

A RECEPÇÃO DO DOCUMENTÁRIO DE ARQUIVO ATRAVÉS DO TEMPO: O CASO DE *SUÁSTICA*

Isabel Anderson Ferreira da Silva *

Resumo: O documentário de arquivo *Suástica*, de Philippe Mora, que contém filmes caseiros de Hitler, causou indignação do público no festival de Cannes no ano da sua estreia, em 1973. Décadas mais tarde, em 2010, o filme foi novamente exibido para um grande público, que demonstrou se sentir à vontade em relação a ele. O artigo se propõe a analisar o filme e o seu contexto social buscando penetrar as causas desse fenômeno.

Palavras-chave: filme de arquivo, documentário, nazismo, recepção.

Resumen: El documental de archivo *Suástica*, de Philippe Mora, que contiene metrajes caseros de Hitler, provocó la indignación del público en Cannes el año de su estreno, en 1973. Décadas más tarde, en 2010, la película volvió a presentarse ante el gran público, que demostró sentirse cómodo con ella. El artículo se propone analizar la película y su contexto social para indagar en las causas de este fenómeno.

Palabras clave: película de archivo, documental, nazismo, recepción.

Abstract: The found-footage documentary film *Suástica*, by Philippe Mora, which contains Hitler's home movies, caused public wrath at Cannes in the year of its debut, in 1973. Decades later, in 2010, the film was shown to a large audience, which demonstrated feeling comfortable about it. The features of the film and its social contexts are the subject of this article in order to find the causes of this phenomenon.

Keywords: found-footage, documentary film, Nazism, reception.

Résumé: Le documentaire d'archive *Suástica*, de Philippe Mora, qui contient des films réalisés chez Hitler, a provoqué l'indignation du public au Festival de Cannes l'année de sa première, en 1973. Quelques décennies plus tard, en 2010, le film a été présenté à nouveau à un large public. Cette fois-ci les spectateurs ont eu une réaction beaucoup plus nuancée à l'égard du film. Le but de cet article est d'analyser le film et le contexte social dans lequel baignait ce phénomène.

Mots-clés: Film d'archive, documentaire, nazisme, réception.

O acontecimento

Um notável documentário feito com material de arquivo causou indignação do público em uma sala de projeção em meio ao renomado festival de Cannes, em 1973, de acordo com artigo do jornal norte-

* Doutoranda em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.
Email: bel_anderson@yahoo.com.br

americano *Global Post*.¹ Segundo o jornalista David Wroe, a exibição teve que ser interrompida por algumas vezes com o intuito de conter os gritos, as vaias e os objetos lançados pelos espectadores em manifestações de descontentamento.

A causa de tamanha desordem se chama *Suástica*, de 1972. Trata-se de um longa-metragem totalmente feito com material de arquivo pelo então jovem artista Philippe Mora. Para tanto, Mora utilizou, em grande parte, filmes ainda inéditos rodados durante a Segunda Guerra Mundial em Obersalzberg, na residência oficial de Adolf Hitler e nas redondezas, por pessoas de sua confiança, como a sua namorada Eva Braun e o seu fotógrafo oficial, Heinrich Hoffmann. Este material traz imagens do ditador em papéis até então pouco conhecidos: como pai, amigo e namorado.

A humanização daquele que é, até hoje, considerado o maior carrasco do século XX teria sido, segundo o artigo, o motivo para a agitação em Cannes: os espectadores do festival em 1973 não teriam aceitado o filme de Mora, pois este teria ultrapassado a barreira da tolerância e agredido os limites morais do público daquela época.

Décadas depois, o cenário é outro. O artigo relata também a repercussão de uma nova exibição de *Suástica*, agora no ano de sua publicação, em 2010, em um auditório na Universidade de Humboldt, em Berlim: os espectadores, agora na sua maioria jovens alemães, teriam não somente renunciado às vaias e ao arremesso de objetos, como também se sentido tão à vontade durante a exibição do filme a ponto de rirem das passagens irônicas e também de elaborarem perguntas educadas no debate com o diretor, que aconteceu logo após a sessão.

