



A CÂMERA COMO *BUNKER*: O FILME A *QUEDA* E O PROBLEMA DA CONSCIÊNCIA HISTÓRICA ALEMÃ

Pedro Spinola Pereira Caldas*

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

pedro.caldas@gmail.com

RESUMO: Este trabalho procura discutir o filme *A Queda: Os Últimos dias de Hitler*, de Oliver Hirschbiegel, levando em consideração três parâmetros: primeiramente, sua forma de representação; em segundo lugar, a comparação com o livro de Joachim Fest que lhe serviu de base para o roteiro e, por fim, as conseqüências e premissas teóricas centrais para as discussões a respeito da consciência histórica da Alemanha.

ABSTRACT: In this paper, Oliver Hirschbiegel's motion-picture *Downfall* is analyzed according to three patterns: firstly, through its representational forms; secondly, through a comparison with the Joachim Fest's historical essay that inspired the movie's plot; and finally, through a theoretical perspective, the present text tries to understand the movie's premises and consequences for the German historical consciousness.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria da História – Adolf Hitler – Cinema alemão

KEYWORDS: Theory of History – Adolf Hitler – German cinema

Em recente livro, Ciro Flamarion Cardoso duvida se a ciência histórica teria lugar em um mundo globalizado que, para funcionar, leva cada vez menos em consideração a existência de fronteiras nacionais.¹ Fortemente alavancadas pelos Estados nacionais desde o século XIX, as pesquisas históricas enquadravam-se dentro de projetos de nação que, em nossos dias, perdem força dia a dia. Mas um curioso paradoxo se mostra sem máscaras: o fato da ciência histórica estar perdendo relevância ideológica e política não significa necessariamente que tenha diminuído o interesse do público *consumidor* por *temas* históricos, que não necessariamente se apresentem sob o

* Professor Adjunto do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Doutor em História Social da Cultura pela PUC-Rio e pesquisador do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

¹ CARDOSO, Ciro. A História na virada de milênio: Fim das certezas, crise dos paradigmas? Que História convirá ao século 21? In: **Um Historiador fala de teoria e metodologia: Ensaios**. Bauru: EDUSC, 2005.

formato científico. Não me deixa mentir o sucesso² do filme *A Queda: Os Últimos dias de Hitler* (2004), dirigido por Oliver Hirschbiegel, com roteiro de Bernd Eichinger e Joachim Fest e estrelado pelo magnífico Bruno Ganz. Como alguém que vem se dedicando profissionalmente a assuntos teóricos centralizados na historiografia e na consciência histórica da cultura alemã, me sinto mais à vontade para falar sobre o filme de Hirschbiegel a partir de conceitos da teoria da história; assim, o leitor não deve esperar por uma análise formal minuciosa da linguagem do filme. Esta, quando esboçada, o será para que se chegue ao centro da discussão relativa aos problemas teóricos da representação histórica e da cultura histórica em nossos dias, sobretudo na Alemanha.



Mas é necessário partir de uma impressão imediata antes de chegar à teoria: qual seria o motivo do filme ter atraído tantos espectadores? Como explicar o potencial *pop* de Adolf Hitler? São perguntas que não se deixam responder facilmente, e, por isso, é necessário respeitar a razão encontrada por cada espectador para sair de casa, comprar um ingresso e entrar em uma sala para ver o filme. Se por um lado é cedo para fazer um estudo da recepção do filme, por outro é felizmente possível ceder espaço ao próprio diretor. Respondendo a uma jornalista a respeito da pesquisa dos diálogos, Oliver Hirschbiegel responde com boa-fé: “[os diálogos – N.A.] foram pesquisados com exatidão. Ao escrever, Bernd [Eichinger – N.A.] tomou algumas liberdades, mas muito poucas. As principais fontes para a pesquisa foram Fest, Speer, Traudl Junge e outros”.³ A intenção de Hirschbiegel

² O tema do filme de Hirschbiegel não é inédito. Conforme aponta Stefan Reinecke, o diretor G.W. Pabst realizou em 1955 o filme *Der letzte Akt (O Último ato)*, em que também relata os últimos dias de Adolf Hitler. Reinecke nota que o filme, ao contrário de *A Queda*, foi um fracasso de bilheteria. A pergunta que se torna urgente é: como entender a consciência histórica alemã, depois de cinquenta anos, reage desta maneira a um tema que, pelo visto, era tabu em 1955? Cf. REINECKE, Stefan. *Vergesst Hitler! Die Tageszeitung*, Berlim, 14 set. 2004, p. 3. Disponível em: <<http://www.taz.de>>. Acesso em: 05 nov. 05.

³ REBHAN, Nana A.T. Interview mit Regisseur Oliver Hirschbiegel. *Fluter – Bundeszentrale für politische Bildung*. Disponível em: <<http://www.fluter.de>>. Acesso em: 19 nov. 05.

encontra uma forte crítica nas palavras precisas do professor Michael Wildt: “o filme se encena como fonte”.⁴

Mas, o que de fato pode ser visto no filme que se pretende ser fonte? De início, segurei a estratégia do próprio diretor, atando-me ao que é exposto. No momento seguinte deste ensaio, para que seja possível dar corpo ao que pretendo dizer, farei comparações pontuais entre o que se vê no filme com o que se encontra nas páginas de **No Bunker de Hitler**⁵, livro de Joachim Fest que lhe serve de fonte. E através destas comparações simples, aponto para a estratégia da obra: enquanto exhibe os “fatos” de maneira quase obscena, o diretor permite-se uma estratégia de ocultamento de uma série de aspectos relevantes. Por fim, farei algumas considerações teóricas importantes tendo em mente questões acerca da consciência histórica contemporânea (o debate pós-moderno) e especificamente da própria possibilidade de interpretar e representar o nacional-socialismo.

