa narração retrospectiva, ou seja, "uma narrativa virada para trás a partir do presente" (MENDILOW apud GENETTE s.d.: 166).

Outra semelhança com alguns tipos de textos narrativos é a aproximação contínua que vai ocorrendo, ao longo da história do filme, entre a personagem focal e o narrador. Conforme a narração dos acontecimentos vai sendo feita – no filme, observamos Alex vivendo-os diante de nossos olhos – a personagem

[54] Não se trata exatamente de um *flashback* em forma de encenação (BORDWELL utiliza o termo *enactment*) como observamos em diversos exemplos ao longo do filme, mas sim como se o filme todo fosse um *flashback*, uma vez que são as lembranças do narrador que as conta.

[55] É necessário que a identificação se dê entre o espectador e a personagem, e não com a figura do narrador, a fim de que se alcancem os efeitos estéticos desejados, por exemplo, a surpresa em relação àquilo que o narrador revelará sobre o que fora omitido (a verdade sobre o pai de Alex, as cartas escondidas).

“vai se tornando” o narrador, ou seja, diminui cada vez mais a distância que os separa. No final, essa distância tenderá a zero, sem nunca, porém, anular-se totalmente, uma vez que esse encontro entre as duas instâncias (personagem e narrador) se dará fora da obra (literária ou cinematográfica), ou seja, após o desfecho (GENETTE s.d.: 224-226).

Entretanto, em diversos momentos do filme, essa ilusão criada pela narrativa – de que tudo o que vemos estaria acontecendo naquele tempo – sofre interferência da voz-*over* de Alex-narrador quando este fala diretamente conosco, fazendo seus comentários e observações. Tal interferência interrompe o fluxo narrativo, muito embora não destrua completamente a ilusão criada pela narrativa em *flashback*. Isso ocorre porque, enquanto a voz-*over* tece seus comentários sobre os acontecimentos, estes continuam a ser encenados à nossa frente. Ao invés de representar uma quebra do fluxo narrativo, ela (a voz-*over*) acaba se transformando numa espécie de acréscimo à narrativa.

Tal recurso de voz é usado pela primeira vez no início do filme, logo após a abertura, e desde já podemos observar que ele será (sempre) incorporado à narrativa fílmica, pois, não somente as cenas continuam a passar normalmente quando a voz-*over* de Alex-narrador aparece, como também esta compartilha o espaço *diegético*[56] com o som *pró-fílmico* (vozes, ruídos, som ambiente etc.) (BORDWELL 1985: 119-120). Verifica-se, no entanto, a diferença no volume dos dois tipos de som: nos momentos em que o narrador tece seus comentários através da voz-*over*, o som restante sofre uma pequena redução de volume, aparecendo levemente diminuído.

A partir daí, vários outros exemplos do uso da voz-*over* poderão ser observados: a) Alex sentado num banco na *Karl-Marx-Allee* terminando uma garrafa de bebida; b) Alex vendo a mãe em coma no hospital pela primeira vez; entre outros.

[56] Segundo GENETTE, “no uso corrente, a diegese é o universo espacio-temporal designado pela narrativa; logo, na nossa terminologia, nesse sentido geral, diegético = ‘que se relaciona com ou pertence à história’; num sentido mais específico, diegético = intradiegético”, entendemos assim, dentro da história (GENETTE s.d.: 273).

Ao lado desta narrativa feita pelo narrador interno, observamos cenas que não foram propriamente presenciadas por Alex, as quais indicam o uso de um mecanismo narrativo independente da(s) personagem(ns). Trata-se aqui do narrador externo, aquele que tudo vê e nos mostra, através do olhar da câmera, aquilo que julga relevante que o espectador saiba.

No entanto, tal ideia poderia ser questionada e levantada a hipótese de alguma das personagens, mais tarde, ter contado a Alex (narrador) todos esses fatos. É possível, mas na complexidade da obra de arte isso não se evidencia nem se comprova facilmente. Há detalhes como a cena dos olhares da mãe para Alex, no hospital, pouco antes de sua morte, que dificilmente seriam captados pelas outras personagens no quarto. Aqueles olhares revelam para o espectador apenas a verdade sobre a "verdade" dos fatos. A mãe toma conhecimento de tudo o que o filho fez para poupá-la e, principalmente, sabe que ele não sabe – e nem pode vir a saber – que ela conhece toda a verdade. Contudo, não é apenas <u>informação</u> que esses olhares da mãe expressam; revelam também todo o carinho e preocupação que ela tem para com ele e todo o <u>sentimento</u> de amor e respeito pelo filho, além de toda a admiração pelo que Alex fez por ela.

Também a conversa que a namorada de Alex, a enfermeira Lara, tem com a mãe dele (figura 65), Christiane, antes da visita de Robert – o pai que se acreditava ter fugido com outra mulher – parece não ser nunca revelada para a personagem que é o desdobramento do nosso narrador interno, nem mesmo para este mais tarde; pelo menos é a impressão que nos fica após vermos o filme até o final. A fala do narrador nos causa a impressão de que ele não ficou sabendo nada sobre o assunto da tal conversa entre elas e nem que a mãe descobrira a verdade antes de morrer.

Figura 65 – Lara contando a verdade

Em resumo, temos dois tipos de narrador: um **interno** (que se desdobra na personagem) e um **externo** (caracterizado pelo olhar da câmera):

Quadro 2 – Tipos de narrador

Narrador	Representante	Modo de apresentação
Interno	Alex Kerner "narrador" (presente)	Voz-*over*, que nos conta a história com distanciamento temporal
	Alex Kerner "personagem" (passado: infância e juventude)	Participante da ação e dos acontecimentos
Externo (invisível)	Olhar da câmera	Movimento de câmera, mecanismo "impessoal" da narrativa[57]

No intuito de melhor analisar a estrutura narrativa, observarmos mais de perto três segmentos escolhidos para serem comentados:

a) **início do filme**: da abertura (créditos iniciais) até o momento em que a mãe está sendo interrogada na cozinha por oficiais da Alemanha Oriental;

[57] Aquilo que BORDWELL define como *invisible observer* (observador invisível) (1985: 9).

b) **encontro com Lênin**: enquanto Alex dorme na cadeira no quarto, ao lado da cama da mãe, esta se levanta, sai do apartamento e caminha pela rua, observando algumas mudanças que vinham ocorrendo desde seu coma, até se deparar com a estátua de Lênin sendo transportada de helicóptero (o encontro, o contato com a realidade, e o adeus);

c) **a revelação**: no chalé no campo, toda a família reunida, Christiane revela o segredo sobre o pai de Alex e o fato de ele ter escrito cartas que estavam escondidas no armário da cozinha do apartamento.

Primeiro Segmento: O início do filme

No início do filme, temos uma música de abertura para os créditos iniciais expressando nostalgia, tristeza, ou seja, algo que não definiríamos como uma música alegre, a nos sugerir lembranças, nos remetendo ao passado.

As primeiras imagens são de um filme amador, de cunho familiar, mostrando cenas da infância de Alex e sua irmã em momentos passados no chalé da família, no campo, no verão de 1978. Temos referências à presença do pai e da mãe, embora eles não apareçam; apenas a voz do pai (e num breve momento sua mão que aparece) fica registrada no filme. Sabemos que é o pai quem filma as cenas e ouvimos um pequeno diálogo entre ele e Alex, no qual o menino, em meio a uma brincadeira, pede a “ajuda” do pai por estar sendo “atacado” pela irmã, enquanto deitado na rede: *Papa, hilf mir!* (*Papai, me ajuda!*) (figura 66).

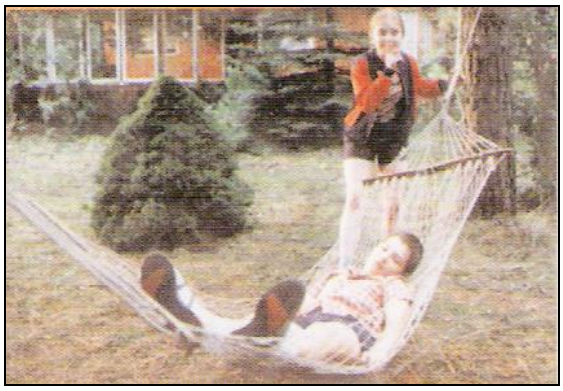

Figura 66 – Brincadeiras de infância

A seguir, temos uma sequência de imagens da Alemanha Oriental, em cartões postais (figura 67), que nos dão uma ideia dos locais e da vida na RDA naquela época. Todas essas imagens são importantes para caracterizar e contextualizar o filme.

Figura 67 – Cartões postais da RDA

Na cena seguinte, no apartamento da família, enquanto Alex (criança) assiste, ao lado da irmã, a um noticiário da TV (estatal) sobre o lançamento de um

foguete espacial levando o primeiro cosmonauta[58] alemão ao espaço, sua mãe é interrogada, na cozinha, por dois oficiais da polícia do Estado (*Stasi*) a respeito da fuga do marido para o lado ocidental (figura 68). Fica evidente, através das imagens, que Alex está dividido entre o noticiário da TV e o conflito familiar. Embora ele concentre a visão nas imagens da TV, ouve a conversa da mãe na cozinha, mesmo tapando os ouvidos (figura 69).

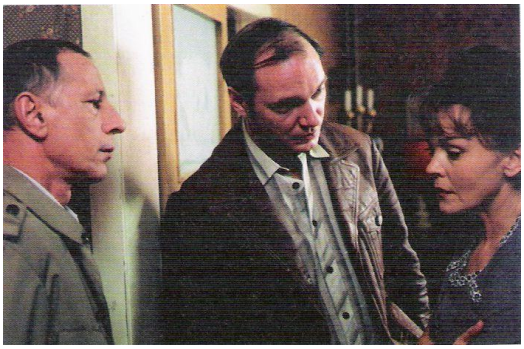

Figura 68 – Interrogatório

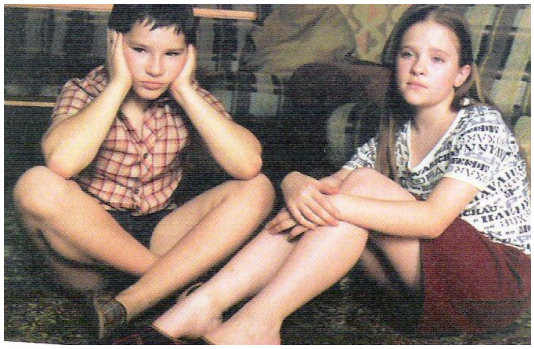

Figura 69 – Assistindo TV

Encontramos nessa sequência, pela primeira vez, a interferência da voz de Alex adulto, a qual virá a aparecer outras vezes ao longo do filme. Temos, então, a ideia de alguém relembrando o passado numa narrativa que receberá em diversos momentos os comentários de uma voz-*over*, situando os acontecimentos (por exemplo, "26 de agosto de 1978") e fornecendo informações adicionais sobre a história (o pai abandonara a família para ficar com outra mulher – uma "inimiga de classe", capitalista – no lado ocidental).

