
*O inevitável retorno: cultura e memória na
construção da personagem Hitler em
“Ele está de volta” (2015)*

*The inevitable return: culture and memory in the construction
of the character Hitler in look who's back (2015)*

Tatiane Kaspari*
Cláudia Santos Duarte**
Carlos Eduardo Ströher***

Resumo: No universo da cultura, são forjados valores semióticos atribuídos aos signos. O cinema opera por um duplo processo sobre o real: o *écran* toma a realidade por base de suas representações e, concomitantemente, denuncia-se como texto cultural, erigido sob recursos artísticos. (LOTMAN, 1978). Esse jogo ambíguo é especialmente abordado em *Ele está de volta* (2015), que é objeto de estudo deste trabalho, que propõe, com base em reflexões da Semiótica da Cultura, a análise da personagem Adolf Hitler, na

Abstract: In the universe of culture, the semiotic values attributed to the signs are forged. The cinema operates a dual process on the real: the screen becomes real by its representations and, at the same time, denounces itself as a cultural text, erected under artistic resources. (LOTMAN, 1978). This ambiguous game is specially addressed in *Look Who's Back* (2015), which is the subject of this paper, which proposes, based on the Semiotics of Culture, the analyses of the character Adolf Hitler, in the film narrative, and its

* Doutora e Mestre em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale. Licenciada em Letras Português pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Atua como professora substituta na Educação Básica Tecnológica e no Ensino Superior no Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS) – Campus Feliz.

** Mestre e Doutoranda em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale. Especialista em História, Memória e Comunicação no Brasil Contemporâneo pela Feevale. Licenciada em História pela Unisinos. Atua como professora na Educação Básica pública e privada em São Francisco de Paula, RS

*** Mestre e Doutorando em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Especialista em Ensino de História e Geografia pela UFRGS. Licenciado em História pela Feevale e Geografia pelo Centro Universitário Internacional (Uninter). Atua como professor na Educação Básica na Rede Municipal de Ensino de Bom Princípio, RS e Tupandi, RS.

narrativa fílmica, e suas interfaces com a realidade e com a construção de memória coletiva. A personagem projeta-se espacial e temporalmente, acumulando camadas de semiotização, esfacelando-se e se reconstituindo por meio de intersecções com os indivíduos na atualidade, de forma a problematizar questões socioculturais.

interfaces with reality and the construction of collective memory. The character projects itself spatially and temporally, accumulating semiotization layers, crumbling and rebuilding itself through intersections with current individuals, in a way to problematize socio-cultural questions.

Palavras-chave: Semiótica da cultura. Cinema. Memória. Adolf Hitler.

Keywords: Semiotics of culture. Cinema. Memory. Adolf Hitler.

1 Hitler e o cinema

Em 1945, com um tiro nas têmporas, efetivava-se o suposto suicídio de uma das figuras políticas mais influentes do século XX. Décadas antes de a Escola de Tartu-Moscú (1960) desenvolver estudos que sustentariam a Semiótica da Cultura e que reafirmariam a relevância das manifestações criativas na existência humana, Adolf Hitler e seu ministro Joseph Goebbels já haviam compreendido o poder da representação simbólica do cinema e o empregado na disseminação ideológica que fomentou o *III Reich*.

A eficiência do cinema como “um dos mais convincentes meios de comunicação de massas para a psique do povo alemão” deve-se à “função da imagem ritual e simbólica apresentada, coerente na manipulação da sensibilidade mística das massas”. (PEREIRA, 2011, p. 259-260). Em outras palavras, a propaganda nazista infiltrava-se na mobilização de sentimentos dos espectadores a partir de situações e problemas representados no *écran*, a fim de obter sua aderência ao projeto governamental. Na compreensão do *Führer*, “a arte da propaganda reside justamente na compreensão da mentalidade e dos sentimentos da grande massa. Ela encontra, por forma psicologicamente certa, o caminho para a atenção e o carinho do povo”. (HITLER, 1925, p. 171).

Embora se possa questionar o julgamento do ditador alemão em relação à massa popular – considerada propensa a “dívidas e a incertezas”, portadora de acentuada “índole feminina” e dotada de pouca capacidade reflexiva – (HITLER, 1925, p. 173) é perceptível sua compreensão a respeito da relevância da subjetividade nas decisões e vivências concretas

do sujeito. A partir do reconhecimento das limitações da vida prática e do caráter *objetivo* do povo alemão, Hitler investe no universo cultural, que constitui fonte inesgotável de ressignificação do real.

Diante de tal característica da cultura, é natural que a própria vida do *Führer* tenha se tornado um tema recorrente em manifestações culturais, que apresentam situações *reais* de forma multifacetada e permitem a emergência de sentidos diversos aos da ótica nazista. A representação da vida de personalidades estabelece uma relação estreita entre as produções artísticas e a memória, que “é constituída por pessoas, personagens”, num entrecruzamento “de personagens realmente encontradas no decorrer da vida, de personagens frequentadas por tabela, indiretamente, mas que, por assim dizer, se transformaram quase que em conhecidas, e ainda de personagens que não pertenceram necessariamente ao espaço-tempo da pessoa”. (POLLAK, 1992, p. 202).

É, portanto, dentro do universo cultural, que pode se dar tanto a desforra à tirania e à crueldade do governante, por meio da sátira de *O grande ditador* (1940), por exemplo, quanto à identificação do sujeito contemporâneo com algumas características comuns a ele, como em *A Queda: as últimas horas de Hitler* (2004), que demonstra um Hitler vulnerável e afetuoso em certos momentos.

