

CINEMA NAZI, FACTION E CONTEMPORANEIDADE¹

NAZI CINEMA, FACTION AND THE CONTEMPORARY

Jacques Fux²
Unicamp / Fapesp / Harvard

RESUMO

Parte do *sucesso* da empreitada nazista durante a Segunda Guerra se deveu, indubitavelmente, à utilização do cinema seja como *Propaganda Nazi* seja como expressão artística de um desejo, talvez reprimido e velado, pela Beleza estética. Poderíamos pensar, também, que a contemporaneidade encontra-se afastada de alguns dos princípios nazistas, como os programas de eugenia, ou da busca de uma raça superior ariana. No entanto, encontramos ainda alguma presença artística da Alemanha nazista em diversas partes da nossa sociedade, sobretudo nas produções televisivas e cinematográficas recém-produzidas sobre o Holocausto. Este artigo tem como objetivo comparar o cinema produzido no período nazista com a contemporaneidade e analisar diferentes manifestações artísticas da atualidade.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema Nazi, faction, contemporaneidade

PROVOCAÇÕES

Em 1934, Leni Riefenstahl lança seu filme *O triunfo da vontade* (*Triumph des Willens*). Uma cena memorável é construída utilizando ângulos de filmagem ainda pouco convencionais. Hitler, Himmler e Lutze marcham no centro do estádio de Nuremberg, cercados por tropas geometricamente organizadas, para prestar homenagem ao memorial dos soldados mortos durante a Primeira Guerra. Em 1977, na célebre película de George Lucas, *Star Wars IV – A new hope*, Luke, Solo e Chewbacca, por atingirem “A estrela da morte”, são condecorados pela princesa Leia. Os três, marchando lentamente pelas tropas também geometricamente organizadas,

¹ Este artigo foi baseado no curso “Culture and Belief 54. Nazi Cinema: The art and politics of illusion”, ministrado pelo professor Eric Rentschler, na Universidade de Harvard, em 2012, e nas minhas pesquisas de pós-doutorado, com apoio da FAPESP.

² jacfux@gmail.com

recriam (talvez) a clássica cena nazista de 42 anos atrás. Coincidência? Invenção? Uma reedição de “Kafka e seus precursores”? Ainda, nesta mesma realização de Riefenstahl, Hitler aparece por diversas vezes ovacionado em diferentes lugares e momentos. Cercado por fãs, seguidores e apaixonados, Hitler, usando farda desenhada por Hugo Boss, arranca gritos entusiásticos pelas ruas onde desfila. Em uma conexão bizarra, porém não improvável, Michael Jackson, com sua música *Stranger Moscow*, do álbum *History* (1996), recria diversas dessas cenas com a presença do exército vermelho em pontos históricos russos enquanto fãs, seguidores e apaixonados ovacionam sua marcha. Seriam esses momentos casuais ou mostrariam (e atestariam) uma fascinação, uma obscenidade e uma possível influência das imagens e filmes nazistas na contemporaneidade? Susan Sontag, em seu artigo “Fascinating facism”, discute a fascinação do fascismo e ataca diretamente a suposta ‘arte’ de Riefenstahl. Para ela, a diretora alemã só estava interessada em fazer *propaganda nazi*. Porém, não há como concordar com a negação da importância dos filmes de Riefenstahl feita por Sontag nesse artigo: “*Triumph of the Will* and *Olympia* are undoubtedly superb films (they may be the two greatest documentaries ever made), but they are not really important in the history of the cinema as an art form. Nobody making films today alludes to Riefenstahl”.³ Tanto na cena de *Star Wars* quanto nos cliques de Michael Jackson, e em outros momentos (como mostraremos neste artigo), os filmes de Riefenstahl foram de alguma forma revisitados.

Confirmando a fascinação e o interesse do grande público, tanto pela Alemanha nazista quanto pela figura enigmática de Hitler, filmes e séries de TV vêm sendo produzidos sobre o tema. Redes de TVs por assinatura possuem diretórios somente sobre a Segunda Guerra, como é o caso da Netflix. Recém-chegada ao Brasil e bastante popular principalmente nos Estados Unidos da América, a Netflix possui um acervo de filmes nazistas e de novas produções sobre esse período da História. Além dos filmes de Riefenstahl, o usuário pode assistir às novas séries documentais da BBC, da *National Geographic* e várias produções de ficção sobre o tema. Esses filmes e documentários, no entanto, não são ‘confiáveis’ em relação à ‘verdadeira’ história, como mostraremos. É importante ressaltar que, quando se pensa em qualquer representação, seja através do cinema ou da literatura, não há como mensurar essa confiabilidade, já que existe sempre um caráter ficcional e inventivo. A Literatura de Testemunho, assim como a idealização de um documentário ou de um documento histórico, clama por uma verdade utópica que, como sabemos, não pode ser acessada. Porém é necessário continuar buscando os ‘verdadeiros fatos’, se esse é o objetivo, mesmo com os vários níveis de apreensão do ‘real’.

