

A encarnação do destino mítico da nação alemã

Henri Arraes Gervaiseau

Como a história é possível a priori? Resposta: quando aquele que faz as previsões realiza e organiza ele mesmo os acontecimentos que anunciou com antecedência. I. Kant.¹

Em 1933, o peso político e eleitoral dos partidos de esquerda na Alemanha ainda era grande. Se, nas eleições de 5 de março de 1933, os nazistas conquistaram a vitória com 17 milhões de votos, os partidos marxistas obtiveram nada menos que 12 milhões de votos. A eleição confirmou a ausência de um consenso político em torno do programa do NSDAP no seio da população. Em 1934, à ausência de consenso somava-se uma cisão muito grave no interior do movimento nazista. Röhm, antigo organizador das milícias da SA, pressionava Hitler a executar um programa social em benefício das massas. Para isso, ele se aliara a antigos adversários do Führer. A reação de Hitler foi fulminante: ordenou a execução de Röhm e de seus aliados, assim como a de 77 chefes da SA. Sua ordem foi executada no dia 30 de junho de 1934, na chamada “noite dos longos punhais”. Após esse expurgo, tornava-se necessário provar à Alemanha e ao mundo que o Führer tinha novamente sob seu poder o conjunto das organizações nazistas e dispunha do apoio da população e do exército. Em outros termos, que ele conseguira estabelecer, em torno de si, a unidade necessária para conferir à Alemanha a posição de grande potência.

Em função desse objetivo, foi decidido atribuir um caráter excepcional ao Congresso do Partido Nazista de 1934, em Nuremberg. Era necessário que a reunião prevista se transformasse em um acontecimento de importância histórica. De comum acordo com Goebbels, Hitler decidiu que o Congresso seria objeto de uma encenação espetacular, que contaria com centenas de milhares de figurantes e da qual ele seria a “estrela”. O culto que se tratava então de erigir ao Führer devia ter uma dimensão verdadeiramente mítica para poder provocar a identificação das massas à sua figura e,

assim, estimular sua participação ativa no advento da nova era que o filme de propaganda a ser produzido tinha por objetivo anunciar.

A aspiração mística do projeto se encontra exposta no próprio título dado ao filme: *O Triunfo da vontade*. O título do filme retoma o do Congresso e tem relação direta com uma das principais idéias do teórico nazista, A. Rosemberg: “*A arte germânica é ação, isto é, vontade posta em forma*”. Como bem observou J. Magny, a idéia da retomada do título é salientar que uma vontade de *mise en forme* idêntica preside à organização do Congresso e à elaboração do projeto cinematográfico”.ⁱⁱ Para provocar a adesão popular, tratava-se de *projetar* o futuro do movimento nacional-socialista no espírito do espectador a fim de que ele parecesse ser “*o rio inesgotável das possibilidades infinitas de uma criação sempre nova*”ⁱⁱⁱ que levaria à realização efetiva do mito do Reich de mil anos. Era necessário, ainda, que as pessoas acreditassem que o Reich de mil anos não poderia ser construído sem sua participação efetiva.^{iv} O projeto cinematográfico subjacente a realização do filme retomava a idéia, própria aos nazistas, da potência criadora do mito.^v Tratava-se, para os dirigentes do Reich, de despertar essa potência, de colocá-la em ação por meio da adesão ativa, mística, total do povo alemão.

Lembremos que para Rosemberg, a sujeição do povo à crença não depende apenas de uma técnica de eficácia. É também medida de verdade, pois a relação mística das massas com o mito deve decorrer de uma experiência vivida. Daí a necessidade, como salientam Labarthe e Nancy, de uma exteriorização da ordem mítica por meio de um conjunto de símbolos que são igualmente materializações do sonho: suástica, uniformes, saudações, paradas, rituais, calendários etc. Ainda segundo Rosemberg, é próprio da natureza do mito à personificação em uma figura, em um tipo que se destaca de um cenário. Para ele, essa figura é sempre limitada e essa limitação é dada pela raça que provém da terra e do sangue. Ela é ariana, porque os arianos são portadores do mito solar próprio do povo do Norte — daí, entre outros, os símbolos da suástica e da

águia, rei dos pássaros, personificação do Sol (que só ele, diz-se, fixaria sem queimar os olhos). A operação que o filme realiza, nesse contexto, é a de designar Hitler como sendo a mais acabada encarnação do poderio do tipo ariano, através do qual o povo alemão apossa-se da idéia de si, identificando-se como povo eleito.