Nessa perspectiva, o filme *Ele está de volta* (*Er Ist Wieder Da*, 2015) apresenta-se como privilegiado material de análise, uma vez que institui uma crítica ampla e complexa. O enredo apresenta Hitler que, ao acordar na Berlim contemporânea, é identificado como um ator, já que reaparece com a vestimenta e o discurso característico do governante alemão da primeira metade do século XX. Diante dessa situação, o produtor de televisão Fabian Sawatzki oferece a Hitler uma oportunidade como comediante. As cenas vivenciadas pelo *Führer* manifestam a permeabilidade da fronteira entre ficção e realidade, visto que suas declarações provocam reações amistosas e agressivas, além de um significativo apoio da população em relação ao seu posicionamento social e político. Assim, o plano ficcional da diegese fílmica e as cenas documentais propostas pela narrativa destacam a fluidez com que a ficção e a realidade encontram-se na narrativa cinematográfica.

A dinâmica de relacionar as memórias e percepções individuais, com uma memória coletiva, expressa que “a representação das coisas evocada pela memória individual não é mais que uma forma de tomarmos consciência da representação coletiva relacionada às mesmas coisas”.

(HALBWACHS, 2006, p. 61). Dessa forma, o filme dirigido por David Wnendt reúne depoimentos e impressões que revelam entendimentos e posicionamentos que, por vezes, têm caráter coletivo. A construção narrativa que alia documentação histórica à obra ficcional faz de *Ele está de volta* não apenas uma sátira do ditador e do passado em que estava inserido, mas, sobretudo, promove uma reflexão acerca das questões socioculturais da atualidade, que extrapolam as fronteiras alemãs.

2 A insuficiência da realidade empírica: semiótica e cultura

Em uma das primeiras cenas de *Ele está de volta* (2015), Hitler acorda atordoado na Berlim de 2014 e se depara com um grupo de garotos. Inicialmente de costas para os meninos, gera-se a expectativa – na personagem e no público que assiste ao filme – de que ele será reconhecido. Essa possibilidade, todavia, é frustrada com a sequência narrativa (Figura 1), em que a expressão facial dos jovens e o diálogo com o ditador demonstram um total desconhecimento quanto à trajetória de Hitler. O julgamento final dos rapazes – “Cara, que vacilão!” – evidencia que as falas do *Führer* e sua postura foram interpretadas à luz dos códigos sociais da contemporaneidade, e que a figura de Hitler, esvaziada de sentidos históricos e culturais, corresponde a de um ser humano comum, condizente com a realidade concreta dos meninos.

Figura 1 – Sequência de cenas em que Hitler interage com um grupo de garotos





Fonte: Narrativa fílmica *Ele está de volta*.¹

A aproximação da sequência narrativa com o plano da realidade do espectador, e, portanto, a tentativa de provocar sua adesão ao universo fílmico é reforçada por artifícios técnicos, como a alternância do plano picado – que reproduz o olhar do adulto, que vê os garotos em um nível mais baixo – e do contrapicado – que simula o olhar dos meninos. Desde a primeira cena, o filme instaura a duplicidade entre a realidade empírica e a representação ficcional, por meio de elementos múltiplos que exigem do público, mesmo que inconscientemente, um esforço de interpretação e de reconhecimento das pistas inscritas na linguagem verbal-visual.

Assim, a comicidade do não reconhecimento de Hitler pelos garotos, bem como a inabilidade da personagem em transitar pelas ruas da Berlim

contemporânea – tropeçando em postes, sofrendo um “ataque” de *spray* de pimenta, não obtendo as informações que deseja, sofrendo risco de atropelamento – só é instaurada se o espectador for capaz de associar elementos como o uniforme militar, o bigode típico, o discurso arrogante da personagem fílmica à figura histórica do *Führer*, permitindo que ela seja ressignificada pela linguagem cinematográfica. Nesse sentido, compreende-se que “o valor das coisas é semiótico, uma vez que ele é determinado não pelo próprio valor destas, mas pela significação daquilo que representa”. (LOTMAN, 1979, p. 37).

Cada cenário, cada objeto posto em cena, bem como as personagens e sua caracterização atuam, pois, como signos que sustentam a comunicação engendrada pela linguagem fílmica. Embora não seja possível estipular uma definição consensual de signo,² está em sua base o caráter de substituição:

signo é o equivalente material dos objetos, dos fenômenos e dos conceitos que exprime. Por conseguinte, a principal característica do signo é a sua capacidade de exercer uma função de substituição. A palavra substitui a coisa, o objeto, o conceito; o dinheiro substitui o valor, o trabalho socialmente necessário; o mapa substitui o lugar; na organização militar, os galões e as divisas substituem os postos correspondentes. (LOTMAN, 1978, p. 10).

O semioticista Iuri Lotman diferencia dois tipos de signos:³ os convencionais e os figurativos ou icônicos. No primeiro grupo, “a relação entre a expressão e o conteúdo não é intrinsecamente motivada” (1978, p. 13), resultando da arbitrariedade na construção do sentido, como nas palavras que compõem uma língua. O segundo grupo, por sua vez, “supõe, para o significado, uma expressão única, uma expressão que lhe é por natureza própria” (1978, p. 13), estabelecendo uma relação de aparente semelhança com o objeto substituído, como no caso de desenhos e fotografias. Mesmo dentre esses signos, porém, não há equivalência total e direta com o objeto empírico, cuja complexidade tridimensional nunca poderá ser total e fielmente reproduzida, uma vez que sofre os influxos da subjetividade de quem o representa e das limitações técnicas inerentes ao código selecionado. Dessa forma, “é o ponto de vista que cria o objeto” (SANTAELLA; NÖTH, 2004, p. 76), ou seja, os signos veiculam informações sobre objetos referenciais, mas essas informações são sempre

resultantes, em maior ou menor grau, de um processo de convencionalização de seu sentido. (BYSTRINA, 1990).