Se há uma oferta tão grande de filmes, entendemos que a estética nazista ainda fascina, encanta e vende muito. Contudo, diante desse desejo de consumo por produções e documentários, muitas realizações inventam e modificam os verdadeiros fatos. “Hollywood essaie de faire croire que sa version de l’histoire “se fonde sur une histoire vraie”, quand bien même la vérité est totalement travestie”⁴. Assim, o contemporâneo, de certa forma, ainda continua recriando a ‘verdade’. Antes, as lentes de Riefenstahl queriam mostrar a perfeição e a beleza travestida do Terceiro Reich; hoje as lentes de Hollywood, e da indústria cinematográfica em geral, adulteram a História com o intuito de vender e popularizar a Segunda Guerra.

A pergunta “De quem e do que somos contemporâneos?“, feita por Giorgio Agamben, pode ser muito bem empregada aqui. Somos contemporâneos dos nazistas? A sua cultura ainda reflete

³ SONTAG. Fascinating Fascism, p. 95.

⁴ BEEVOR. La fiction et les faits: Perils de la “faction”, p. 33.

e recria o *pop* e a arte contemporânea? Os numerosos filmes produzidos no período nacional-socialista e as suas releituras seriam o *intempestivo* que Nietzsche postulou e Barthes e Agamben discutiram? Um olhar atento, verdadeiramente contemporâneo e atual, encontraria a sombra, o ideal, a *Propaganda* e a arte do cinema nazista de Riefenstahl? Este artigo discute essas questões.

CINEMA NAZI E FASCÍNIO

O nazismo até hoje nos intriga, já que nos leva a pensar acerca dos nossos próprios limites enquanto seres humanos. Os limites da violência, da destruição em massa e do genocídio, além do uso da arte, da *Propaganda* e da cultura, são questões recorrentes e que merecem ser profundamente estudados. Apesar de tentarmos olhar com certa distância para esses escabrosos temas, temos que levar em consideração que esses atos violentos e, talvez, inimagináveis, foram praticados por indivíduos pensantes e por uma cultura até hoje bastante desenvolvida e largamente admirada. Ao fazer referência aos perpetradores nazistas, William T. Vollmann incomoda e nos faz refletir: “How convenient it would be if the Third Reich’s citizens had been somehow evil by nature, demons in somebody’s album of the damned – in other words, unlike us. The actual case, of course, is far more terrible”.⁵ Perceber as trevas do ser humano, as trevas do mal absoluto nazista, e as manifestações artísticas que permeiam a sociedade é ser contemporâneo, estendendo os conceitos de Agamben.

O nacional-socialismo, na proporção que alcançou, não teria sido bem sucedido sem a utilização do cinema como ferramenta e influência. O regime, liderado por Hitler e assessorado na *Propaganda* por Goebbels, despertou o desejo e o imaginário da população em todos seus aspectos culturais. Livros, panfletos, charges, teatro e cinema auxiliaram a reescrita da História e dos fatos.

Com o intuito de entender a evolução do cinema alemão até chegar ao período nazista, apresentamos momentos importantes e alguns de seus principais filmes, de acordo com Siegfried Kracauer (2004). Para efeitos didáticos, a estrutura cinematográfica alemã pode ser dividida em períodos com determinadas características. Entre 1895 e 1918, com Max e Emil Skladonowsky e Oskar Messter, encontramos filmes curtos, documentários e histórias simples e efêmeras, sem muita relevância. Em 1910, no entanto, foram produzidos filmes mais trabalhados, conhecidos como “Autorenfilme”, com o intuito de atrair a classe-média aos cinemas e discutir problemas e situações encontrados em grandes obras literárias e em grandes escritores. Durante a Primeira Guerra surge um importante estúdio. *Universum Film Ag* (Ufa) que, já em 1917, distribui: *Der Student von Prague/The Student of Prague* (Stellan Rye, 1913); *Der Andere/The Other* (Max Mack, 1913); *Der Golem/The Golem* (Henrik Galeen/Paul Wegener, 1914); *Homunculus* (Otto Rippert, 1916).

Na “idade de ouro” do cinema alemão, que coincide com a República de Weimar (1918-1933), surgem os primeiros filmes expressionistas (1919-1924). Com a finalidade de ousar e experimentar novas formas e possibilidades artísticas, as obras desse período trabalham com iluminação, distorção e padrões geométricos que podiam ser controlados em estúdio. São eles: *Das Cabinet des Dr. Caligari/The Cabinet of Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920); *Nosferatu* (F.

