

## REPRESENTAÇÕES EM *A QUEDA* E *EU FUI SECRETÁRIA DE HITLER*

Rafael Spuldar

### Resumo

O fim do terceiro Reich serve tanto de objeto de debate intenso no campo da História quanto como temas de diversas produções cinematográficas. Recentemente, os dois longas-metragens alemães utilizaram abordagens completamente díspares para retratar o mesmo depoimento de uma testemunha ocular daquele período. A proposta do presente trabalho é reconhecer em cada filme modelos de representação cinematográfica, tendo como parâmetro as perspectivas de três diferentes autores sobre esta noção.

### Palavras-chave

Cinema; documentário; representação

“Aquilo só pode acontecer quando um sistema tirânico é tão bem organizado a ponto de poder dominar todo o tecido da sociedade. E os alemães são bons em organizar”. Essa afirmação foi feita em 2001 por Traudl Junge, ex-secretária pessoal de Adolf Hitler, a respeito da consolidação do regime nazista ao poder na Alemanha. Uma frase como esta seria improvável de ser pronunciada por um cidadão alemão até algumas décadas atrás, quando Hitler e o nazismo eram um tópico considerado tabu desde o final da Segunda Guerra Mundial. Foi somente em tempos mais recentes, quando as lembranças daquela época se tornaram mais distantes e a nova geração tomou as rédeas do país, que a população se viu capaz de confrontar o assunto. E como não poderia deixar de ser, a arte e os meios de comunicação de massa se tornaram importantes plataformas para a expressão e o debate a respeito do tema.

Recentemente, dois filmes alemães de longa-

### Abstract

The end of the Third Reich is object of intense debate between Historians, and also theme of many film productions. Recently, two German feature films used widely different approaches to portray the same testimony from a eye-witness of that period. The purpose of this work is to recognize in each film models of representation, taking as parameter the perspectives of three different authors of this notion.

### Key words

Cinema; documentary; representation

metragem – um de ficção e outro documentário – atraíram as atenções do público espectador ao redor do mundo ao tratarem praticamente de um mesmo recorte sobre o tema do nazismo: os últimos dias de Adolf Hitler e do Terceiro Reich. O primeiro, *Eu fui a Secretária de Hitler* (Im toten Winkel – Hitlers Sekretärin, André Heller & Othmar Schimiderer, 2002), é um documentário feito a partir do depoimento de Traudl Junge a respeito de seus anos ao lado do Führer. O mais recente é *A Queda!* (Der Untergang, Oliver Hirschbiegel, 2004), superprodução que recria os derradeiros momentos de Hitler e seus aliados mais próximos no bunker de Berlim (seu roteiro foi baseado em parte nos relatos da própria ex-secretária).

Embora compartilhem um mesmo tópico, os filmes em questão não poderiam ser mais díspares enquanto exemplares de expressão cinematográfica. O documentário é composto

por um depoimento captado em vídeo, centrado em uma única personagem que reconta fatos históricos por ela testemunhados; já o longa ficcional se propõe a reconstituir “fielmente” um quadro amplo, com muitos elementos de cena, efeitos especiais, vários personagens e uma reconstituição de época rica em detalhes.

A proposta do presente trabalho é reconhecer em cada filme modelos de representação cinematográfica, estabelecendo como parâmetros a perspectiva de três diferentes autores sobre esta noção. A intenção não é estabelecer um juízo de valor, elegendo um filme como melhor em relação ao outro, mas sim tornar claro o caminho que cada obra tomou para chegar até o retrato da realidade que configura, e tentar traçar suas implicações junto ao espectador.

### **CINEMA E REPRESENTAÇÃO: TRÊS PERSPECTIVAS**

A representação no cinema é um tema complexo, capaz de levantar diversos questionamentos e diferentes perspectivas, cada qual ligada a um ou mais campos do conhecimento. Podem ser implicadas a semiótica, a fenomenologia, a psicologia, entre outros. Para estabelecermos um panorama sucinto a respeito do assunto, tomamos por referências três autores que oferecem visões complementares sobre o tema.