Levando ainda em consideração que esta segunda exibição foi feita diante de um público teoricamente mais suscetível à identificação com as imagens de Mora do que o público heterogêneo de Cannes – em razão de o

¹ Artigo de David Wroe, publicado em 07-12-10.

primeiro proceder do mesmo país onde os fatos aconteceram – fica fácil perceber que as leituras do filme pelos diferentes espectadores foi fortemente influenciada por fatores relacionados às épocas em que elas aconteceram.

A reportagem de Wroe se limita a concluir que “o filme de Mora estava à frente do seu tempo” e, sendo assim, que a audiência dos anos 1970 “não estava preparada para aceitar a visão de Hitler como ser humano”. Contudo, ainda não nos fica claro *por que* este público não estava preparado para aceitar estas imagens sem indignação. Como consequência, temos, por outro lado, a indefinição do fenômeno ou do conjunto de processos que “preparou” a mencionada audiência do século XXI para a aceitação de uma nova perspectiva de representação do grande carrasco e do seu contexto.

A resposta, contida de maneira implícita na reportagem norte-americana, de que a responsável por isso seria apenas a maior distância temporal da audiência em relação aos acontecimentos retratados, não nos parece satisfatória. Ela não inclui qualquer explicação sobre os fenômenos atrelados ao decorrer histórico e tampouco à linguagem audiovisual utilizada pelo diretor. Ou seja, não aponta razões que possam, efetivamente, explicar a abertura cognitiva e a maior tolerância experimentadas pelo espectador cinematográfico moderno.

Tampouco uma resposta de caráter exclusivamente sociológico seria suficiente aqui, pois esta “abertura cognitiva” diante de um produto audiovisual não pode ser confundida com um relaxamento moral de maneira geral. Conforme já mencionado, Hitler foi e *ainda é* considerado o maior carrasco do século XX. Isso não parece mudar nem perder sua intensidade com o passar do tempo. Arriscamos dizer que assim sempre será e que o filme que ousasse representá-lo como um herói, por exemplo, seria para sempre repudiado pelo público em geral.

Assim, analiso aqui a mudança drástica de comportamento destas duas audiências de *Suástica* através de um viés teórico que envolve elementos

dos estudos de cinema. Ele não precisa e nem deve ser considerado como exclusivo para explicar as duas formas de recepção, trata-se, apenas, de uma abordagem que nos parece adequada para alcançar uma argumentação plausível.

Sobre o filme

Antes de levantar hipóteses a partir de particularidades do filme, sinto-me na obrigação de apresentá-lo melhor e também de analisar alguns de seus recursos e efeitos obtidos através de escolhas expressivas do cineasta.

Suástica, de 1973, do diretor franco-australiano Philippe Mora, foi produzido e lançado primeiramente na Inglaterra. Trata-se de um longa-metragem de 1 hora e 35 minutos que foi inteiramente compilado através de imagens de arquivo, material proveniente de empresas e institutos privados e públicos da Alemanha Ocidental, dos Estados Unidos e da própria Inglaterra.

Philippe Mora, filho de um alemão judeu fugitivo de guerra, cresceu na Austrália em uma família de artistas influentes e começou a fazer filmes quando ainda era uma criança. No seu vasto currículo artístico, há de curta a longa-metragens, entre filmes experimentais, animações, documentários e ficções. Foi diretor de *Mad Dog Morgan* (1976), filme australiano de ficção que foi o maior sucesso de bilheteria no ano de seu lançamento. Apesar da versatilidade das suas realizações, percebemos que a utilização de renomados filmes de ficção e de filmes históricos de arquivo para as suas próprias composições sempre foi um método recorrente nas obras de Mora.