I

A *Queda* é um produto feito com esmero indiscutível, e disto resulta um acabamento irretocável aos olhos do espectador. Diria que bem-acabado até em demasia, pois, na verdade, o filme é posto em uma moldura. Ele inicia e termina com depoimentos de Traudl Junge retirados de um documentário rodado pouco antes de sua morte.⁶ A visão do espectador tem seu campo de visão limitado por estes dois pólos bem demarcados, pólos que saem de uma realidade que o documentário tenta captar. Entre os dois pólos, temos a encenação do passado. Apesar dos roteiristas pouparem o espectador do trabalho de marcar a seqüência e a temporalidade do filme, protegendo-o como se fosse necessário estar em um *Bunker* para ser possível suportar o que se projeta da tela para o presente, há certo desconforto em perceber que há duas narrativas

⁴ WILDT, Michael. *Der Untergang: Ein Film inszeniert sich als Quelle, Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Potsdam, 2005, p. 2. Disponível em: <<http://www.zeithistorische-forschungen.de>>. Acesso em: 05 nov. 05. Este texto obtive graças à voluntária contribuição de meu amigo Olaf Jensen, professor do *Center for Holocaust Studies* da Universidade de Leicester (Inglaterra), que generosamente me passou ainda outros seis textos, críticas e resenhas a respeito do filme, fundamentais para que compreendesse sua recepção imediata na Alemanha.

⁵ FEST, Joachim. **No Bunker de Hitler: Os Últimos dias do Terceiro Reich**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005. Por motivo que escapa à minha imaginação, enquanto o título original do livro é o mesmo do filme: (*Der Untergang*) a edição brasileira resolveu publicar a tradução do livro com um título distinto.

⁶ Trata-se do ótimo filme *Im toten Winkel: Hitlers Sekretärin* (2002), uma produção austríaca dirigida por Oskar Heller, que teve exibição tímida entre nós e ainda permanece inédito em DVD.

distintas dentro do próprio filme: de um lado, as lembranças de Junge, de outro, a câmara onisciente que penetra em cada instante do *Bunker*. As lembranças de Traudl Junge enfatizam ainda mais a incoerência da narrativa do filme: os trechos documentais mostram um ser humano que, no final de sua vida, tem consciência de que poderia tê-la conduzido de maneira diferente. Portanto, o filme de ficção que o espectador tem perante os olhos tenta se mostrar como reprodução fiel da uma catástrofe, mas, ao mesmo tempo, procura dizer ao espectador que tudo poderia ter sido diferente. E esta incoerência o tornaria saudavelmente ambíguo, uma obra aberta a outras possibilidades, se os trechos documentais que servem de moldura ao filme não insinuassem que seu recheio é o mais autêntico possível. Afinal, no filme, embora a atriz Alexandra Maria Lara interprete uma *Frau* Junge tão assustada quanto atenta ao que se passa ao seu redor, certas imagens mostradas pela câmara não poderiam estar sendo presenciadas pela secretária: reuniões do *Führer* com seus generais, o assassinato das crianças Goebbels, a própria incineração do cadáver de Hitler, e outras tantas. De um lado, a memória de uma testemunha que tenta se reconciliar com seu passado de forma honesta, ao olhar sem reservas para ele; de outro, uma câmara que parece nem precisar fazer este esforço. Ele é o registro dos eventos, feito sem qualquer distância. É mais do que garantia de realidade. É a própria realidade.

Imerso nesta moldura e subjugado por esta ambivalência narrativa, no princípio do filme o espectador é apresentado a Hitler. Como um ator que entra majestosamente em cena, ele sai de sua sala e se mostra para as secretárias que buscam um emprego. Cordial, ele tolera sem problemas os erros cometidos por Traudl Junge e concede-lhe a vaga, sem sequer testar as demais candidatas. Após esta cena, o filme pula para os últimos dias da guerra em uma Berlim arruinada e prestes a ser tomada pelos soviéticos, que, aliás, são exibidos somente no final do filme, festejando e bebendo a vitória contra o nazismo. Sem demora, o filme apresenta Himmler, o traidor, e Fegelein, o covarde, comparsas de um ditador que, em 1945, está doente fisicamente e não menos psicologicamente: sua mão treme, seus ataques de ira são freqüentes, seus discursos passam longe de qualquer referência real e ele não hesita em expressar repulsa pelos civis alemães. Mas, conforme observou muito bem Stefan Reinecke⁷, enquanto o filme apresenta a traição de um Himmler e a covardia de um Fegelein, procura também dar

⁷ REINECKE, Stefan. Vergesst Hitler! *Die Tageszeitung*, Berlim, 14 set. 2004, p. 3. Disponível em: <<http://www.taz.de>>. Acesso em: 05 nov. 05.

espaço para os bons-sentimentos quase heróicos de Schenck, médico da SS, e para a sensatez ponderada do arquiteto Albert Speer. Os roteiristas Eichinger e Fest se mostram alunos atentos dos filmes mais comuns de Hollywood, caracterizando as personagens em mocinhos e bandidos. Novamente, a câmera-*Bunker* faz o trabalho do espectador, protegendo-o e restringindo-lhe a margem que o permitiria ver o filme de maneira diferente. *A Queda* foi feito para ser visto como outros tantos.

