

Análise fílmica da estetização e contra-estetização política na obra cinematográfica de Riefenstahl e Syberberg

Film analysis of aestheticization and political counter-aestheticization in the cinematographic work of Leni Riefenstahl and Hans-Jürgen Syberberg

Lidnei Ventura^{1*}, Gustavo José Assunção de Souza¹²

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo realizar a análise fílmica de duas obras clássicas do cinema alemão: a obra cinematográfica *Triunfo da Vontade*, da diretora Leni Riefenstahl [1935], e *Hitler*, um filme da Alemanha [1977], obra de Hans-Jürgen Syberberg. Procura-se compreender a narrativa cinematográfica como linguagem com potencial de construção semiótica da realidade, permitindo a identificação de elementos estetizantes da vida política na construção fílmica de Riefenstahl; ao mesmo tempo, pode-se observar sua desconstrução e contra-estetização na obra de Syberberg. O paralelo entre as obras procura acompanhar a apoteose mítica e queda trágica do regime nazista alemão. A análise está sustentada na concepção de cinema como arte reproduzível e como linguagem política, conforme discussão realizada por Walter Benjamin no ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, trabalho que estuda o impacto das imagens técnicas e as novas formas de percepção na modernidade.

Palavras-chave: Análise fílmica; Estetização política; Cinema; Walter Benjamin

ABSTRACT

This article aims to carry out an analysis of two classic films of German cinema: *Triumph of the will*, by director Leni Riefenstahl [1935] and *Hitler, a film from Germany* [1977], by Hans-Jürgen Syberberg. It's goal is to understand the cinematographic narrative as a language with potential for a semiotic construction of reality, thus allowing the identification of aesthetic elements of the political sphere in Riefenstahl's filmic construction; while allowing to understand the deconstruction and counter-aestheticization in Syberberg's work. The parallel between the films follows the mythical apotheosis and tragic fall of the german nazi regime. This analysis is based on the concept of cinema as a reproducible art and as a political language, as proposed by Walter Benjamin in the essay *The work of art in the age of technical reproducibility*, a text in which the author studies the impact of technical images and the new forms of perception in modernity.

Keywords: Film analysis; Political aestheticization; Cinema; Walter Benjamin

¹ Universidade do Estado de Santa Catarina – Centro de Ciências Humanas e da Educação *E-mail: llrventura@gmail.com

² Prefeitura Municipal da Palhoça – Secretaria Municipal de Educação

INTRODUÇÃO

“Essa é a situação da estetização da política que o fascismo pratica. O comunismo responde-lhe com a politização da arte.”
(BENJAMIN, 2014)

A linguagem cinematográfica, como previsto por Walter Benjamin (2014), sempre foi espreitada pelo fascismo, cuja sanha de espetacularização da realidade encontrou nela formas muito singulares de estetização da política, regredindo a consciência das massas quanto ao seu potencial emancipador e reduzindo o cinema ao que Gui Debord (2006) bem conceituou como sociedade do espetáculo. Na obra de título homônimo, diz o militante e também cineasta francês: “O espetáculo é expressamente o setor que concentra todo olhar e toda a consciência” (DEBORD, 2006, p. 14).

Apropriação da técnica cinematográfica pelo nazi-fascismo, como operado nos filmes de Leni Riefenstahl, era uma das preocupações de Walter Benjamin (2014) em um dos seus ensaios mais fascinantes e influentes, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* [1935/1936] (doravante *A obra de arte*), na qual o autor propõe, em resposta à estetização da política, a politização da arte.