O mito solar nazista, salientam Labarthe e Nancy, é o da força do Sol. Essa força, que faz jorrar as formas, engendra a potência original do tipo ariano, fundador da civilização. Para os nazistas, os grandes arianos da antigüidade são os gregos. Para eles, o povo grego é, antes de tudo, aquele que produziu o mito como desejo da forma. É por isso que a produção da obra de arte (a realização do filme projetado) e a construção do Estado nacional-socialista (o Reich de mil anos, objetivo final do Congresso) podiam ser igualmente consideradas como resultado de uma realização (de um triunfo) do mito (da vontade).

Através da organização do Congresso e da realização do filme operava-se uma projeção espacial da vontade política do Führer. A organização do espaço tornava possível a confrontação da horizontalidade das massas humanas subjugadas pela verticalidade dos edifícios, prova material do poderio excepcional da vontade do chefe supremo da nação. Efetivamente, como salienta Delage — que retoma as observações de Deleuze sobre a composição geométrica do quadro — o espaço organizado em Nuremberg foi estruturado como uma composição em paralelas e em diagonais, “na constituição de um receptáculo tal que as massas e as linhas da imagem que vêm ocupá-lo encontrarão um equilíbrio e seu movimento uma invariável...O quadro preexiste ao que vem nele se inscrever e já determina a posição carismática do Führer, sempre visto em *contre-plongée*, só ele podendo ser o centro de irradiação ante a multidão estritamente alinhada e submissa...”^{vi}

A exaltação, por Goebbels das potencialidades redentoras do regime, é apresentada, no filme, como resultante de uma adesão exaltada do povo a esse mesmo

regime. A metáfora usada por ele, no filme, joga com a idéia da força e a luminosidade da crença, do *entusiasmo* — e sobre a verdade da emoção que ela carregava — a fim de legitimar a própria idéia da *propagação*.

Em seu discurso final aos congressistas, na última seqüência do filme, após ter observado que a longa duração do Reich era virtualmente possibilitada pela sucessão de gerações, Hitler enfatiza que a existência *atual* desse Reich depende da força do partido, força que, em si, é função de uma intensidade de adesão dos militantes, de um *triunfo* de sua *vontade ativa* de adesão.

E esta adesão é antes de tudo uma adesão à figura do Führer, como demonstra de forma cabal a seqüência oito, que celebra o encontro de Hitler com o corpo de elite do movimento nazista.. Primeiramente, Hitler associa a resolução do destino trágico do povo alemão à dinâmica do movimento nacional-socialista. Em seguida, assimila esse movimento ao aparelho dirigente do Partido — portanto, a si próprio — para poder posar como *livre criador absoluto do III Reich*, e, por conseguinte exaltar a participação dos manifestantes na edificação do novo regime. Pouco depois, Hitler atribui uma origem divina à missão do movimento do qual acaba de profetizar a vitória: “*Seria um crime abandonar aquilo pelo qual combatemos e que conquistamos ao custo de tantos esforços, lágrimas, sacrifícios e privações. Não podemos abandonar algo que se tornou o objetivo e a razão de nossa vida. Temos uma missão muito elevada. Essa missão não nos foi atribuída por um mestre humano, mas pelo senhor que criou nossa nação*”. Observemos a ambigüidade que macula a utilização do pronome *nós*, que designa, em primeira instância, o movimento nacional-socialista. Foi a esse movimento que o “*senhor*” atribuiu a elevada missão de dirigir o processo de unificação da nação alemã.