Se é razoável pensar que dificilmente um espectador poderia concordar com as atrocidades ditas por Hitler a respeito da necessidade de destruição do povo alemão, por outro lado, creio ser necessário ressaltar que, neste sentido, o povo alemão não se distingue dos judeus e outros povos assassinados por Hitler. Outra dicotomia simplória se apresenta: se Himmler/Fegelein representam o mal em estado puro, e Schenck/Speer a racionalidade e a humanismo, Hitler parece estar em plano imediatamente oposto ao do seu próprio povo. Como é representado o povo alemão ao longo do filme? Os únicos adeptos do regime são crianças, donde se conclui que a adesão ao regime, mesmo em sua fase agonizante, reduz-se a um ato de ingenuidade. Em momento algum os alemães que têm seus corpos mutilados e expressam dores lancinantes são exibidos com crises de consciência. Fogem como bichos e não fazem qualquer alusão a um período anterior a uma Berlim em ruínas. Assim, o espectador não somente é levado a simpatizar com o povo alemão, mas como também é colocado nas ruínas, sem ser convidado a imaginar e pensar em algo além daquele cenário mórbido.

Trata-se ainda de uma dicotomia que carrega consigo uma conseqüência muito séria: concordando com as palavras do historiador John Lukács, para quem “[...] a definição de Hitler como louco exonera-o de toda responsabilidade”⁸, levanto a hipótese de que Hitler, em sua alienação auto-imposta, para a qual o *Bunker* é uma metáfora tão perfeita quanto simples, é encenado como alguém incapaz para a ação por motivos físicos e psicológicos. Como o filme não mostra que esta alienação é uma característica que atravessa toda a vida de Hitler⁹, limitando-se a encerrá-la na sua fragilidade

⁸ LUKÁCS, John. **O Hitler da História**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 42.

⁹ Ainda que obras como a biografia do próprio Joachim Fest insistam neste aspecto, a descrição e agudeza de Sebastian Haffner me parecem quase insuperáveis: “Nesta vida [a de Hitler - P.S.P.C.] falta, tanto ‘antes’, quanto ‘depois’, tudo que normalmente empresta a uma vida humana densidade, calor e dignidade: formação, profissão, amor e amizade; casamento e paternidade. Desconsiderando a paixão política, é uma vida sem conteúdo, e por isso certamente uma vida infeliz, mas singularmente desprovida de peso, leve, da qual se pode desprender a qualquer momento. Uma constante prontidão para o suicídio acompanha a carreira política de Hitler. E ao final se dá realmente, como era óbvio, um suicídio”. HAFFNER, Sebastian. **Anmerkungen zu Hitler**. Frankfurt am Main: Fischer, 1978, p. 9.

circunstancial, o espectador pode identificar esta alienação do ditador com a iminência da derrota e com o fim do nacional-socialismo. A alienação da realidade entendida como algo circunscrito ao *Bunker* é ainda reforçada pela companhia de uma Eva Braun inteiramente distante de qualquer sentido do real, chegando mesmo a abraçar alegremente Traudl Junge antes de cometer suicídio. O problema grave que se apresenta é o seguinte: se Hitler estava doente, alienado e frágil, ele não poderia ser, para usar os termos de John Lukács, responsabilizado pela destruição de Berlim e pelos horrores cometidos pelo Terceiro *Reich*. Desagradável é perceber que, ao menos como é apresentado ao espectador, o povo alemão também é representado como um grupo impotente e alquebrado. Portanto...quem cometeu os crimes hediondos? De acordo com a representação proposta pelo filme, a destruição da Europa e as mortes de milhões de seres humanos ficam sem um agente, seja ele coletivo ou individual. É como se não tivesse acontecido. A caracterização da inocência do povo alemão, e, portanto, o reforço da dicotomia marcada com compasso pela câmera-*Bunker*, pode ser verificada quando Weidling anuncia nas ruas o suicídio de Hitler. O tanque se arrasta pelas ruas, e, enquanto a notícia da morte do *Führer* é anunciada, homens, mulheres e crianças surgem dos escombros, como se fossem animais acuados, e passam a seguir o tanque como se acompanhassem um cortejo. A imagem sugere libertação, alívio e possibilidade de recomeço, o que aliás se repete quando Traudl Junge escapa de bicicleta com o jovem Peter, rumo a uma nova vida. Não sei se é apropriada a comparação, mas o final de *A Queda*, entorpecente e até refrescante para quem passou mais de duas horas vendo pernas cerradas e ataques de fúria de Hitler, lembra o patético *A Vida é Bela*, de Roberto Benigni, em que mãe e filho se abraçam junto ao tanque dos americanos, gritando: “nós vencemos”. Claro que os roteiristas Eichinger e Fest não demonstram em momento algum um gosto tão duvidoso quanto o de Benigni – algo impossível, na minha opinião – mas o filme parece dizer: “eles (os nazistas) perderam”.