Em entrevista, também encontrada na reportagem do *Global Post*, o cineasta afirma que, para *Suástica*, pretendia, na verdade, rodar um filme sobre Albert Speer, o arquiteto-chefe e ministro do armamento do Terceiro Reich que, ao contrário de muitos de seus colegas de partido, não foi condenado à pena de morte. Durante a estadia na casa do ex-ministro, Mora

teve a oportunidade de assistir a alguns dos seus filmes caseiros. Em uma das sequências, o cineasta reparou que a namorada de Hitler, Eva Braun, era vista segurando uma filmadora. A partir de então, passou a alimentar a ideia fixa de encontrar os supostos filmes de Braun. Apesar de emprestar algumas pistas falsas, acabou por descobri-los junto a outros filmes caseiros também rodados em Obersalzberg, em um arquivo pertencente ao Pentágono, nos Estados Unidos, onde teve autorização oficial para utilizá-los pela primeira vez na história. Este material se tornou o maior destaque do documentário e o seu grande diferencial enquanto filme de arquivo com material da Segunda Guerra.

Em sua narrativa, *Suástica* não relata acontecimentos políticos ou sociais de maneira densa, nem de forma autocompreensível. O documentário impossibilita o reconhecimento de uma estrutura cronológica entre os eventos que ilustra, pois tampouco fornece orientação espaço-temporal satisfatória. Ele abdica parcialmente da imposição de datas e raramente informa os locais dos acontecimentos ou algo sobre os personagens envolvidos nas cenas. Assim, para a sua maior fruição, o espectador do documentário precisa ter um conhecimento prévio do contexto histórico de sua diegese.

Contudo, também não podemos falar aqui de uma estrutura psicológica bem amarrada a respeito da apresentação que o filme faz sobre os acontecimentos. O que percebemos é uma montagem na forma de ensaio, que reúne e aborda alguns conceitos pontuais e independentes entre si sobre a existência de Hitler e da vida na Alemanha de pouco antes e durante o Terceiro Reich. O filme parece mais a manifestação de uma impressão pessoal sobre o contexto histórico, com pequenas ênfases temáticas pontuais, focadas principalmente em aspectos da vida privada de alguns protagonistas conhecidos publicamente ou também de pessoas comuns.

O documentário começa com a exibição da sequência de um filme encenado que representa, através da distribuição de uma edição extra de um

jornal em Berlim relatando o acontecido, o dia da tomada de poder por Hitler. Esta primeira sequência serve como uma introdução, em sentido amplo, de todas as posteriores. Através dela, percebemos que estamos prestes a assistir a cenas do dia a dia do interior do Terceiro Reich. Além disso, ela nos adianta a perspectiva através da qual tais cenas serão conduzidas, aquelas que raramente foram exploradas pelos filmes históricos: a da cidade; dos vilarejos; da população, em grande parte não engajada politicamente; a perspectiva do trabalhador agrário e do seu cotidiano, normalmente longe da luz dos holofotes; a de dentro das casas dos cidadãos e, também, conforme já mencionado, de dentro da casa do próprio Hitler. Vemos soldados se despedindo dos pais, excursões escolares pelas montanhas, passageiros esperando por trens, festas de natal, festas para os desfiles do *Führer* e a sua adoração, festas populares nos parques e nas ruas.

De tal modo, ao contrário daquilo que o imaginário predominante a respeito dos filmes de arquivo de caráter antinazista ou daqueles que abordam temas de dentro da Segunda Guerra Mundial evoca, as imagens de *Suástica* não podem ser consideradas repulsivas ou portadoras de grau elevado de violência direta, nem física nem psicológica. Sendo assim, seu conteúdo imagético oferece um contraponto substancial em relação ao que até então já havia sido mostrado sobre os acontecimentos da Segunda Guerra na Alemanha ou então em relação ao que se espera ver sobre o mesmo tema: ao invés de ganância, racismo, destruição, morte e dor, o que mais se vê nas imagens de arquivo que constituíram *Suástica* – procedentes dos mesmos espaço e tempo daqueles vistos nos documentários “violentos” – são, sobretudo, cenas que evocam sentimentos agradáveis: a alegria de viver, a harmonia familiar, o bom convívio social e o contato humano com a arte, a natureza e os animais.