Riefenstahl sugere, pela *mise en scène* do discurso e pelo jogo sutil da alternância de imagens, que a atribuição dessa missão ao movimento autoriza uma assimilação da figura do orador àquela do senhor, do qual ele constituiria uma espécie de emanção. No

início da primeira frase desse segmento (“Seria um crime...”), vemos Hitler de perfil, solitário sobre o palanque, em plano americano, destacado da obscuridade que o cerca por um canhão de luz do qual percebemos os contornos na tela, por trás de seu corpo. No meio da frase, breve inserção de um plano geral que mostra, em *plongée*, o Zeppelinfield, com o palanque à frente. Depois, antes do fim da frase, retorno sobre o plano anterior do Führer. O fim da frase provoca uma intensa ovação, durante a qual Riefenstahl insere um plano geral da assembléia: um canhão de luz perfura a obscuridade e ilumina intensamente a parte esquerda da tela, revelando uma fila de espectadores que fazem com entusiasmo a saudação nazista. Retorno, durante a ovação sobre Hitler, no mesmo quadro, depois, no mesmo movimento, a partir desse ponto, breve panorâmica da parte inferior do palanque à esquerda, que nos mostra uma fileira de bandeiras nazistas com as suásticas fixadas sobre seus mastros. Quando, após a ovação, Hitler começa a segunda frase (“Não podemos abandonar...”), nós o vemos de perfil, em close. Depois, logo em seguida a essas últimas palavras, uma lenta panorâmica parte de um grupo de bandeiras vistas em plano próximo e nos mostra, em pleno quadro sobre a tela, à sua chegada, a imensa águia intensamente iluminada que encima o palanque, exatamente no momento em que o orador fala da “*missão muito elevada do movimento*”. Imediatamente depois, antes que a última frase seja pronunciada, um plano geral nos revela a imensa perspectiva do Zeppelinfield mergulhado na sombra. A águia imperial se destaca na obscuridade, em segundo plano do quadro. Vemos agora suas garras, pousadas sobre uma imensa cruz gamada. Depois, quando Hitler nega a origem humana da missão (“Essa missão não nos foi atribuída...”), Riefenstahl insere um plano de conjunto de composição muito elaborada. Colocando, ao que parece, a câmera a nível do solo, a cineasta dispôs, sobre os dois lados do quadro, uma fila de porta-bandeiras a fim de que as diagonais escuras formadas por suas silhuetas convergissem em direção ao centro do quadro, onde se encontravam o palanque e o orador. Graças ao dispositivo de iluminação utilizado, um triângulo luminoso

irradia desse centro, de baixo para o alto, para dar a impressão de que é de Hitler que emana a luz. Imediatamente depois, com a referência ao senhor (“...mas pelo senhor...”) retorno em *plein cadre* sobre a águia e desse ponto, acompanhando uma nova ovação da multidão, panorâmica sobre duas imensas bandeiras nazistas.

Cabe ressaltar a retomada, noutra chave, na última seqüência, da idéia da delegação da missão ao Führer, através da montagem das duas intervenções finais. Ao concluir a sua fala, Hitler conclama os congressistas e estabelece uma série de equivalências entre o regime nazista, a nação e o povo alemão: “*Portanto, nesta noite, façamos com clareza o voto de não pensar senão na Alemanha, na nação, no regime, no povo alemão, e pensar neles a todo momento e em todos os dias. Para nosso povo alemão. Sieg heil! Sieg heil! Sieg heil!*”. Em seguida, Hess, um dos principais dirigentes nazistas, dispara a última série de equivalências, concluindo o evento com um frase telegráfica que resume a idéia principal do filme, do Congresso e do regime: “*O Partido é Hitler, mas Hitler é a Alemanha e a Alemanha é Hitler.*”

A idéia de fazer com que as massas sentissem a força do mito que encarna a idéia do tipo eleito da raça superior, originado no solo e no sangue, bem como a operação de designação do Führer como a mais acabada encarnação da potência do tipo ariano encontravam aqui sua realização.

Parece útil lembrar, antes de concluir, a inversão subjacente a uma afirmação feita por Hitler em um momento anterior deste seu último discurso: o povo não exprime sua *vontade soberana* através da eleição de *representantes* nos postos do poder, ele se submete à vontade daqueles que se consideram não somente os melhores, mas os *únicos* verdadeiros intérpretes de suas aspirações. Para os nazistas, efetivamente, não se tratava de modo algum — como para os fundadores do romantismo alemão, dos quais reivindicaram inconsideradamente a herança— de abolir “a separação entre os que pensam sem sentir e os que sentem sem pensar”^{vii} - mas sim de produzir a impressão que

aqueles que pensam, sentem e pensam *para* aqueles que sentem sem pensar, e que os eleitos — e em especial o Eleito — pensam *por* eles. O eleito é o detentor da idéia da comunidade. A massa que sente a idéia sem pensá-la tem a função essencial de irradiá-la em nome do eleito. Como Kosseleck salientou em outro contexto, “*o fato de os atores estarem ligados a um estágio final torna-se pretexto para um processo histórico que se furta ao exame dos que participam dele.*”^{viii}