Deixando de lado este arriscado exercício hermenêutico de pressupor o discurso alheio, e antes de passar para a próxima parte, esta sim mais hermenêutica e menos descritiva, gostaria de lembrar a única cena em que se apresenta a espinhosa questão da relação do povo alemão com a *guerra* e com o seu próprio destino: esta cena é mostrada em uma fala de Goebbels (“o povo alemão nos colocou no poder”), tornando-se altamente problemática na medida em que aparece logo após uma em que o médico Schenck vê alemães mortos e gravemente feridos em hospitais improvisados (o

espectador já está induzido a simpatizar com o sofrimento dos alemães civis), e antes de o diretor mostrar quase sadicamente o lento assassinato dos filhos do casal Goebbels. Quem poderá considerar seriamente o que diz Goebbels, sobretudo da maneira como esta fala é inserida ao longo da projeção? Ora, não se trata de defender um “lado humano” de Goebbels – que, da mesma forma que Hitler, era (e ainda é) uma variante possível da humanidade – e sim de perceber a importância de uma questão que poderia obrigar o espectador a pensar além da moldura imposta do filme. A questão é desacreditada por ser *exclusivamente* ouvida através da voz de um psicopata. Por meio destas dicotomias simples que aniquilam a possibilidade do filme sair da própria tela, ele se torna “[...] uma sobreposição, freqüentemente confusa, de evidências (ao menos apresentadas como tais) e de certezas repetidas de modo infatigável. [...] Há apenas uma verdade a declarar, já conquistada, totalmente disponível”.¹⁰ Cumprida esta pequena descrição do que o filme apresenta, faço um exercício de provocação, tentando desvendar o que o filme oculta.

II

A moldura não somente enquadra e limita a visão do espectador, mas também evita que ele perceba o que ela exclui. O filme também deve ser compreendido a partir do que nele não se vê. E neste caso específico em que um filme “se encena como fonte”, a comparação com a principal fonte é necessária, e, pasme o leitor, reveladora. Não tanto pela fidedignidade da filmagem, mas pelo que se *deixou* de filmar. O trabalho que farei agora é simples, e se divide em dois momentos: acredito que a trilha sonora pontua as imagens de maneira decisiva, e por isto julgo necessário ao menos chamar a atenção de como o diretor e os roteiristas elaboraram a obra também a partir de elementos sonoros. Depois farei uma triagem simples, comparando o filme com o livro de Joachim Fest que lhe serviu de base, um procedimento que poderia ser feito por qualquer pessoa que tenha atentamente “visto o filme e lido o livro”, mas que é tão simples quanto revelador, uma vez que o filme faz escolhas decisivas ao eliminar e deixar de mostrar

¹⁰ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **O Mito nazista**. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 48. Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy utilizam esta passagem para descrever a própria linguagem de textos ideológicos do nacional-socialismo, como **O Mito do século XX**, de A. Rosenberg e o próprio *Mein Kampf*.

certas passagens do livro ao qual prestara fidelidade – e o fato do autor (Fest) ser também um de seus roteiristas retira qualquer possibilidade de desvio interpretativo.

A trilha do filme é predominantemente suave, ainda que bastante emocional. Geralmente, ouve-se ao fundo um piano solo, sem acompanhamento orquestral. E este, quando se apresenta, o faz sinfonicamente, ou seja, jamais como um concerto, em que um instrumento se contrapõe a uma orquestra, o que fatalmente geraria tensão. Mas a música é quase relaxante e entorpecente. Como não tenho conhecimentos de teoria musical, apenas indico brevemente as passagens em que a música procura causar certo alívio: a cena em que Eva Braun e as secretárias saem do *Bunker* para fumar um cigarro e encontram tempo para observar flores no meio das ruínas (um clichê imperdoável e previsível) é devidamente pontuada por um piano melancólico e lírico. O mesmo tom melancólico de uma orquestra se dá em cenas de despedida mais comoventes, quando por exemplo Albert Speer, após decidir abandonar Hitler, desaparece no meio da fumaça e das brumas, lembrando os quadros românticos do pintor Caspar David Friedrich, em que o homem solitário é representado em meio às ruínas e a uma natureza hostil. Ou ainda quando Eva Braun e Magda Goebbels escrevem para familiares distantes suas últimas cartas em vida. Os suicídios das duas grandes damas do regime adquirem um tom muito mais adocicado – e a música de tons mahlerianos contribui para tal – do que poderia ser permitido por personagens exibidas como exemplos de alienação (Braun) e frieza patológica (Magda Goebbels). Função semelhante se passa em uma cena aqui já lembrada, a saber, a do anúncio por Weidling do suicídio de Hitler. De toda maneira, a música parece provocar um efeito entorpecente no espectador/ouvinte já preso na moldura imposta pela narrativa ambígua.