⁵ VOLMAN. Seeing eye to eye. p. 11.

W. Murnau, 1922); *Dr. Mabuse, der Spieler/Dr. Mabuse, the Gambler* (Fritz Lang, 1922); *Die Straße/The Street* (Karl Grune, 1923); *Die Nibelungen/The Nibelungs* (Fritz Lang, 1924); *Das Wachsfigurenkabinett/Waxworks* (Paul Leni, 1924); *Metropolis* (Fritz Lang, 1927).

Em 1924, o país vivencia um período de estabilidade econômica que dá origem ao movimento *Neue Sachlichkeit* (*Nova Objetividade*) e os filmes mudam de contexto; antes clamando por um excesso de emoção e estilismo, voltam-se aos problemas cotidianos e à realidade atual pela qual passa a Alemanha pós-guerra. São eles: *Der letzte Mann/The Last Laugh* (F. W. Murnau, 1924); *Die freudlose Gasse/The Joyless Street* (G. W. Pabst, 1925); *Berlin, Sinfonie der Großstadt/Berlin, Symphony of a City* (Walter Ruttmann, 1927). Já os anos anteriores ao governo de Hitler (1929-1932) são marcados por lançamentos com intenções pacíficas, de ataques ao militarismo da Prússia e de entretenimento geral como: *Menschen am Sonntag/People on Sunday* (R. Siodmak/E. Ulmer, 1929); *Der blaue Engel/The Blue Angel* (Josef von Sternberg, 1930); *Westfront 1918* (G. W. Pabst, 1930); *M* (Fritz Lang, 1931); *Die 3-Groschen-Oper/The 3-Penny-Opera* (G. W. Pabst, 1931); *Mädchen in Uniform* (Leontine Sagan, 1931); *Kuhle Wampe* (S. Dudow, 1932).⁶

Portanto, até o momento, os filmes produzidos, apesar de apresentarem um caráter artístico e de utilizarem os primeiros aspectos da *Propaganda*, não influenciavam profundamente a visão política da população, segundo Jackson Spielvogel (1988). Ainda existia certa ingenuidade e simplicidade ao se pensar a função dessa arte como *Propaganda* política. Porém, o Terceiro Reich (1933-1945) muda completamente os rumos da História, em todos os aspectos. Joseph Goebbels, ministro da *Propaganda*, doutor em Teatro Romântico, torna-se a figura central na exploração dessa arte: “[T]he essence of any propaganda is to win people over to an idea that is so profound and so vital that in the end they fall under its spell and cannot escape from it”.⁷ Interessante ressaltar que a *Propaganda* aqui não se torna somente aberta e explícita, mas, frequentemente sutil, subliminar e indireta, desperta o desejo e seduzindo multidões. A produção das 1094 películas nazistas mesclava política, propaganda e viabilidade comercial. Os filmes eram assistidos por parte significativa da população alemã, arrecadando bastante dinheiro e difundindo os ideais ali presentes. Alguns dos mais famosos e importantes são: *Hitlerjunge Quex/Hitler Youth Quex* (Hans Steinhoff, 1933); *Triumph des Willens/Triumph of the Will* (Leni Riefenstahl, 1935); *Jud Süß/Jew Süß* (Veit Harlan, 1940); *Münchhausen* (Joseph von Baky, 1943); *Kolberg* (Veit Harlan, 1945). Teriam sido, entretanto, os alemães os únicos a empregar a *Propaganda* com o intuito de convencer e cancelar o extermínio, guerras e matanças? Reside aí outra polêmica discussão.

Em 1945, Franz Capra dirige o filme *Here is Germany*, que tem como objetivo convencer a população mundial da maldade absoluta e da violência sem precedentes que os alemães empregaram na construção dos campos de extermínio. A partir da obscenidade, severamente criticada por Lanzmann em *Shoah*, e usando e abusando de imagens de corpos, ossos e dos sobreviventes “muçulmanos”, o filme desconstrói a racionalidade e a sabedoria alemã a fim de mostrar a ‘verdadeira’ Alemanha e, com isso, justificar a guerra para a opinião pública. O mesmo é feito com a realização do filme *Know your enemy: Japan*, justificando, talvez, as bombas atômicas lançadas em Hiroshima e Nagasaki.

Talvez, no entanto, a imagem mais marcante que o cinema e a cultura nazista deixaram como legado tenha sido a de Adolf Hitler. Vários filmes, tanto na época nazista quanto na

⁶ De acordo com Eric Rentschler.