No seu memorável ensaio para a Revista do Instituto de Pesquisa Social, *A obra de arte*, Benjamin se preocupa com o que ele chamou de uma apropriação do cinema pelo fascismo. Suas preocupações não eram em vão. Em 1935, enquanto aguardava os acontecimentos mais sombrios da década de 1930, refugiado na casa do poeta Bertold Brecht na Dinamarca, local onde escreveu o ensaio, Leni Riefenstahl, conhecida como a diretora preferida de Hitler, estreava em 28 de março o documentário panfletário do Partido Nacional Socialista, *Triumph des Willens* [Triunfo da Vontade]. As previsões de Benjamin tragicamente se confirmavam: a estetização da política e da guerra encontravam guarida na sétima arte, como havia intuído quando citou o manifesto do Futurismo, de Marinetti. Conclui Benjamin sobre o *Manifesto*: “‘Faça-se arte, pereça o mundo’, diz o fascismo, e espera a satisfação artística da percepção sensorial transformada pela técnica, tal como Marinetti confessa, da guerra. Isso é evidentemente a consumação da *arte pela arte*.” (BENJAMIN, 2014, p. 123, grifo no original).

Ao que parece, o filme de Riefenstahl leva para a tela do cinema justamente o esforço de estetização da vida política a partir da estetização da linguagem cinematográfica. Seu filme não é só uma peça publicitária do 6º Congresso do Partido Nazista, realizado no ano de 1934 na cidade de Nuremberg, mas uma narrativa de

mitologização do Führer enquanto super-homem restaurador do inventivo império de mil anos.

Se por um lado o texto da reprodutibilidade tem como objeto central de análise a perda da aura da obra artística na modernidade pela aproximação do público pela fotografia, cinema e outras reproduções artísticas, a estetização operada por Riefnstahl produz efeito contrário, reaurificando a obra de arte, agora cinematográfica e reinventando a teologia artística como os estúdios hollywoodianos haviam feito com mitologização de suas grandes estrelas. Em ambos os casos, “O culto ao estrelato fomentado por esse capital [cinematográfico] conserva não só aquela magia personalidade que, há muito consiste no brilho pútrido de seu carácter de mercadoria, como também seu complemento, o culto do público[...]” (BENJAMIN, 2014, p. 77).

Esse carácter premonitório do texto de Benjamin quanto à apropriação fascista da obra cinematográfica acabou se confirmando, mas por contradição dialética da histórica, também produziu o seu contrário, já que também havia afirmado que se modificou a função social da arte, tendo este que se refundar em outras bases: “No lugar de se fundar no ritual, ela passa a se fundar em outra práxis: na política” (BENJAMIN, 2014, p. 35).

É essa práxis política que percebemos em outra obra cinematográfica que colocamos em relação diametralmente oposta ao *Triunfo da Vontade*. Trata-se do filme do diretor alemão Hans-Jürgen Syberberg, *Hitler, um filme da Alemanha* [1978], cujo projeto consiste em desnudar, 40 anos depois, o mito do Führer a partir de uma linguagem desestetizante da política, retroagindo o mito a seu carácter terreno, falível, mas também bufônico e histriônico.

Nosso interesse é pontuar, aqui e ali no filme Riefenstahl, a pluralidade de códigos semióticos que induzem o espectador a um processo agonístico de estetização da vida e da política; assim como realizar o processo inverso no filme de Syberberg, ou seja, identificar nele um processo antiestetizante da política, respondendo ao Triunfo da vontade com a politização da arte, como havia defendido Benjamin, tarefa que Syberberg faz com maestria em *Hitler, um filme da Alemanha*.

TRIUMPH DES WILLENS [TRIUNFO DA VONTADE] ODER TRIUMPH DES VELEITY [OU TRIUNFO DA VELEIDADE]

Como disse Alfredo Bosi (1992, p. 11), “Começar pelas palavras talvez não seja coisa vã. As relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem”. Esse é caso das palavras *Wellens* [vontade] e *Veleity* [veleidade], que etimologicamente têm raiz antiga comum, *welth*, que está ligada a querer ou desejar. Começar por essas palavras talvez seja profícuo, pois o elã da vontade de Leni Riefenstahl brevemente se transformaria em vontade caprichosa, leviana, cuja transmutação histórica converteu o triunfo da vontade teórica em triunfo da veleidade prática e histórica.