Devo admitir, todavia, que a música filme apresenta um raro momento de estranhamento bastante interessante: na festa de comemoração do aniversário de Hitler, Eva Braun e os generais uniformizados celebrar de maneira quase orgiástica ao som de... jazz! Ou seja: ao som da “música degenerada”. Será que a certeza da morte iminente os libera a ponto de querer ouvir discos proibidos?¹¹ Ou seria Eva Braun tão alienada que seria capaz de ouvir jazz àquela altura? Ainda que o filme apresente insistentemente outras cenas em que nazistas ficam bêbados e fumam como se não

¹¹ Ou ainda: após a notícia do suicídio de Hitler, três nazistas imediatamente acendem seus cigarros. Como se sabe, Hitler detestava tabaco, e os nazistas parecem manifestar sua liberdade ao desfrutar de um prazer (letal, como todos sabem) à beira da destruição total. O mesmo se dá com a embriaguez generalizada no *Bunker*.

houvesse amanhã – e de fato não haveria para eles – este trecho específico do filme talvez seja a única fresta pela qual o espectador possa escapar da moldura muito bem composta por Hirschbiegel.¹²

As escolhas do filme se tornam mais evidentes quando comparadas com o livro original de Fest. Lendo atentamente a seguinte passagem do livro, o leitor que tenha visto o filme haverá de se perguntar por que motivo ela não teria sido filmada.

Algumas pessoas também tinham a impressão de que Hitler decaía mentalmente a cada dia. Quando costumava voltar às seis da manhã dos informes noturnos, jogava-se no sofá para ditar as instruções do dia seguinte para uma de suas secretárias. Assim que ela entrava na sala, ele se levantava com dificuldade, segundo uma delas, para, novamente, deixar-se cair exausto no sofá [...] Ele permanecia estendido em completa apatia, com um único pensamento: chocolate e bolo. Seu desejo insaciável por bolo tornou-se absolutamente obsessivo.¹³

Com exceção de um instante do filme em que leva à boca uma colher com pedaço de bolo, o espectador vê Hitler fazendo somente refeições frugais e de acordo com seu regime vegetariano, algo que tende a causar mais empatia do que a imagem de um glutão apático, sobretudo se for levada em consideração a ampla difusão do vegetarianismo na atual cultura alimentar alemã. A eliminação destas imagens de compulsão e prostração retira qualquer possibilidade de uma reação repulsiva, e, portanto, de distanciamento, por parte do espectador ainda preso no *Bunker* montado pela câmera de Hirschbiegel e pelo roteiro de Fest e Eichinger. Não é de se espantar: o entorpecimento reforçado pela trilha sonora é coerente com a eliminação da possibilidade de qualquer tentativa de escape de quem vê o filme.

Há ainda outros pontos em que o filme silencia. De acordo com Michael Wildt, “não vemos nenhum assassinato nas prisões, nenhum fuzilamento de estrangeiros escravos, nenhuma marcha para a morte, nem mesmo soldados soviéticos mortos pelos nazistas”.¹⁴ De judeus, apenas uma menção de Hitler. E nisto fica.

¹² Esta observação devo a uma conversa com o professor Alcides Freire Ramos (História-UFU), que me deu a idéia de escrever este ensaio. Mesmo tendo visto o filme mais de uma vez, este detalhe do uso do *jazz* na festa de Hitler me escapou por ocasião da primeira redação do texto.

¹³ FEST, Joachim. **No Bunker de Hitler: Os Últimos dias do Terceiro Reich**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. 32.

¹⁴ WILDT, Michael. *Der Untergang: Ein Film inszeniert sich als Quelle, Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Potsdam, 2005, p. 6. Disponível em: <<http://www.zeithistorische-forschungen.de>>. Acesso em: 05 nov. 05.

A comparação mais reveladora, porém, diz respeito ao suicídio de Hitler e Eva Braun. Como observou muito bem o cineasta Wim Wenders, é negada ao espectador a visão do cadáver do ditador:

Por que não mostrar que esse filho-da-mãe morreu? Por que dar a ela essa honra, que o filme não dá a nenhum de todos os que devem morrer em seguida? [...] Por que não devemos ver Hitler e Goebbels morrer? Não é justamente esse processo de escamoteação que os torna figuras míticas e imortais? Por que esses monstros ganharam o direito de se retirar dignamente, enquanto todos os outros alemães, bons e ruins, são pura e simplesmente chacinados?¹⁵

Concordando integralmente com Wenders, apresento a passagem do livro de Fest, me perguntando e ao leitor por que motivo ele teria, juntamente com Eichinger, vetado a transposição para a tela do trecho que cito abaixo:

[...] o grupo que havia se despedido do *Führer* aguardava numa inquietação contida com dificuldade, até que Linge, que havia procurado consolo em algumas doses de *schnapps* nas dependências do vigia, entrou na ante-sala dos aposentos de Hitler. Assim que sentiu o cheiro de pólvora, ele se dirigiu ao corredor e disse a Borman: “Senhor secretário, aconteceu!”

Então, ambos, seguidos de Günsche, entraram no recinto contíguo. Hitler, afundado no sofá florido, tinha os olhos abertos e a cabeça ligeiramente pendida para a frente. Na têmpera direita havia um buraco do tamanho de uma moeda, do qual havia escorrido um filete de sangue que descia pela face.¹⁶



Será necessário lembrar que não são filmados “olhos abertos” e um “buraco na têmpera direita”? E Fest ainda deixou escritas linhas que não foram registradas pela câmera de Hirschbiegel, mas que teriam gerado imagens habituais em filmes de terror e de *serial-killers*. O leitor que tenha

visto o filme haverá de se lembrar de que os corpos de Hitler e Eva Braun são levados sob cobertores e jogados em uma vala, e, enquanto queimam, a tela mostra apenas os generais fazendo a saudação nazista. Mas no livro a descrição é outra:

¹⁵ WENDERS, Wim. Revisão de Hitler. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 dez. 2004. Caderno Mais!, p. 10. Agradeço a concessão do artigo ao professor Alcides Freire Ramos.

