

A VIDA COMO FICÇÃO (*)

Ao escrever, em 1965, o ensaio "On style", Susan Sontag, mesmo dando uma valoração positiva em termos estéticos aos filmes de Leni Riefensthal, não deixa de sentir o perigo inerente a uma tal atitude:

"Na arte, o "conteúdo" é, como se fosse, o pretexto, o objetivo, a isca que engaja a consciência em processos de transformação essencialmente *formais*.

É por isto que podemos, de sã consciência, apreciar obras de arte que, consideradas em termos de "conteúdo", são moralmente condenáveis para nós (...). Chamar de obras-primas *O triunfo da vontade* e *Olimpia* de Leni Riefensthal não é acobertar a propaganda nazista com tolerância estética. A propaganda nazista lá está. Mas algo mais também lá está, que rejeitamos em nosso prejuízo. Por projetarem os movimentos complexos da inteligência, graça e sensualidade, estes dois filmes de Riefensthal (únicos entre as obras dos artistas nazistas) transcendem as categorias da propaganda ou mesmo da reportagem. E nos encontramos — seguramente, um tanto desconfortáveis — vendo "Hitler" e não Hitler, as "Olimpíadas de 1936" e não as Olimpíadas de 1936. Graças ao gênio de Riefensthal como cineasta, o "conteúdo" — vamos até mesmo supor, contra suas intenções — veio desempenhar um papel puramente formal" (1).

O emprego das aspas e o jogo dialético entre forma e conteúdo são claros indícios do desconforto provocado por tal tipo de filme, apesar do envolvimento estético que possa motivar no espectador.

Ao apontar a primazia da *forma* sobre o conteúdo, Susan Sontag chega bem perto dos mecanismos utilizados pela propaganda nazista, norteados por um fim bem específico: embaralhar totalmente *ficção* e *realidade*.

Desejando transmitir uma determinada *idéia* da Alemanha, a propaganda cinematográfica nazista trabalha essencialmente com dois artifícios estilísticos — a abstração (histórica e geográfica), a estetização — a pretexto de mostrar uma "realidade" documental.

(*) A propósito do seminário "Filme e propaganda: o exemplo o filme nazista", promovido pelo Instituto Goethe.
(1) Sontag, S. Against interpretation. /New York/ Dell/1969/, pp. 34-35.

A câmara detém-se no povo, nas marchas militares, nas grandes figuras políticas (colhendo de vez em quando a imagem dum Hitler não oficial), nos comícios, “documenta” os avanços irresistíveis do exército alemão, compondo sequências esteticamente impecáveis, que nos permitem questionar a objetividade do registro e desmascarar seu caráter “ficcional”.

O que transparece destes filmes é a imagem duma Alemanha, em que tudo é perfeito, tudo é idílico: o país é próspero e sereno (é freqüente o confronto com o período conturbado de Weimar); os habitantes são belos, fortes, sadios, verdadeiras encarnações do “mens sana in corpore sano”; a guerra é limpa, sem mortes; os judeus são bondosamente tratados pelo Führer, que colocou até uma cidade a sua disposição... (2).

Numa hábil manipulação ideológica, o passado é colocado a serviço do presente. Existe apenas anquanto elemento referencial, reforço para o mito germânico, os valores nacionalistas, a ideologia militarista.

Disto, *A floresta eterna*, metáfora da história do povo alemão, é um exemplo bem significativo.

Povo alemão/floresta constituem uma realidade única. A história não se desenvolve num espaço-tempo específicos: é mostrada aos saltos, em rápidos flashes, que seguem o ritmo das estações.

A floresta, várias vezes derrubada, é replantada, cresce com força cada vez maior até transformar-se numa apoteose de bandeiras nazistas.

A concepção abstrata da história é claramente denotada pela própria estruturação da fía em seu percurso da ordem natural à ordem hitleriana: a evolução do povo alemão parece tender *naturalmente* para as sequências finais do filme. A simetria das bandeiras, o alinhamento geometricamente perfeito dos jovens hitleístas não só afirmam a força do povo alemão, capaz de superar todas as vicissitudes, mas apontam claramente para o racionalismo da ordem present, que não permitirá uma nova derrubada da floresta.

O passado foi superado pelo presente: afirmado enquanto mito, mas negado enquanto realidade.

A mesma abstração, embora em níveis diferentes, está na base dos documentários sobre a guerra.