Através dessa interferência, evidencia-se o fato de a narrativa ocorrer para um espectador, ou seja, temos a ideia de alguém contando explicitamente uma história para um ouvinte: o que poderia ser um desabafo de alguém sobre uma série de experiências vividas, ou mesmo um processo de elaboração psicológica sobre um período de sua vida, contados para aqueles que se

[58] Vocábulo equivalente a "astronauta". Vê-se aqui um exemplo de diferença lexical na língua alemã da RDA. Essa diferença é ressaltada mais tarde na cena em que na casa do pai em Wannsee, ao lado dos meio-irmãos Thomas e Karla, Alex lhes explica que no país de onde ele vem usa-se a palavra "cosmonauta" e não "astronauta" (LICHTENBERG 2003: 116).

dispõem a ouvir. Isso nos remete ao pacto[59] feito entre espectador e narrador, necessário para que se realize todo o processo narrativo cinematográfico.

Tabela 1 – Primeiro segmento: O início do filme[60]

Número da seqüência	Tempo em min./seg.	Espaço	Tempo	Conteúdo	Som
1	00:00 a 02:30	Chalé no campo	Verão de 1978	Créditos iniciais. Filme de família: cenas de infância, brincadeiras entre Alex e sua irmã	Música extradiegética inicia nos créditos iniciais; voz-*off* do pai
2	02:31 a 04:09	Apartamento da família Kerner	26 de agosto de 1978	Alex e a irmã assistem ao noticiário na TV enquanto a mãe é interrogada por oficiais do Estado	Música continua ao fundo da cena; voz-*over* do narrador; voz-*off* das personagens, às vezes
3	04:10 a 05:16	Hospital; apartamento de Frau Schäfer	Após a fuga do pai para o lado ocidental	A mãe (Christiane) entra em depressão e pára de falar, ficando internada num hospital. Os filhos ficam na casa da Frau Schäfer nesse período.	Música diegética (Ariane tocando triola); voz-*over* do narrador; música extradiegética volta
4	05:17 a 08:09	Apartamento da família Kerner	8 (oito) semanas depois; primavera de 1979	Christiane volta para casa e dá novo rumo à sua vida e à dos filhos, dedicando-se à pátria socialista	Música extradiegética continua; música diegética (coral de crianças); voz-*over* do narrador

Segundo Segmento: Encontro com Lênin

Enquanto Alex está adormecido na cadeira no quarto da mãe, ela, ao observar a neta dar os primeiros passos, resolve levantar da cama arriscando caminhar de novo. Decide, então, deixar o filho dormindo e a neta brincando e sair para a rua. Temos aí um crescendo de emoções: Christiane vai tomando contato com vários elementos da nova realidade da RDA: cidadãos do lado ocidental da Alemanha se mudando para o lado oriental; a presença de carros de marcas diferentes que existiam apenas no lado capitalista; os anúncios publicitários

[59] Semelhante ao pacto literário: "espécie de contrato de leitura entre emissor e destinatário" (LEJEUNE apud JOZEF 1998: 296).
[60] As tabelas apresentadas neste estudo baseiam-se nos modelos encontrados em LANGE (2007: 66-70).

espalhados pelas ruas da cidade; e, finalmente, culminando com a antológica cena da estátua de Lênin sendo transportada por um helicóptero, vindo ao encontro dela, “mostrando-lhe” a cidade e as mudanças que vinham ocorrendo, partindo depois numa espécie de adeus (figura 70).

Figura 70 – Encontro com Lênin

Tudo nesta cena leva a um tipo de clímax emocional: a música vai crescendo conforme o helicóptero se aproxima, os planos se apresentam cada vez mais próximos, e o expressivo rosto de Christiane, com seu olhar surpreso e seus cabelos despenteados, retratando a confusão em que se encontra a personagem. O choque que ela experimenta deixa-a tão transtornada que ela não consegue assimilar todas as informações e, resgatada pelos filhos, questiona, perplexa, o que estava acontecendo: *Was ist hier eigentlich los?* (101) (“O que está havendo aqui?”).

No momento em que sua mãe resolve levantar e sair do apartamento, Alex, adormecido, não poderia participar da ação. O que temos então é o olhar da câmera que registra os acontecimentos sem nenhum tipo de interferência. É óbvio que se poderia alegar que o protagonista tomou conhecimento dos fatos ocorridos e os incorporou à história de modo disfarçado, diluído na própria narrativa. Trata-se de uma possibilidade; porém, não há nada que invalide a presença de um narrador externo, o qual através do olhar da câmera contribui a seu modo para o narrar “impessoal” dos acontecimentos. Quando o protagonista desperta, ele assume a voz narrativa (como desdobramento do

narrador interno); o plano que nos revela seu olhar ao redor do quarto é o instante em que o narrador externo devolve o foco narrativo para Alex-narrador.

Trata-se de um mecanismo da narrativa fílmica que pode ser utilizado quando o diretor julgar necessário, mesclando-o a outros tipos de narrar ou empregando-o de modo predominante se assim o preferir.

Torna-se importante observarmos, neste segmento, dois dos elementos composicionais da narrativa fílmica nesta obra cinematográfica, responsáveis tanto pela coesão da sequência quanto pelo crescendo de emoções que culminarão no clímax da cena do helicóptero.

Um destes elementos é a série de **indícios** (MONACO 2000: 165) que se apresentam neste trecho do filme. Primeiro, vemos através dos olhos de Paula, a neta de Christiane, passar no céu de Berlim (próximo da torre na *Alexanderplatz*) um dirigível com a frase *Test the West* ("Teste o Oeste" – propaganda dos cigarros *West* e, ao mesmo tempo, referência ao lado ocidental). Cria-se, então, a expectativa de que Christiane também possa ver o dirigível e paira no ar certa tensão: o medo de que ela possa descobrir a verdade sobre toda a farsa criada pelo filho.

Em seguida, quando ela decide sair do quarto e do apartamento, passa pela cozinha e pega um casaco, sem notar ao lado deste os uniformes do trabalho da filha (*Burger King*™ – outra referência ao lado capitalista). Já no elevador, ela vê desenhos obscenos e ofensivos que denotam algum tipo de mudança no prédio. Somente então percebemos, pelo seu olhar, que Christiane começa a desconfiar de algo e dar-se conta de que mudanças vinham ocorrendo no mundo, no universo exterior ao apartamento.

Ao sair para a rua, ela se depara com novos vizinhos se mudando para o seu prédio, os quais despertam a curiosidade de Christiane por suas roupas e mobília "diferentes". Quando lhes faz uma pergunta, ela descobre que são do lado ocidental da Alemanha (Wuppertal); sua desconfiança aumenta. Resolve,

então, andar pela rua em direção à *Karl-Marx-Allee*, observando as diferenças, as mudanças, os elementos ocidentais (cartazes, carros, propagandas).

Surge, então, em um prédio a sombra de um helicóptero carregando a estátua de Lênin e, a seguir, vislumbramos o próprio helicóptero com a estátua aproximando-se de Christiane, enquanto esta caminha ao seu encontro. Verifica-se numa montagem paralela[61] que Alex desperta e, não encontrando a mãe no apartamento, sai para rua desesperado à sua procura. Ao ver a estátua de Lênin vir em sua direção com a mão estendida, como a mostrar-lhe a cidade e as mudanças todas, Christiane, chocada e confusa, quase desfalece, no que é amparada pelos filhos, que chegam ao mesmo tempo para socorrê-la.

Dos primeiros indícios de transformação da realidade na Alemanha Oriental até o encontro com a estátua de Lênin, verificamos um movimento crescente na percepção da personagem (mãe): no primeiro caso, ela não vê o dirigível passar pelo céu, nem repara nos uniformes da filha na cozinha; no segundo momento, ela percebe pelos desenhos no elevador que "algo está diferente", sem saber defini-lo; no terceiro caso, ela toma conhecimento sobre a presença de alemães ocidentais em Berlim Oriental; quanto ao episódio da estátua, sua perplexidade é tamanha que ela não tem condições de assimilar a informação. Percebe-se claramente a realidade do mundo exterior ameaçando a farsa do universo interior.

O outro elemento composicional é a música extradiegética[62] que percorre toda esta sequência fílmica, desde a cena no quarto de Christiane – quando esta, ao ver a neta andar, decide levantar-se – até o momento da pergunta (sobre o que estava acontecendo) feita pela mãe aos filhos no elevador, depois do encontro com a estátua de Lênin, quando eles a levam de volta para o apartamento.

---

[61] Em sua explicação sobre *eventos simultâneos* e *apresentação sucessiva* (ordem temporal), BORDWELL nos diz que os eventos simultâneos da fábula são apresentados sucessivamente na trama (*syuzhet*) (1985: 77-79).

[62] Considerando como intradiegético, ou simplesmente diegético, aquilo que faz parte da história narrada, no nível das personagens, teremos extradiegético como o que está fora (acima) desse nível. No caso do filme, aquilo que é percebido apenas pelo espectador, por exemplo a música extradiegética. BORDWELL define esse tipo de música como *nondiegetic music* incluída no conceito de "*sound over*" (1985: 120).

A música inicia-se com alguns acordes espaçados de piano que vão lentamente crescendo em frequência e intensidade. Os momentos em que ocorrem esses aumentos no volume da música coincidem com os aumentos na tensão narrativa (quando Christiane entra no elevador para descer à rua; quando ela sai do prédio; quando Alex acorda e não encontra a mãe no apartamento). Esse movimento crescente continua até a cena-clímax dessa sequência em que Christiane vê o helicóptero transportando a estátua. A partir daí, a música vai decrescendo em intensidade até terminar, no elevador, com a pergunta da mãe aos filhos.

Fica evidente que a música extradiegética utilizada neste trecho do filme, além de ajudar a criar no espectador um sentimento de tensão e expectativa / ansiedade em relação ao que vai acontecer – através do seu movimento crescente –, tem por função marcar o início e o fim de toda esta sequência fílmica. Esse tipo de música comporta-se assim como um dos recursos empregados para garantir a unidade e a coesão entre as várias cenas e tomadas, inclusive na montagem paralela que mostra a mãe andando na rua e Alex despertando no apartamento e saindo para procurá-la.

No que se refere ao uso da câmera neste segmento de *Good bye, Lenin!*, podemos observar que ele começa com a voz-*over* de Alex-narrador contextualizando a cena para nós espectadores:

> *Doch weit ab von der Hektik der neuen Zeit lag ein Ort der Stille, der Ruhe und der Beschaulichkeit. In dem ich mich endlich mal ausschlafen konnte*. (94)
>
> Mas ao abrigo do ritmo dos novos tempos, havia um oásis de calma. Um lugar pacífico onde eu podia dormir.

Enquanto isso, a câmera mostra-nos o que acontece no quarto de Christiane como um mecanismo independente do olhar de Alex-personagem, uma vez que este se encontrava adormecido. No entanto, é preciso esclarecer também que, nesse caso, não se trata de uma transferência do foco narrativo para o olhar da mãe, uma vez que há coisas que ela também não vê, como por exemplo o dirigível, captado apenas pelo olhar da neta (Paula). Temos, assim,

a presença de um narrador externo, que se utiliza do olhar da câmera dissociado das demais personagens. Ele pode escolher mostrar-nos algo através do olhar de qualquer personagem, sem, contudo, permanecer associado exclusivamente a uma delas.