Embora a diretora berlinsense Leni Riefenstahl tenha tentado se eximir de qualquer responsabilidade quanto às barbáries praticadas pelo nazismo, sua obra de estetização da política incorporou e representou o duplo *ethos* do triunfo da vontade e da veleidade. Disse ela em uma entrevista para o *Cahiers du Cinema*, em 1960: “[...] meu filme é apenas um documento. Mostrei aquilo que toda gente foi testemunha ou ouviu falar. E todos ficaram impressionados. Eu fui aquela que fixou essa impressão, quem a registrou em película”. Eis a reafirmação daquilo que Benjamin havia falado sobre a estetização em que deságua a arte pela arte: o seu filme [Riefenstahl] parte justamente do princípio de que a arte fala por si, que se dane o mundo [*pereat mundus*]. E o artista é o seu intérprete, aquele que apenas retrata, grava, escreve ou filma essa “impressão”. É isso também que faz o documentário *Triunfo da vontade*, que cobre o 6º Congresso do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães. O faz, porém, não evocando a falácia futurista da *l’art pour l’art*. Ao contrário, o filme é desde o início uma narrativa ideológica em prol do nazismo e seus simbolismos mórbidos. Como previra Benjamin, tal estetização desembocou não só na guerra, mas no maior genocídio de todos os tempos. Embora Leni tenha sido inocentada de colaboração com o regime nazista depois de passar 4 anos em um campo de prisioneiros, seu filme pode ser tudo, menos inocente. Desde o cartaz do filme, tudo está devidamente orquestrado para construir a narrativa do mito Adolf Hitler e transformá-lo em um semideus ou, quiçá, no próprio. Não é necessário usar muita gramática visual para ler no cartaz as mensagens iconográficas próprias da ótica megalomaníaca nazista que a diretora traz para o primeiro plano, programadas para promover ilusões. A estetização, enquanto alucinação ou simulacro do real (BAUDRILARD, 1991) está presente em tudo, a começar pelo cartaz abaixo.

Figura 1 – Cartaz do filme *Triunfo da vontade*



Fonte: Disponível em: <https://abcine.org.br/site/o-mito-em-o-triunfo-da-vontade/>

Tão somente essa peça de divulgação seria suficiente para assegurar a estética da guerra inerente ao documentário. A águia triunfal sobre a suástica dá o tom da subsunção da película ao mito e sua restauração. Ela não é senão o símbolo do ser transcendental que desce das nuvens do céu para impor seu império, como a águia romana havia feito, remetendo à *Ursprung* [origem] do Primeiro Reich [Sacro Império Romano-Germânico] e do Segundo Reich [Império Alemão], humilhados na Primeira Grande Guerra. Não por acaso, a abertura do filme se dá nas nuvens, quando um ser alado (sombra do avião em forma de cruz) sobrevoa Nuremberg para depois surgir triunfalmente sob aplauso da multidão entorpecida.

Figura 2 – Frame 1: Avião sobrevoando Nuremberg



Fonte: *Triunfo da vontade* (1935)

Sobre as nuvens de algodão, a técnica refinada da tomada aérea lança o espectador num verdadeiro transe flutuante, embalado ao som de uma cândida ária wagneriana. Eis aí a iniciação de sua fascinação estética, preparando-o morbidamente para descida do messias em forma de homem.

O processo de estetização evoca o mito do paraíso perdido que o messias deve restaurar. Nesse sentido, a tomada aérea dos castelos medievais, imponentes monumentos e repetidas séries de batalhões organizados em colunas romanas passam ao espectador as imagens da força e do poder do outrora grandioso Império Germânico que o Führer e seu Terceiro Reich vêm restituir aos alemães, ameaçados e fragilizados pela alta inflação, desemprego, pobreza e falta de lideranças políticas. É dessa forma que o mito do povo puro ariano, escolhido para a salvação da humanidade degenerada, encontra-se consigo mesmo na tela do cinema de Riefenstahl. Trata-se da retribuição do olhar da coisa que é vista. O sujeito comum alemão, oprimido e humilhado, deixa-se iludir pela promessa de uma certa “redenção” histórica, que não é somente política ou econômica, mas que vê no seu “salvador” o retrato de si mesmo.