Se fôssemos totalmente leigos sobre o contexto histórico, teríamos a impressão de assistir a filmes de uma sociedade que se encontra em paz e que é constituída por uma população que vive em liberdade e é bem

atendida. Talvez seja desnecessário comentar que este fato não acarreta nenhuma forma de propaganda política, levando em consideração o conhecimento comum da época de produção do documentário e outros fatores que serão mencionados mais adiante.

É claro que pode parecer estranho reconhecermos alguns dos protagonistas destas cenas harmônicas: entre eles Hitler, Himmler, Bormann, Eva Braun. Aqueles que também são testemunhas ou pior, são os protagonistas de crimes contra a humanidade, aparecem neste filme de uma maneira familiar, brincando com crianças ou com cachorros, admirando a natureza e desfrutando os dias de verão à beira dos lagos na exuberante paisagem montanhosa do sul da Alemanha.

A sensação estranha – talvez incômoda – é agravada através da percepção de que estes filmes se assemelham muito aos que alguma vez na vida já fizemos de maneira íntima com a nossa própria família em alguns dos melhores momentos das nossas vidas. Poderia ser a nossa família lá retratada e aquele protagonista poderia ser um irmão, um tio, um pai ou até um marido. Assim, se por um lado nos parece muito fácil a identificação pessoal ou até a criação de certo laço afetivo com os personagens exibidos através da admiração da sua simpatia e descontração, estes personagens são conhecidas figuras históricas e estão inelutavelmente ligados à megalomania, ao racismo, a genocídios e outras expressões dignas de aversão. Portanto, estas cenas evocam uma grande contradição entre a nossa memória pessoal – e nela, a vivência familiar – e a nossa memória coletiva – que conta com o senso comum da barbárie durante a Segunda Guerra e de seus protagonistas.

Assim, fica claro que a exibição dessas cenas pode causar certo desconforto no espectador sensível pela sua identificação involuntária com os personagens. Mas esta identificação pode se manifestar independentemente da geração a que pertence o público e não parece

apresentar relação direta com a diferença na recepção dos espectadores do documentário através do tempo.

Outra forma de maior identificação que, neste caso, seria mais bem definida como uma forma de aproximação do filme com o espectador através de um recurso técnico é a utilização de filmes a cores. Sobretudo as imagens de Obersalzberg foram captadas e são exibidas a cores. Consideramos este recurso como algo que aproxima o espectador dos acontecimentos por duas razões aparentes: pela *intensificação da verossimilhança* e pela *sensação de atualidade*.

A intensificação da verossimilhança acontece porque podemos, através do filme a cores, distinguir mais detalhes das imagens, admirar paisagens cromáticas e reconhecer escolhas do cineasta. Temos a visão mais semelhante à nossa visão do mundo histórico, fazendo com que o filme na tela pareça ser uma janela e, desta maneira, com que os acontecimentos que ele exhibe nos pareçam mais próximos e atuais.

Continuando sobre o tema “atualidade”, é claro que a maioria das imagens da Segunda Guerra a que temos acesso está disponível através de filmes em preto e branco. E é fato que todo filme em preto e branco, mesmo que seja recente, nos parece antigo. O recurso tem, sem dúvida, seu charme e sua força expressiva única e, assim, pode sugerir uma escolha estética do cineasta. Contudo, sabemos que ele já foi uma limitação técnica do passado, portanto tende a denunciar, principalmente se tratando de filmes de arquivo, a antiguidade da composição captada.