¹⁶ FEST, Joachim. **No Bunker de Hitler: Os Últimos dias do Terceiro Reich**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. 127.

Após o barulho surdo da gasolina pegando fogo, uma labareda enorme alcançou altura enquanto o séquito mantinha posição de sentido. Entraram no Bunker e, um após o outro, fizeram a saudação suástica no topo da escadaria, com a porta temporariamente fechada. Uma fumaça negra e entulho levantado pelo vento embrulharam a pira e a última visão que tiveram pela porta entreaberta era dos **corpos primeiramente encolhendo** e, depois, de alguns **membros se revolvendo de forma fantasmagórica** na brasa.¹⁷

Michael Wildt observou com propriedade ao dizer que o livro de Joachim Fest é escrito a partir de uma narrativa tradicional, onisciente, sem se perguntar pela dificuldade (dificuldade não é o mesmo que impossibilidade), de contar uma história com tantas implicações epistemológicas, filosóficas e morais.¹⁸ Este seria um problema a ser detidamente considerado, mas ainda mais complicado é o de evitar ao máximo a possibilidade do espectador tomar uma posição autônoma perante o filme. O filme respeita Hitler, como se tivesse sobre ele uma aura trágica. Ainda Wildt¹⁹ afirma através de um exemplo esclarecedor: Hitler não deve ser encenado como um Ricardo III ou MacBeth, pois jamais se encontrou em uma encruzilhada na qual tivesse que tomar uma decisão e até o fim acreditou plenamente estar seguindo as “leis férreas” da história, com as quais inclusive justifica a aniquilação do povo alemão. Os assassinos de Shakespeare se viam como tais, e não há nada no filme que lembre vagamente o final de *Ricardo III*, em que o rei usurpador se pune pela própria consciência e se encontra sem saída dentro do percurso por próprio traçado. Enquanto lê-se no texto de Shakespeare “há algum assassino aqui? Não. Sim, eu! Então fuja! Que? Fugir de mim mesmo?”²⁰, em Hitler não há conflito de consciência, mas apenas a pureza de uma imagem monolítica que se vê traída pelos generais, que, como afirma o próprio Joachim Fest, eram na verdade sempre manipulados por Hitler para estarem uns contra os outros de modo a jamais ameacem seu poder.²¹ Feitas estas considerações, arrisco dizer que o filme falha naquele que seja talvez seu propósito mais central: humanizar Hitler. Se o diretor e os roteiristas buscaram, mesmo com a encenação de seus ataques coléricos e

¹⁷ FEST, Joachim. **No Bunker de Hitler: Os Últimos dias do Terceiro Reich**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. 129. Os grifos são meus.

¹⁸ WILDT, Michael. *Der Untergang: Ein Film inszeniert sich als Quelle, Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Potsdam, 2005, p. 4. Disponível em: <<http://www.zeithistorische-forschungen.de>>. Acesso em: 05 nov. 05.

¹⁹ *Ibid.*, p. 7.

²⁰ SHAKESPEARE, William. *Ricardo III*. Ato V. In: **Obra completa**. vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989, p. 651. Esta passagem de Shakespeare serve de epígrafe para o texto de Michael Wildt aqui já citado.

²¹ FEST, op cit., p. 94.

frases atrozes, humanizar o *Führer* através da exibição de sua fragilidade, não somente esqueceram de lhe conferir a consciência de responsabilidade de todo homem adulto capaz de tomar decisões, bem como, ao ocultar do espectador o seu cadáver, deixaram passar em branco algo que seria fundamental para que Hitler fosse “humanizado”: sua mortalidade. **É impossível** estabelecer uma relação de igualdade empática com um ser sacralizado, cujo corpo é coberto por um cobertor que jamais se desvela. O acesso a uma figura encenada desta maneira pode-se dar então através de admiração e reverência. Em um livro polêmico e brilhante²², o filósofo esloveno Slavoj Žižek comenta que, após o 11 de setembro, as televisões americanas, sempre dispostas nas últimas décadas a exibir imagens de crianças africanas famélicas e corpos despedaçados de soldados iugoslavos, não mostraram nenhuma imagem especialmente chocante dos corpos das vítimas dos ataques ao WTC. Faço sem medo a transposição para *A Queda*: por que mostrar massas de seres humanos em sua miséria, e poupar da mortalidade alguns escolhidos? É de tal modo sofisticada a estratégia do veto imposto pelo filme que não se pode negar que os soldados soviéticos também mal aparecem durante as duas horas e meia de projeção. E os judeus são apenas palavras do discurso de Hitler. Partindo do arguto comentário de Peter Haidu²³ de que o silêncio é o recurso tanto do poeta quanto do ditador, diria que a única possibilidade de pensar este veto ambíguo seria entender que alguns (soviéticos e judeus) jamais ou quase nunca aparecem. E que Hitler jamais desaparece.