O espectador não tem diante de si cenas cruentas: a guerra não é feita de batalhas, mas do avanço das tropas alemãs num fluxo quase contínuo. A destruição é quase nula: há somente rápidas sequências de escombros. A morte é quase inexistente: um ou outro túmulo, mas raramente cadáveres.

(2) Vide o “embelezamento” dum campo de concentração no documentário *O Führer doa uma cidade aos judeus* (1943).

O exército move-se num espaço geográfico indefinido, realçado pelos mapas estilizados que só servem para mostrar o avanço irresistível das tropas. O inimigo praticamente não existe: há colunas de prisioneiros, populações que saudam a chegada dos alemães...

O soldado quase sempre desaparece por trás do aparato bélico: a guerra é feita por tanques, canhões, aviões, que apontam para objetivos indefinidos. A batalha resolve-se no troar do canhão, no estrondo da bomba.

Tudo isto como corolário duma idéia: a Alemanha, atacada, foi obrigada a entrar na guerra.

E, no entanto, o que os filmes de propaganda mostram é a preparação dum poderoso aparato bélico, estetizado por uma vontade geométrica, mas não por isto menos perigoso.

As marchas militares têm lugar num cenário arquitetônico, captado com precisão ideológica pela câmara: amplos espaços geométricos, edifícios sóbrios e solenes como pano de fundo, torres góticas que se recortam contra o céu.

Assim como acontece com a história, o monumento arquitetônico é investido duma carga ideológica:

- simboliza a alma germânica, os valores nacionais (gótico).
- remete para o racionalismo, o geometrismo das formações militares (neoclássico).

Se o gótico, inserido numa moldura cotidiana, serve sobretudo para explicitar a ligação tradição/presente (da mesma forma em que é feita a analogia povo/floresta), o neoclássico é o melhor veículo para transmitir idéias de ordem, de harmonia relacionadas com a eficácia do aparelho militar.

Há uma perfeita correspondência entre o geometrismo dos edifícios oitocentos e a ordem rigorosa das formações militares, que nos faz perceber claramente a mola mestra da propaganda nazista: o jogo ficção/realidade.

A arquitetura não é utilizada em seu caráter de testemunho, de documento: é o cenário dum espetáculo grandioso e de claros efeitos hipnóticos.

Nisto, o nazismo parece revelar-se discípulo do barroco "militarista" de Luís XIV, que buscava a perfeita sincronização entre o agenciamento espacial racionalmente resolvido e a regularidade das tropas em marcha. Edifícios e homens acabavam por constituir uma única realidade fictícia que o cinema nazista saberá explorar em toda sua riqueza plástica.

Talvez mais que a história, a arquitetura seja o veículo mais adequado para a propaganda nazista: mantendo toda aparência duma realidade natural, remete para uma ordem artificialmente construída.

A estetismo implícito no geometrismo das formações militares, concebidas como *arquiteturas em movimento*, o reforço dado a estas imagens poderosas pela regularidade da arquitetura neoclássica, postada como *sentinela duma nova ordem*, davam vida a uma realidade artificial, em que homem e história desapareciam diante duma idealização.

A idealização duma Alemanha forte, racional, que se servia da ordem geométrica para mascarar as contradições da realidade.

Levando esta idealização ao extremo, dando à realidade um carácter abstrato a propaganda nazista é talvez o exemplo mais poderoso da estetização da vida.

Estilizada, reduzida apenas a alguns elementos essenciais, a vida deixa de ser real para transformar-se em ficção.

Uma ficção idílica que só mostraria seu rosto trágico tarde demais (3).

Annateresa Fabris

(3) A própria estrutura do ensino durante o período nazista revela este aspecto manipulatório.

Expurgados os professores ideologicamente perigosos, os outros eram submetidos a estágios em lagers, em que se enfatizavam a vida comunitária e a tarefa do docente na "formação alemã".

Os currículos eram orientados pelo espírito nacional e bélico. As disciplinas mais importantes eram: o alemão, a história, a geografia (enfocada como conhecimento da pátria e dos territórios a serem ocupados), a educação física, a educação militar.

O indivíduo nada era diante do *povo*, entendido como entidade racial perfeita (idéia veiculada pela educação sexual e familiar).

A formação deste espírito nacional desloca-se finalmente da família e da escola para a Juventude Hitlerista, considerada o melhor instrumento para a educação física, intelectual e moral dos jovens.

A este respeito, leia-se o artigo de Franco Bertoldi: *La pedagogia nazista come "Verfuehrung"*, *Cultura e Scuola*, Roma (52): 160-170, ott.-dic. 1974.