⁷ LEISER. *Nazi Cinema*, p. 47.

atualidade colocam Hitler como um superstar.⁸ Assim escreve Rentschler: “The charismatic *Führer* emanated as the extension of state-of-the-art technology and audio-visual instrumentation, larger than life and yet at times also an everyman. Immediately recognizable, he is the twentieth century’s ultimate media celebrity and in that regard still very much a man of our times”.⁹ Em *O triunfo da vontade*, Hitler representa o próprio papel. Todas as tomadas de Riefenstahl são minuciosamente estudadas, evocando o imaginário e a admiração pela lendária figura do *Führer*. Em outras produções, como *Der Fuehrer’s Face* (Pato Donald, 1942), *The Great Dictator* (Charles Chaplin, 1940) e *Der Bonker* (Monty Python, Walter Moers, 2005), a imagem de Hitler é ridicularizada, mas inspirada em um ideal e em um fascínio criado pelos filmes nazistas, em especial pelos filmes de Riefenstahl.

O triunfo da vontade, assim como outros filmes nazistas, constrói um falso fascínio pela figura emblemática do líder nazista. Além do uso da imagem em movimento, o rádio participou ativamente dos espetáculos de massa, despertando o interesse por uma figura, em si, ridícula e pouco atrativa. Hitler foi o único político do século XX que interpretou o seu próprio personagem em um filme devotado à criação de uma lenda política. Isso é uma constatação importantíssima e que deve ser levada em consideração ao analisarmos a estética e os objetivos dos filmes de Riefenstahl. A então aclamada diretora experimentou momentos de glória e premiações; depois da revelação das atrocidades nazistas, teve sua parcela de culpa reconhecida e foi banida do cenário artístico, além de passar um período presa. Porém ela, indubitavelmente, foi uma das principais responsáveis pela criação dessa lenda imagética. A figura de Hitler tornou-se tão atrativa, popular e *pop* que, em 1934, Heinrich Hoffman publicou uma coleção de mais de cem fotos do *Führer* com o título de *Hitler wie ihn keiner kennt* (*The Hitler Nobody Knows*), fato até então inédito, sobretudo ao se tratar de um líder político, atestando a fascinação e a visão do líder como uma estrela cinematográfica.

O legado de Hitler ainda é largamente discutido. De acordo com Alvin Rosenfeld, a imagem do ditador austríaco evoluiu e se tornou uma ficção consideravelmente distante da realidade histórica. Para Saul Friedländer, após 1960, a figura humana de Hitler começou a chamar mais atenção e a despertar a curiosidade da mídia.

We are here confronted with the two sides of Hitler: that of yesterday and that of today: with the facts and with their reinterpretation; with reality and with its aestheticization. On the one hand, the approachable human being, Mr. Everyman enveloped in kitsch; on the other, that blind force launched into nothingness. Each side did attract, and, for some, the attraction continues to operate today. The coexistence of these two aspects, their juxtaposition, their simultaneous and alternating presence is, it seems to me, the true source of this spell.¹⁰

Em 1983, por exemplo, aparece na capa da revista alemã *West German* a descoberta dos diários de Hitler. A publicação dessa notícia, que logo depois foi desmascarada, provocou o que a imprensa chamou de “Hitler wave”. O fantasma emblemático da figura monstruosa do líder

⁸ Termo utilizado pelo professor Eric Rentschler durante seu curso em referência a Theodor Adorno (1978, p. 127): “While appearing as a superman (...) the leader must at the same time work the miracle of appearing as an average person, just as Hitler posed as a composite of King Kong and the suburban barber”.

⁹ RENTSCHLER. *Culture and Belief* 54. *Nazi Cinema*. *Nazi Cinema: The art and politics of illusion*.

¹⁰ FRIEDLÄNDER. *Reflections of Nazism: An Essay on Kitsch and Death*, p. 60

totalitário ainda despertava o interesse, sobretudo pelo seu lado talvez humano. Esse lado foi retratado, por exemplo, no filme *A queda* (Oliver Hirschbiegel, 2004), que virou uma sensação, principalmente na Internet e no *Youtube*. Inúmeras variações de uma das cenas – em que Hitler, no *bunker*, num ataque de fúria, pronuncia o seu “nein, nein, nein, nein, nein, nein” – circulou em diversas mídias, mostrando a caricatura, a loucura e a ficção por trás dessa figura humana e de *superstar*. Também em alguns clipes e filmes, Hitler é retratado com um *popstar*: *Heil, Honey, I'm Home* (BBC, 1990), *The Producers* (Mel Brooks, 1968), *Hitler Rap* (Whitest Kids U'Know).

Apresentado esse histórico das produções do cinema nazista e sua recriação e fascínio no Ocidente, como podemos compará-la com as produções contemporâneas? Fato, fascínio e ficção ainda se misturam?

