

## Ele Está de Volta: Ficção Documental a Partir do Pensamento de Jacques Rancière<sup>1</sup>

Fernando VERGA<sup>2</sup>

Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, SP

### RESUMO

A partir do pensamento do filósofo Jacques Rancière de que o real precisa ser ficcionado para ser pensado, este artigo pretende refletir sobre as relações entre ficção e realidade na comédia *Ele está de volta* (2015), do diretor David Wnendt. Estabelecendo um paralelo entre a imagem do líder nazista no documentário *O Triunfo da Vontade* (1935), de Leni Riefenstahl, que é sugerida como real, e a da comédia de Wnendt, que mistura ficção e realidade, busca-se compreender como se dá seu consumo na sociedade contemporânea e como esse consumo sugere outra perspectiva da narrativa histórica “real”.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema; ficção; realidade; Jacques Rancière; ficção documental.

### INTRODUÇÃO

O cinema feito durante a Alemanha nazista (1933-1945) continua sendo pensado e repensado por pesquisadores de diversas áreas, como Sociologia, Filosofia, Semiótica, História, Comunicação e do próprio Cinema, além de outras. São obras que preservam fragmentos de um período extremo do passado recente, que transformou as relações humanas, políticas e institucionais dos povos do oriente e do ocidente face os efeitos da guerra e de suas consequências. Após as histórias dos sobreviventes do holocausto virem à tona, principalmente durante o julgamento de Adolf Eichmann em Jerusalém, em 1961, o choque com relação ao regime Nacional-Socialista aumentou. Diante dos fatos históricos sobre a Alemanha de Hitler a produção cinematográfica do Terceiro Reich ganhou uma carga simbólica relacionada à periculosidade dos temas que aborda, o que possibilita novas leituras sobre seu impacto na sociedade contemporânea conforme estes temas vão sendo repensados pela própria sociedade.

Recentemente, em 2014, a propaganda nazista voltou a polemizar na Alemanha ao ser objeto de análise no documentário *Verbotene Filme* (Filmes Proibidos), do diretor e historiador alemão Felix Moeller. O trabalho discute os “filmes com restrições”, 46

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 5 a 7 de julho de 2018.

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação pela Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, e-mail: fernando.jornalista@hotmail.com.

obras produzidas pelo Terceiro Reich que têm seu uso restrito no país, sendo exibidas por instituições culturais e com rígidos protocolos que exigem a participação de especialistas para promover uma discussão científica sobre o tema. O documentário de Moeller é inspirado no *Vorbehaltfilme*, projeto cultural que ocorre desde 2012 em instituições alemãs e que promove essas exibições monitoradas; o diretor traz entrevistas com especialistas em cinema e história, com participantes idosos, adultos e jovens, além de neonazistas, dos quais vemos apenas a silhueta contra a luz. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, os Aliados apreenderam 1097 filmes datados entre 1933 e 1945, que foram divididos em três categorias: liberados, editados e os “filmes com restrições”. Destes últimos, as ficções são administradas pelo Instituto Friedrich Wilhelm Murnau e os documentários pelo Arquivo Federal. São filmes de ódio contra franceses, ingleses, russos, poloneses, produções que glorificam a guerra, que convocam os jovens para o alistamento (*O Jovem Hitlerista Quex*, de 1933), o clássico da propaganda política *O Triunfo da Vontade*, dirigido por Leni Riefenstahl, e as notórias produções antisemitas lançadas em 1940: *O Eterno Judeu*, do médico Fritz Hippler, *O Judeu Süß*, de Veit Harlan, e *Os Rothschilds*, de Erich Waschneck.

Há quem apoie o banimento e há quem relativize sua eficácia, como mostra o documentário de Moeller, uma vez que na internet é possível encontrar boa parte desse material. Fora da Alemanha, edições especiais dos filmes nacionais-socialistas podem ser facilmente adquiridas. A indústria cinematográfica alemã durante o Terceiro Reich foi utilizada como arma ideológica para doutrinar a sociedade, deixando para a posteridade obras polêmicas e de prestígio artístico. O cinema feito na Era Nazista continua sendo um tabu, principalmente em seu país de origem, fato comprovado com as produções recentes que versam sobre o tema.