Agora, tendo a consciência de que o preto e branco dos arquivos audiovisuais da Segunda Guerra já carregam esta aura de “passado distante”, concluímos que as imagens coloridas de *Suástica* nos trazem uma dose inesperada de *contemporaneidade*. Podemos também supor que esta sensação foi compreendida de maneira ainda mais forte pelo público no ano de 1973, ano de sua estreia, por se tratar de uma época em que, obviamente, a atualidade transmitida pelos filmes coloridos era ainda mais intensa.

Portanto, há recursos no filme que nos levam a sentir uma dupla identificação com as imagens do líder do Partido Nazista e as pessoas que lhe eram próximas em sua residência: através das situações fraternas dos seus filmes caseiros e também através do colorido das imagens, acentuando, como já foi dito, a percepção dos detalhes cenográficos e a impressão de atualidade.

A última forma de identificação apresentada pode ser considerada como um detalhe favorável à indignação ocorrida no Festival de Cannes, pois pode ter sido sentida de maneira mais intensa por aquele público. Ela pode ter ajudado, pode ter sido parte de um processo, mas ainda não nos parece uma justificativa sólida e satisfatória para a grande diferença no comportamento receptivo.

Contudo, esta acentuada identificação faz parte do discurso peculiar que Mora apresenta aos espectadores. Assim, vamos abordar um último fator através do qual pensamos poder nos aproximar mais do problema inicial deste artigo. Como outro grande diferencial de *Suástica* em relação à maioria dos filmes históricos de arquivo, mencionamos a sua opção de *não utilizar um texto narrativo próprio*.

A ausência de narrador, levando em consideração ser esta uma tendência dos documentários do cinema direto dos anos 1960, já não era nenhuma novidade para esta obra realizada na década seguinte. Além disso, percebemos que o filme não é totalmente isento de linguagem verbal: os trechos de reportagens, dos filmes de ficção e dos mais diversos discursos, que ora são traduzidos para o inglês – e com isso, assumidamente inseridos para o corpus do filme – ora não, acabam por fornecer alguma substância verbal para o documentário. Mesmo assim, não podemos negar que esta escolha é capaz de permitir uma maior liberdade para a interpretação fílmica por parte do espectador, pois este último não fica condicionado a enxergar nas imagens apenas - ou principalmente - aquilo que o narrador, ou seja, o cineasta “quer” que ele enxergue.

A possibilidade de ir além do *cliché* da condenação verbal de Hitler tampouco parece fator decisivo para o desencadeamento da revolta na sala de cinema de Cannes, mas está diretamente ligada a ele, como discutiremos mais adiante.

Gostaríamos, mais uma vez, de deixar claro que não é possível alegar que *Suástica* apresenta uma postura simpatizante ao nazismo ou a Hitler. A opção de abordar um lado do Terceiro Reich que ficou mais afastado dos interesses da mídia significa apenas a escolha de um recorte, menos corriqueiro, dentro das infinitas alternativas de abordagens em um filme do arquivo daquela época e daquele local.

A utilização das imagens caseiras de Obersalzberg também não declara afinidade com os personagens nem sua veneração por parte do cineasta compilador. Vale lembrar que algo parecido já foi feito no passado, isto é: sabemos que Esfir Shub utilizou filmes caseiros do último Czar russo com a sua família e amigos e assim, retratou a antiga vida aristocrática no seu famoso filme de arquivo *A Queda da Dinastia Romanov* (1927). Para completar a semelhança, Shub construiu sua narrativa sem o auxílio de um texto denunciante e, mesmo assim, nunca se cogitou que a sua obra faça algum tipo de reverência ao Czar ou à sua família. Muito pelo contrário. Através de tais imagens, considera-se que ela denunciou a incoerência da Era Czarista e ilustrou a sua decadência e por isso seria, até hoje, tida como um libelo a favor da revolução (Barsam, 1992: 67).

Portanto, percebemos que a representação – feita nos anos 1970 – de um Hitler humanizado não pode ser considerada, de maneira alguma, como uma manifestação de simpatia pelo mesmo. Como já mencionado, tal manifestação por parte de um cineasta desagradaria qualquer público de meados do século XX em diante e a de Mora não desagradou ao público mais recente de Berlim.