FACTION EM HOLLYWOOD

Percebemos, através do histórico do cinema nacional-socialista, que tanto na primeira quanto na segunda fase os filmes não tinham cunho de *Propaganda*. Em Hollywood também podemos encontrar essa semelhança, já que, inicialmente, as produções tentavam se dividir entre ficção e documentário. Porém, com a popularização do tema Holocausto, a indústria televisiva e cinematográfica viu uma possibilidade de misturar fato, fascínio e ficção ao realizar filmes e séries simplificadas sobre a Segunda Guerra. Apesar de as fronteiras entre ficção e realidade não serem realmente nítidas e explícitas, problema característico de qualquer representação de fatos, a abordagem contemporânea altera ainda mais essa possibilidade de encenação.

O termo *faction*, que seria a junção dos termos *fact* and *fiction* (fato e ficção), foi cunhado por Antony Beevor na Revista *Débat* em 2011. A ideia seria discutir e polemizar a questão do fato, relacionado à História, e da ficção, relacionada a qualquer tipo de representação dessa ‘verdade’ histórica. Segundo o pesquisador, existem inúmeros problemas quando a representação, através da literatura ou do cinema, reclama ser baseada em fatos reais mas exagera na ficção: “[À] mon sens, la “faction” ne pose problème que lorsque sont introduits de véritables personnages historiques et que l’on place des mots dans leurs bouches”.¹¹

Se em um dado momento histórico as produções visavam propagar as ideias dominantes, como foi o caso do Cinema Nazi, hoje o grande apelo comercial acaba por adular os fatos, como escreve Beevor:

La frontière entre fait et fiction est une zone d'un immense potentiel commercial, et d'une non moins grande corruption potentielle, en termes historiques. Nous avons assisté dernièrement à un fort accroissement de ce que j'appellerai la “faction rampante” dans les documentaires comme dans les fictions. Une des raisons en est que nous sommes entrés dans un monde post-lettré où l'image animée est reine.¹²

Assim, como durante a era nazista a imagem foi a rainha das representações e dos fenômenos de massa, no mundo contemporâneo essa mesma imagem se torna ainda mais representativa e revisitada. Os filmes, desde o período Nazi, evoluíram, mas ainda desejam atrair público e crítica:

¹¹ BEEVOR. La fiction et les facts: Perils de la “faction”, p. 31.

¹² BEEVOR. La fiction et les facts: Perils de la “faction”, p. 31.

Le besoin d'images frappantes et d'une dynamique narrative a soumis les réalisateurs à de fortes tentations. Et, bien entendu, pour le tournage de documentaires, la pression vient des attentes visuelles et dramatiques alimentées par les films de fiction. Le danger est que l'"histoire divertissement" soit désormais la principale source de connaissance prétendument historique pour la majeure partie de la population. *L'Histoire-tainment*, comme disent les cyniques, la "divert-histoire", est à tout le moins superficielle et manque de tout contexte. Même si elle déforme le matériau, allège ses défenseurs, au moins donne-t-elle le goût de l'histoire. Or, un rapide coup d'œil sur l'héritage d'Hollywood le montrera, c'est un sophisme de la pire espèce.¹³

Difamação, deformação da História, comercialização da imagem, não seriam esses os mesmos termos usados para definir o Cinema Nazi? Se, por um lado, a Literatura de Testemunho almeja estudar e entender o trauma de uma geração quase perdida, as produções contemporâneas de Hollywood, que creem apresentar uma lição moral acerca das atrocidades nazistas, despertam o fetiche e a banalização da imagem de uma geração que não tem conteúdo histórico para questionar e refutar as representações hollywoodianas.¹⁴ Heróis, histórias comoventes, superproduções de guerra que misturam documentos históricos, imagens de arquivo e personagens reais e inventados povoam as salas de cinema e as televisões atualmente. Porém, para atrair maior público, a indústria do cinema e da televisão acaba por simplificar e idealizar o Holocausto. Antes os Nazistas se serviam da *Propaganda* para reinventar a verdade; hoje, com essa simplificação, há, também, uma adulteração forçosa da História, característica da contemporaneidade.

Les besoins de l'industrie ne peuvent qu'infléchir toute perspective historique utile. La compulsion hollywoodienne à prétendre qu'un film, d'une façon ou d'une autre, est vrai, quand bien même il s'agit entièrement d'une fiction, est un phénomène relativement nouveau. Dans le passé, jamais les studios n'auraient prétendu que les grands films de guerre étaient autre chose qu'une bonne histoire. Il semble désormais, marketing oblige, qu'il faille revendiquer pour eux un caractère d'authenticité historique. On renforce la fausse impression de vraisemblance en parsemant le film de lieux et de dates spécifiques, comme si le spectateur allait voir la reconstitution fidèle de ce qui s'est produit ce jour-là. C'est particulièrement fâcheux pour ceux dont le seul contact avec le sujet passe par le cinéma et la fiction télévisuelle.¹⁵

Assim, conhecer a história e reescrevê-la erroneamente seria uma forma de perpetuar a ignorância ou as ideias nazistas?¹⁶ Usando imagens de arquivo e apresentando uma nota que

¹³ BEEVOR. *La fiction et les facts: Perils de la "faction"*, p. 32.