### **Ele Está de Volta**

Um dos filmes que mais chamou a atenção do público e da crítica recentemente foi *Ele está de volta*, dirigido por David Wnendt e lançado em 2015. Trata-se de uma adaptação do livro homônimo de Timur Vermes, publicado em 2012, e que foi sucesso instantâneo, tendo a versão cinematográfica seguido a mesma trajetória. Nela vemos Hitler surgir misteriosamente na Berlim dos dias atuais e reiniciar a sua luta para transformar a Alemanha novamente em uma nação poderosa conforme seu ponto de vista. O filme, uma comédia, faz rir ao realocar no tempo e no espaço situações que nos

---

traduzem um determinado entendimento da história, causando, de imediato, o riso diante do estranhamento, do inimaginável, mas construindo, a partir daí, uma reflexão crítica da sociedade alemã e da história através da ironia que nos apresenta.

As cenas mais impactantes são aquelas com pessoas comuns de várias regiões da Alemanha, que são entrevistadas pelo ator Oliver Masucci, intérprete de Hitler que viajou o país caracterizado como tal para “flagrar” estas situações. A não ser por um homem da cidade de Bayreuth, todos os demais cidadãos e cidadãs que aparecem como entrevistados no filme expõem uma série de opiniões polêmicas com relação a temas como campos de concentração, preconceito racial, preconceito religioso, nacionalismo. O filme reproduz um Hitler ficcional em um tempo impossível, mas a presença de seu discurso, ou ideologia, impregna o conteúdo da obra por que ele é indissociável de sua imagem real.

Como discutiremos trânsitos entre ficção e realidade é sensato dizer aqui que a imagem real do ditador refere-se à apresentada no documentário *O Triunfo da Vontade*, mas não no sentido de verdadeira, pois a peça de propaganda política é elevada à potência máxima da ficcionalidade por sua natureza enquanto cinema e por ser ideológica. Por isso, o Hitler que vemos em *O Triunfo da Vontade*, por mais que seja o real, é o Führer, um indivíduo social que se muniu de signos de poder para ganhar a população. A sua imagem construída representa uma nova realidade no contexto de 1935, ano de lançamento do filme de Riefenstahl, o que se repete no filme de Wnendt.

Na contemporaneidade, Hitler representa a memória de um acontecimento nocivo à humanidade e alinhar-se ao seu discurso gera polêmica em qualquer parte do mundo, por isso o estranhamento com relação às declarações dos cidadãos entrevistados na comédia. O que provocou a sensação de liberdade para expressar preconceitos ligados ao nazismo, entretanto, foi a presença desse próprio discurso que é atrelado à imagem do ditador relacionado ao atual contexto de crise na Alemanha<sup>3</sup>. O personagem do filme *Ele* está de volta seria a ficção da ficção: uma vez que o Hitler “real” é o Führer, uma peça de ficção costurada por simbologias que provocam diferentes ressonâncias em diferentes épocas, sendo dramatizada essa representação passa a outro nível ficcional enquanto imagem, perdendo seu poder. Mas o discurso permanece; ele atualiza o contexto da década de 1930, de crise na Alemanha, e mesmo que seja por meio de um ator foi o

---

<sup>3</sup>A Alemanha recebeu mais de um milhão de refugiados em 2015, o que provocou um impulso no sentimento nacionalista; o país busca, politicamente, não colaborar para o crescimento da extrema direita na Europa ao praticar políticas liberais.

suficiente para provocar a ressonância apontada por Rancière, uma vibração na mesma frequência. A ficção que vemos na caracterização para o personagem dá a sensação de distanciamento da realidade, o que pode ter feito estes alemães baixarem a guarda com relação à moral vigente. Através disto, vemos um paralelo à história da ascensão de Hitler, que é a história da própria Alemanha sendo contada por uma narrativa que ficciona o real.

Foram identificadas na comédia contemporânea cenas que fazem referência direta a outros filmes e outras que, pela referência histórica que utilizam, provocam a comédia pretendida pela obra. Estas cenas foram analisadas a partir da teorização de Jacques Rancière sobre ficção documental, buscando compreender como o filme *Ele está de volta* atualiza a imagem de Hitler a partir dos cruzamentos entre ficção e realidade, provocando outra perspectiva da narrativa histórica tida como real a partir deste novo consumo que se faz desta imagem.