A estetização pelo gesto é talvez uma das formas mais primitivas de apelo ao instinto, que está sub-repticiamente empregado na subserviência da continência de origem militar, mas que ganha o público como entrega desesperada ao seu ídolo.

Figura 3 – Frame 2: Adultos crianças saudando *Heil Hitler*



Fonte: *Triunfo da vontade* (1935)

Como se vê no frame 2, a multidão extasiada e de rosto feliz ovaciona seu *Übermensch* (super-homem), degenerando e estetizando até mesmo a metáfora nietzschiana. Em meio às saudações, a multidão ergue seus braços se entregando ao “heil” como quem saúda um deus ao estilo “Ave César”. Leni sabe o quanto essas

imagens fazem parte da coleção do inconsciente coletivo alemão e não renuncia a elas. Por um lado, evoca a águia romana e seu líder, Júlio César, figura tão importante que emprestou seu nome ao título de imperador em diversos povos, tais como o *czar* russo (Imperador da Rússia) e, como não poderia deixar de ser, o *kaiser* alemão (Império Austro-Húngaro e Império Alemão). Por outro, explora toda a força mítica contida na saudação do “heil” como mimese da “Heil Maria” (Ave Maria) - mãe de Deus. Daí os vários closes nas mãos e seus filhos saudando o seu salvador. Outros diversos closes nas crianças, representação universal da pureza e da fragilidade humana, passam a mensagem de que entregam a seu líder messiânico a missão de cuidar de todo povo, mas especialmente dos mais frágeis.

Pode-se inferir que Riefensthal inaugura (pelo menos no cinema), com suas fantasmagorias, um dos principais e mais eficientes estereótipos dos marqueteiros políticos modernos: a criança no colo do político e seu sorriso angelical.

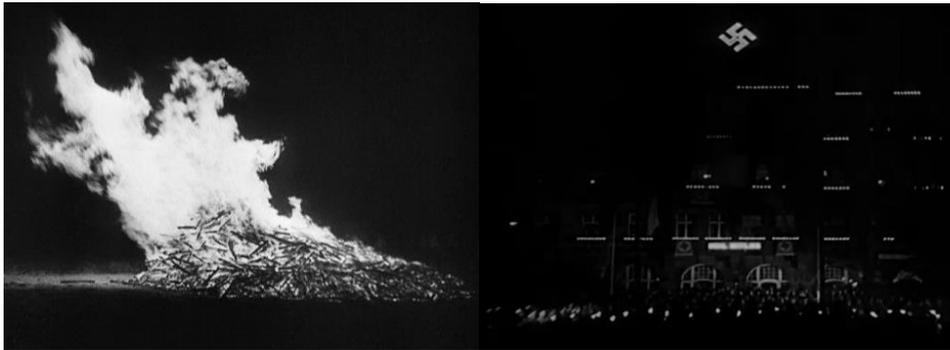
Figura 4 – Frame 3: Mãe saudando Hitler com bebê no colo



Fonte: *Triunfo da vontade* (1935)

No âmbito dessa rápida análise, não poderíamos deixar de mencionar a noite de Nuremberg iluminada por tochas em verdadeira procissão. Mais uma vez se evoca o mito do fogo que a tudo regenera, da terra para o cultivo ancestral à forja das armas para derrotar o inimigo. Do paganismo à teologia judaico-cristã, o fogo contém a simbologia da restauração. São o fogo do raio do deus nórdico Thor, o fogo ptolomaico da cultura grega que ilumina e salva os homens, e o fogo da ira divina que incinera Sodoma e Gomorra aliviando o mundo de seus pecados, todos metamorfoseados pela mística nazista nas manifestações do inimigo mortal: judeus, comunistas e bastardos não arianos puros.