A sistematização dos signos em códigos socialmente compartilhados – como os sinais de trânsito, a Língua Brasileira de Sinais (Libras), os diferentes idiomas – sustenta a emergência de linguagens, compreendidas como sistemas semióticos de comunicação. Sob essa perspectiva, a linguagem assume a função social de assegurar “a troca, a conversação e a acumulação da informação na colectividade que a utiliza”. (LOTMAN, 1978, p. 10). Ela está, pois, naturalmente vinculada à noção de cultura, considerada “o macrossistema comunicativo que perpassa todas as manifestações”. (BAITELLO JUNIOR, 1997, p. 18). Em outras palavras, Lotman define a cultura como “o conjunto de informações não-hereditárias, que as diversas coletividades da sociedade humana acumulam, conservam e transmitem” (1979, p. 31), gerando uma “hierarquia de códigos historicamente formada”. (p. 33).

Nessa compreensão, a cultura pressupõe “a semiotização do entorno” (MACHADO, 2003, p. 65), isto é, a organização das informações que compõem a realidade humana em estruturas significativas, por intermédio de trocas comunicacionais entre os indivíduos ao longo do tempo. Por esse motivo, a unidade mínima de análise, na Semiótica da Cultura, é o texto, compreendido como um “complexo de signos que têm sentido” (BYSTRINA, 1990, p. 4), uma vez que “um signo único não será [...] um texto se não for visto em um percurso, em uma relação temporal ou espacial, dialogando consigo próprio ou com outros signos”. (BAITELLO JUNIOR, 1997, p. 42).

Sob essa ótica, a saudação nazista (*Deutscher Gruß*), por exemplo, acrescenta a seu valor referencial de cumprimento a conotação político-ideológica que lhe foi conferida durante o governo de Hitler, que, por sua vez, inspirou-se nos sentidos – lealdade e culto ao imperador – inerentes ao uso dessa saudação pela antiga civilização romana. Inserido no universo simbólico, o gesto tem sua utilidade prática extrapolada pela semiotização, que estabelece seu valor aos grupos sociais de cada época: na Alemanha nazista, o *Deutscher Gruß* era convencionalizado de maneira positiva, como sinal de pertença “à raça superior”; no mundo ocidental-contemporâneo, o cumprimento tende a provocar repúdio e constrangimento, já que é avaliado de maneira negativa, como adesão a um pensamento extremista e segregador.

Todo texto cultural precisa, portanto, ser analisado no interior do universo simbólico que o semiotiza, isto é, inserido na “semiosfera” ou na “segunda existência ou realidade”. (BYSTRINA, 1990). Nela, o ser humano desenvolve a cultura “por meio de sua capacidade imaginativa, ou seja, de narrativizar aquilo que não está explicitamente encadeado, capacidade de inventar relações, de criar textos (em qualquer linguagem, seja ela verbal, visual, musical, performático-gestual, olfativa) (BAITELLO JUNIOR, 1997, p. 37-38).

A segunda realidade apresenta-se como uma transgressão da realidade empírica, em que as limitações, as pressões e as dificuldades envolvidas na busca pela sobrevivência física constroem o ser humano a procurar um mecanismo de equilíbrio psíquico, geralmente encontrado no sonho, na fantasia, nas atividades criativas em geral e, por vezes, em artificios alucinógenos. Por conseguinte, “desprender-se da primeira realidade [...] é algo que se dá como um desdobramento inevitável da própria primeira realidade. E a criação de uma segunda realidade acontece com modelos dados pela primeira”. (BAITELLO JUNIOR, 1997, p. 28).

Esse desdobramento está na base do processo de hominização, na medida em que demanda o desenvolvimento da autoconsciência humana e, conseqüentemente, o reconhecimento da finitude da vida e da necessidade de lidar com o tempo. (BYSTRINA, 1990, p. 6). Para Paul Ricoeur (1995, p. 86) a relação entre tempo e representação simbólica configura-se como uma “necessidade transcultural”, já que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e [...] a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal”.

A articulação do tempo, na segunda realidade, permite a emergência de diferentes padrões temporais para cada cultura, o que pode influir na percepção presente dos fatos, alterar semioticamente a história passada e reconfigurar expectativas futuras. O semioticista Norval Baitello Junior identifica três padrões possíveis: as culturas voltadas a textos futuros, as centradas no presente e as fundadas nas memórias e nos textos do passado:

A cultura voltada para o texto “futuro” é de tipo messiânico. Todo o seu passado e seu presente são redimensionados em função da sociedade ideal que vai acontecer no futuro. As culturas que se centram no texto “presente” são marcadas pelo descarte da informação histórica, tornada

obsoleta pelas codificações consagradas por um determinado momento.
[...]

As culturas voltadas para o texto “passado” são aquelas heroico-míticas. Fundadas num tempo memorável dos deuses e heróis, aos quais devemos nossa existência e saber. (BAITELLO JUNIOR, 1997, p. 101-102).

Para Baitello Junior a sociedade midiática apresenta a preponderância dos traços das culturas do presente e das heroico-míticas, alimentando-se da efemeridade das informações e, concomitantemente, promovendo o “ressurgimento dos fantasmas de deuses e heróis”. (1997, p. 102). Nesse contexto, o cinema exerce papel relevante, especialmente porque, empregando uma linguagem própria – que mescla signos figurativos e convencionais –,⁴ “faz parte da luta ideológica, da cultura, da arte de sua época”. (LOTMAN, 1978, p. 77). Por sua projeção no imaginário popular, ele pode tanto reafirmar textos passados quanto desconstruí-los; lançar luz sobre o presente ou idealizar o futuro.