Já vimos que a existência desse artefato audiovisual se deveu à possibilidade que foi dada ao diretor de trabalhar com um material inédito.

Contudo, em que pese o fato de trabalhar com imagens e sons que não foram por ele captadas, é importante ressaltar que o estilo desse artefato é absolutamente compatível com aquele de suas outras obras. Tal vertente representativa serve como uma demonstração de que Mora apostou em uma maior *imparcialidade* em relação à figura do ditador e a todo o mito de criatura demoníaca, transcendental que já havia sido construído em relação a ele. Além disso, o seu discurso tende a ser mais neutro quanto à sua posição política ou, pelo menos, apresenta uma maior distância em relação à maioria dos filmes do gênero.²

A ausência de narrador tampouco faz com que as imagens possam ser interpretadas como venerações aos personagens. No entanto, ela também auxilia na apresentação menos passional dos mesmos e também dos acontecimentos, contribuindo para a formação de um discurso fílmico um pouco mais *imparcial* politicamente. Agora sim estamos nos aproximando da nossa resposta pessoal à pergunta feita no início deste artigo.

O incômodo da imparcialidade

Até agora pudemos concluir que o discurso do documentário de Mora causou insatisfação no público dos anos 1970 não propriamente pela humanização de Hitler e de seus companheiros, mas pela tendência à imparcialidade na representação dos mesmos, como também por causa da ausência de uma posição política apresentada de maneira explícita, bem definida em relação ao ditador. Agora nos falta entender por que tal público “precisou” da comprovação de uma sólida rejeição ao nazista e ao seu regime por parte do cineasta.

² Sem a intenção de entrar em um âmbito classificativo, utilizamos a palavra “gênero” neste contexto apenas para designar os filmes documentais de arquivo que abordam temas relacionados à Segunda Guerra Mundial.

Para isso, devemos pensar que as marcas deixadas pelo contexto temporal na produção de um filme *deveriam* ser especialmente inteligíveis e aceitáveis para o público desta mesma época. O que existe é uma espécie de disposição de características discursivas nos filmes analisados que são mutantes através do tempo. As pequenas modificações temporais nas circunstâncias sociais dadas parecem, de modo geral, dialogar diretamente com as modificações levadas a cabo no interior da própria linguagem audiovisual utilizada.

Observamos, por exemplo, como o diretor Daniel Anker expõe as diferenças na abordagem do Holocausto empregadas pelos filmes de ficção em Hollywood através da história em seu documentário *Testemunha Imaginária: Hollywood e o Holocausto* (2004). O período coberto vai desde um certo desinteresse nos anos 1940 e parte dos 1950, até a sua extrema – e explícita – exploração, sobretudo em narrativas ficcionais, nos anos 1990. É claro que a forma e a intensidade das abordagens aparecem no filme de Anker, diretamente relacionadas à opinião pública.

Em recente pesquisa que fizemos sobre a história dos filmes de arquivo que abordam temas da Segunda Guerra, mais especificamente sobre os que abordam os diferentes acontecimentos relativos à Alemanha Nazista, percebemos que há, senão uma regra, ao menos uma *tendência* no modo de abordagem dos eventos através das diferentes propriedades narrativas dos artefatos audiovisuais.

É claro que há uma infinidade destes documentários, de todos os tipos e para todos os formatos e, sendo assim, não é possível traçar um gráfico ou transformá-los em estatísticas que comprovem suas propriedades. Não obstante, podemos fazer declarações sobre *os filmes* que fazem parte da nossa pesquisa³ e considerar algumas de suas características intrínsecas

³ Estes são, além do próprio *Suástica, Noite e Neblina* (1955), *Du und Mancher Kamerad* (1956), *Mein Kampf* (1960), *O Fascismo Comum* (1965), *Arquitetura da Destruição* (1989), *Human Remains* (1998) e *The Danube Exodus* (1998).

como mostras de valores sociais de uma ou outra época ou, ao menos, de um ou outro contexto da sua época.