### **A Ficção Documental de Rancière**

Quando o filósofo Jacques Rancière diz em *A Partilha do Sensível*, especificamente no texto *Dos modos da ficção*, que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (p.58) ele refere-se à estrutura do documentário *O túmulo de Alexandre* (1993), de Chris Marker, também objeto de sua análise no texto *A ficção documental: Marker e a ficção da memória*. O filme de Marker “ficciona a história da Rússia do tempo dos tsares na época do pós-comunismo através do destino de um cineasta, Alexandre Medvedkine” (2005, p.57-58). A edição do filme de Marker combina informações de diversas fontes, como entrevistas, documentos de arquivo, trechos de filmes documentários e de ficção. Rostos de pessoas significativas, algumas não necessariamente populares, como pondera Rancière, são utilizados para criar metáforas sobre os diferentes tempos históricos.

O entrelaçamento de imagens do documentário cria uma ficção de memória, pois não se trata da história do cineasta Alexandre Medvedkine, exclusivamente, mas de diversas histórias que vão surgindo conforme identificamos e relacionamos estas imagens. Cada fragmento costurado pela edição possui seu próprio universo simbólico, gerando novas relações entre os fatos históricos ao mesmo tempo em que outras narrativas vão sendo contadas através da compreensão que fazemos destas metáforas visuais. Dessa forma, a arte constrói essa ficção de memória para dizer sobre o dever de lembrar, marcado pelo ritmo da edição que relaciona imagens e suas referências para que elas sejam revistas, repensadas e lembradas.

---

Rancière defende que o cinema documental, que temos como o que trata da realidade pela realidade, ou seja, com testemunhas e outras fontes, é na verdade mais propenso a “jogar com as concordâncias e discordâncias entre vozes narrativas e as séries de imagens de época, de proveniência e significados variáveis” (2005, p.182). Para o filósofo o que torna o documentário uma peça de ficção é a construção que ele faz de uma história e um sentido pela possibilidade de articular os significados de cada enunciado pela montagem, “de restringir ou de alargar sua capacidade de sentido e de expressão” (2010, p.182).

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que estes modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. (RANCIÈRE, 2005, p.58)

De acordo com Rancière nos últimos duzentos anos o advento da literatura fez surgir um regime estético da arte guiado pelo entendimento de que as formas de ver, pensar e senti-la são intrínsecas às suas expressões, formando um modo de percepção e historicidade próprias. É a poética romântica, uma quebra com o regime das belas-artes, que segue a ação e a representação da poética aristotélica. Se antes era o encadeamento causal de ações que fazia a história, agora se trata da composição do tecido da obra, que pode ser costurada por signos de significação variável e conjuntos de signos. Cada frase, imagem, episódio ou impressão tem, isoladamente, um poder de expressão que gera um sentido para o todo, o que pode representar também a ausência dele. Quando uma combinação de signos se fixa em algo ela transforma esse objeto ao transferir sua carga simbólica para ele e diferentes regimes de signos têm um poder de correspondência que possibilita que entrem em ressonância ou em dissonância.

Arte moderna por excelência, o cinema é a arte que, mais do que qualquer outra, ou sofre o conflito, ou experimenta a combinação das duas poéticas. Combinação do olhar do artista que decide e do olhar mecânico que registra, combinação de imagens construídas e de imagens submetidas, geralmente ele faz desse duplo poder um simples instrumento de ilustração a serviço de um sucedâneo da poética clássica. Inversamente, porém, o cinema é a arte que pode elevar a sua maior potência o duplo recurso da impressão muda que fala e da montagem, que calcula as potências de significação e os valores de verdade. (RANCIÈRE, 2010, p. 182).