Lotman ressalta que, embora o surgimento do cinema esteja vinculado a uma série de inovações técnicas no século XIX, a arte cinematográfica está radicada em uma tendência muito antiga do ser humano, relacionada à necessidade de narrativizar a vida. Como manifestação artística, sua finalidade “não é reproduzir o objeto, mas torná-lo portador de significado”. (1978, p. 31). Por conseguinte, compõe “um fenômeno vivo e dialeticamente contraditório, o que exige uma atividade e um valor iguais das tendências que o constituem”. (1978, p. 37).

A dialética que Lotman identifica entre a primeira e a segunda realidades, no interior da narrativa fílmica, é comparada à ligação entre inimigos, que, naturalmente, se enfrentam, mas que também necessitam da coexistência para que se mantenha essa relação de inimizade. De maneira análoga, o cinema objetiva a semelhança com o real, ao mesmo tempo que denuncia a si próprio como arte, operando sobre o espectador um efeito duplo de identificação do público com suas vivências empíricas e de rompimento da convicção ingênua de equivalência com a realidade. Isso ocorre porque

tudo o que num filme é arte possui uma *significação*, é veículo de informação. O impacto da acção exercida pelo cinema reside na diversidade de sua informação: uma informação extremamente condensada, de estrutura e organização complexas, [...] como um conjunto de estruturas intelectuais e emocionais transmitidas ao espectador e exercendo sobre ele uma acção complexa que vai da simples impressão causada ao nível das células da sua memória até à reestruturação da sua personalidade. O estudo do mecanismo desta acção constitui a essência e o objetivo da abordagem semiótica de um filme. (LOTMAN, 1978, p. 73).

A complexidade dos efeitos advindos da qualidade estética de um filme é analisada por Edgar Morin (1970) sob o ângulo do processo de projeção-identificação – ou participação afetiva. Segundo o estudioso, as projeções-identificações da vida real são postas em movimento pela aderência ao plano ficcional do cinema, em que a participação efetivo-prática das ações é vedada ao espectador, que permanece inerte mesmo diante das maiores aventuras representadas em cena. Entretanto, “a imagem cinematográfica, a que falta a força probatória da realidade prática, detém um tal poder afectivo que justifica um espetáculo. À sua realidade prática desvalorizada corresponde uma realidade afectiva eventualmente acrescida”. (MORIN, 1970, p. 115). Nesse sentido, a arte cinematográfica cumpre uma função antropológica, ao promover a emergência da magia, interiorizada pela evolução humana, calcada na consciência racional-objetiva. Ele está, pois, intimamente relacionado à subjetividade humana e ao imaginário, realizando uma simbiose que integra “o espectador no fluxo do filme”, mas também que agrega “o fluxo do filme ao fluxo psíquico do espectador”. (MORIN, 1970, p. 125).

Na base da participação afetiva do público, está a representação de um universo real extremamente complexo e irreproduzível, o que demanda da arte cinematográfica uma linguagem própria, desautomatizada, em que subsiste o caráter imprevisível. Todo filme é composto pela justaposição de elementos heterogêneos – imagens, palavras, sons etc. –, dispostos em planos que apresentam o mundo de forma limitada, fragmentada e descontínua. Consequentemente, “o efeito cinematográfico propriamente dito só aparece a partir do momento em que um plano isolado é confrontado com outro, isto é, a partir do momento em que a narrativa aparece no ‘écran’”. (LOTMAN, 1978, p. 104).

Dessa forma, a percepção das imagens cinematográficas se dá por um mecanismo complexo, que envolve três confrontações: a primeira, com o objeto real; a segunda, com outra imagem, e a terceira, da imagem consigo mesma. Por esse processo, a recorrência, na representação de um objeto pelo cinema, não esgota sua significação; do contrário, “esbate significações materiais e sublinha as significações abstratas, lógicas ou associativas”. (LOTMAN, 1978, p. 83).

Tal fato justifica que, mesmo após décadas de recorrente exposição da figura de Adolf Hitler, por exemplo, possa-se encontrar, em uma narrativa fílmica, associações de significado inéditas, derivadas da desautomatização da linguagem cinematográfica. *Ele está de volta* evidencia, já em seu título, a repetição concentrada, sobretudo, na personagem do *Führer*. Pelo contínuo processo de semiotização, ela se aproxima do símbolo, isto é, do signo ou “Representâmen cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu Interpretante. [...] Um símbolo é uma lei ou regularidade do futuro indefinido”. (PEIRCE, 1995, p. 71). Essa compreensão ilumina a origem da comicidade inerente às primeiras cenas da narrativa fílmica, pois o não reconhecimento de Hitler pelos garotos rompe com a expectativa gerada pelo código cultural compartilhado pelos espectadores. Nessa situação, desconhecer a convenção de significado inerente à personagem-símbolo é descaracterizar seu valor sociocultural e, relegando-a à primeira realidade, integrar o público ao fluxo satírico da narrativa fílmica.