Em sua análise sobre simulação, Baudrillard trata da representação no cinema a partir do gênero conhecido como *cinema histórico*: este seria configurado por filmes dedicados a retratar fatos e personagens do passado, em sua maioria tidos como relevantes pelas instituições e imaginário contemporâneos. Uma característica comum a estas obras seria o cuidado na reconstituição de época – elementos como direção de arte, figurino e maquiagem são elaborados através de intensa pesquisa e máximo cuidado nos detalhes, buscando uma proximidade quase total com o período em questão.

Baudrillard considera que a relação entre o real histórico e a sua representação no cinema contemporâneo – marcada mais pela nostalgia e pela “fetichização” e menos pela tomada de consciência – tem a mesma natureza do elo entre a neofiguração e a figuração clássica nas

artes plásticas. Para ele existe, nestes casos, uma “invocação da semelhança”, característica que nada mais é do que “prova flagrante do desaparecimento dos objetos na sua própria representação”.

Os objetos tem aí, de alguma maneira, o brilho de uma hipersemelhança (como a história do cinema atual) que faz com que no fundo não se assemelhem a nada senão à figura vazia da representação (...) esses objetos já não são vivos nem mortais. É por isso que são tão exatos, tão minuciosos, tão condensados, no estado em que os teria captado uma perda brutal do real (Baudrillard, 1991, p. 62).

O alvo da análise de Baudrillard são os filmes nos quais a perfeição técnica não é efeito da arte, e sim resultado de um modelo: ela se torna um valor obrigatório de referência, ao invés de fazer parte do sentido da obra. Esta busca pelo “erro zero” se dá tanto na esfera da linguagem cinematográfica propriamente dita – na precisão do enquadramento, na “pureza” do movimento da câmera, no *timing* dos pontos de corte, no apuro da direção de fotografia – quanto na dos elementos da cena, como a cenografia, a maquiagem e os figurinos.

A resultante destas fórmulas são filmes, no ponto de vista do autor, frios, distantes, “inoxidáveis”: em suas palavras, hiper-realistas. O prazer que eles proporcionam é “funcional”, “equacional”, “de maquiagem”. O real histórico perde sua essência e se torna um cadáver a ser ressuscitado. A virtual ausência de erros nestas produções leva Baudrillard a formular uma analogia entre elas e androides: ambos operam como simulacros, réplicas quase idênticas dos seres originais, mas aos quais falta uma personalidade, uma aura ou um imaginário, “esta alucinação própria que faz o cinema”. A perfeição técnica enquanto valor de referência não gera *evocação* ao real, mas sim sua *simulação*.

Essa “perfeição”, no entanto, não é um traço exclusivo dos filmes históricos, embora eles sejam o exemplo mais evidente desta tendência. Também se enquadram na abordagem de Baudrillard produções de temática

---

contemporânea, mas que tenham esta busca por uma “eugenia” na sintaxe cinematográfica, onde a pureza do produto final se apresenta mais como um fim em si mesmo do que um efeito da atividade artística.

O tema da representação no cinema, para Casetti, surge primeiramente com a necessidade de se redefinir os modelos formulados sobre esta noção. Para ele, a abordagem “clássica” da representação cinematográfica operaria sob três perspectivas: uma de mediação com a realidade, quase imperceptível, marcada pela *transparência* (caráter *mimético*); outra, de dimensão *funcional*, teria como papel “fixar as aparências, para encarnar um universo interior”; e, por fim, um ponto de vista de *plenitude* (caráter *simbólico*), onde a representação é tomada como ilustração orgânica e percepção ordenada do mundo.

O autor propõe alterar o sentido de cada um destes modelos: ele adota a *opacidade* em oposição à transparência, a *resistência* em oposição à funcionalidade e a *dispersão* no lugar da plenitude. Casetti justifica o emprego dos novos modelos pelo fato dos originais tomarem a representação como simplesmente a ausência de um objeto (o real) que volta sob outra forma (sua imagem).