No instante em que Alex desperta, o narrador interno retoma o foco narrativo para si, mas não totalmente, pois, por algum tempo ainda, poderemos ver o que se passa com a mãe na rua, espaço que o olhar de Alex não alcança. Observamos aqui, nesta montagem paralela, a cooperação entre os dois tipos de narrador: o interno, que nos conta o que Alex-personagem presencia; e o externo, que nos mostra aquilo a que Alex não tem acesso. Somente quando ele encontra a mãe, após ela ter visto a estátua de Lênin, verifica-se a retomada completa do foco narrativo por Alex-narrador, neste trecho. Momentos como este revelam como a narrativa pode oscilar entre uma *focalização zero*, representada aqui pelo olhar da câmera, e uma *focalização interna*, quando a narrativa se faz a partir de Alex (GENETTE s.d.: 187-188).

Tabela 2 – Segundo segmento: Encontro com Lênin

Número da seqüência	Tempo em min./seg.	Espaço	Tempo	Conteúdo	Som
1	1:15:24 a 1:17:29	Apartamento (quarto de Christiane)	1990	Enquanto Alex dorme sentado na cadeira ao lado da cama da mãe, esta observa a neta dar os primeiros passos. Christiane levanta-se e sai do quarto.	Voz-*over* Som diegético Música extradiegética
2	1:17:30 a 1:17:55	Apartamento (quarto, cozinha); elevador	1990	Alex continua dormindo; Christiane pega um casaco na cozinha, deixa o apartamento e pega o elevador.	Música extradiegética
3	1:17:56 a 1:19:08	Rua nas proximidades do apartamento	1990	Christiane sai para rua, vê novos vizinhos (do lado ocidental) se mudando para o seu prédio e caminha em direção à avenida.	Música continua e cresce
4	1:19:09 a 1:20:51	Apartamento	1990	Alex desperta e percebendo que a mãe saiu para a rua, desce as escadas correndo desesperado. Christiane chega à avenida e vê a estátua de Lênin sendo transportada por um helicóptero e quase desmaia. Os filhos chegam juntos para ajudá-la.	Música continua crescendo e, depois de atingir o clímax, decresce.
5	1:20:52 a 1:21:00	Elevador do prédio	1990	Alex e Ariane levam Christiane de volta para casa e no elevador a mãe lhes pergunta sobre o que estava acontecendo.	Música extradiegética decresce e termina.

Terceiro Segmento: A revelação das cartas

Decididos a manter sua mãe afastada do turbilhão de mudanças em que estava mergulhada a então Alemanha Oriental, Alex e a irmã levam-na para o chalé da família no campo (figura 71), prometendo-lhe uma surpresa. Podemos enxergar aqui a presença de uma grande ironia, uma vez que a surpresa ficará por conta da revelação feita mais tarde pela mãe.

Figura 71 – Família viajando de carro

Então, num momento de extremo relaxamento em família, encorajado pela namorada, Lara, Alex toma coragem e resolve contar toda a verdade para a mãe. No entanto, é interrompido por ela antes mesmo de iniciar, quando ela confessa para os filhos toda a verdade sobre a fuga do pai deles e da sua própria falta de coragem para fugir também para o lado ocidental de Berlim.[63] Conta-lhes também sobre as cartas escritas pelo pai, que ficaram todos aqueles anos escondidas no armário da cozinha do apartamento em que eles moravam (figuras 72 e 73).

[63] O espectador toma conhecimento, aqui, daquilo que GENETTE define como *paralipse*, ou seja, uma omissão lateral de uma informação importante para a narrativa que é revelada tardiamente, nesse caso para criar um "efeito surpresa" (GENETTE s.d.: 193-194).

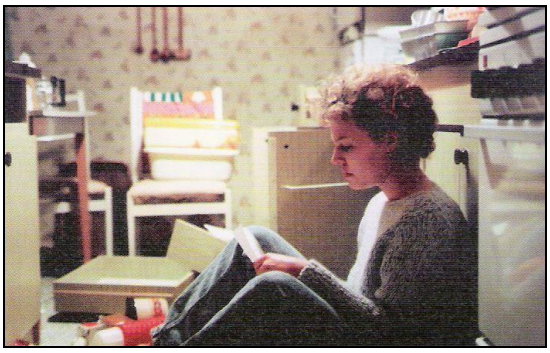

Figura 72 – As cartas do pai (1)

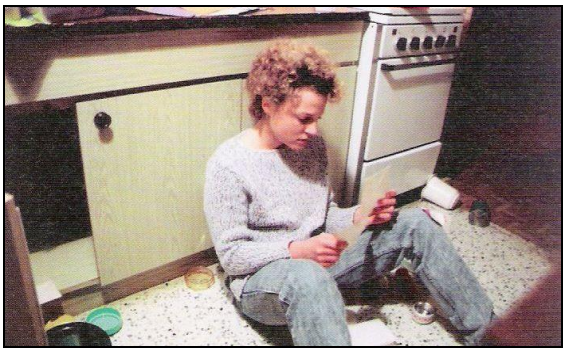

Figura 73 – As cartas do pai (2)

Tal fato não apenas frustra a intenção de revelar para a mãe toda a verdade sobre a queda do Muro e o processo de reunificação da Alemanha, como também inverte os valores estabelecidos desde o início do filme: aquela que era a enganada passa a ser a que enganou, a vítima da mentira torna-se a responsável por uma mentira de proporções talvez ainda maiores no âmbito pessoal-familiar (figura 74). É uma virada no jogo da narrativa que pega a todos de surpresa, dentro e fora do filme, ou seja, as demais personagens e também os espectadores.

Figura 74 – A revelação de Christiane

Após confessar tudo aos filhos e sentindo-se aliviada do peso de tal segredo, o que se segue com um pedido de perdão, a mãe tem outro infarto e é levada às pressas para o hospital (figura 75).

Figura 75 – 2º infarto

O que podemos concluir desses fatos é que os espectadores bem como as demais personagens permaneceram na ignorância de tudo isso, quer por uma escolha do narrador externo (impessoal), quer por sua incapacidade de onisciência. O mais provável é que de alguma forma este narrador externo permanecera associado à figura de Alex personagem (passado) / narrador (presente), optando por ter uma proximidade maior com ele a fim de causar esses efeitos de choque ou surpresa no espectador (Cf. *focalização interna variável* em GENETTE s.d.: 187 e 189-190)[64].

Podemos concluir, também, que é a soma de todos esses pontos de vista – Alex personagem, Alex narrador (interno) e narrador-câmera (externo) – a responsável pela estrutura narrativa da obra cinematográfica em questão. A transição suave de um ponto de vista para outro é fundamental para a riqueza do filme e a melhor apreciação por parte do espectador.

É importante observar também que a realidade objetiva é representada no filme através do espaço exterior ao apartamento, mas principalmente ao quarto. Quando esta tenta forçar sua entrada naquele universo interior falso que recria uma realidade socialista da RDA – uma dimensão paralela congelada no tempo e espaço – faz-se necessário criar emendas à grande farsa, ou seja, mentiras

[64] Embora, na maior parte do filme, a focalização recaia sobre a figura de Alex (personagem), há alguns momentos em que o foco se aproxima mais de outras personagens, por exemplo: a mãe, no encontro com a estátua de Lênin; a irmã, quando esta relata a Alex ter visto o pai no *drive-thru* do *Burger King*™ onde ela trabalha; novamente a irmã, enquanto lê as cartas do pai que estavam escondidas no armário da cozinha.

menores que vão se somando àquela maior para garantir a continuidade da ilusão, a fim de preservar a vida da mãe. Enquanto ela (a mãe) estiver confinada naquele “museu” em que se transformou o seu quarto, sua vida estará salva, desde que a realidade objetiva (exterior) não consiga penetrar esse mundo fictício.

Assim ocorre com as sequências que apresentam as complicações da trama: a questão dos produtos alimentícios e as embalagens, o dinheiro que precisava ser trocado por marcos ocidentais, a propaganda da *Coca-Cola*™ no prédio que se vê da janela do quarto de Christiane – justamente no dia do seu aniversário, durante a pequena cerimônia de comemoração (figuras 76 e 77)

Figura 76 – Aniversário (1)

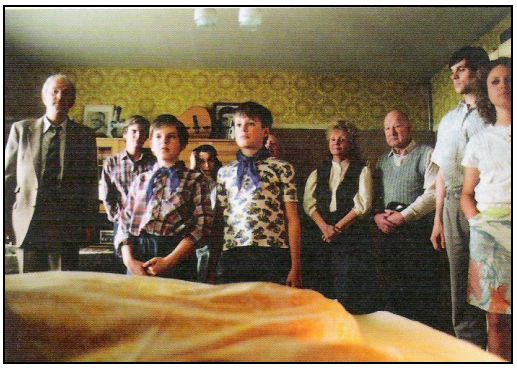

Figura 77 – Aniversário (2)

– e finalmente o encontro com a estátua de Lênin. As situações mais complexas são explicadas com mentiras criadas com auxílio do vídeo-cassete e da edição das imagens. Temos, pois, a questão da criação de verdades a partir de mentiras e da manipulação da informação, das imagens, enfim da realidade (figuras 78-81).

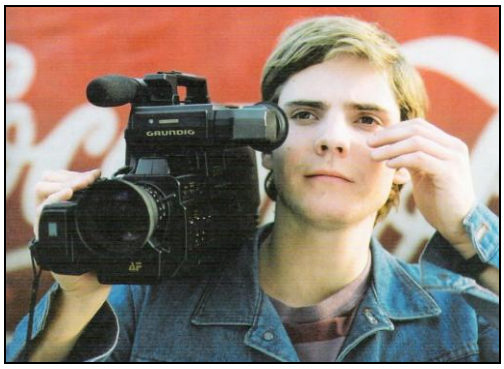

Figura 78 – Manipulação das imagens (1)

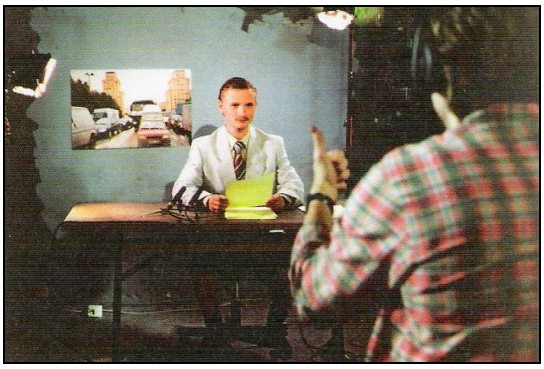

Figura 79 – Manipulação das imagens (2)

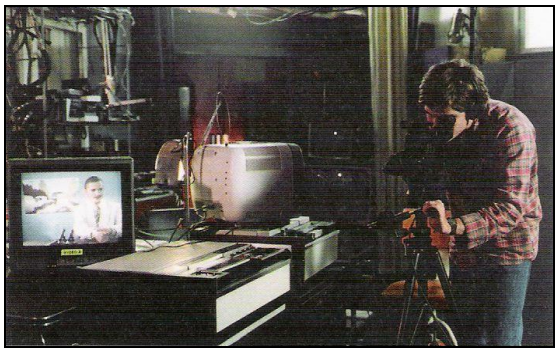

Figura 80 – Manipulação das imagens (3)