3 O símbolo sobrevive ao homem: construção fílmica da personagem Hitler e reflexões sobre a cultura e a memória

A montagem de um texto cinematográfico é, para Lotman, um dos principais elementos semióticos, pois a organização dos objetos e atores em cada cena, a configuração da linguagem e a disposição dos planos orientam a leitura do espectador, favorecendo a participação afetiva. Em *Ele está de volta*, a constituição da personagem Adolf Hitler está profundamente relacionada à construção narrativa, em que se embaralham referências do mundo empírico com informações puramente ficcionais, estruturando-se o filme em dimensões sobrepostas. A estratégia utilizada pela narrativa fílmica de apoiar-se na memória coletiva no que se refere a fatos históricos associados à figura de Hitler, considera que, mesmo apresentando uma situação que reúne tantos elementos ficcionais, como o retorno de uma personagem histórica num outro tempo, haverá

entre os espectadores uma base comum que sustenta a verossimilhança do enredo. Para Maurice Halbwachs,

para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras, para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Os elementos apresentados pelo filme comunicam a existência dessa base comum. A vestimenta, as memórias da personagem em relação à Alemanha da primeira metade do século XX, o discurso político característico do nazismo e o estranhamento da personagem em relação a uma atualidade que difere muito do passado, conferem a aproximação entre as memórias de quem assiste à obra e o caminho que a narrativa pretende seguir. *Ele está de volta* lança mão de aspectos bastante popularizados em relação a Adolf Hitler e, desse modo, aciona rapidamente a memória coletiva relacionada ao seu período de governo. Nessa instância, a própria memória da personagem, recuperando aspectos das vivências atribuídas à realidade do *Führer*, fortalece esse elo que liga o passado histórico ao presente da narrativa. A personagem inquieta-se com a ausência do cumprimento característico, com o sumiço das ruínas que assolaram a Alemanha durante a Segunda Grande Guerra e com a permanência da escassez de pão, lembranças da personagem que ativam a memória coletiva de um passado histórico que permanece muito significativo, especialmente em território alemão, onde as filmagens foram feitas.

O diálogo entre os fatos históricos e a ficção dessa obra cinematográfica destacam a percepção que Marialva Barbosa (2008) apresenta em relação aos usos do passado, de forma a ambicionar novo sentido temporal que surge dessas narrativas. “Um tempo atual, incessante e permanentemente atualizado aparece com destaque ao lado da constante evocação do passado”. (BARBOSA, 2008, p. 83).

Assim, em um primeiro plano ficcional, situa-se a viagem de Hitler pela Alemanha junto com Sawatzki, a posterior promoção do *Führer* como estrela midiática por sua atuação em programas televisivos e, por fim, a internação de Sawatzki em um manicômio. No interior dessa

dimensão, inserem-se cenas documentais em que a personagem interage com cidadãos germânicos em situações reais de seu cotidiano. Já, em um segundo plano ficcional, tem-se a gravação de um filme inspirado no livro *Ele está de volta*, escrito pela personagem Hitler, em que as ideias de *Mein Kampf* aparecem repaginadas. Essa história, que termina com a tentativa de assassinato do *Führer* por Sawatzki, reproduz ações do próprio filme a que assiste o espectador, em um processo de desdobramento da ficção em si própria, além de remeter à realidade empírica, na qual o *best-seller* de Timur Vermes, *Er ist wieder da*, recebe adaptação fílmica homônima.

O estranhamento gerado por esse complexo encadeamento de níveis dilui os contornos do universo ficcional ao qual aderiu o público, demandando um raciocínio lógico para organização dos níveis da História. Em decorrência, permite problematizar em que medida as narrativas que permeiam a cultura constituem um jogo de sobreposição de representações fictícias acerca da realidade, que é interiorizada já com os contornos da semiotização.

Para Wilson Ferreira,

essa é a ironia de *Ele Está de Volta*: a força do Hitler histórico estava no cinema, na forma como ele mesmo era uma alusão à canastrice dramática dos filmes de Hollywood. Da mesma maneira como a força do Hitler interpretado por Oliver Masucci está nas diversas cópias da cópia dos Hitler do cinema e da TV. Uma personalidade tão icônica que todos nas ruas se detinham diante dele e manifestaram espontaneamente os Hitlers presentes dentro de cada um: raiva, ódio, mas, principalmente, a busca de alguém que leve a culpa do seu próprio mal-estar. (2016, *online*)

A consciência acerca da identificação de sujeitos contemporâneos com a personagem é explicitada pela sequência narrativa (Figura 2) que encerra as gravações encenadas no filme. Nela, Hitler é ameaçado por Sawatzki e levado ao beiral do último andar de um prédio. No trajeto, ele reflete sobre sua ascensão ao poder durante o regime nazista, afirmando que foi eleito por representar o pensamento popular. Após ser atingido pelo tiro desferido por Sawatzki, o *Führer* despenca para a rua, sendo acompanhado pelo olhar do agressor. Entretanto, pouco depois, Hitler retorna, ileso, às costas do produtor de TV, afirmando que esse não poderá eliminá-lo, pois faz parte dele.

Figura 2 – Sequência de cenas em que Hitler retorna após a tentativa de assassinato por Sawatski





Fonte: Narrativa fílmica *Ele está de volta.*

Nessa sequência, o retorno de Hitler inverte a posição das personagens: quem se encontra à beira da queda fatal, no momento, é Sawatski, cujo poder de violência física, representado pela arma, é ineficaz diante do *Führer*. Sua indestrutibilidade metaforiza a força das representações simbólicas, na medida em que “o símbolo persiste mais que o homem” (BAITELLO JUNIOR, 1997, p. 106), ou seja, a figura de Adolf Hitler, ultrapassando os limites da primeira realidade, infiltrou-se na segunda, para integrar, irremediavelmente, a cultura ocidental. Consequentemente, a artificialidade da situação representada nessas cenas – explicitada pela apresentação do *set* de filmagem – não neutraliza o potencial das ideias de Hitler de insuflarem atos de violência moral,

social e física, pois elas se encontram interiorizadas na subjetividade dos indivíduos contemporâneos.