Casetti não rejeita ideia de substituição, mas considera que esta relação entre presente e ausente seja não-linear, uma tensão “aberta”, e não uma “prolongação” de algo, um “duplo tranquilizador e abusivo” (Casetti, 1994, p. 234). Para o autor, aceitar o conflito, mudar de ponto de vista, ou até mesmo abandonar o termo “representação”, é fundamental para entender este processo.

Aqui fica clara a sintonia entre a ideia da “re-apresentação”, como define Casetti, e o hiper real de Baudrillard. Ambas noções configuram uma simulação, onde a representação assume o papel de replicar o real, ao invés de oferecer uma releitura dele. Para os dois autores, a mídia audiovisual estaria em pleno uso de sua capacidade enquanto meio de expressão artística se buscasse explorar sua inerente impotência em reproduzir por completo as nuances, contradições e complexidades do real.

Enquanto Baudrillard parece claramente tratar dos filmes ficcionais, e Casetti apresenta

uma análise que não se prende a gêneros ou correntes da produção cinematográfica, a representação específica no cinema documentário é o objeto de estudo de Vivian Sobchack: mais precisamente, em como os documentários representam a morte. Definindo seu trabalho como uma “fenomenologia semiótica” ou “da representação”, a autora levanta dez preposições a respeito do tema.

Em um desses pontos, ela argumenta que o “espaço documentário” – em oposição ao “espaço narrativo” do cinema ficcional – se constitui a partir de um “conhecimento extratextual que contextualiza as funções sógnicas da representação dentro de um mundo social e de uma estrutura ética”, nos quais o observador (tanto o operador de câmera quanto o público espectador) está situado.

Sobchack verifica assim um “laço existencial” entre o espaço documentário e aquele ocupado pelo observador. Este laço, por ser existencial, se torna “particularmente ético”:

O mundo em que o espaço documentário se estende e para o qual aponta sua significação indicial é percebido como o mundo concreto e intersubjetivo do observador. Isto é, na mesma medida em que o espaço documentário aponta para fora da tela, em direção ao mundo do espectador, também este reconhece e percebe este espaço, de alguma forma, como contíguo ao seu (Sobchack, 2005, p. 147).

Para a autora, o espaço documentário não é visto pelo espectador como um universo à parte, transcendental ou alternativo. Este espaço aponta para outro sujeito – aquele inscrito na tela – que estabelece ele próprio relações sociais concretas que configuram estruturas morais. O observador constitui o documentário como *espaço ético*, através de seu olhar, que conjuga seu mundo real com que é representado no texto<sup>2</sup>.

### **UM TEMA, DOIS FILMES: DUAS REPRESENTAÇÕES**

*Eu fui a Secretária de Hitler* consiste no depoimento de Traudl Junge, que foi secretária pessoal de Adolf Hitler entre 1942 e os últimos

dias do Terceiro Reich, quando o Führer cometeu suicídio no bunker de Berlim, juntamente de sua esposa Eva Braun. O depoimento em vídeo foi dado em 2001, no apartamento de Junge, quando ela tinha 81 anos. O co-diretor André Heller conheceu Junge através da jornalista e escritora Melissa Müller, que já havia convencido a ex-secretária a escrever suas memórias. Assim, ele e Othmar Schimderer recolheram 13 horas de depoimento, que foram reduzidos a aproximadamente 90 minutos de filme. O longa-metragem foi exibido pela primeira vez no Festival de Berlim de 2002, apenas algumas horas antes de Junge falecer, vítima de câncer.

Com a exceção de uns poucos *inserts* de fotografias pessoais de Junge, expostas em porta-retratos de seu apartamento em Munique, o documentário é composto exclusivamente de seu depoimento sobre sua vida, seus anos ao lado de Hitler e os últimos dias no bunker da capital alemã. Ela fala com o entrevistador, sem olhar diretamente para a câmera, mas sua presença em quadro é imutável. O enquadramento consiste em uma variação do plano médio (na altura do tórax da entrevistada), por vezes mais aberto ou mais fechado. Não há trilha sonora, narração em *voice over* ou a exibição de cenas invocando o Partido Nazista ou a Segunda Guerra Mundial. Os únicos elementos a dominarem o filme são o rosto de Traudl e sua voz, que reproduz incessantemente os fatos de sua vida.