É de se lamentar, pois em si não é de todo má a idéia de efetuar uma aproximação da imagem de Hitler. Insistiria, porém, na sugestão inversa: ao invés de “humanizar” Hitler, por que não “hitlerizar” o ser humano? Não se trata evidentemente de resgatar objetivamente a ideologia absurda do nacional-socialismo, tampouco de incentivar e promover um revisionismo de péssimo gosto; mas de mostrar que o nazifascismo não é um fenômeno confortavelmente instalado nos arquivos e na história. Como demonstrou muito bem Francisco Carlos Teixeira da Silva²⁴, o fascismo é uma

²² Cf. ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!** Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 27.

²³ Cf. HAIDU, Peter. The Dialectics of Unspeakability: Language, Silence, and the Narratives of Desubjectification. In: FRIEDLÄNDER, Saul. (Org.). **Probing the limits of representation: Nazism and the ‘final solution’**. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1992, p. 278.

²⁴ Cf. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Os Fascismos. In: REIS FILHO, Daniel et al. (Org.). **O Século XX: O Tempo das crises. Revoluções, fascismos e guerras**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

possibilidade das sociedades contemporâneas e mesmo nos comportamentos individuais. E mesmo que não considere convincentes as interpretações teleológicas da história alemã, o homem distanciado da realidade foi um tipo retratado com sobras pela literatura da época em que Hitler cresceu e se formou politicamente. Como observa Joachim Fest²⁵ em sua biografia sobre Hitler, as novelas de lastro autobiográfico escritas por autores do porte de Thomas Mann (*Tonio Kröger*) e Robert Musil (*O Jovem Törless*) comprovam que não era necessariamente uma serpente que se escondia no “ovo” da história alemã. Apenas o filme simplesmente não cumpriu a contento este papel de aproximar a imagem de Hitler do espectador convicto de sua inatacável normalidade.

III

O filme, apesar de ser conservador (ou mesmo castrador) em sua linguagem narrativa, é uma obra cujo sucesso deve ser um motivo para que se pense na própria época em que foi feita, recebida e consumida. Hirschbiegel, Fest e Eichinger não podem ser responsabilizados por macular a cultura histórica ou a consciência alemã. Estaria utilizando a mesma estratégia do filme, e, no limite, a mesma estratégia do discurso fascista se fosse o caso de repetir monocordicamente uma verdade inquestionável. Os roteiristas, o diretor, o público e a crítica vivem em uma época pós-moderna, na qual os fenômenos perdem a densidade e tudo se torna ilusório, despido de substância, profundidade e raízes. Trata-se de uma época cuja estrutura temporal, conforme anotou muito bem Hans-Ulrich Gumbrecht, se caracteriza pela “espessura do presente”.²⁶ Segundo Gumbrecht, como o futuro se apresenta pouco animador, uma vez que a violência urbana, a guerra cirúrgica e o terrorismo deixam saudades da Guerra-fria, e como os meios tecnológicos de preservação e recuperação do passado se tornam mais incrementados, evitamos dar o próximo passo (pois este bem poderá ser o último) e dispomos de meios de manter o que já se foi. O presente se agiganta e se torna a única referência – o passado não é mais fonte de estranheza. E é este o caso de *A Queda*.

E a mesma pós-modernidade que rompe a experiência da temporalidade é a que gera a necessidade de tais filmes. Afinal, em meio a uma atmosfera cultural de

²⁵ Cf. FEST, Joachim. **Hitler**. vol. 1, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 48.

²⁶ Cf. GUMBRECHT, Hans-Ulrich. Espaços de tempo pós-modernos. In: _____. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

artificialidade e de cinismo pós-ideológico, imerso na relativização galopante de todos os valores e experiências, como culpar o espectador pelo fascínio com a imagem competentemente produzida? Há um desejo pelo real e uma necessidade de experiências sem mediações. Portanto, de nada adianta criticar o filme por sua própria existência: a sede por realidade permanece enquanto não se desmontar a matriz do cinismo (pós)ideológico que sustenta o discurso da desconstrução, da fragmentação e de outros temas relativos ao que se convencionou chamar de “pós-modernidade”. Tudo que pode ser dito e pensado a partir do filme precisa sê-lo nesta dimensão teórica e crítica de cujo confronto não se pode escapar.

Os eventos ocorridos na Alemanha e na Europa durante a primeira metade do século XX indiscutivelmente contribuíram para este estado de coisas. É comum ouvir a sentença de que, após Auschwitz, a história das grandes narrativas tornou-se uma falácia, uma vez que o sonho da modernidade gerava monstros como os campos-de-concentração. O que tornou uma razão suficiente para a escrita fragmentada dos pós-modernos, de um lado, tornou-se parada necessária para reflexão por parte de historiadores envolvidos seriamente com o tema e que simplesmente não cederiam facilmente ao canto da ausência de sentido. A tarefa da racionalidade consiste sim em despir-se de sua arrogância, sem que deixe de elaborar novamente suas premissas, mas jamais de simplesmente descartar toda e qualquer possibilidade de conhecimento e formação individual e coletiva a partir da história.