A exemplificação desse princípio está em várias cenas (Figura 3) que reproduzem a interação real do ator Oliver Masucci com cidadãos. Em uma situação, um grupo de torcedores alemães parte para agressões físicas após um rapaz ter sido sentenciado por Hitler como “traidor” por se opor à Alemanha. Noutras cenas, indivíduos arquitetam discursos xenofóbicos, especialmente contra muçulmanos e africanos – esses seriam responsáveis por diminuir a média de QI em terras germânicas –, concorrendo para a reafirmação da tese que Hitler expõe a uma adestradora de cães: a mistura de raças é contra a natureza.

Figura 3 – Cenas de interação dos atores com cidadãos alemães em situações do cotidiano





Fonte: Narrativa fílmica *Ele está de volta*.

As ideias que Hitler expõe aos indivíduos reproduzem concepções nazistas e são baseadas em um raciocínio de persuasão. Dessa forma, para sustentar seu discurso eugenista, durante a interação com a adestradora de cães, o ator fala sobre um possível cruzamento entre pastor alemão e basset,⁵ que geraria um filhote *estranho*. Segundo a personagem, sucessivas cruzas resultaram na impossibilidade de recuperar um pastor alemão original. Esse silogismo mobiliza a aquiescência da interlocutora de Hitler – que se identifica com os animais – e provoca uma relação com a figura histórica do *Führer* – que tinha um pastor alemão de estimação⁶ –, mas revela também que tal concepção da contemporaneidade, que constrói e aceita falácias científicas, se alimenta do darwinismo social do século XIX.

É interessante – senão preocupante – constatar que, em grande parte dos casos, as ideias afins ao nazismo emergem da fala espontânea dos cidadãos, sendo necessário que a personagem Hitler apenas lance algumas palavras-chave para fermentar concepções sufocadas pelo *estigma do passado*, como afirma um idoso. Segundo a dona de uma lanchonete, nascida na Alemanha Oriental, a sociedade atual cerceia a liberdade de expressão: “Não se pode falar mais nada. Se falar, chamam você de racista.” E apresenta um nível de corrupção política que leva a democracia ao total descrédito. Essa visão evidencia a prevalência da cultura do passado, que, mitificado, é contraposto a um presente repleto de problemas e vícios – de acordo com a caracterização que Hitler faz dele em suas participações na TV.

Esses depoimentos espontâneos dos cidadãos inseridos no filme funcionam como o que Pollak (1989) chamou de “enquadramento da memória”, atuando de modo a provocar a ininterrupta associação entre passado e presente e uma profunda reflexão sobre o quanto certas concepções atribuídas ao passado ainda permanecem fortalecidas.

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode, sem dúvida, ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. (POLLAK, 1989, p. 9-10).

O filme destaca uma série de abordagens polêmicas na atualidade que circulam na memória associada ao nazismo e que tem povoado discussões em diferentes partes do Planeta, inclusive no Brasil. Uma das possíveis consequências da cultura do passado é a evidência de que a figura de Hitler ainda exerce um poder simbólico na contemporaneidade. Tal afirmação pode ser expressa, por exemplo, na conversa do ator com o político Karl Richter, ligado ao Partido Nacional-Democrático (NPD) da Alemanha. Em sua fala, Richter revela que a crise humanitária dos refugiados é oportuna, pois gera um cenário político favorável aos objetivos do partido neonazista, que pode se alimentar do descontentamento da população. A personagem Hitler concorda com o raciocínio e revela o desejo de contar com o apoio de Richter quando retornar ao poder da Alemanha. No final da conversa, o falso *Führer* pergunta a ele se seria capaz de obediência plena. Após solicitar a interrupção das gravações, Richter revela que, provavelmente, acataria todas as ordens do verdadeiro Hitler.

O pedido de Karl Richter para que a câmera fosse desligada evidencia a consciência da inadequação de sua fala no contexto cultural da Alemanha contemporânea, e, concomitantemente, a hipocrisia e a manipulação dos fatos do presente no campo político. Nele, conceitos fundamentais (como democracia), aparecem deturpados por valores ideológicos controversos, a exemplo das revelações de um jovem neonazista. Ele defende a luta por seus direitos e demonstra total desconhecimento a respeito do conceito de democracia, visto que relaciona a palavra aos

governos autoritários. O ator reage ironicamente diante dessa manifestação, afirmando que “esse é exatamente o meu tipo de democracia”, destacando o contrassenso do nazismo que, por exemplo, na sigla do partido, sugeria certa aproximação com o pensamento socialista.

As controvérsias constatadas em situações reais são reforçadas no plano ficcional de construção da personagem Hitler. Em um parque natural, o *Führer* admira a paisagem, joga um copo vazio de café no chão e reafirma sua tese de que o Partido Verde é, atualmente, o mais próximo do Nacional-Socialismo. A reunião desses elementos conflituosos – ele se identifica com a natureza, mas contribui deliberadamente para sua destruição – em uma sequência de planos, gera o efeito do absurdo, que está na base da sátira.

Concebido, em várias situações, portanto, como uma cópia fajuta, irreal, do Hitler histórico, a personagem interpretada por Oliver Masucci provoca o riso dos cidadãos alemães. Um dos exemplos mais evidentes encontra-se nas interações em uma praça de Bayreuth, na qual o *Führer* oferece seus serviços como pintor para angariar dinheiro para seu sustento (Figura 4). A comicidade sustenta-se na condição servil adotada pelo ator – que contrasta com a imponência da imagem histórica do governante – e nas ilustrações grosseiras, sem valor artístico que ele realiza. Essas remetem ao período de vida pouco conhecido de Adolf Hitler, em que, desprovido de recursos financeiros, ele pintava retratos em Viena – que eram revendidos por um sócio judeu, Reinhold Hanisch. Segundo Ian Kershaw (2010, p. 66), “Hitler invariavelmente copiava seus quadros de outros, às vezes depois de visitar museus ou galerias em busca de temas apropriados. Era preguiçoso e tinha de ser instigado por Hanisch, capaz de passar adiante os quadros com mais rapidez do que Hitler os pintava”.