Um tema que pontua trechos longos do depoimento da ex-secretária de Hitler é a culpa. Traudl Junge mostra ter vivido a maior parte de sua vida sob o espectro de uma imensa culpa, que surgiu depois de terminada a guerra e com a revelação do ocorrido nos campos de concentração. Ela revela que, por certo tempo, tentou relevar o peso dos acontecimentos utilizando como atenuante sua pouca idade na época: esta atitude mudou quando viu em Munique, anos após o fim da guerra, o memorial a uma jovem também nascida em 1920, e que havia sido morta – ao mesmo tempo em que Traudl trabalhava para Hitler – por ter feito oposição ao regime nazista.

Quanto mais eu vivo, e mais eu fico velha, mais eu sinto esse peso...esta sensação

de culpa, porque eu trabalhei para um homem, eu realmente gostava dele, mas ele causou tanto sofrimento horrível. (...) E o sentimento de que eu era tão ignorante e tão descuidada...eu não me dei conta ou prestei atenção. Este sentimento tem me oprimido mais e mais (Traudl Junge).

A ex-secretária conta ainda detalhes de sua convivência com Hitler, Eva Braun e alguns dos membros mais importantes do Terceiro Reich (como Josef Goebbels e Albert Speer), revelando momentos de intimidade e confidências com eles trocadas. Sobre sua própria infância e juventude, Junge diz ter sido difícil encontrar uma figura paterna. Segundo ela, talvez a busca por uma figura de autoridade masculina a teria feito aceitar trabalhar com Hitler. As opções de linguagem narrativa feitas pelos diretores de *Eu fui a Secretária de Hitler* fazem do filme uma obra completamente centrada na personagem de Traudl Junge e seu depoimento. As palavras e o rosto da ex-secretária são tudo no filme: a ausência de música e narração, o visual “urgente” originário da geração em vídeo e a falta de um virtuosismo técnico dão a máxima impressão à entrevistada. Os diretores exaltam assim a “voz do outro”, para usar um termo cunhado por Jean Claude Bernadet no estudo de documentários brasileiros dos anos 60 e 70<sup>3</sup>.

A oposição a esse modelo de representação fica clara no segundo filme aqui considerado, *A Queda!*. Produzido com um grande orçamento, este longa de ficção recria, com uma detalhada reconstituição de época, os últimos dias de regime nazista na Alemanha. Seu roteiro foi inspirado no livro de memórias de Traudl Junge (em parceria com Melissa Müller), além da obra de Joachim Fest sobre os últimos momentos do Terceiro Reich.

A ação do filme se desenrola basicamente em três frentes: uma, cujos personagens são os aliados próximos de Hitler, seus generais e comandantes militares, que decidem quais movimentos tomar no final da guerra; outra, composta por soldados rasos e empregados mais próximos do Führer (como a secretária Junge); e a última é formada por cidadãos comuns que tomam parte do conflito, fora do bunker e do

---

centro do poder.

*A Queda!* é marcado esteticamente pela busca do naturalismo e da perfeição técnica, algo que fica evidente na rica e detalhada reconstituição da época. A direção de arte, os figurinos, a direção de fotografia e os efeitos visuais e sonoros demonstram o cuidado extremo do “núcleo criativo” da produção e sua equipe com a verossimilhança e a fidelidade dos elementos do passado.

O naturalismo também se faz presente nas atuações, especialmente com Bruno Ganz, ator que interpreta Hitler. Ele claramente compõe seu personagem nos mínimos detalhes, a partir das características e maneirismos do líder alemão consagrado pelos filmes e cinejornais dos anos 30 e 40, ou até pela literatura produzida anos depois de sua morte<sup>4</sup>.

Quanto à narrativa, ela é tradicional, linear e didática, tributária de um modelo consagrado pelo cinema norte-americano. O ritmo se alterna, do mais lento ao mais movimentado, mas sem nunca comprometer a estrutura “conservadora” do longa-metragem.