Podemos compreender, agora, a razão da grande importância atribuída por Riefenstahl à construção, durante a montagem do filme, de uma arquitetura, de uma linha, e portanto, porque *era absolutamente necessário* que ela encontrasse a maneira de *unificar o todo*, conduzindo o espectador o mais progressivamente possível, *de acontecimento em acontecimento, de impressão em impressão*^{ix}. Era necessário, como observou C. Zimmer, que o sentido que fora colocado a priori tomasse forma e se encontrasse encarnado, de forma visível e concreta, no próprio corpo da obra.^x A estrutura do filme devia ser orgânica, para permitir que a idéia do desenrolar da história contemporânea da Alemanha fosse entendida como um processo único, progressivo e coerente e que, em última instância, exprimisse uma vontade de conformação do povo alemão ao seu destino. A *organicidade do todo* seria a expressão acabada da força que, tendo feito brotar as formas, tinha engendrado a potência original do tipo ariano. Como apontado anteriormente, o filme realizado devia ser uma *antecipação figurada* do triunfo da vontade de concretização formal da idéia do Reich de mil anos e, portanto, da finalização vitoriosa, pelos nazistas, da vontade de construção de um Estado nacional-socialista alemão.

O filme também mostrava o triunfo da vontade nazista de orquestrar todos os movimentos dos indivíduos dentro do espaço delimitado pelo poder, a fim de demonstrar a adesão da massa a seu líder e de simbolizar a potência de reunião das forças da nação

convocadas por esse mesmo líder. A vontade de conformação do real à imagem projetada, *a priori*, do acontecimento, tinha se estendido à própria estruturação do espaço.

BIBLIOGRAFIA

DELAGE, C. *La vision nazie de l'histoire à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1989,

INFIELD, G.B. *Leni Riefenstahl et le Troisième Reich. Cinéma et idéologie 1930-1946*. Paris: Seuil.1978

KOSSELECK, R. *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris: Editions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1990

LACOUÉ-LABARTHE, P. e NANCY, J.L.: *Le mythe nazi*. Paris: De l'Aube, 1991

MAGNY, Joel. *Triomphe de la "mise en scène" dans l'Allemagne nazie*. Cahiers du Cinéma, n°. especial 100 journées.

RANCIÈRE, Jacques. L'Historicité du cinéma. in: BAECQUE, A e DELAGE, C.: *De L'Histoire du cinéma*. Paris: Éditions Complexe, 1998, pp. 45-60,

ZIMMER, Christian. *Cinéma et politique*. Paris : Seghers, 1974.

ⁱ Apud KOSSELECK, p. 50.

ⁱⁱ MAGNY, p. 48.

ⁱⁱⁱ Trecho de uma declaração de Hitler a Rauschning, apud DELAGE, p. 130.

^{iv} DELAGE, p. 122.

^v Segundo LACOUÉ-LABARTHE e NANCY.

^{vi} DELAGE, *op. cit.*, p. 218.

^{vii} Sobre essa vontade dos fundadores do romantismo alemão, ver RANCIÈRE, in: BAECQUE e DELAGE, p. 55.

^{viii} KOSSELECK, *op. cit.*, p. 33.

^{ix} Na obra que publicou sobre a realização do filme, Riefenstahl escreve: "*Para obter uma arquitetura, uma linha, era absolutamente necessário que eu encontrasse, por instinto, a maneira de unificar o todo. Tinha de fazer com que o espectador fosse levado de acontecimento em acontecimento e de impressão em impressão, o mais progressivamente possível*". Apud. INFIELD, p.133. Para que o espectador pudesse ser levado de acontecimento em acontecimento, Riefenstahl dividiu seu filme em onze seqüências dotadas de uma relativa unidade temática. Para que ele pudesse acompanhar o próprio curso dos acontecimentos, e assim ir de impressão em impressão, cada uma das seqüências foi dividida em um número variável de segmentos, caracterizados por uma relativa unidade de ação.

^x Ver ZIMMER.