Figura 81 – Manipulação das imagens (4)

Tabela 3 – Terceiro segmento: A revelação das cartas

Número da seqüência	Tempo em min./seg.	Espaço	Tempo	Conteúdo	Som
1	1:25:21 a 1:26:52	Estrada para o chalé da família no campo	1990	A família Kerner deixa Berlim e viaja para o chalé no campo; Christiane está com olhos vendados	Voz-*over* Som diegético Música extradiegética
2	1:26:53 a 1:30:10	Chalé no campo	1990	A família relembra momentos da infância de Alex e Ariane; Christiane conta aos filhos a verdade sobre o pai deles e lhes pede perdão.	Som diegético
3	1:30:11 a 1:31:19	Jardim do chalé	1990	Alex se afasta aborrecido, seguido por Lara; Christiane expressa saudades do marido.	Música extradiegética começa
4	1:31:20 a 1:32:18	Ambulância a caminho do hospital; apartamento dos Kerner	1990	Christiane tem outro infarto e é levada para o hospital; Ariane procura desesperada as cartas do pai na cozinha do apartamento.	Voz-*over* Som diegético Música extradiegética termina
5	1:32:19 a 1:34:56	Hospital	1990	Christiane é internada; o médico fala com Alex; Ariane conta a Alex sobre as cartas e o desejo da mãe.	Som diegético Música extradiegética

Em relação à questão da morte no filme, podemos observar sua presença em diversos momentos ao longo da obra.

No início do filme, quando a mãe entra em depressão após a fuga do marido e para de falar/conversar (*reden*) com todos, sendo internada numa clínica psiquiátrica, verifica-se a primeira referência ao tema da morte, que virá a aparecer novamente em diversos trechos do filme. Neste silêncio patológico da mãe, pode-se ler "parar de falar" como "morrer" (figurativamente). A própria fala do narrador, quando a mãe volta curada para casa, aponta para essa leitura: *Nach acht Wochen kam Mutter wieder nach Hause. Sie war wie verwandelt und das Leben hatte sie zurück.*[65] (12) ("Depois de oito semanas, mamãe voltou para casa. Estava diferente, de volta à vida.").

O segundo momento em que se pode perceber a ameaça da morte presente na narrativa é aquele em que a mãe desmaia e fica caída **sem vida** no chão – *bleibt* ***leblos*** *liegen* (24) – ao ver o filho ser preso por policiais numa manifestação de rua, da qual ele estava participando. Alex vê o que acontece com a mãe antes de entrar no caminhão da polícia e tenta correr para ajudá-la, mas é contido pelos policiais.

Ficamos sabendo mais tarde, pelo médico no hospital, que ela tivera um infarto, o socorro demorara a chegar e ela estava em coma. O próprio médico adverte Alex sobre a gravidade da situação: *Herr Kerner, wir wissen noch gar nicht, ob Ihre Mutter jemals wieder aufwachen wird*. (27) ("[Senhor Kerner, nós ainda] Nem sabemos se sua mãe vai [novamente] acordar um dia.") Dado o estado crítico em que se encontra Christiane, tudo indica que ela poderia ter morrido com este primeiro infarto.

A seguir, Alex visita a mãe em coma na UTI do hospital e diz para ela: *Hörst du mich, Mama? Du musst aufwachen*. (27) ("Mamãe, pode me ouvir? Você tem que acordar.") Ao que a voz-*over* do narrador parece responder: *Aber Mutter*

[65] Não se pode deixar de fazer aqui uma observação: a língua alemã permite uma leitura ambígua/dupla desta frase. Embora se trate de uma expressão, tanto o sintagma *das Leben* (a vida) como o pronome *sie* (ela) poderiam estar no caso nominativo ou no acusativo e, portanto, ser sujeito ou objeto direto da oração. De qualquer modo, o sentido não se altera, ou seja, a personagem estaria "de volta à vida".

schlief fest. (27) ("Mas mamãe continuava dormindo."), acrescentando a seguir, de modo filosófico:

> *In ihrem tiefen, nicht enden wollenden Schlaf kreiste sie wie ein Satellit um das menschliche Treiben auf unserem kleinen Planeten und in unserer noch kleineren Republik*. (28)
>
> Em seu longo e profundo sono, ela orbitava ao redor da vida em nosso pequeno planeta e nossa ainda menor República.

Desta vez, mais que apenas figurativamente, a morte faz sentir sua presença, relembrando-nos da fragilidade da vida. O coma, o sono profundo a que o narrador se refere, pode ser interpretado como um estado transitório entre a vida e a morte, uma vez que não sabemos se a pessoa voltará à vida ou se partirá em definitivo.

A voz(-*over*) do narrador conta-nos, em seguida, sobre as mudanças que ocorreram na família e no país enquanto a mãe permanecia em coma. O narrador apresenta-nos, na verdade, uma síntese, um resumo de alguns acontecimentos posteriores, através de uma narrativa "acelerada", ou melhor, uma sequência de cenas costuradas no tecido da narrativa pela fala do narrador. Com o recurso da voz-*over*, as cenas são apresentadas sem uma transição (suave) de uma para outra; elas seguem-se uma após a outra, numa sucessão de quadros em movimento rápido. Percebe-se uma mudança de velocidade, em que o tempo da narrativa é menor que o tempo da história (Cf. *sumário*[66] em GENETTE s.d.: 94-98).

Encontramos, nesta sequência narrativa sumária, aquilo que poderíamos chamar de uma combinação entre *elipse(s)* e *compressão*, segundo as definições de BORDWELL (1985: 82-83): uma série de acontecimentos são apresentados de modo a percebermos que a duração do tempo da fábula e da

[66] Segundo GENETTE, a **narrativa sumária**, ou simplesmente **sumário**, seria uma "forma de movimento variável [...] que cobre com grande adaptabilidade de regime todo o campo compreendido entre a cena e a elipse." A **narrativa sumária** vem a ser a "a narração em alguns parágrafos ou algumas páginas de vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores de ação ou de palavras" (GENETTE s.d.: 94-5), ou seja, transpondo para o texto fílmico, teremos a narração em algumas cenas de um período de tempo maior (oito meses, no caso de *Good bye, Lenin!*).

trama são maiores que a duração do tempo de projeção (meses se passam na história do filme, apresentados em alguns minutos).

A próxima menção ao tema da morte no filme ocorre quando Christiane, após despertar do coma em que esteve por oito meses, continua com a saúde e a vida em risco. O médico esclarece a situação para Alex e Ariane:

> *Es tut mir leid, Ihnen das sagen zu müssen, Ihre Mutter ist immer noch sehr gefährdet. Ich kann Ihnen kaum Hoffnung machen, dass sie die nächsten Wochen überleben wird.* [...] *Einen zweiten Infarkt wird sie nicht überstehen.* (43-44)
>
> Lamento dizer, mas sua mãe ainda corre riscos. Não garanto que vá passar das próximas semanas. [...] Não sobreviveria a um segundo enfarte.

O médico diz, então, para os filhos de Christiane que eles deveriam evitar que ela (a mãe) tivesse qualquer tipo de emoção ou aborrecimento. “Todo e qualquer tipo”, ele enfatiza para Alex. Dadas as circunstâncias de todas as transformações pelas quais vinha passando a RDA, Alex convence a irmã a levar a mãe para casa, que voltaria a ser decorada como antes da Queda do Muro, para que Christiane não desconfiasse de nada.

Instala-se toda a farsa que, a seguir, se apresenta no filme. Vemos uma situação extrema que beira a insanidade: fazer voltar o tempo, congelar o curso dos acontecimentos, impedir que as mudanças ocorressem; tudo isso para poupar a mãe, preservar-lhe a saúde e a vida, colocando-a numa “redoma protetora” que deveria isolá-la do universo exterior ao apartamento, a fim de evitar sua morte. Isso, porém, não se dá tranquilamente, uma vez que a realidade exterior tenta, a todo instante, penetrar tal redoma, através das brechas que, aos poucos, vão aparecendo.

Surge, então, a necessidade de criar emendas (novas mentiras) para, a todo custo, manter a verdade fora dos limites do apartamento da família Kerner. Alex lança mão de edições feitas com o vídeo-cassete para manipular os fatos; convence os amigos e ex-alunos de Christiane a mentir sobre a situação da

RDA; chega a buscar, no lixo, embalagens de antigos produtos que existiam na Alemanha Oriental; tudo para manter as aparências de que nada mudara.

A narrativa representa, assim, a luta desesperada de Alex-personagem contra a perda da mãe, contra o rumo dos acontecimentos, contra a fatalidade (o destino e a morte).

Apesar de todo o esforço do filho, a ameaça da verdade (e da morte) se torna mais forte e mais presente. Após o choque emocional do "encontro" com a estátua de Lênin, a mãe sente-se mal e quase cai, sendo amparada pelos filhos, que correm para ajudá-la. Eles decidem, então, levá-la para o chalé da família no campo com o intuito de afastá-la do turbilhão de mudanças em que estava mergulhada a cidade de Berlim Oriental bem como toda a Alemanha.

No entanto, talvez numa alusão aos clássicos da mitologia grega, tentar fugir da verdade e do destino apenas faz com que os encontremos de fato. Relembremos aquele momento tranquilo em família, quando Alex está decidido a contar para mãe sobre o que de fato ocorrera nos últimos meses. Christiane, porém, surpreende a todos ao confessar o segredo que ela guardara todos aqueles anos.

Depois de revelar para os filhos toda a verdade sobre o pai deles e sobre as cartas, o estado de saúde da mãe piora e ela é levada de ambulância para o hospital. O médico diz para Alex:

> *Es ist genau das eingetreten, was ich befürchtet habe. Ihre Mutter hatte einen weiteren Infarkt. Im Moment ist sie einigermaßen stabil. Aber ich fürchte, wir müssen mit dem Schlimmsten rechnen. Es tut mir leid*. (112)
>
> Como eu temia, sua mãe teve outro enfarte. Está estável no momento, mas receio que podemos esperar o pior. Sinto muito.

Percebemos que, mesmo dizendo para a irmã, Ariane, que a mãe não vai morrer – *Mutter stirbt nicht*. (113) – Alex parece começar a aceitar o inevitável e resolve ir procurar o pai (Robert) para realizar o último desejo da mãe de vê-lo

mais uma vez. Como podemos observar, em dois momentos diferentes, nas palavras da mãe (Christiane) e da filha (Ariane) transcritas abaixo:

> Christiane (no chalé no campo): *Mein lieber Robert. Ich hab so oft an dich gedacht. Ich würde dich so gerne noch mal wiedersehen*. (110) ("Meu querido Robert. Pensei tantas vezes em você. Eu queria vê-lo mais uma vez.");
>
> Ariane (para Alex no hospital): *Ich weiß, es ist ihr letzter Wunsch*... (112) ("Sei que é o último pedido dela...").