---

Dialogando com Rancière, cabe uma referência a Christian Metz, que afirma em A significação no cinema que mais do que qualquer outra forma de arte “o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real” (2014, p.16). De acordo com Metz, isso dá-se no cinema por conta da injeção do real que o movimento aplica na irrealidade da imagem, atualizando “o imaginário a um grau nunca antes alcançado” (2014, p.28). Nesse aspecto, o que a comédia *Ele está de volta* faz é atualizar o imaginário do cidadão alemão que está em ressonância com o conjunto de signos que o ator caracterizado de Hitler carrega. Assim, vemos um espetáculo quase real a partir de uma ficção e construímos entendimentos sobre a história pela dissonância que diferentes regimes de signos provocam.

### **A História Por Trás da Realidade Ficcionalada**

Como foi dito, o público entrevistado na comédia *Ele está de volta* está em ressonância com o mesmo regime de signos que é atrelado à imagem de Hitler. Apesar de terem ciência de que se trata de um ator, a memória recupera o discurso intrínseco ao personagem original e cria uma ressonância com o atual contexto em que estas pessoas estão vivendo. Hitler forjou seu discurso num período de guerras e crises, quando a Alemanha estava atrelada ao Tratado de Versalhes<sup>4</sup>. É certo que a situação na Europa contemporânea à produção da comédia também é de crise, com guerras sendo travadas em áreas próximas como a Síria e os alemães sendo os maiores provedores de abrigos aos refugiados das áreas de conflito. Nos últimos anos a extrema direita cresceu e estabeleceu-se como uma força capaz de figurar senão no primeiro, no segundo lugar em diversas nações, como foi na Inglaterra, França, Áustria e Estados Unidos. As atenções voltaram-se para os alemães nestes momentos como se o mundo aguardasse uma espécie de “despertar”, já que as críticas às políticas liberais da chanceler Angela Merkel são generalizadas no país por conta da abertura de suas fronteiras para receber estrangeiros. A comédia mostra esse “despertar” e também organiza os regimes de signos que vão colaborar para a compreensão de uma história que vai além da ficção sobre um Hitler ressuscitado.

A sequência de abertura da comédia mostra que o filme é um grande flashback; começa com imagens do céu, a câmera passando pelas nuvens e, aos poucos, vemos do

---

<sup>4</sup> O Tratado de Versalhes foi assinado em 28 de junho de 1919 e determinava que a Alemanha aceitasse todas as responsabilidades pela guerra e que, por isso, pagasse compensações a países da Tríplice Entente.

alto um bairro residencial de Berlim e a voz de Hitler surge em off: “o povo foi o que mais me surpreendeu”. Na sequência, uma área industrial de Berlim com grandes chaminés e a seguinte frase em off, também dita por Hitler: “eu fiz tudo o que estava a meu alcance para impedir que o inimigo renascesse nesta terra contaminada pelos vestígios de sua existência”, uma irônica referência aos 6 milhões de judeus assassinados na Segunda Guerra Mundial. A terceira imagem é a de um bairro de pequenos prédios residenciais, guiada pela narração: “com tudo o que fiz, esse povo deveria ter deixado de existir. Porém, pelo que pude ver, ele ainda está aí” - corta a imagem para um parque onde crianças estão brincando, vemos um homem lavando o carro e a câmera se aproxima do prédio da chancelaria do governo alemão. Ao enquadrar a cúpula do edifício, um lugar fundamental no estabelecimento do poder nazista, a edição corta para o olho de Hitler, que acaba de acordar no local onde antes estava seu bunker.

A montagem desta sequência recupera elementos da abertura de *O Triunfo da Vontade*, documentário de Leni Riefenstahl que é um dos 46 filmes proibidos na Alemanha. Ele mostra os festejos e cerimônias da reunião do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães, realizado em 1934 em Nuremberg. No início do documentário, após aparecer o título e demais comentários, vemos o avião de Hitler voando sobre Nuremberg e atravessando grandes nuvens – “uma reencarnação do Pai de Todos Odin, que os antigos arianos ouviam se divertindo com seus anfitriões sobre as florestas virgens” (KRACAUER, 1988, p. 332). Ao apresentar Hitler vindo dos céus, Riefenstahl dispõe para o público o caráter teleológico da figura do Führer, igualando-o ao deus da mitologia teutônica da citação de Krakauer que chega para a festa nas florestas de Nuremberg<sup>5</sup>. Quando desce do avião, ele é aclamado pelo povo.