Em poucas palavras, dentre os documentários analisados observamos que aqueles das décadas de 1950 e 1960 apresentam mais informações políticas e contextualizações espaço-temporais do que os filmes posteriores. Além do constante fornecimento de data, local e opinião pessoal sobre os acontecimentos, estes são explorados de maneira mais intensa, a ponto de ficarem compreensíveis até mesmo para o espectador mais leigo. Assim, cada um, através da sua escala de valores e crenças, conforma um discurso que demonstra uma postura que pode ser chamada, de forma simplificada, como *antifascista*. É como se os realizadores desses filmes de arquivo, cada um à sua maneira, precisassem provar para o espectador que não querem fazer apologias ao nazismo ou ao totalitarismo em geral, e sim que estão dispondo de material histórico para explicar os seus detalhes e, sempre que possível, condenar a sua prática.

A criatividade e a multiplicidade de interpretações a partir das imagens de arquivo da Segunda Guerra vão ganhando força através do tempo. Parece surgir a necessidade de inovar, de oferecer conteúdos ou pontos de vista diferentes para criar obras inéditas. E é preciso criar obras inéditas, pois ainda tem muito dos acontecimentos que se mostra “indigesto”. A “digestão”, neste caso, parece ser eterna.

Assim, os filmes mais recentes, dentre estes aqueles por nós analisados, isto é, documentários de arquivo lançados nos anos 1980 e 1990, se mostram muito mais livres da “obrigação” de contextualizar o espectador sobre a época e o local dos acontecimentos, bem como de relatar minuciosos detalhes sobre a sua formação e existência. Os textos dos narradores e aqueles contidos em telas de transição também se afastam do caráter didático e o seu conteúdo não se limita simplesmente à condição política dos acontecimentos. Além disso, os filmes apresentam abordagens de temas mais específicos dentro do contexto social e parecem mais preocupados com

valores estéticos das composições imagéticas e poéticas das verbais, além da utilização mais variada de recursos de montagem.

Ao fazermos esta breve e ligeira divisão temporal e, assim, criarmos dois grupos de filmes de arquivo da Segunda Guerra – um anterior e outro posterior ao documentário de Mora – percebemos que a afirmação do jornalista Wroe, exposta no começo deste artigo, de que *Suástica* estaria à frente do seu tempo, tem certo fundamento: o documentário apresenta uma postura narrativa inovadora para a sua época. Sem poder afirmar pioneirismo em uma ou outra postura, ao menos vemos que ele vai além da exposição de fatos políticos do Terceiro Reich e do seu comentário passional, já suficientemente disseminado em filmes anteriores. Ao invés disso, investe em uma perspectiva única e princípios que vão se mostrar recorrentes em filmes futuros.

Portanto, podemos compreender, senão uma atitude indignada do público nos anos 1970, ao menos uma sensação de *estranhamento* diante do método discursivo adotado por Mora, que apresenta escolhas temáticas e características narrativas e estéticas que para o público de 2010 já pareciam algo corriqueiras. Supomos a existência de uma confusão entre aquilo que poderia ser visto como ousadia temática e uma acentuada ousadia moral.

Além disso, precisamos considerar um fator histórico dos anos 1970 muito mais abrangente do que os pertinentes apenas à análise dos filmes de arquivo da Segunda Guerra. Trata-se da condição político-econômica mundial que deixa rastros ideológicos nas expressões artísticas da época como um todo: A Guerra Fria. A situação bipolar do mundo àquela época deixa resquícios nas diversas formas de arte, inclusive no cinema.

Desta maneira, a tendência de uma representação maniqueísta dos diferentes formatos políticos mundiais, que a princípio provinha apenas do cinema norte-americano e do soviético, deixa a sua marca por todo o mundo e a convicção de que “é preciso tomar um partido” (Beilenhoff, 2009: 260)

em relação ao domínio político. Mais do que nunca, a alienação política era algo abominável em um filme.