Temos ainda a fala da mãe para Alex dizendo-lhe que agora – fica implícito aqui: com sua morte – ele poderia acolher um refugiado do lado ocidental, de acordo com a farsa que ele inventara para ela de que os cidadãos da Alemanha Ocidental estariam fugindo para o lado oriental: *Jetzt könnt ihr jemanden aufnehmen. [...] Jemanden aus dem Westen*. (113).

Torna-se evidente, na casa do pai em Wannsee, que Alex passa a aceitar de fato a iminência da perda, da morte da mãe, quando ele explica para Robert o motivo de sua visita, verbalizando pela primeira vez a referência à fatalidade: *Mama liegt im Sterben*. (119) ("Mamãe está morrendo").

Minutos antes da visita de Robert, entretanto, o olhar da câmera (narrador externo) faz-se providencial ao nos mostrar o diálogo de Christiane com Lara, no qual esta lhe revela toda a verdade sobre os acontecimentos (a Queda do Muro, a reunificação do país), o que passará despercebido a Alex. Ele chega a perguntar a Lara sobre o assunto da conversa entre elas (*Worüber habt ihr eigentlich gesprochen?* (122) – "Do que estavam falando?"), mas Lara lhe responde com uma pergunta: *Ist das jetzt wichtig?* (122) ("Isso importa agora?") e Alex permanece sem saber até o fim do filme.

Antes de sua morte, Christiane fica sabendo de toda a verdade, do que realmente acontecera na Alemanha durante o seu coma: primeiro, a realidade objetiva, que lhe é apresentada por Lara; depois, mais uma vez por meio da manipulação dos fatos históricos e das informações através das imagens editadas, a subjetividade da farsa inventada pelo filho, até mesmo no final.

No fim, Alex-personagem aceita o fato de que a mãe morrerá, de que a vida segue seu próprio rumo, de que as coisas têm seu próprio curso a seguir, cumprindo então “as exigências da realidade” a fim de “completar o trabalho do luto”, e libertando-se desse processo doloroso para uma nova fase de vida (FREUD 2006: 104-105), mas mantendo nas lembranças a sua ligação com o passado, com a mãe e com a Pátria Socialista utópica que ele inventara.

Conseguimos enxergar claramente, então, o conflito vivido por Alex: entre a personagem, que luta contra a morte da mãe através de toda a farsa inventada e sustentada ao longo do filme, e o narrador, que encontra, no ato de narrar suas lembranças, as verdadeiras armas para preservar a vida de Christiane, mantendo-a viva através da narrativa. Estará, desse modo, seguindo as ideias de TODOROV: “A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte.” (1979: 128).

Capítulo V

O tema da morte

Este capítulo tem por objetivo analisar a questão do tema da morte presente nas duas obras estudadas neste trabalho a fim de averiguar que papel ela desempenha na estrutura narrativa do livro de Jakob Hein e no filme de Wolfgang Becker.

Anteriormente, ao final de outros capítulos, foram abordadas algumas questões referentes ao tema da morte que diziam respeito aos tópicos analisados naquele momento (questões relativas à história, ao papel do narrador). Aqui será feita uma análise dos trechos, tanto do livro quanto do filme, mais relevantes para esse tema, os quais deixam clara a relação estabelecida entre a morte e a narrativa das obras.

A morte no livro

Vielleicht ist es sogar schön começa com o narrador contando-nos que um dia recebera um telefonema de sua mãe chamando-o para uma reunião em família, na qual ela (a mãe) conta aos filhos que estava doente e precisaria submeter-se a um tratamento médico. A partir de então, o filho inicia uma jornada de recordações que abrangerão não apenas sua própria juventude e infância, mas voltarão no tempo para narrar a vida da mãe desde antes do seu nascimento. Os capítulos, entretanto, não se apresentam numa ordem sequencial; eles se alternam entre períodos de tempo mais recentes e mais distantes no passado.

O ato de narrar reconstrói a história de vida da mãe, constitui um tributo à sua pessoa, imortalizando-a nas páginas do livro; revela vários trechos da vida do narrador/autor e faz referência à história da Alemanha através da memória individual e coletiva. É um trabalho do luto (FREUD 2007: 103) referente à perda de um ente querido, de um ser amado, e também da perda do passado, da Alemanha Oriental (RDA), da identidade anterior para buscar uma nova identidade (RFA)[67].

[67] Ilse NAGELSCHMIDT trata em seu texto (apud RÖHL; SCHWARZ 2006) sobre os conceitos de identidade referente aos cidadãos da ex-Alemanha Oriental em diversos trechos: “A construção dessa **identidade** independente, em oposição à dominância do Ocidente, representa, todavia, um passo necessário para

A realidade da morte é o que move o autor a escrever o livro; a sua iminência é o que leva o narrador a contar a história. A presença da morte paira na atmosfera de toda a obra, do começo – com a doença da mãe – ao fim – com o seu enterro. Ela (a morte) revela ser o desfecho para o qual o texto nos encaminha: sabemos que a mãe virá a morrer, por todos os indícios que se nos apresentam ao longo do texto narrativo.

A iminência da morte dirige a escolha do narrador na ordenação dos capítulos, uma alternância entre os tempos "passado distante" (infância da mãe), "passado recente" (infância do filho) e o "presente" (doença e morte da mãe). Através desse mecanismo, o narrador consegue manipular os sentimentos do leitor, gerando nele expectativa, e fazendo uso desta para criar o(s) efeito(s) estético(s) desejado(s).

A morte marca o fim de uma fase, tanto na vida do personagem-narrador quanto na história do país. Vejamos alguns exemplos abaixo:

1. a morte do avô Zauleck estaria associada ao fim do Socialismo;

> *Opa Zauleck war noch vor den Umwälzungen in der Sowjetunion gestorben und wir waren uns darüber einig, dass dies ein Glück für alle Beteiligten war. Glasnost und die Perestroika hätten ihn umgebracht. Die neue politische Meinungsfreiheit und wirtschaftliche Umgestaltung hätte er als Verrat der revolutionären Sache verstanden. In seinem Sinne hätte er damit gar nicht so unrecht gehabt, denn diese Veränderungen bedeuteten letztlich das Ende seiner Sache. Und mein Stiefgroβvater hatte sich längst entschieden. Noch dreiβig Jahre nach Stalins Tod war er Stalinist geblieben und er wäre stolz gewesen, als letzter Stalinist sterben zu dürfen.* (112-113)
>
> Vovô Zauleck tinha morrido ainda antes das reviravoltas na União Soviética e nós concordávamos que isso foi uma sorte para todos os envolvidos. A *Glasnost* e a *Perestroika* o teriam derrubado. Ele teria entendido como traição à causa revolucionária a nova liberdade de expressão e a transformação econômica. Seguindo a concepção dele, ele não estaria tão errado sobre isso, pois essas mudanças no final das contas significaram o fim da sua causa. E o meu avô postiço há muito tinha se decidido. Trinta anos após a morte de Stalin, ele ainda era stalinista, e ele teria se orgulhado de poder morrer como o último stalinista.

---

que o indivíduo se sinta compensado nas novas estruturas sociais, implicando o reconhecimento principal da ordem social criticada" (p.190); "Também faz parte do diálogo visado por Christa Wolf, e por outras autoras e autores, a produção de biografias para a auto-sondagem e a sondagem de outros. Encontrar a **identidade** depende sempre da aceitação de outros. Só se pode obter compreensão e o necessário conhecimento quando as pessoas narram a história de suas vidas. [...] A grande conversa foi posta em movimento pela literatura alemã oriental. Isso é testemunhado pela abundância de textos autobiográficos que vão de Günter de Bruyn a Hedda Zinner." (p.199) – grifos meus.

2. a morte da avó materna como símbolo do fim da antiga geração da RDA;

> *Meine Großmutter besuchte ich seit langem so selten wie möglich. Daran änderte auch die Wende nichts. „Ach, lebst du auch noch?“ war ihre Standardbegrüßung. Oma hat nach dem Tod meines Stiefgroßvaters ihr Leben vollkommen dem Konsum gewidmet. Sie war schon immer gern und viel einkaufen gegangen, was sich aber lange Zeit durch die limitierten Konsummöglichkeiten im Osten in gewissen Grenzen gehalten hatte.* (112)
>
> Há muito tempo eu visitava a minha avó tão pouco quanto possível. Isso nem a reunificação mudou. “Ah, você também ainda está vivo?” era o seu cumprimento padrão. Vovó, depois da morte de meu avô postiço, dedicava toda a sua vida ao consumo. Ela sempre gostou de ir às compras e de comprar muito, o que, porém, foi contido durante muito tempo graças às limitadas possibilidades de consumo no lado oriental.[68]
>
> *Zwei Jahre nach meiner Mutter wurde auch Oma krank und sie musste wiederholt für einige Wochen im Krankenhaus behandelt werden.* (115)
>
> Dois anos depois da minha mãe, vovó também adoeceu e repetidas vezes ela precisou ser tratada no hospital por algumas semanas.
>
> *Sie starb schließlich an einer Lungenentzündung.* (116)
>
> Por fim, ela morreu de infecção pulmonar.

3. e, finalmente, a morte da mãe marcando o desligamento do passado e o início de uma nova fase.

> *Eines Morgens im Januar rief mich mein Vater an. Meine Mutter hatte in der Nacht nach ihren qualvollen letzten Wochen endlich einschlafen können.* (149)
>
> Numa manhã em janeiro, meu pai me ligou. Depois de suas últimas semanas de sofrimento, minha mãe pôde finalmente adormecer à noite.
>
> *Als ich später mit meinem Vater über den Friedhof lief, um eine Grabstätte für meine Mutter auszusuchen, rief meine Frau mich von ihrer Frauenärztin an. Sie war schwanger.* (162)

[68] Nagelschmidt, citando Laurence McFalls, relata que “a união cultural dos alemães orientais e ocidentais já teve lugar, embora continuem existindo ‘diferenças subjetivas’ entre ambos os grupos. Os alemães orientais teriam há muito inconscientemente um repertório de aptidões totalmente novo. Eles já teriam aprendido a viver em uma estrutura que exige maior individualização e fragmentação social. Tal ordem social é normal para os membros de sociedades ocidentais pós-industriais extremamente desenvolvidas, bem como a estrutura de valores ligada a ela. Mas para os alemães orientais isso seria uma novidade. As exigências, ligadas à passagem para uma tal ordem social, teriam significado uma ruptura radical com a experiência de vida dos alemães orientais de até então, orientados por ‘uma ordem coletiva estagnante, se não estática, extremamente escassa.’ [...] Essa tese representa uma variante de concepção, dominante na pesquisa de mentalidades, que vê a RDA como campo provinciano, conferindo aos alemães orientais uma mentalidade provinciana. Tal mentalidade – essa é a tônica –, atribuída à permanente escassez econômica da RDA, teria dado, agora, lugar à **embriaguez consumista** dos novos tempos.” (pp.189-190) – grifos meus.