Na comédia, ao acordar, Hitler vagueia por Berlim sem entender o que está acontecendo. Ele vai para o Portão de Brandemburgo, um dos pontos mais famosos da capital alemã, e se depara com uma multidão de turistas que começam a tirar selfs, a sorrir e cumprimentar o ex-líder (prazer em conhecê-lo, diz um homem em inglês). Jovens posam para fotos fazendo a saudação nazista, grupos de japoneses sorriem ao fotografar o ator caracterizado. É mais uma referência ao documentário de Riefenstahl: em *O Triunfo da Vontade*, após a sequência do avião, Hitler é recepcionado por cidadãos no aeroporto. Enquanto desfila por Nuremberg, o centro espiritual do Terceiro Reich, a velha

---

<sup>5</sup> Um dos motivos pelo qual a cidade foi escolhida para sediar as comemorações do partido deve-se ao seu aspecto medieval e pelas ruas estreitas e encurvadas, o que para Hitler colaboraria para criar o clima de expectativa.

cidade se mistura a todos os seus moradores, visitantes e elementos decorativos. Os soldados estão pelas ruas aguardando a passagem do carro de Hitler: são emoldurados como pilares em sequências de imagens que os equipara às torres, prédios e árvores. As cenas que nos apresentam o amanhecer na cidade são encadeadas para sugerir harmonia entre natureza e homem. Vemos fumaça saindo das chaminés, grandes árvores às margens de rios urbanos, algumas janelas sendo abertas, águas calmas dos canais refletindo bandeiras nazistas posicionadas por toda Nuremberg. Nesta sequência há apenas indícios da presença do homem, apesar da cidade em si. A fumaça na chaminé propõe um café da manhã sendo preparado, o braço que levemente empurra a janela simboliza o despertar, e as câmeras vão rodando por entre os rios e telhados enquanto todos se preparam para ver Hitler passar.

Trata-se de uma construção imagética que tem como objetivo relacionar a nova Alemanha que nasce com Hitler aos ideais do romantismo alemão: essencialmente o reencantamento do cotidiano, buscando uma reaproximação com a natureza e os sentimentos que ela e os objetos despertam, buscando incutir na realidade aspectos de pureza, graça, pertencimento e merecimento. A diretora faz uso da montagem para construir estas ideias, o que Rancière relaciona à poética romântica por concatenar diversos fragmentos de imagens e reorganizá-las para contar uma história controlada pelo olhar de quem dirige. Então, a enevoada Nuremberg que recebe Hitler ganha vida a partir do regime de signos que são relacionados a ela por meio da montagem. Não é apenas a população que se prepara para Hitler, mas toda a existência ali presente, orgânica e inorgânica.

Em *Ele está de volta* temos a sugestão de boas-vindas acontecendo em frente ao Portão de Brandemburgo. Não é à toa que o personagem está neste local. O filme começa com ele dizendo que o povo era o que mais o havia surpreendido e deduzimos, por conta da edição, que seja por conta das relações que haviam feito com povos estrangeiros e judeus após o fim da guerra. Esse local histórico é hoje um símbolo de união para os alemães, mas já foi o ponto chave da época em que a Alemanha dividia-se entre Oriental e Ocidental: se alguém ou algo tivesse que passar para o outro lado do muro, deveria ser através dele. A situação atual é o oposto à sua ideia de Alemanha ariana.



---

Em entrevista<sup>6</sup> ao jornal The Guardian o diretor David Wnendt disse que “a ideia era descobrir como as pessoas reagem a Hitler hoje e às suas ideias e perguntar se ele tem uma chance hoje em dia”. De acordo com ele a resposta encontrada foi sim, mas afirma que o principal foco do filme é fazer as pessoas rirem. Para Wnendt os alemães devem estar prontos para rir de Hitler ao invés de vê-lo como um monstro, pois isto o livra de responsabilidade por seus atos e desvia atenção de suas culpas pelo Holocausto. “Mas deve ser o tipo de riso que prende sua garganta e você fica quase envergonhado quando percebe o que estava fazendo”, diz.