Figura 5 – Frame 4: Tochas iluminam a noite de Nuremberg



Fonte: *Triunfo da vontade* (1935)

Assim, aliando o pagão e o divino, a diretora de Hitler reúne os principais elementos que deixam o espectador fascinado e apaixonado, pronto para defender com a vida o seu messias, como ocorreria alguns anos depois. Aliás, o fogo já havia sido usado em 1933 para queimar vinte mil livros de escritores foram banidos da Alemanha, numa imensa pira que ia do Portão de Brandenburgo até a Praça da Ópera.

Infelizmente, como disse Stuart Hall, os mitos fundadores são transistóricos e a-históricos, pairam acima dos homens, em nuvens de algodão, mas prontas a precipitar. Por isso mesmo são cíclicos e à espreita, aguardando um prestidigitador para evocar a sua manifestação.

Nesse contexto, um atentado, uma facada, uma frase de efeito, ou uma momice grotesca podem ser o estopim do renascimento da estetização da vida política, como acontece atualmente. Como ainda disse Hall (2013, p. 32), “Seu poder redentor [do mito] encontra-se no futuro, que ainda está por vir”.

Com essas poucas cenas, pensamos ter exemplificado o programa de estetização mistificador praticado pela diretora alemã a partir do culto da personalidade de Hitler. Evidentemente, Riefenstahl não criou o mito do Führer salvador da Grande Germânia, mas foi uma aliada importante na máquina de propaganda nazista, colaborando com a sua inscrição no imaginário do povo alemão e alinhando sua narrativa fílmica ao sistema de propaganda criado por Goebbels.

SYBERBERG: CONTRA-ESTETIZAÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DA VELEIDADE

Nas sete horas de duração da narrativa épica, *Hitler, ein Film aus Deutschland* [*Hitler, um filme da Alemanha*] (1977), Hans-Jürgen Syberberg evoca a história em uma variedade de gêneros dramáticos e expressivos: conto de fadas, circo, drama alegórico popular, ritual mágico, diálogo filosófico, sobreposição de imagens e manipulação de bonecos. Essa ampla variedade de modos narrativos almeja alcançar um estádio de obra de arte total, remontando ao idealismo e ao romantismo mágico alemão, assim como sua releitura a partir da derrocada dos valores alemães e de seu espírito nacionalista, no período moderno.

A questão da totalidade remete à uma grande Unidade que se diferencia de algo transcendente: não havendo um aquém ou um além do mundo terreno, mas sim um universo total, destarte íntegro, com todas as suas partes e fragmentos. Syberberg explora essa “abertura” na totalidade pelo efêmero das aparências, faz aparecer justamente o invisível, o que está soterrado, fazendo vibrar imagens que reconhecem o valor do que já foi e da sua efemeridade em constante transformação: a grande Unidade se desdobra ao espectador. Suas especulações estéticas voltam-se sobre si mesmas, expressando constantemente dor, mágoa e pavor. Um filme fantasmal: os cenários são gélidos, crípticos, esfumaçados, enclausurados obscuros, produzidos sob o modelo-inspiração dos cineastas George Méliès e Serguei Eisenstein, e em antimodelos como o de Leni Riefenstahl e o cinema de Hollywood industrializado.

As imagens em movimento atravessam um deserto coberto de alegorias sob a questão e a música de Wagner: almeja-se como que em *Parsifal* (também dirigido por Syberberg em 1982), ou em o *Anel de Nibelungo*, obra de arte total, na qual os elementos indizíveis e invisíveis ressoam no ar, abrangente em todas as direções temporais e domínios simbólicos, que ocupa os espaços arruinados e desterrados pela ascensão do nazismo: a decupagem da ruína, de recuperação de cacos e fragmentos que reluzem o todo. É interessante notar que o filme foi rodado em 20 dias, depois de quatro anos de preparação e construção de cenários, figurinos, bonecos e roteiro.