¹⁴ Para uma discussão sobre a banalização e o revisionismo histórico: NAZARIO, Luiz. "Revisionismo Bastardo em Têcnico".

¹⁵ BEEVOR. *La fiction et les facts: Perils de la "faction"*, p. 33.

¹⁶ Existem muitas outras discussões e abordagens sobre o tema. Uma forma de enfrentar a questão poderia ser através da *speculative or alternate history*: "a field of historical inquiry that uses counterfactual speculation of historical events to reflect upon our present society and the social construct of memory" (LIMA, Renato; FUX, Jacques. "Speculative History". Livros como *The Plot Against America* (2004), de Philip Roth e *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, discutem as diversas possibilidades de se trabalhar ficção através de argumentos históricos. Partindo também de um fato histórico, pode-se compor uma narrativa metaficcional reescrevendo a história de forma alternativa e falseada, como é o caso do livro *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago. Há também adulterações propositais da História, que clamam por um verdadeiro testemunho, mas são falácias perigosas que deturpam um testemunho, como é o caso do livro *Fragmentos: Memórias de uma infância*, do autor inventado Binjamin Wilkomirski (Para uma discussão mais detalhada: FUX, Jacques. "Le postmoderne et la question du plagiat littéraires" e "Ficção e Shoah, é possível?")

afirma ser “baseada em fatos reais” essa nova linha de produção vende imagens e simplificações banais, recurso antigo e muito utilizado pelos nazistas.

L'exemple le plus extrême de cette approche des images de synthèse a reçu le nom d'“histoire virtuelle”: il s'agit d'un film produit par Discovery Channel sur le complot de juillet 1944 contre Hitler. Grâce aux images de synthèse, les visages des principaux personnages, comme Hitler, ont été transposés sur les acteurs, créant ainsi un film entièrement nouveau qu'il est quasiment impossible de distinguer des actualités cinématographiques de l'époque. Il est inquiétant que ce pimpant nouveau monde de la “faction” et du divertissement ait carte blanche quand il va de pair avec une ignorance aussi crasse de l'histoire. Hollywood réécrit l'histoire sans plus de vergogne que n'importe quel stalinien. C'est mauvais pour l'Amérique comme pour tout le monde. Un pays qui ne respecte pas son histoire a peu de chances d'en tirer les leçons ou de respecter l'histoire des autres.¹⁷

Entender, portanto, esse momento histórico contemporâneo do cinema e das produções relativas ao Holocausto é revisitar Riefenstahl e o fascínio pelo espetáculo.

RIEFENSTAHL E A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

A imagem de Hitler, antes em Riefenstahl, e hoje nas produções de Hollywood, ainda desperta interesse e fetiche. Sobre os fatos históricos atribuídos ao ditador (e a ficção produzida pela imagem cinematográfica), Leni Riefenstahl escreveu: “The Führer himself coined the title of the film, *O triunfo da vontade*. A heroic film of facts – in the will of the Führer, his people triumphs”.¹⁸

Riefenstahl sempre argumentou que seus filmes não tinham o caráter de *Propaganda* e só foram condenados posteriormente. Entretanto, Susan Sontag discorda: “*Triumph of the Will* – the most successfully, most purely propagandistic film ever made, whose very conception negates the possibility of the filmmakers having an aesthetic conception independent of propaganda”¹⁹. Ao estudar a composição, a história e o orçamento desse filme, percebemos o grande investimento nazista nesse espetáculo artístico, atestando assim sua abordagem *propagandística* (“‘reality’ has been constructed to serve the image”).²⁰

A ostentação da beleza dos corpos e das imagens representados por Riefenstahl, desta vez em *Olympia: Festival of Beauty* (1938), compara e cria um imaginário entre a realidade de determinada nação a partir de closes dados aos atletas. Ao filmar os alemães, Riefenstahl concebe a beleza, a alegria, o coletivo e a bonança ariana. Com corpos esculturais, os atletas alemães, mesmo perdendo algumas competições, retratam a pura perfeição idealizada pelos nazistas. Saudando seu líder *popstar* e cantando *Deutschland, Deutschland über Alles*, os esportistas germânicos conseguiram a façanha de ganhar o maior número de medalhas de ouro nesses Jogos Olímpicos. Tudo foi documentado, narrado e construído no filme de Riefenstahl.²¹ Por outro lado, ao filmar atletas de outras nacionalidades, sobretudo o velocista afro-americano

¹⁷ BEEVOR. La fiction et les facts: Perils de la “faction”, p. 33.