> Quando mais tarde eu caminhava pelo cemitério com meu pai, para escolher uma sepultura para minha mãe, minha mulher me ligou do consultório da ginecologista. Ela estava grávida.

Embora, por se tratar de uma obra não-ficcional em seu conteúdo, não tenha sido o autor quem fez coincidir os fatos acontecidos na história, a escolha que ele fez de mencioná-los, às vezes nos mesmos capítulos, colocando-os próximos uns dos outros, pode nos levar a concluir que houve, por parte do narrador, a intenção de criar um efeito (estético) de reflexo da macro-história na micro-história e vice-versa.

Relembremo-nos aqui do que foi dito, no **Capítulo III** deste trabalho (p. 76-77), sobre a referência à citação da obra de Kurt VONNEGUT (*Slaughterhouse 5* de 1969) no prólogo de *Vielleicht ist es sogar schön*. A vida em quatro dimensões no planeta Tralfamadore permitiria aos seus habitantes deslocar sua atenção para qualquer ponto de sua vida no presente, passado ou futuro. Para os Tralfamadorianos, a morte faz parte da rotina da vida: "É assim que funciona." (*So geht das.*); e o ser que morre apenas parece morrer, ele não deixa de existir, continua vivo nos momentos do passado, ou seja, nas lembranças de alguém.

Retoma-se também a ideia de Todorov de que "a narrativa é igual à vida" (TODOROV 1979: 128) e confirma a tese de que o narrador pode trazer à vida, e manter viva, a personagem através do ato de narrar, e das lembranças.

A morte exerce, portanto, o papel de desencadeadora da narrativa, motivando o narrador a contar a história (da mãe, a sua própria, do país) a fim de trabalhar a perda, elaborando o processo do luto, preservar a figura materna através das lembranças e encontrar um sentido para a vida.

A morte no filme

No filme *Good bye, Lenin!*, temos Alex como personagem e narrador, relatando-nos a história de como sua mãe ficou em coma por oito meses,

enquanto as transformações históricas dos anos de 1989-1990 ocorriam na Alemanha. Quando ela desperta do coma, a fim de poupá-la de emoções fortes e aborrecimentos, Alex inventa toda uma farsa de que nada mudara naqueles meses e de que a vida continuava a mesma na RDA.

Fica evidente, no filme, a identificação da figura materna com a pátria socialista através de um "casamento simbólico". A voz-*over* de Alex-narrador conta-nos sobre o que aconteceu com sua mãe, Christiane, após a partida do pai dele: *Wir sprachen nie mehr von Vater. Meine Mutter hat sich von dieser Zeit an mit unserem sozialistischen Vaterland verheiratet*. (13) ("Nós nunca mais falamos de meu pai. Minha mãe, desse momento em diante, casou-se com nossa pátria socialista.")

Mais tarde, quando sua mãe se encontra em coma no hospital, o país está passando por uma série de transformações que culminarão na Queda do Muro de Berlim e a Reunificação da Alemanha. O estado crítico de saúde da mãe poderia simbolizar a decadência da pátria, a dissolução do regime político. Sua morte representaria o fim da RDA.

Em meio às manifestações de descontentamento da população com o governo, o próprio Alex chega a participar de uma delas e vem a ser detido com outras tantas pessoas, aliás, o motivo de sua mãe ter tido um infarto e ser levada para o hospital, onde permanecerá em coma por oito meses. A insatisfação do povo, representado aqui por Alex (o filho), com a Pátria, da qual temos Christiane (a mãe) como representante, é um choque forte demais para ela, resultando no infarto que a leva ao estado de coma, dada a demora no socorro e no atendimento prestados.

É importante observarmos aqui que dois dos órgãos mais afetados de Christiane foram o coração (infarto) e o cérebro (amnésia parcial). Podemos entender o primeiro não apenas como centro das emoções do ser humano, mas também como o "coração da Pátria"; e o segundo não somente como o centro da razão e do intelecto, mas como "cérebro do Estado". Dois órgãos vitais fragilizados que colocam em risco todo o ser (a mãe e o país).

O filho passa, então, a fazer de tudo para impedir a morte da mãe, chegando a criar uma farsa para preservar-lhe a saúde e a vida, poupando-a da realidade dos fatos e do desenrolar dos acontecimentos. Chega até ao ponto de buscar, no lixo, embalagens de antigos produtos encontrados na RDA para tornar verossímil a falsa realidade que é montada no apartamento da família Kerner. Esse remorso do filho, essa culpa pelo que aconteceu com sua mãe, levado ao extremo de não aceitar o rumo que as coisas tomam e o caminho que a vida lhe mostra, pode, de algum modo, ser comparado ao sentimento de nostalgia (*Ostalgie*) (CORNELSEN 2008: 176) que parte da população da antiga RDA veio a nutrir depois das grandes mudanças. Leia-se aqui um sinal da dificuldade de aceitar o novo, do apego a um passado que, mesmo difícil, oferecia algum conforto por ser conhecido e, portanto, não exigia esforço de transformação por parte do indivíduo, ainda que o presente ou futuro pudessem ser melhores.

O conflito Alex-narrador (contemporâneo de nós "espectadores", pertencente a um tempo posterior aos fatos narrados) e Alex-personagem (que vivencia os fatos e acontecimentos pessoais, familiares e históricos, inserido no contexto de transformações) vai se dissolvendo aos poucos, à medida que este último (personagem) vai aceitando o inevitável fluxo da vida (a morte da mãe) e se aproximando cada vez mais daquele primeiro (o narrador) (GENETTE s.d.: 225) que já viveu tudo o que narra, que tudo sabe, tudo conhece da história.

A história do filme é uma luta contra a morte, portanto, sua ameaça está sempre presente, relembrando-nos de sua presença ao longo da obra. Aqui, como no livro de Hein, também pressentimos que a mãe virá a morrer e, uma vez estabelecida a ligação entre ela (Christiane Kerner) e a pátria socialista (RDA), fazemos nossas deduções sobre o desfecho do filme, as quais se confirmarão no final.

Capítulo VI

O livro e o filme:

Algumas pontes entre as obras

Este capítulo final tem por objetivo identificar alguns pontos em comum entre as duas obras analisadas até aqui: o livro *Vielleicht ist es sogar schön* de Jakob Hein e o filme *Good bye, Lenin!* de Wolfgang Becker, estabelecendo, deste modo, as pontes que possibilitaram o estudo comparativo da estrutura narrativa em ambas as obras – literária e cinematográfica.

Entre esses pontos encontramos:

1. espaço e tempo;
2. personagens e foco narrativo;
3. história;
4. títulos;
5. tema da morte.

1. O espaço e o tempo

Berlim Oriental – período do Regime Socialista

Se na maioria das obras o espaço e o tempo constituem os elementos mais importantes para localizá-las no contexto histórico, nestas duas obras em particular torna-se totalmente impossível dissociá-los um do outro, pois que, de modo especial, o primeiro não existiria sem o segundo nem vice-versa.

Ao falarmos em “Berlim Oriental” e “Alemanha Oriental”, necessariamente nos remetemos aos fatos históricos que lhes deram origem (os acontecimentos relacionados à 2ª Guerra Mundial) e ao momento histórico em que estiveram inseridos (período que compreende os anos 1945-1990).

Uma das coisas que nos chamam primeiro a atenção quando pensamos em comparar o livro e o filme é o fato de ambas as histórias se passarem na cidade de Berlim do lado oriental, o que de pronto nos remete ao período de

tempo em que elas ocorreram: o momento da história em que a Alemanha se encontrava dividida e a cidade de Berlim era cortada ao meio pelo Muro.

No livro, o narrador nos fala, em primeiro lugar, de Berlim nos dias de hoje, final do século XX e início do século XXI, para mais adiante começar uma viagem pelo tempo indo até sua infância e juventude (décadas de 70 e 80) e mergulhando ainda mais no passado, voltando até o período da 2ª Guerra Mundial (anos de 1940) ao falar de como os avós se conheceram e como sua mãe veio a nascer em meio ao contexto da guerra.

Passamos, ao longo dos capítulos, por diversas fases na vida das personagens (infância, juventude, maturidade/amadurecimento – da **mãe** e do **filho**) indo e voltando do presente ao passado e novamente do passado ao presente.

Já no filme, após uma série de lembranças da infância, de como seu pai fugiu para o lado ocidental e de como a mãe passou a se dedicar à pátria socialista através de atividades sociais, o protagonista nos mostra Berlim no final da década de 80 em meio aos acontecimentos históricos: comemoração dos 40 anos da RDA, manifestações populares contra a violência e pela liberdade de imprensa, refletindo a insatisfação do povo com a situação na Alemanha Oriental.

Em seguida, enquanto a mãe se encontra em coma no hospital, acontecem as diversas mudanças que decorreram da queda do Muro de Berlim, da abertura política das fronteiras culminando com a Reunificação da Alemanha e toda a série de transformações que viriam a aparecer em consequência do processo histórico.

Quadro 3 – Espaço e tempo

	livro	***filme***
espaço	Berlim (lado oriental)	Berlim (lado oriental)
tempo	anos de 1940 a 2000	1978; 1989-1990

2. As personagens e o foco narrativo

É impossível deixar de perceber a forte relação existente entre as personagens principais – mãe e filho – em ambas as obras. Muito embora as histórias apresentem várias diferenças, o foco narrativo dos filhos ("personagens focais" segundo GENETTE s.d.: 187-188) enaltece as figuras maternas, ao mesmo tempo em que nos mostra o amadurecimento deles perante a difícil situação que enfrentam: o delicado estado saúde de suas mães.

No caso do livro, o narrador vai, pouco a pouco, nos mostrando de que forma a mãe contribuiu para o seu crescimento e amadurecimento pessoais, através de sua postura diante da vida: sua sabedoria, pensamentos, opiniões e coragem para enfrentar as dificuldades. Ele lança mão das recordações para manter viva a figura da mãe.

Vale a pena lembrar, uma vez mais, as palavras do crítico Jörg MAGENAU:

> Enquanto a medicina sai de cena, ele faz uso da lembrança para lutar contra a morte. Enquanto forem narradas histórias da vida, não haverá nem ausência nem transitoriedade: tudo o que era permanece. Assim, a mãe retorna à vida nas histórias do filho.[69]

Ou ainda, segundo TODOROV (1979) em seu texto "Os homens-narrativas" (em *As estruturas narrativas*): "contar é igual a viver" (p.127), pois "a narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, [igual] à morte" (p. 128); e também "o homem é apenas uma narrativa; desde que a narrativa não seja mais necessária, ele pode morrer. É o narrador que o mata, pois ele não tem mais função" (p. 129).

A partir deste conceito, poderíamos, então, tomar o contrário também por verdadeiro: é o narrador que dá vida à personagem; enquanto o processo

[69] MAGENAU, Jörg. Jakob Hein "Vielleicht ist es sogar schön". Deutschland magazine. Disponível em: <http://www.magazine-deutschland.de>.

narrativo existir, ela viverá; toda vez que a narrativa for recontada, ou relida, ela tornará a viver.