Figura 6: Frame 5: Cartaz do filme *Hitler, um filme da Alemanha*



Fonte: *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977)

A trilha sonora do filme é feita pela combinação de textos sonoros, muitas vezes lembrando reproduções radiofônicas: uma miscelânea de discursos imaginários e autênticos de Hitler, Himmler, Goebbels, Speer e personagens de bastidores. Os jogos sonoros da trilha são entremeados e intermitentemente superpostos às falas dos atores (como slides sonoros, que ora se sobrepõem e ora se isolam, concentrando momentos de discursos). As imagens também são compostas por retroprojeções, refletindo à antiguidade clássica por meio de projeções, ao expressionismo cinematográfico alemão e à obra de Dante Alighieri ilustrada por Gustav Doré. O cenário é a projeção na tela, mas também fazem explodir os objetos da cena, impondo limites espaciais aos atores.

Figura 6: Frame 6: Um dos cenários do filme *Hitler, ein Film aus Deutschland*



Fonte: *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977)

Inúmeros fragmentos da cultura europeia são postos em conjuntos, em vias de desconstruir a mitologia construída pelo nazifascismo: a grande Unidade (que muito se afasta das ideias do Totalitarismo). O mosaico de Syberberg é uma abrasão que vai raspando das ruínas da cultura alemã uma possibilidade salvífica, um salto redentor que recupere os valores clássicos do germanismo sem a especulação mítica criada pela propaganda nazista. Um filme de redenção nos interiores de um campo arruinado.

O que propõe Syberberg é uma experiência narrativa de interrupção espaço-temporal; a imagem que propõe Walter Benjamin é o freio do tempo homogêneo e vazio que corre em direção ao progresso. Se o nazismo almejou tornar-se uma locomotiva desesperada, Syberberg descarrilha o trem, desmontando-o de sua rota e propondo novas possibilidades de interpretação e interpolação conceitual do próprio uso do cinema. Se em Riefenstahl o intuito é comover as massas e pô-las de acordo com o mito nazifascista do progresso, em Syberberg o cinema é descarrilhado de sua prepotência de influenciar as massas para ser um rompimento com a história do próprio cinema alemão.

Sobre o filme, Busche (2013), escreve que:

Como em um caleidoscópio, Syberberg propõe uma melancólica rememoração por meio de fragmentos de textos recitados, teatro de bonecos, documentário, recursos de filmes musicais, discursos e programas de rádio originais, retroprojeções e sobreposições que unem-se em um surreal panorama de um pesadelo, desafiando toda montagem provinda de uma razão administrativa (BUSCHE, 2013, p. 2, tradução nossa).

Syberberg propõe em sua narrativa a salvação da arte dos clássicos alemães de sua distorção histórica, demonstrando por meio da combinação de miniaturas o acúmulo de ruínas sobre Wagner, o Idealismo e o Romantismo de Goethe, Schlegel e Novalis, assim como uma proposta de cinema experimental, que opera sua função imagética nos estilhaços e nas sobras da história. Enquanto em Riefenstahl registra-se a ascensão pela propaganda política e ideológica, em Syberberg encontra-se a alegoria da ruína, chapinhando nas dilacerações do passado e no peso da culpa e da melancolia que a nuvem negra da história depositou sobre a cultura alemã.