Percebemos, finalmente, a procedência de um elemento desencadeador concreto para a explicação da revolta contra a abordagem política mais neutra e a representação de Hitler menos “demoníaca” de Mora. O conhecimento dessa necessidade de posicionamento político pode ter deixado o público de Cannes insatisfeito com a opção temática do documentarista. Além disso, existe outra hipótese: a possível confusão cognitiva por parte dos espectadores que, diante de tais cenas, esperariam demonstrações de repúdio por parte do discurso fílmico e estas demonstrações não vieram. Logo – pela lógica de um raciocínio dualista – o mais sensato seria crer na existência do contrário, de estar diante de demonstrações de adoração e afinidade ao nazismo e ao seu líder, postura sempre digna de repúdio moral.

Considerações finais

Neste artigo, relativizamos a afirmação de uma reportagem de jornal de que o público de Cannes que tumultuou a exibição de *Suástica* apenas não estaria preparado para ver Hitler como um ser humano. Mais que isso, acreditamos que o filme de Mora apresenta particularidades no seu discurso que causaram estranhamento no público dos anos 1970, além de um engajamento político insatisfatório para a mesma época.

Já a exibição da obra para um público em 2010 pareceu mais oportuna e proveitosa, pois aconteceu na época que ainda nos damos o direito de chamar de *atualidade*, quando a cada vez mais vasta gama de discursos e abordagens fílmicas se reflete na conduta do espectador, flexibilizando-a.

A acelerada proliferação de filmes de todos os estilos e, com ela, a repetida reutilização de imagens de arquivo, amplia também as possibilidades temáticas e discursivas na modernidade. Vivemos imersos em

uma imensidão cada vez maior de abordagens e experimentações audiovisuais e estamos acostumados com ela. Somos capazes de compreender e aceitar artefatos que apresentem grandes diferenças na utilização dos recursos audiovisuais, desde que estes respeitem os limites morais do espectador. Sabemos que esses limites estão cada vez mais esgarçados, mas isso é assunto para um outro artigo.

Contudo, ainda resta uma indagação que ressoa como uma crítica à própria linha de pensamento apresentada neste artigo: a contradição à facilidade em classificar o espectador dos anos 1970 como “inflexível”, “despreparado”, “maniqueísta” ou até mesmo “ingênuo”. Parece que temos dificuldade em enxergar os próprios vícios ou tendências interpretativas da atualidade. Só nos resta esperar que aquilo que expusemos acima ajude a melhor compreender essas tendências.

Referências bibliográficas

- BEILENHOFF, Wolfgang; HAENSGEN, Sabine (Org.), *Der Gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch zum Film von Mikhail Romm*, Berlim: Vorwerk, 2009.
- BARSAM, Richard M., *Nonfiction Film – A Critical History*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- WEINRICHTER, Antonio, *Metraje Encontrado: La apropiación en el cine documental y experimental*, Navarra: Gobierno de Navarra, 2009.
- WROE, David (07-12-10), “Germans ready to see Hitler as human”, disponível em: www.globalpost.com/dispatch/germany/101206/swastika-film-adolff-hitler Consultado em 15-11-12

Filmografia

- Arquitetura da destruição* (1989), de Peter Cohen
A Queda da Dinastia Romanov (1927), de Esfir Shub
Du und Mancher Kamerad (1956), de Andrew e Annelie Thorndike
Human Remains (1998), de Jay Rosenblatt
Mad Dog Morgan (1976), de Philippe Mora
Mein Kampf (1960), de Ervin Leiser
Noite e Neblina (1955), de Alain Resnais
Suástica (1973), de Philippe Mora
O Fascismo Comum (1965), de Mikhail Romm
Testemunha Imaginária: Hollywood e o Holocausto (2004), de Daniel
Anker
The Danube Exodus (1998), de Peter Förgacz