Assim, pode-se concluir que a narrativa do filme (num tipo de "biografia ficcional"[70]) tem função semelhante: preservar, na memória, a história de vida da personagem; e ainda que ambas as obras, focando também a história da Alemanha, em especial o período já mencionado, apontam para o objetivo de nos fazer lembrar dele e chamar nossa atenção para a geração nascida na época do Muro, que viveu as transformações com a sua queda, assistiu de perto à Reunificação e vive hoje num mesmo país.

Relembremos ainda que em ambas as obras as figuras dos narradores discorrem sobre as histórias (ocorridas no passado e vividas também por eles – filhos – ao lado de suas respectivas mães) e que eles o fazem a partir de um tempo indeterminado no presente (após a morte das figuras maternas).[71]

Quadro 4 – Narrador e personagens principais

	livro	***filme***
narrador	filho (no presente)	filho (Alex no presente)
personagem 1	filho (no passado)	filho (Alex no passado)
personagem 2	mãe (Christiane Hein)	mãe (Christiane Kerner)

[70] Ver *fictional biography* em COHN (1999: 19-20).
[71] Importante também relembrar que no caso do livro, embora saibamos que o autor/narrador/personagem vem a ser Jakob Hein, seu nome não aparece sequer uma única vez dentro da obra. Por tal motivo não nos referimos a ele pelo nome próprio na tabela acima.

3. O papel da História

A história desempenha um papel fundamental em ambas as obras. Ela não fica relegada a mero pano de fundo, sendo que ela mesma alavanca as transformações na vida das personagens. Observamos, assim, um grande exemplo, tanto no livro quanto no filme, de como pode se dar a relação entre a história nacional (mundial) – a **macro-história** – e a história (de vida) pessoal – a **micro-história**.

Além da inter-relação pessoal entre as próprias personagens, estas (as personagens principais) se relacionam de perto com a história, seus fatos, acontecimentos, consequências e transformações. A História interfere diretamente na trama (a história) das duas obras: o livro e o filme (três histórias: a História – sequência de fatos acontecidos no mundo; a história de vida pessoal; e a história das obras, a narrativa).

A História (macro-história) empurra as personagens para o movimento, instigando-lhes ação e reação, imprimindo dinamismo em suas existências, seja para sua felicidade ou desgraça. É ela a responsável pelas mudanças na vida das personagens, que tentarão, no limite de suas forças, reagir, revidar ou ceder, aceitar o destino e, através da narrativa, superar as limitações impostas e trabalhar a compreensão dos fatos imutáveis.

No caso do livro, lembremos o que acontecera aos avós (Figulla, Zauleck, a avó materna) do personagem-narrador: muitas de suas escolhas foram totalmente influenciadas pelo momento histórico que viviam. O mesmo se dá na história do filme: Alex decide ocultar da mãe todas as transformações históricas que estavam ocorrendo no país a fim de poupar-lhe a saúde e a vida.

Ambos os filhos recorrem à memória, às lembranças para enfrentar a doença e a morte de suas respectivas mães: no livro, o narrador nos conta a história de vida dela a fim de “mantê-la viva”; no filme, Alex faz “voltar o tempo”, revive literalmente a história para evitar que ela morra.

4. Os títulos

Podemos estabelecer, aqui, mais uma comparação entre as duas obras, acerca dos títulos. Em ambos, no livro e no filme, o título remete à figura materna em algum momento chave da história (da obra), fornecendo-lhes a base de sustentação para a unidade narrativa textual, tanto linguístico-literária quanto cinematográfica.

Vielleicht ist es sogar schön ("Talvez até seja bom") é uma frase extraída de uma conversa entre a mãe e outra paciente no hospital em que se encontram internadas. O narrador testemunha esse diálogo em que a mãe tenta (talvez) confortar, consolar a outra mulher que está com medo de morrer. Quando criança, ele se lembra de várias vezes ter ouvido da mãe palavras de encorajamento em situações difíceis. Esta seria provavelmente uma situação limite para todos, inclusive para ela mesma.

> *Als ich meine Mutter zum ersten Mal im Krankenhaus besuchte, entschuldigte sie sich für ihre Bettnachbarin. „Frau Stark geht es ganz schlecht, sie hat viel Angst", erklärte sie mir. Plötzlich unterbrach die Frau ihr Lamentieren, drehte ihren Kopf zur Seite und schaute meine Mutter in die Augen: „Ich muss sterben", sagte Frau Stark. „Ich will nicht sterben. Ist das schlimm?" „Nein, Frau Stark. So schlimm kann es gar nicht sein", sagte meine Mutter. „**Vielleicht ist es sogar schön**. Schließlich ist noch keiner von dort zurückgekommen." Die Bettnachbarin schwieg, starrte meine Mutter noch ein paar Sekunden in die Augen und setzte dann ihr Jammern fort. Eine Woche darauf starb Frau Stark. Ich brauchte nicht zu fragen, woran sie gestorben war: Auf der Station wurden nur Frauen mit Brustkrebs behandelt.* (50)
>
> Quando eu visitei minha mãe pela primeira vez no hospital, ela se desculpou por sua companheira de quarto. "A senhora Stark[72] está muito mal, ela tem muito medo", ela me esclareceu. De repente, a mulher parou de se lamentar, virou sua cabeça para o lado e olhou minha mãe nos olhos: "Eu preciso morrer", disse a senhora Stark. "Eu não quero morrer. Isso é ruim?" – "Não, senhora Stark. Não pode ser assim tão ruim", disse minha mãe. "**Talvez até seja bom**. Afinal, ninguém ainda voltou de lá." A companheira de quarto se calou, fitou minha mãe nos olhos ainda alguns segundos e então continuou a se lastimar. Uma semana depois a senhora Stark faleceu. Eu não precisei perguntar de que ela morreu: naquela ala do hospital só eram tratadas mulheres com câncer de mama. (grifos meus)

[72] O adjetivo *stark* em alemão significa "forte" em português. Daí a possível ironia na escolha do nome da companheira de quarto da mãe, caso não fosse o seu verdadeiro sobrenome; e mesmo que fosse, seria uma escolha que deixa margem a essa interpretação: *Frau Stark* = "senhora forte", que estava com medo de morrer. Mesmo as pessoas "fortes" sentem medo com a proximidade da morte, ao passo que a imagem que temos da mãe do narrador neste caso é de alguém "mais forte", oferecendo consolo a outrem na iminência da morte.

Quanto ao filme, temos a cena em que, apesar da proibição de sair da cama, Frau Kerner deixa o apartamento e, ao caminhar pelas ruas, depara-se com as mudanças que estavam ocorrendo por toda parte (cidadãos de Berlim Ocidental vindo morar no lado oriental, modelos de carros que não eram vistos por lá até então etc.) culminando com o encontro (na verdade uma despedida) com a estátua de Lênin, que é carregada de helicóptero e passa na sua frente, com a mão estendida, parecendo dizer “Adeus!”.

Figura 82 – Helicóptero transporta estátua

Figura 83 – Encontro com Lênin

5. O TEMA DA MORTE

Além dos elementos descritos acima (espaço, tempo, foco narrativo, personagens, história e títulos), encontramos ainda nessas duas obras mais um elemento fundamental que possibilitou a realização deste estudo comparativo: o tema da morte, o qual, analisado sob esse viés, mostra-se como desencadeador da narrativa, ou seja, a motivação primeira dos narradores ao “contar a história”.

Apesar de se tratarem de obras distintas em sua natureza (o livro traz uma narrativa factual biográfica/autobiográfica, enquanto o filme implica uma narrativa ficcional a partir de elementos colhidos na realidade histórica), ambas baseiam sua estrutura narrativa no tema da morte. A primeira, numa espécie de tributo à figura materna, relatando a luta pela sobrevivência durante a

Segunda Guerra Mundial, a busca esperançosa pela figura paterna e pela identidade própria, e a injustiça sofrida após a morte com a negação da mesma identidade, cultivada e reconstruída com tanta dificuldade. A segunda, em uma luta contra o fim inevitável, o curso do tempo e da história individual e coletiva, lançando mão de todos os recursos possíveis, principalmente da mentira, da farsa e da manipulação dos fatos históricos, o que passa a ser justificável para o personagem/narrador por visar um fim maior: preservar a vida da mãe.

Se por um lado, nem no livro (não-ficção) nem no filme (ficção), os filhos (personagens e narradores) conseguem, apesar de todo o esforço realizado, impedir o falecimento de suas respectivas mães, por outro lado, eles realizam a proeza de mantê-las vivas em suas lembranças e em suas palavras, através da narrativa de suas histórias, as quais se confundem com as suas próprias histórias e com a história de um mesmo país.

Através das pontes mostradas e comentadas aqui, procurou-se estabelecer um diálogo entre a literatura e o cinema alemães nas obras analisadas, o livro *Vielleicht ist es sogar schön* (2004) de Jakob Hein e o filme *Good bye, Lenin!* (2003) de Wolfgang Becker.

Do ponto de vista individual, temos uma luta contra a morte, contra a ausência e o esquecimento; uma forma de se superar o luto de um ente querido; um processo de crescimento e amadurecimento pessoais; um aprendizado para aceitar aquilo que é imutável e inevitável; e ainda uma maneira de se fazer (re)viver através da memória narrativa.

Pelo lado do coletivo, o que percebemos, entre outras coisas, é talvez uma necessidade de se repensar esses grandes acontecimentos que contribuíram para mudar o rumo da história não apenas alemã, mas também europeia e mundial, e que precisarão provavelmente de (muito) mais tempo para serem devidamente compreendidos por todos nós.

Em tudo isso, as obras dialogam entre si e conosco também, não importando qual delas surgiu primeiro ou que motivação imediata teve cada uma. Há, sem

dúvida, também uma necessidade de revelar algo que de certa forma ficou oculto do mundo ocidental durante décadas: a vida na Alemanha Oriental e a sua perspectiva de todas as histórias. Essa geração de artistas, entre eles escritores e cineastas, que, de alguma forma, se tem preocupado com esse importante momento histórico que foi a Reunificação Alemã (1990), ou por terem nascido e vivido no lado oriental e sentirem necessidade de expressar sua visão de mundo sobre aquele período, ou por serem do lado ocidental e terem tido contato limitado com o mundo socialista, procuraram entender e mostrar o que ocorrera no “outro lado”.

Considerações finais

Procurou-se, neste trabalho, observar as relações existentes entre a narrativa e dois componentes fundamentais no livro *Vielleicht ist es sogar schön* de Jakob Hein e no filme *Good bye, Lenin!* de Wolfgang Becker: a presença da história e o tema da morte.

Através da análise de vários trechos das duas obras, foi possível verificar de que modo a história da Alemanha encontra-se costurada ao tecido das narrativas tanto literária quanto cinematográfica, ultrapassando a função de mero pano de fundo às personagens e suas ações.

Pode-se averiguar também a importância do tema da morte para a estrutura narrativa em ambas as composições artísticas, que, embora possuam motivações distintas e pertençam a gêneros diferentes, guardam diversas características narrativas semelhantes, o que possibilitou a realização deste estudo comparativo.