Figura 4 – Cenas da interação dos atores em uma praça de Bayreuth – em 2014





Fonte: Narrativa fílmica *Ele está de volta*.

Sob esse ângulo, a sátira pode constituir um veículo de contestação simbólica, na medida em que fragiliza e ridiculariza a imagem de Hitler. Justifica-se, dessa forma, que um rapaz, que revela se sentir como um vagabundo, reaja com risadas à sua representação como um recluso em um campo de concentração – essa informação é sugerida pela associação de Hitler ao período nazista e pela presença, no desenho, de cercas altas, do uniforme listrado e das lágrimas do prisioneiro. Nesse caso, porém, é preciso refletir até que ponto o riso pode ser sustentado sem que se transponha a barreira dos direitos humanos, já que, no cruzamento da ilustração com a fala do *Führer*, identifica-se o discurso antissemita que balizou o holocausto.

Além disso, pensando “o cinema como um meio produtor de discursos que produzem efeitos sobre o social” (ROSSINI, 2007, p. 1), é possível identificar o caráter de criticidade da obra *Ele está de volta* em sua capacidade de reanimar e reapresentar a memória coletiva, intensificando as reflexões acerca da atualidade dos sentidos atribuídos a Adolf Hitler. Por meio da imagem do representante máximo do nazismo, a narrativa fílmica recupera discussões que, a princípio estariam temporalmente associadas ao passado, mas que, a partir das falas registradas no filme, ainda encontram vigor na atualidade.

4 O processo de reflexão deflagrado pela narrativa fílmica: o passado que não pode se repetir

A situação representada na praça de Bayreuth, que mais provocou o riso dos alemães, também engendrou a manifestação mais explícita de rechaço à figura de Hitler – segundo Ferreira (2016, s/p), em mais de 300 horas de gravação, apenas duas pessoas reagiram negativamente a ele. Nesse episódio (Figura 5), um transeunte revela ser “péssimo para a Alemanha” ninguém ver nada de errado em uma pessoa vestida de Hitler transitar em praça pública. Em sua ótica, o ator deveria ser perseguido, provavelmente porque o alemão o identifica como uma ameaça ao equilíbrio sociocultural de sua nação. Em outras palavras, nessa compreensão, escarnecer, divertir-se e fotografar o pseudo-Hitler é descaracterizar o símbolo da opressão e violência que ele representa; é afrontar a construção social negativa em torno da figura histórica – repare-se na postura cabisbaixa do rapaz que aparece atrás do homem que critica Hitler, possivelmente constringido ou pensativo diante da reflexão do cidadão.

Figura 5 – Cenas em que um cidadão demonstra contrariedade diante da presença do ator que representa Hitler





Fonte: Narrativa fílmica *Ele está de volta*.

Tal pensamento é transposto para o plano ficcional do filme quando a mulher judia, avó da namorada de Sawatski, reconhece no ator o Hitler histórico (Figura 6). A idosa, mesmo considerada doente mental, tem um olhar direto e apresenta uma postura lúcida ao classificar Hitler como assassino. Ela se recusa a considerar cômicas as falas do *Führer* e alerta para o fato de que, antes de cometer crimes contra a humanidade, o governante nazista também foi considerado engraçado.

Figura 6 – Personagem reconhece Hitler do século XXI como o mesmo do regime nazista





Fonte: Narrativa fílmica *Ele está de volta*.

A verossimilhança interna do enredo é manifestada a partir da adesão de Sawatski ao ponto de vista da idosa. Na cena apresentada na Figura 6, a imagem de Hitler provoca significados para a outra personagem. A partir dos planos e dos ângulos, a atuação dos atores é potencializada, destacando o embate proposto pela narrativa. A memória histórica da idosa, intensificada pela materialização da imagem do alemão, está associada à dor e ao sofrimento, impedindo que ela possa considerar aquele indivíduo como neutro ou cômico. Segundo Sandra Pesavento (2004, p. 41), “a força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social. As representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade”. Para o espectador, a memória coletiva acerca dos fatos históricos permite a compreensão dos significados relativos àquela representação e, portanto, confere à cena legitimidade quanto à reação da idosa.

Essa advertência é relançada ao plano da realidade no encerramento da narrativa fílmica, quando a fala de Hitler – “Minha situação é excelente na Alemanha, na Europa, no mundo” – é iluminada por imagens e fatos da atualidade, os quais giram em torno da violência xenofóbica. A conclusão do *Führer* – “Este é um bom material de trabalho” – evidencia o imaginário humano visto como constructo cultural, manipulável, portanto, pelas representações que circulam socialmente.

O cinema, entendido como uma manifestação cultural que reúne formas verbais e não verbais de linguagem, capazes de comunicar algo e dar sentido a aspectos distintos da vida humana, tem, na obra *Ele está de volta*, um exemplo de construção narrativa que carrega consigo o permanente envolvimento do espectador por meio da mobilização de uma memória coletiva.

Assim, o filme

desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de “participação” (não nos entendíamos quase nunca no cinema), conquista de imediato uma espécie de credibilidade – não total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas, às vezes muito viva no absoluto –, encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, como que usando o convincente “É assim”, alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que o linguista classificaria de plenamente afirmativo e que, além do mais, consegue ser levado em geral a sério. (METZ, 1972, p. 16).