A potência caleidoscópica das múltiplas imagens e usos das técnicas cinematográficas remonta ao teatro épico de Bertold Brecht. Em Brecht e em Syberberg temos uma obra de arte que visa romper com os modelos, instaurando um novo gênero

artístico. Susan Sontag (1986, p. 106) escreve sobre essa potência de rompimento: “Por mais precursores que tenha, a verdadeira obra de arte rompe, pelo menos aparentemente, com uma velha ordem, e produz um efeito realmente devastador, ainda que salutar”. Também em Brecht e em Syberberg um mesmo ator trabalha na interpretação de inúmeras personagens, compondo assim a mais variada composição do trabalho, pondo em movimento a própria possibilidade de fazer um cinema vertiginoso, esotérico e cabalmente aberto para especulações. Sontag (1986, p. 109) explica: “O recurso de fazer cada ator desempenhar vários papéis, convenção inspirada por Brecht, é um aspecto desta estética de múltiplos usos”. Assim como as miniaturas que aparecem diversas vezes, sob circunstâncias diferentes, Hitler é representado por um ator, por uma marionete pequena, o mesmo ator de Hitler faz um soldado desesperado, e depois Hitler em uma marionete grande. A estética dos múltiplos usos é uma proposta de rearranjo do cinema, desvelando o da própria mitologia cinematográfica.

Em *Udergângens arkitektur* [Arquitetura da Destruição] de 1989, Peter Cohen apresenta um documentário com imagens da época do cinema de propaganda do nazismo. As imagens são compostas de modo a fazer conhecer os imensos projetos de construção de obras arquitetônicas, rebuscando as origens do império grego e romano como ideais de beleza. Nesse sentido, os artistas modernos eram comparados aos deformados por doenças genéticas ou pela Primeira Guerra Mundial. Seus quadros eram motivos de riso, pois as deformações propostas pela arte moderna eram comparadas com supostos defeitos e deformações nos homens. A arte é naturalizada e o ideal de belo clássico é conjurado como um ideal atual e necessário para a composição de um duradouro e belo império. Quando toda a arquitetura é destruída, Berlim em chamas, bancarrota dos valores e das máximas nazistas, quando tudo isso se fragmenta e transforma-se em escombros da história: é com este material que Syberberg vai construir suas alegorias no grande deserto de significações da Alemanha pós-nazista, prestando contas de sua amargura para evitar que as trevas sejam profícuas e prospectivas. Sugere Sontag (1986, p. 107) a inversão do título do filme, não sem uma ponta de ironia: “*Alemanha, um filme de Hitler*”.

Em tal esfacelado cenário de ruínas que se erguem até o céu, *Hitler, ein Film aus Deutschland* é um salvífico salto de reparação e morbidez. O messianismo é a ode que ecoa da montagem. O filme toma nazismo pelas suas próprias palavras (as palavras de Hitler, de Goebbels) como uma façanha apocalíptica, uma cosmologia de uma Nova Idade Glacial - em outras palavras, como uma escatologia do mal - e se desenrola numa espécie

de fim dos tempos, num tempo messiânico (para usar a expressão de Benjamin) que impõe o dever de tentar fazer justiça aos mortos. (SONTAG, 1986, p. 114).

Acima de tudo, Syberberg propõe a desconstrução das palavras de ordem hitleristas em prol de um jogo alegórico que opera suas imagens sobre as ruínas das construções simbólicas das próprias palavras de ordem hitleristas. Syberberg chega na origem dos imperativos mitológicos de toda uma cultura quedada e quebrantada pela própria brutalidade. As palavras de ordem hitleristas referem-se a um conjunto discursivo que se elevou ao poder na tentativa de calibrar o movimento das massas nos conformes de interesses particulares de um megalomaniaco, mas que também envolviam registros de poder da burguesia, do exército e da comunidade médica antiética, num tétrico programa de destruição e dominação. Propunha-se a aurora de um novo mundo, no qual depositava-se o ideal nazista de extinguir a diferença, o não-puro, o não-ariano, abolindo também a contracultura e tudo aquilo que afirmava-se fora da curva de tais palavras de ordem que compunham o mito nazifascista, legitimado por procedimentos que garantiriam supostamente um império de mil anos da “grande” e “forte” massa ariana. O mito nazista é apresentado no cinema de Syberberg como uma metamorfose propícia ao abominável.