A partir de elementos factuais da realidade objetiva, o autor do livro (pertencente à geração de escritores pós-Muro de Berlim), lançando mão de suas lembranças de infância e juventude e de informações colhidas sobre a história familiar, constrói uma realidade literária que oscila entre a biografia e a autobiografia, trazendo, muitas vezes, ao mesmo tempo, elementos históricos misturados à narrativa do texto.

Por outro lado, o "autor" do filme, utilizando-se de informações históricas, também da realidade objetiva, cria uma realidade paralela, produzindo uma biografia (e também uma autobiografia) ficcional (COHN 1999), inseridos, a partir de determinado momento, num misto de história e farsa, verdade e manipulação.

Em ambas as obras, encontramos o foco narrativo centrado na visão das figuras filiais. São os filhos que contam a história (das mães e da Pátria), desdobrando-se em personagens e narradores do livro e do filme. E através de suas perspectivas – "limitadas" no primeiro caso e "oniscientes" no segundo – e vozes narrativas distintas vão, ao mesmo tempo em que narram os

acontecimentos que vivem (como personagens), transformando-se naqueles que tudo conhecem das histórias narradas: os próprios narradores (GENETTE s.d.).

Finalmente, após analisarmos os vários elementos em comum que o livro de J. Hein e o filme de W. Becker compartilham, chegamos a conclusão de que entre eles está o tema da morte, como “mola propulsora” da narrativa dos filhos, ou seja, elemento desencadeador do ato de narrar.

A história (seja no seu aspecto macro ou micro, nacional ou pessoal) (GINZBURG 1989) associada à memória (lembranças coletivas ou individuais) (JOZEF 1998) é capaz de produzir, através da criação artística (imaginação criadora), a estrutura narrativa que visa combater o esquecimento, diretamente associado à morte, num processo de superação da perda e elaboração (trabalho) do luto (FREUD 2006).

Concluindo, se a narrativa iguala-se à vida (TODOROV 1979), o ato de narrar expressa o desejo viver e manter vivo, mostrando-se, portanto, um instrumento valioso e eficiente nessa luta contra a morte.

Referências bibliográficas

a) FILMES

ADEUS, Lênin! (*Good bye, Lenin!*) Direção de Wolfgang Becker. Produção de Michael Töteberg. Roteiro de Bernd Lichtenberg e Wolfgang Becker. X Filme, 2003. Manaus: LK-TEL. 1 DVD (117 min.), sonoro, colorido. Legendado: Alemão/Português; sem indicação de tradutor.

CINEMA Paradiso. Direção de Giuseppe Tornatore. Produção de Franco Cristaldi. Coprodução Les Films Ariane; Cristaldi Film; TFI Films Production; RAI/TER. Roteiro de Giuseppe Tornatore. Versátil Home Video, 1989. Manaus: Microservice Tecnologia Digital da Amazônia Ltda. 1 DVD (121 min.), sonoro, colorido. Legendado: Português / Espanhol. Sem indicação de tradutor.

DAS LEBEN der Anderen. Direção de Florian Henckel von Donnersmarck. Produção de Wiedemann & Berg. Coprodução com Bayerischer Rundfunk Arte Creado Film. Roteiro de Florian Henckel von Donnersmarck. Buena Vista International, 2006. Munique: Buena Vista Home Entertainment. 1 DVD (132 min.), sonoro, colorido. Legendado: Alemão.

DOUTOR Jivago. (*Doctor Zhivago*, 1965.) Direção de David Lean. Produção de Carlo Ponti. Roteiro de Robert Bolt. Metro-Goldwyn-Mayer, 2011. Manaus: Videolar S.A. 2 DVDs (disco 1: 120 min.; disco 2: 81 min.), sonoro, colorido. Legendado: Inglês / Português / Espanhol. Sem indicação de tradutor.

b) BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. “A posição do narrador no romance contemporâneo.” In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades, 2003.

BALFOUR, Michael. *Germany: the tides of power*. London; New York: Routledge, 1992.

BANCHER, Flavia. *A queda do muro de Berlim e a presentificação da história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *A reunificação da Alemanha*. Do ideal socialista ao socialismo real. São Paulo: Global; Brasília, DF: Editora UnB, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

BERG, Stefan. *Das lange Leben der DDR*: Ostdeutsche zwischen Emanzipation und Nationalismus. Berlin: Wichern-Verl., 1995.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

CANDIDO, A. "A personagem do romance". In: CANDIDO, A. et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987, pp. 51-80.

CANDIDO, A. "A literatura e a formação do homem". In: *Remate de males*. Revista do Departamento de Teoria Literária. Campinas: UNICAMP, 1999.

CHATMAN, Seymour. *Coming to terms*. New York: Cornell University Press, 1990.

COHN, Dorrit. *The distinction of fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins, 1999.

CORNELSEN, E. L. "'Dominando o passado.' A imagem da RDA na literatura e no cinema alemães após a Queda do Muro." In UMBACH, R. K. (org) *Memórias da repressão*. Santa Maria: UFSM, PPGL Editores, 2008, pp. 137-183.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DOANE, M. A. “A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço” in XAVIER, I. (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003, pp. 457-475. Tradução de Luciano Figueiredo.

ECO, Umberto. “Sobre os espelhos” in *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro:Nova fronteira, 1989, pp. 11-37. Tradução de Beatriz Borges.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. Tradução de Teresa Ottoni.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. Tradução de Teresa Ottoni.

FRANKE, Hans-Peter von et alii. *Von 1945 bis zur Gegenwart*. Geschichte der deutschen Literatur. vol. 6. 3ª ed. Stuttgart: Klett, 1987.

FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia” (1917) in *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. (Obras psicológicas de Sigmund Freud.) Vol. II. Rio de Janeiro: Imago, 2006, pp. 99-122. Tradutores da obra: Claudia Dornbusch, Helga Araújo, Maria Rita Salzano e Luiz Alberto Hanns.

GALLE, Helmut. "La representación literaria de la guerra: de la ficción al archivo de testimonios. La obra Ecosonda de Walter Kempowski." In: *Reescrituras de la memoria social. II Congreso Internacional de Filosofía de la Historía* (CD-Rom), ed. Daniel Brauer. Place Published: Cátedra de Filosofía de la Historia de la Universidad de Buenos Aires, 2008.

GALLE, Helmut. "Romance de familia. Autobiografias transgeracionais na Alemanha contemporânea." In: *Atas do Simpósio internacional Escrever a vida. Novas abordagens de uma teoria da autobiografia (CD-Rom)*, ed. Helmut Galle and Ana Cecilia Olmos. Rio de Janeiro: Léo Cristiano Editorial, 2007, 12.

GARTON ASH, Timothy. *In Europe’s name: Germany and the divided continent*. New York: Vintage Books, 1994.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s/d. Tradução de Fernando Cabral Martins.

GENETTE, Gerard. *Fiktion und Diktion*. München: Fink, 1992. Tradução de Heinz Jatho.

GERTZ, René E.; CORREA, Sílvio M. de S. (Orgs.) *Historiografia alemã pós-muro: experiências e perspectivas*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo; Santa Cruz do Sul: Ed. Universidade de Santa Cruz do Sul, 2007.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica e prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Tradução de Jônatas Batista Neto.

GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. Tradução de António de Narino.

GOMES, Paulo Emílio Sales. "A personagem cinematográfica" In: Candido, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

HAGE, Volker. *Letzte Tänze, erste Schritte*. Deutsche Literatur der Gegenwart. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2007.

HEIN, Jakob. *Vielleicht ist es sogar schön*. München: Piper, 2004.

HOLLENSTEINER, Stephan. "Generation Berlin"? – Junge Autoren zwischen Medieninszenierung und Realitätsbezug. Blickwechsel. *Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses 2003*. Band 2, São Paulo: Edusp, 2005, pp. 26-32.

JOZEF, Bella. "'(Auto)biografia': Os territórios da memória e da história" In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra J. *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998, pp. 295-308.

LANGE, Sigrid. *Einführung in die Filmwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.

LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra J. (Orgs.) “Apresentação” in *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998, pp. 9-15.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. “Literatura e história. Notas sobre as relações entre os estudos literários e os estudos historiográficos” In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: FFLCH da USP, 2000, pp. 18-28.

LICHTENBERG, Bernd. *Good bye, Lenin!* Drehbuch (Roteiro). Berlin: Schwartzkopf & Schwartzkopf Verlag, 2003.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo.

MACHADO NETTO, Antonio Pinheiro. *Berlim: Muro da vergonha ou muro da paz?* Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

MAN, Paul de. “Autobiography as De-Facement.” In: *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81.

MONACO, James. “Denotative und konnotative Bedeutung“ in *Filmverstehen*. Hamburg: Europa, 2000, pp. 162-173.

NEAL, Arthur G. *National trauma and collective memory*. Armonk (NY): M. E. Sharpe, 2005.

PARKES, Stuart. *Understanding contemporary Germany*. New York: Routeledge, 1997.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974. Tradução de Heloysa de Lima Dantas.

RÖHL, Ruth; SCHWARZ, Bernhard J. *A literatura na República Democrática Alemã*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2006.

ROSENFELD, A. “Literatura e personagem” In: CANDIDO, A. et alii. *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1987, pp. 9-49.

RÖTZER, Hans Gerd. *Geschichte der deutschen Literatur*. Epochen – Autoren – Werke. Bamberg: C. C. Buchners Verlag, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979. Tradução de Leyla Perrone-Moisés.

VONNEGUT, Kurt. *Slaughterhouse 5*. London: Vintage, 1991.

XAVIER, I. (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003.

c) TEXTOS EM SITES DA INTERNET

DONG-SHIN, Seo. ‘Cult writer’ tells of humors, ironies. 19/05/2006. Disponível em: <http://joonsfamily.com> Acesso em 22 julho 2008.

FALTER. Rezensionen. Disponível em: <http://www.falter.at>. Acesso em : 31 maio 2006.

GOETHE-INSTITUT IRELAND. Book of the month 2005. Disponível em: <http://www.goethe.de> Acesso em: 31 maio 2006.

JOST, Dieter. Mehr wissen wollen. Freitag, 01/02/2002. Disponível em: <http://www.freitag.de>. Acesso em : 31 maio 2006.

KEIL-BEHRENS, Frank. Mit Schwung ein Leben erzählt. Magazin Titel, Disponível em: <http://www.titel-forum.de>. Acesso em: 31 maio 2006.

LEDANFF, Susanne. Die Suche nach dem “Wenderoman” – zu einigen Aspekten der literarischen Reaktionen auf Mauerfall und deutsche Einheitin den Jahren 1995 und 1996. Disponível em: <http://www.dickinson.edu/glossen/heft2/wende.html>. Acesso em: 30 junho 2008.

MAGENAU, Jörg. Jakob Hein “Vielleicht ist es sogar schön”. Deutschland magazine. Disponível em: <http://www.magazine-deutschland.de>. Acesso em: 31 maio 2006.

MESSMER, Susanne. *Der lange Abschied*. Disponível em: <http://www.taz.de>. Acesso em: 31 maio 2006.

OETTER, Barbara. So nah wie möglich. Freitag, 28/01/2005. Disponível em: <http://www.freitag.de>. Acesso em: 31 maio 2006.