¹⁸ RENTSCHLER. The Führer's Fake: Presence of an Afterlife, p. 37.

¹⁹ SONTAG. Fascinating Fascism, p. 79

²⁰ SONTAG. Fascinating Fascism, p. 82

²¹ Ver NAZARIO. O discurso ideológico de *Olympia*.

Jesse Owens, ganhador de quatro medalhas de ouro, Riefenstahl (muito provavelmente junto com Goebbels) tenta sutilmente e de forma subliminar diminuir e apagar seus grandes feitos. Enquanto os closes dos atletas alemães dedicam-se minuciosamente a mostrar a perfeição e a beleza, os closes dos atletas não alemães desejavam evidenciar e pontuar pequenas imperfeições desses corpos. Os closes em Jesse Owens mostram, por exemplo, as imperfeições de seus dentes e, junto a outro corredor afro-americano ganhador de medalha de ouro, Cornelius Johnson, retratam um excesso de músculos e esforço não esteticamente belos, que contrastariam com a leveza e beleza dos atletas arianos.

De acordo com Walter Benjamin, a estética nazista, ao neutralizar, destituir e pulverizar os sentidos, teria concebido “the beautification of power, state, and life rested on a radically racist project of inclusion and exclusion, of separation between friend and adversary”.²² O atleta alemão foi incluído em seu grupo e em sua raça superior; já o adversário, o diferente, foi neutralizado e excluído em virtude da abordagem racista. “O que caracteriza o cinema não é apenas o modo pelo qual o homem se apresenta ao aparelho, é também a maneira pela qual, graças a esse aparelho, ele representa para si o mundo que o rodeia”.²³ Dessa forma, se por um lado o público alemão representa a beleza, a perfeição e a bonança como vistas nos filmes de Riefenstahl, ele por outro lado execra, ojeriza e despreza a figura do judeu criada pelos filmes *Jew Süss* (1940) e *Eternal Jew* (1940).

Assim a personificação do herói alemão e do mundo que o rodeia é retratada no cinema de Riefenstahl:

In the image, speech becomes flesh regardless of the discourse that it pretends to serve without question. In a Nazi film, the only thing that matters must be the invincibility of the German hero in a narrative that eludes all temporality. For Riefenstahl, the actors' bodies are only the instrumental personification of an idea, tools for a discourse.²⁴

Se “sempre foi uma das tarefas essenciais da arte a de suscitar determinada indagação num tempo ainda não maduro para que se recebesse plena resposta”,²⁵ podemos estudar e relacionar a estrutura nazista com a *Sociedade do Espetáculo*. O documentário de Guy Debord (1967) mostra as ligações e semelhanças da arte na época fascista e na atualidade. Primeiramente na versão original, *The society of the spectacle*, e posteriormente na versão contemporânea com o mesmo nome, produzida por Aska em 2011, encontramos indagações num tempo ainda não completamente maduro para fornecer plenas respostas aos acontecimentos da Segunda Guerra. Os filmes nazistas, portanto, foram e são ainda um espetáculo à parte. Guy Debord (1967) polemiza:

3. The spectacle presents itself simultaneously as all of society, a part of society, and as instrument of unification. As a part of society it is specifically the sector which concentrates all gazing and all consciousness. Due to the very fact that this sector is separate, it is the common ground of the deceived gaze and of false consciousness, and the unification it achieves is nothing but an official language of generalized separation.

4. The spectacle is not a collection of images, but a social relation among people, mediated by images.

²² RENTSCHLER. *The Führer's Fake: Presence of an Afterlife*, p. 39.

²³ BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 28.

²⁴ MONDZAIN. *Can images kill*, p. 46.

²⁵ BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 29.

6. The spectacle grasped in its totality is both the result and the project of the existing mode of production. It is not a supplement to the real world, an additional decoration. It is the heart of the unrealism of the real society. In all its specific forms, as information or propaganda, as advertisement or direct entertainment consumption, the spectacle is the present model of socially dominant life. It is the omnipresent affirmation of the choice already made in production and its corollary consumption. The spectacle's form and content are identically the total justification of the existing system's conditions and goals. The spectacle is also the permanent presence of this justification, since it occupies the main part of the time lived outside of modern production.