Tal metamorfose é a desconstrução do mito: sua derrocada em constante transformação. Um mito que fora construído paulatinamente pela propaganda nazista, por jogos econômicos, alienantes, de manipulação de grandes massas, controle de veículos de comunicação, e que desenvolveu um imaginário coletivo que sonhava com a glória de um retorno ilusório a Roma Antiga e seus impérios. Syberberg, ao operar suas imagens na derrocada de tal imaginário, desconstrói a ilusão provocada pela mitologia nazista, rasgando na história um sufocante martírio de lamentação: os veios da história são expostos para apresentar ao espectador, por meio do antimito e de modos de desconstrução, a máscara mortuária instalada pela mitologia reativa de Hitler.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa comparação entre os clássicos cinematográficos sobre o nazismo teve como mote um oxímoro fundamental: a ascensão do nazismo pela propaganda política estetizada para as massas em oposição à derrocada do mito nazismo e sua desconstrução.

Se Riefenstahl fez do mal algo belo, estetizando as imagens embebidas em um mito propagandístico, Syberberg fez do mal algo monstruoso, arruinado, rompendo com a estética da veleidade e compondo possibilidades redentoras. Syberberg não pede desculpas ao mundo pela devastação histórica provocada por seu povo: ele sofre toda a devastação em um profundo estado de melancolia.

Em Riefenstahl, Hitler é pintado como um messias salvador, um herói nacional e um homem divinizado: escolhido pelos céus e acolhido pelo povo. O caráter megalomaníaco fica estacionado em segundo plano (não se traça parâmetros com o horror dos campos de extermínio). O que conta é a potência santificada das decisões hitleristas: a resolução das crises liberais, combate às ideias socialistas provindas da Revolução Russa que marejaram a classe trabalhadora europeia, a liberalidade eugênica e o retorno da arte clássica. Quando todas essas miragens jazem, o mito bélico assusta. Quando as barreiras e os assassínios não puderam mais calar e explodiram todos os pontos de fuga, todas as ilusões que dignificaram a figura de Hitler escoaram, viraram escombros e ruínas.

Nesse árido deserto do que sobrou, Syberberg arrisca uma remontagem. Realocar os fragmentos arruinados na expectativa de criar um mosaico único. Riefenstahl apresenta-nos um falso Messias, redentor não do todo, mas de particulares (especificamente burgueses e militares). Syberberg não monta seu mosaico de fragmentos preocupado com a imagem final, se preocupa, no processo da montagem, em aguardar a chegada do “messias” benjaminiano da redenção, sem nunca o incorporar de todo, mas esperando-o pacientemente enquanto abre as portas para a sua possível passagem.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacro e simulações**. Lisboa: Relógio D’água, 1991.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Francisco de A. P. Machado. Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.

BUSCHE, Andreas. Syberberg and Wagner. **Goethe-Institut e. V., Internet-Redaktion**, jun. 2013. Disponível em: <https://www.goethe.de/en/kul/flm/20365360.html>.

COHEN, Peter. **Undergångens arkitektetur** (Trad. Arquitetura da Destruição). Alemanha: Poj Filmproduktion Ab, 1989. (119 min.), son., color.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: contraponto, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora**. Belo Horizonte: Humanitas, 2013.

RIEFENSTAHL, Leni. **Triumph des Willens** (Trad. Triunfo da Vontade). Alemanha: Reichsparteitagfilm der L. R. Studio-Film, 1935. (119 min.), son., p/b.

SONTAG, Susan. Hitler de Syberberg. IN: SONTAG, Susan. **Sob o signo de saturno**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986. p. 105-126.

SYBERBERG, Hans-Jürgen. **Hitler, ein Film aus Deutschland** (Trad. Hitler, um filme da Alemanha). Alemanha: TMS Film GmbH, Westdeutscher Rundfunk, British Broadcasting Corporation, Solaris Film, 1977. (442 min.), son., color.

Recebido em: 10/10/2022

Aprovado em: 12/11/2022

Publicado em: 17/11/2022