Neste âmbito se trava o debate em torno da interpretação e representação do nacional-socialismo. Faço um breve esboço de duas grandes tendências de análise em torno das quais se discute a historicização do Terceiro *Reich*. Defensor de uma inserção radical dos doze anos de domínio nazista dentro do fluxo da história alemã, o historiador Martin Broszat sempre procurou estabelecer parâmetros que evitassem a demonização e a moralização. Broszat diz que o conceito de historicização “está baseado [...] no reconhecimento da necessidade de que a compreensão histórica também não deve cessar mesmo perante a época nazista, tanto mais porque os crimes de massa e as catástrofes que dizem respeito ao Regime constantemente demandam um julgamento político-moral”.²⁷ Segundo Broszat, um dos maiores especialistas na história do nazismo, a compreensão histórica que entendesse Hitler como um elemento contínuo

²⁷ BROSZAT, Martin. Was heisst Historisierung des Nationalsozialismus? *Historische Zeitschrift*, Band 247 (1988), p. 2.

e constitutivo da história alemã sustentaria uma narrativa que não se situaria confortavelmente na terceira pessoa moralista, mas sim no lugar responsável do “nós”.²⁸ É forte o argumento de Broszat: o problema da visão moralizante é dividir a história da Alemanha em uma fase boa e uma fase má: rompendo com a continuidade, nega-se a própria historicidade do período, e, inclusive – e aí a moralidade dá um tiro no pé – não questiona a possibilidade de seu retorno, ainda que em outras formas. Em suma: Broszat deseja evitar o sentimentalismo moralista para defender uma objetividade científica que torne possível o sentido de continuidade. Mesmo que Broszat em momento algum afirme um primado da escrita científica para tratar do nacional-socialismo²⁹, a objetividade almejada por Broszat não é a mesma encenada em *A Queda*. No filme, o que se vê justamente é a suspensão desta continuidade, manifesta na não-mortalidade de Hitler e no final que insinua a possibilidade de redenção e purificação.

Com uma concepção de história diferente, através da qual fez críticas a Martin Broszat³⁰, o teórico Jörn Rüsen propõe uma tipologia da consciência histórica da sociedade alemã do pós-guerra. Rüsen percebe três reações fundamentais e cronologicamente determinadas: a primeira seria representada pela primeira geração que sobreviveu à Segunda guerra mundial, e nesta geração “os nazis foram demonizados e postos fora do território da história alemã. Os alemães ‘normais’ [...] aparecem como vítimas indefesas de uma sedução diabólica”.³¹ Suas marcas seriam a auto-indulgência e o silêncio a respeito da possível colaboração com os eventos, mesmo que esta se desse pela incapacidade de resistir. Os outros dois tipos de geração seriam caracterizados pelo distanciamento moral, facilmente identificado na geração de 68 e por uma estratégia de identificação negativa com o próprio passado. Por fim, ter-se-ia a geração circunscrita pela reunificação do país, na qual se vê o que Broszat defende: historicização e apropriação da história, mesmo que esta seja dolorosa. Esta identificação, evidentemente, jamais é empática, mas não se constrói de modo puramente negativo e não se reduz a uma bandeira ideológica que procura simplesmente se lançar contra as

²⁸ BROSZAT, Martin. Was heisst Historisierung des Nationalsozialismus? *Historische Zeitschrift*, Band 247 (1988), p. 6.

²⁹ *Ibid.*, p. 11-12.

³⁰ Cf. RÜSEN, Jörn. Die Historisierung des Nationalsozialismus. In: _____. *Zerbrechende Zeit: Über den Sinn der Geschichte*. Köln: Böhlau, 2001.

³¹ RÜSEN, Jörn. Holocaust-Erinnerung und deutsche Identität. In: *Ibid.*, p. 288. Um excelente exemplo para este tipo generacional é o primeiro filme de ficção feito na Alemanha Ocidental depois da Segunda Guerra Mundial, *Die Mörder sind unter uns (Os assassinos estão entre nós)*, dirigido por Wolfgang Staudte e lançado em 1946, e pelo que sei, sem versão disponível em VHS e DVD no Brasil.

tendências que surgiram como consequência dos movimentos estudantis de 1968. Trabalhos recentes examinam empiricamente como se construiu a memória do país, inclusive em um plano familiar muito bem detalhado e pesquisado.³² O que gostaria de ressaltar, todavia, é que o filme parece retroceder décadas no processo de *Vergangenheitsbewältigung*, uma palavra alemã quase intraduzível que arrisco verter para o português como “lide do passado”.³³ Ao negar a mortalidade de Hitler, ao demonizar os generais e ao transformar os civis alemães em pessoas indefesas, a moldura criada por *A Queda* é o símbolo que reforça o retrocesso na elaboração da cultura e consciência históricas da Alemanha, e, claro, do ocidente europeu, o que faz da ponderação teórica acerca de suas premissas e consequências uma tarefa constante.



www.revistafenix.pro.br

³² v. JENSEN, Olaf. **Geschichte machen:** Strukturmerkmale des intergenerationellen Sprechens über die NS-Vergangenheit in deutschen Familien. Tübingen: Diskord, 2004. e ainda: WELZER, Harald. et al. **‘Opa war kein Nazi’:** Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis. Frankfurt am Main: Fischer, 2002.

³³ Uma outra tradução poderia ser “enfrentamento do passado”, mas *-bewältigung* tem uma conotação mais fria, quase administrativa da forma de se relacionar com algo. Daí a escolha por “lide”. Seguindo a própria tipologia de Rösen, os alemães hoje tendem mais a lidar com o passado do que a exclusivamente se relacionar com ele através do confronto.