Usando os textos de Debord, a *Aska* reproduziu em 2011 essa sociedade do espetáculo contemporâneo. Comparando imagens e ideias nazistas com as propagandas e representações contemporâneas, o documentário apresenta o legado da Segunda Guerra. Assim, podemos traçar importantes relações imagéticas dos filmes de Riefenstahl com vídeos publicitários, por exemplo. Ao assistir aos seguintes cliques: "Obsession" da Calvin Klein; "Call Me Now" (com modelos da *Abercrombie e Fitch*); "Fabulous" da Ralph Lauren, "Wimbledon 2011" da Dolce & Gabbana Spot com Naomi Campbell, Eva Herzigova, e Claudia Schiffer; "Dolce & Gabbana Light Blue commercial" (2010); "Laetitia Casta Sensual" para Ralph Lauren Notorious; Calvin Klein "Eternity for Men" e "Dark Obsession" (1995); Bruce Weber para Giorgio Armani "Acqua di Giò Essenza" e Cristiano Ronaldo "Armani Jeans" (2012), Calvin Klein "Concept Commercial" (Superbowl 2013) reencontramos o ideal nazista da perfeição dos corpos apresentados anteriormente em *Olympia*.

Assim constatamos a presença do cinema nazista na contemporaneidade. Através da releitura de obras ficcionais, a arte de Riefenstahl, por exemplo, ainda é constantemente referenciada. Partindo das mesmas ideias da *Propaganda* e da reinvenção da 'verdade' histórica criadas durante principalmente a terceira fase do Cinema Nazi, percebemos como as produções televisivas e cinematográficas contemporâneas com o tema da Segunda Guerra ainda adulteram e ficcionalizam os fatos (*faction*) em prol da receptividade e da aceitação de público. Vender torna a sociedade um espetáculo do consumo e o desejo pela ideia de perfeição de corpos ainda é constantemente referenciado e construído no imaginário contemporâneo.



ABSTRACT

Part of the success of the Nazi Program during World War II was due, undoubtedly, to the use of cinema, whether as Propaganda, either as an artistic expression of a desire, perhaps repressed and veiled in search of aesthetic beauty. One would think, also, that contemporaneity is far away from some of the principles Nazi, like Eugenics programs or as seeking an Aryan master race. But nevertheless, we still find some artistic presence of Nazi Germany in various parts of our society. This article compares the movies produced in the Nazi period with the different artistic manifestations of contemporaneity.

KEYWORDS

Nazi Cinema, faction, contemporaneity

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ADORNO, Theodor W. Adorno, Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda, in Andrew Arato and Eike Gebhardt (eds), *The Essential Frankfurt School Reader*. New York, 1978.
- BEEVOR, Antony. La fiction et les facts: Perils de la “ faction ”. IN: *Le Débat* 2011/3 n° 165. p. 26-40.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. 1955. Disponível em: http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf. Acesso em 12/12/2012.
- DEBORD, Guy. *Society of the spectacle*. 1967. Texto disponível em: <http://www.marxists.org/reference/archive/debord/society.htm>. Acesso 12/12/2012.
- FRIEDLÄNDER, Saul. *Reflections of Nazism: An Essay on Kitsch and Death*. New York, 1984.
- FUX, Jacques. Ficção e Shoah: é possível. In: *Revista NIEJ*, Número 4, Volume 6. Rio de Janeiro, 2012. p. 46-51.
- FUX, Jacques. Le postmoderne et la question du plagiat littéraire. *Revista de Letras da Unesp*. V. 51, N. 2, São Paulo, 2011.
- KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*. Princeton University Press, New Jersey, 2004.
- LEISER, Erwin. *Nazi Cinema*. Translated by Gertrud Mander and David Wilson. New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1975.
- LIMA, Renato; FUX, Jacques. *Speculative History*, 2013 (não publicado).
- MONDZAIN, Marie-José. Can images kill? In: *Critical Inquiry*, Vol. 36, No. 1 (Autumn 2009). p. 20-51.
- NAZARIO, Luiz. O discurso ideológico em *Olympia*. In: *Aletria* 22, n. 2, Esporte, Literatura e Cultura. Belo Horizonte, 2012. p. 129-142.
- NAZARIO, Luiz. Revisionismo Bastardo em Tecnicolor. Disponível em: <http://escritorluiznazario.wordpress.com/2009/04/18/revisionismo-bastardo-em-glorioso-tecnicolor/>. Acesso em 11/07/2013.
- RENTSCHLER, Eric. The Führer’s Fake: Presence of an Afterlife. July, 2012. Capítulo de livro ainda não publicado. p. 33-53.
- RENTSCHLER, Eric. Culture and Belief 54. *Nazi Cinema: The art and politics of illusion*. Fall 2012b. Notas de aula.
- SONTAG, Susan. Fascinating Fascism. In: *New York Review of books*, 1975. Disponível: <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/33d/33dTexts/SontagFascinFascism75.htm>. Acesso em 12/12/2012.
- SPIELVOGEL, Jackson. *Hitler and Nazi Germany*. Prentice Hall, New Jersey, 1988.
- VOLLMANN, William. T. Seeing eye to eye. Resenha de “Images in spite of all” de Didi-Huberman. Disponível em: http://www.bookforum.com/inprint/015_05/3246. Acesso em 12/12/2012.