O diretor encontrou, conforme consta na entrevista, “um sentimento de profundo descontentamento na população, em que pessoas de todas as classes sociais demonstraram como elas são contra estrangeiros e temem o islamismo”. Algumas destas demonstrações de descontentamento são mostradas no filme. Após Hitler conhecer o frustrado repórter Fabian Sawatzki eles iniciam uma jornada por todo o país para conversar com as pessoas sobre o que elas pensam sobre a situação da Alemanha. A primeira é uma atendente de restaurante, que critica estrangeiros e afirma não votar por que acredita que as eleições são manipuladas. “Não pode falar nada que te chamam de racista. As crianças estrangeiras aqui são muito malcriadas. Jogam coisas da janela, mas se eu abrir a boca logo os pais vêm aqui para me esfaquear”, enfatiza, para em seguida pedir: “posso tirar uma self?”.

Hitler entra em um bar e conversa com alguns homens. Um deles diz ser a favor de campos de concentração e afirma estar disposto a ajudar. Para outro o problema é “aquele povo barbudo, meio suspeito. Deveriam mandar todos embora. Alguns nasceram aqui, mas mesmo assim. Muçulmanos”, diz. De início parece exatamente o discurso da propaganda nazista contra judeus, mas ele foi deslocado para outro alvo. As entrevistas mostram reclamações contra estrangeiros, declarações de patriotismo, de pessoas dispostas a morrer pela nação e afirmação de que o QI dos alemães está caindo por culpa dos africanos. “Não podemos abrir a boca por causa do estigma do passado”, diz o último homem entrevistado.

Há, entretanto, uma manifestação que contesta a presença do ator caracterizado. Na cidade de Bayreuth Hitler e Fabian encontram-se completamente sem dinheiro para continuar suas gravações. Para o repórter essa é sua chance de produzir um bom material que irá salvá-lo da falência. Para Hitler, entretanto, seu objetivo é entender o alemão da

---

<sup>6</sup> Da jornalista Kate Connolly, publica em 6 de outubro de 2015, terça-feira. Pode ser conferida pelo link: <https://www.theguardian.com/film/2015/oct/06/hitler-look-whos-back-director-david-wnendt-interview>.

atualidade e ganhá-lo, novamente, através da mídia, especialmente a internet. Então eles apelam para um antigo talento do ditador, a pintura. Em uma praça de Bayreuth, Fabian começa a oferecer retratos pintados por Hitler às pessoas que passam. Algumas aceitam participar, mas um cidadão irritou-se com a situação.

“Aqui em Bayreuth? Ninguém vê nada de errado nisso? Só posso dizer que isso é péssimo para a Alemanha”, disse. A ênfase que o homem dá ao nome da cidade tem um motivo especial. Em 1933 ela foi nomeada a capital do Nazismo. Líderes do partido com frequência visitavam o Festival Richard Wagner, que acontece anualmente na cidade, onde o compositor viveu durante toda a vida. Hitler admirava Wagner e tentou transformá-la em cidade nazista modelo. Bayreuth era também sede da Liga Nacional Socialista de Professores, cujo objetivo era tornar o nacional socialismo mundialmente conhecido e transformá-lo em base para toda educação, especialmente a dos docentes. A cidade também teve uma mesquita profanada e saqueada na Noite dos Cristais, que não foi destruída ou incendiada por conta de sua proximidade com a Casa de Ópera.

Mas o diretor David Wnendt pondera na entrevista ao The Guardian e diz que outras pessoas sentiram-se ofendidas com a performance. Nas cenas externas havia seguranças à paisana, mas a receptividade foi tamanha que não houve necessidade de interferir em nenhum momento. Nesta mesma entrevista o ator Olive Masucci, intérprete do ditador, disse que “foi incrível, eu de repente era a atração, como um popstar. As pessoas se aglomeraram. Uma disse que me amava e pediu para que eu a abraçasse. Uma, para meu alívio, começou a me bater”, destacou o ator.