O contínuo jogo entre contradições outorga verossimilhança – afinal, haverá ser humano sem contrassensos e incoerências? – e comicidade à construção da personagem de Adolf Hitler. Concomitantemente, confere-lhe um alto grau de abstração, refratando-a sobre o sujeito contemporâneo, que espelha o valor semiótico da personagem Hitler a cada discurso de ódio proferido ou a cada reprodução ingênua de concepções culturalmente arraigadas. É desse modo que a primeira e a segunda realidades completam seu ciclo, colocando, em ininterrupto diálogo, as perspectivas do passado e do presente e a interação entre ficção e realidade. *Ele está de volta* confessa o eterno retorno daquilo que ainda sobrevive dentro de cada indivíduo da sociedade.

Notas

¹ Todas as figuras reproduzidas neste trabalho são cenas retiradas da narrativa fílmica *ELE ESTÁ DE VOLTA*. Direção: David Wnendt. Produção: Christoph Müller. Alemanha: Constantin Film Produktion GmbH, 2015. DVD.

² Já nas primeiras teorias semióticas, elaboradas por Ferdinand de Saussure e Charles S. Peirce, há dissonâncias na forma de compreender os signos. Enquanto Saussure elabora, por exemplo, um estudo voltado à Linguística, estabelecendo um modelo diádico (de oposição entre significante e significado/fala e língua/paradigma e sintagma), Peirce realiza pesquisas multidisciplinares, que o levam a conceber um modelo triádico de compreensão do signo, que coloca em relação o Representâmen, o objeto e o interpretante. Para um histórico do desenvolvimento das noções de signo, consultar EPSTEIN, I. *O signo*. São Paulo, SP: Ática, 1986.

³ A classificação signica de Lotman concentra-se nos pressupostos da Semiótica da Cultura, não abarcando todas as categorizações possíveis dentro da Semiótica, em geral. Essa se configura como metadisciplina e se interessa por “todos os tipos possíveis de signos,

verbais, não-verbais e naturais, seus modos de significação, de denotação e de informação; e todo o seu comportamento e propriedades” (SANTAELLA; NÖTH, 2004, p. 75).

⁴ Para Lotman (1978, p. 65) os elementos que compõem a linguagem cinematográfica são inumeráveis, uma vez que “qualquer unidade de texto (visual, figurativa, gráfica ou sonora) pode tornar-se elemento da linguagem cinematográfica, a partir do momento em que ofereça uma alternativa [...] e que, por conseguinte, apareça no texto não automaticamente, mas associada a uma significação”.

⁵ É significativa a cena em que as duas raças caninas figuram lado a lado. O contraste entre o porte do pastor alemão e o do *basset* reforça a construção da tese de superioridade ariana, na medida em que o pastor alemão mostra-se mais forte, resistente, ativo e agressivo que o *basset*. Por analogia, o povo de origem germânica seria superior aos outros indivíduos.

⁶ As referências à figura histórica de Adolf Hitler são baseadas na biografia de Hitler, escrita por Ian Kershaw, constante nas referências do presente artigo.

Referências

- BAITELLO JUNIOR, Norval. *O animal que parou os relógios*. São Paulo, SP: Annablume, 1997.
- BARBOSA, Marialva. Meios de comunicação e usos do passado: temporalidade, rastros e vestígios e interfaces entre comunicação e história. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; HERSCHMANN, Micael (org.). *Comunicação e história: interfaces e novas abordagens*. Rio de Janeiro, RJ: Mauad X; Globo Universidade, 2008. p. 83-96.
- BYSTRINA, Ivan. *Semiótica da cultura: alguns conceitos semióticos e suas fontes*. 1990.
- ELE ESTÁ DE VOLTA. Direção: David Wnendt. Produção: Christoph Müller. Alemanha: Constantin Film Produktion GmbH, 2015. DVD.
- FERREIRA, Wilson Roberto Vieira. *Em Ele está de volta o século XXI recebe Hitler de braços abertos*. 2016. Disponível em: <http://cinegnose.blogspot.com.br/2016/04/em-ele-esta-de-volta-o-seculo-xxi.html#more>. Acesso em: 15 jul. 2016.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo, SP: Centauro: 2006.
- HITLER, Adolf. *Mein Kampf*. 1925. Disponível em: <https://www.radioislam.org/historia/hitler/mkampf/pdf/por.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2016.
- KERSHAW, Ian. *Hitler*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1978.
- LOTMAN, Yuri. Sobre o problema da tipologia da cultura. In: SCHNAIDERMAN, B. (org.). *Semiótica russa*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1979. p. 31-41.
- MACHADO, Irene. *Escola de semiótica*. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2003.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo, SP: Perspectiva, 1972.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa, Portugal: Moraes Editores, 1970.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1995.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. O triunfo do Reich de mil anos: cinema e propaganda política na Alemanha nazista. In: CAPELATO, Maria Helena et al. (org.) *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo, SP: Editora Alameda: 2011. p. 259 -274.
- PESAVENTO, Sandra Jatagy. *História e história cultural*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2004.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, jun. 1989. ISSN 2178-1494. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>. Acesso em: 20 mar. 2018.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, jul. 1992. ISSN 2178-1494. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>. Acesso em: 20 mar. 2018.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*.
Tomo I. Tradução de Constança
Marcondes Cesar. Campinas, São Paulo:
Papero, 1995.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried.
Comunicação e semiótica. São Paulo, SP:
Hacker Editores, 2004.