De volta à comédia, o repórter Fabian vai até uma emissora e apresenta o material gravado com Hitler ao diretor Christoph Sensenbrink, que recusa de imediato. Enquanto os dois discutem, Hitler entra em uma reunião da diretoria e provoca risos em todos, pois acreditam que seja um comediante. Em segundos o ditador atrai a atenção de todos com seu discurso sobre como mudar a Alemanha. A chefe, Katja Bellini, gosta tanto do “comediante” que ordena a todos que produzam conteúdo para ele na emissora. Hitler a compara a Leni Riefenstahl. Suas aparições transformam-se no maior sucesso da emissora e o “Hitler da TV” vira o “queridinho” do país, viralizando nas redes sociais, inclusive com tutoriais de maquiagem que ensinam a fazer o bigode estilo Hitler. Essa sequência do filme, ao contrário das entrevistas citadas acima, foi produzida.

Ao atingir o auge, um vídeo de Hitler atirando em um cachorro é divulgado ao vivo na TV, o que provoca um choque na sociedade. Ironicamente, a situação é tratada

---

como algo que o povo alemão nunca será capaz de esquecer, a morte de um cão na televisão. Com isso, o “comediante” e o repórter são demitidos, assim como a chefe Bellini. O diretor que havia recusado o material é nomeado o novo chefe do canal. Mas, sem Hitler a audiência cai rapidamente e, quando não há mais saída, vemos uma citação do filme *A Queda* (2004): o chefe Sensenbrink está trancado com sua equipe na sua sala verificando os últimos números da emissora. É a pior situação da história e o elenco de estrelas começa a pedir demissão. Ao ver os dados, o diretor indica as pessoas que ele quer que fiquem na sala e manda todos os demais saírem. Do lado de fora da sala há dezenas de funcionários ouvindo a reunião, quando o chefe começa a gritar com todos. Pessoas choram com o iminente fim. Os enquadramentos, paleta de cores da fotografia e atuações seguem a cena em *A Queda*: Hitler está no seu escritório no bunker quando lhe dizem, numa reunião, que todos os exércitos caíram. Ficam apenas algumas pessoas com ele e, do lado de fora enquanto as pessoas estão ouvindo, ele acusa aos berros todos os generais de traição.

## Conclusão

Quando Fabian percebe que se trata do “verdadeiro” Hitler ele obriga o ditador a subir no topo de um prédio, onde o mata com um tiro na cabeça. O corpo cai na calçada, mas ele ressurgue novamente atrás do repórter e diz a seguinte frase: “Eu sou parte de você, de todos vocês”. Em um momento, após as entrevistas, a voz em off de Hitler diz que “bastou jogar algumas palavras chaves que as pessoas logo caíram na minha rede”. Essa estratégia Hitler usou na sua trajetória rumo ao poder na Alemanha dos anos 1920 e 1930 ao munir-se de signos compreendidos pela população para construir uma imagem que despertasse confiança em todas as camadas sociais.

O Hitler que é mostrado em *Ele* está de volta é um reflexo do “real” apresentado em *O Triunfo da Vontade*, a ficção da ficção. Em analogia ao que Rancière diz sobre o efeito da montagem no cinema (a chave da poética romântica na linguagem cinematográfica e essência do cinema), uma vez que o Führer “costurou” regimes de signos<sup>7</sup> caros ao povo alemão ao “tecido da obra”, ele é uma construção a partir de partes que formam um todo, não representando um real enquanto verdade, mas sim um discurso que representa, em si, uma parte da história (guerra, holocausto, racismo, etc).

---

<sup>7</sup>Como o militarismo, nacionalismo, gosto por símbolos, cultos ancestrais e pureza da raça, como se emoldurasse o nazismo em um quadro romântico.

---

Então, quando a ficção da ficção diz “eu sou parte de você, de todos vocês”, ela nos leva diretamente ao que o “real” significa, o que deveria provocar a sensação de embaraço que o diretor David Wnendt comentou. Diante de tantas manifestações positivas por parte da população alemã, a frase comprova, em primeira instância, que o Führer como vemos no documentário de Riefenstahl ainda consegue entrar em ressonância com parte dessa sociedade utilizando os mesmo regimes de signos do período nazista, ou as palavras chaves, como sugere o off em *Ele está de volta*. Dessa forma, o Hitler que está sendo consumido pelo público do filme não é o real, enquanto verdadeiro, mas sim o da propaganda política de Riefenstahl, uma vez que a comédia ficciona a história da ascensão do ditador fazendo referência a *O Triunfo da Vontade*, uma peça de propaganda construída para simbolizar e demonstrar o poder que provêm do Führer por meio de seu domínio sobre as massas. O Hitler verdadeiro, que não aparece nos filmes citados, é aquele que leva o homem em Bayreuth a protestar contra a presença de um ator caracterizado como o autor da Segunda Guerra Mundial na praça da cidade, o personagem histórico responsável pelos crimes da Segunda Guerra Mundial.

Há uma referência em relação à trilha sonora que reforça o aspecto irônico da montagem da comédia. A sequência de abertura de *Ele está de volta*, com imagens do céu, das nuvens e a cidade surgindo aos poucos é acompanhada pelo tema de abertura da ópera *La gazza ladra*, de Gioachino Rossini. Enquanto vemos as imagens aéreas, ouvimos um trecho com ares pastoral. A ópera fala sobre uma jovem injustamente condenada à morte que é inocentada já no cadafalso e seu tema de abertura toca quando Hitler, em off, faz críticas ao povo alemão, que permitiu a continuidade da existência dos judeus. David Wnendt faz, com essa escolha, um lembrete de que o ditador não fez tudo sozinho e que cada um tem sua parcela de culpa por corresponder aos estímulos que as ideias que Hitler representa provocam em cada um. A comédia também reflete o silêncio que se deu na Alemanha do pós Segunda Guerra, quando o tema nazismo tornou-se um tabu e não era comentado pelas pessoas em seu cotidiano.

Portanto, através da história ficcionada tanto pelo cinema documentário quanto pelo de ficção podemos estabelecer uma leitura da própria história a partir de diversos pontos de vista, com cada fragmento encadeado pela edição dizendo algo no contexto da obra. Rancière diz em *A ficção documental* que as imagens mais do que tudo estão ali para serem lembradas. No caso de *Ele está de volta*, podemos dizer que as imagens estão

---

ali para lembrar a todos que os mesmos estímulos que conduziram aos fatos da Alemanha nazista continuam a gerar respostas favoráveis, mesmo quando instigados por um ator.

### **Referências**

ELIAS, Norbert. Os Alemães: A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

EVANS, Richard J.. A chegada do Terceiro Reich. São Paulo: Planeta, 2014.

\_\_\_\_\_. O Terceiro Reich no Poder. São Paulo: Planeta, 2014.

\_\_\_\_\_. O Terceiro Reich em Guerra. São Paulo: Planeta, 2014.

FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. Cinema e política. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

METZ, Christian. A Significação no Cinema. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível: estética e política; tradução de Mônica Cosa Neto – São Paulo: EXO experimental org. Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. A ficção documental: Marker e a ficção da memória; tradução de Analu Cunha – Revista Artes & Ensaios (online). Edição 21. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2010, dezembro. Disponível em: [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21\\_Jacques\\_Ranciere.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21_Jacques_Ranciere.pdf) - ISSN: 2448-3338

### **Filmes Citados**

A QUEDA. Direção: Oliver Hirschbiegel. Alemanha: Constantin Film, 2004. (156 min).

ELE ESTÁ DE VOLTA. Direção: David Wnendt. Alemanha: Constantin Film, 2015. (116 min).

O ETERNO JUDEU. Direção: Dr. Fritz Hippler. Alemanha: Deutsche Filmherstellungs, 1940. (65 min).

O JOVEM HITLERISTA QUEX. Direção: Hans Steinhoff. Alemanha: UFA, 1933. (87 min).

O JUDEU SÜSS. Direção: Veit Harlan. Alemanha: Terra-FilmKunst, 1940. (98 min).

O TRIUNFO DA VONTADE. Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha: Continental Home Vídeo, 1934. (110 min).

OS ROTHSCHILDS. Direção: Erich Waschneck. Alemanha: UFA, 1940. (97 min).

---

O TÚMULO DE ALEXANDRE. Direção: Chris Marker. França: Les Films de l’Astrophore, 1993 (120 min).

VERBOTENE FILME. Direção: Felix Moeller. Alemanha: Salzgeber, 2014. (94 min).