Por outro lado, como o tema faria esperar, um tom macabro, decadente e pessimista se faz presente em cada plano. A certeza de que alguns dos personagens terão destinos sanguinolentos e trágicos criam uma atmosfera sinistra, que só aumenta a cada minuto. Os suicídios se sucedem, a desesperança se transforma em tônica. No entanto, o desfecho do filme une a secretária de Hitler e um menino, sobrevivente dos combates urbanos. Ambos são jovens e fogem em uma bicicleta, compartilhando a esperança de uma Alemanha renovada. Um *happy end* ao estilo hollywoodiano, mas pouco condizente com os relatos da idosa Traudl Junge (ela mesma diz ter “apagado” da memória detalhes de sua saída do bunker).

Considerando as explanações anteriores, nos parecem óbvias e claras as diferenças entre os dois filmes no que concerne a seus modelos de representação. *Eu fui a Secretária de Hitler*, por suas escolhas estéticas, de linguagem e de narrativa, se coloca como um documentário que busca explorar sua falta de recursos e extrair daí sua força. A personagem de Traudl Junge acaba sendo o filme. Por ser franca e expor suas dúvidas

e fraquezas, ela se torna uma força dramática que ela mesma parece não suportar – quando no fim do filme ela é mostrada pedindo para parar a gravação.

Agora, tomemos a própria Traudl Junge, mas como a figura representada em *A Queda!*. Uma bela atriz encarna esta personagem, através de uma atuação competente e de uma reconstituição de época minuciosa, e vivendo uma interação com outras figuras históricas ali representadas. No entanto, por melhor que seja a atuação de Alexandra Maria Lara, há qualquer coisa em sua figura que é irreconhecível: ela não (re)cria a secretária, ou talvez sequer a representa na película. Há nela algo, assim como nos demais personagens da trama, que remete à noção de *irrepresentável* de Casetti. Para ele, algo no âmago do filme escapa e se perde com a representação, digamos “hiper-real” no cinema.

Mas o principal é que o espectador vê o real histórico em Traudl Junge, a situa um mundo que lhe é contíguo. Para utilizar as idéias de Sobchack, o observador reconhece na tela um sujeito em sua estrutura moral, em sua ética, vivendo suas relações sociais.

A interação mais marcante envolvendo as duas obras é a utilização de trechos do documentário sobre Traudl Junge em *A Queda!*, justamente no início e no final do longa. Ambos os segmentos de filme selecionados mostram a ex-secretária de Hitler refletindo a respeito de seu próprio papel enquanto integrante da máquina governamental nazista.

Esse é o momento em que o espaço documentário invade o espaço narrativo ficcional. Mesmo imperfeito visualmente, produzido sem grande apuro técnico e gerado em outro suporte audiovisual, o documentário marca tanto o início quanto o final da jornada hiper-realista da superprodução, para voltar a Baudrillard. Esta presença parece dar legitimidade à reprodução dos fatos históricos em *A Queda!* e funciona quase como um “pedido de desculpas” pela irrepresentabilidade do tema proposto.

Como diria o produtor retratado no filme de P.T. Anderson *Boogie Nights* (Boogie Nights – Prazer Sem Limites, P. T. Anderson, 1997), “o videoteipe conta a verdade”. Quando Traudl Junge invade a tela, a “imperfeição” do vídeo tira

o espectador do transe do hiper- real e o transfere a um contato, mesmo que mediado, não com um simulacro do real e o transfere a um contato, mesmo que mediado, não com um simulacro do real, mas sim com a representação do sujeito histórico e suas relações sociais, representação esta tomada como mais “legítima” que a ficcional.

A motivação para elaborar o presente estudo foi calcular as diferenças no impacto sobre o espectador de dois filmes, um ficcional e o outro documental, que tivessem uma temática praticamente idêntica, mas com propostas diametralmente opostas no que tange à estética e à narrativa. No entanto, o tema da percepção foi aos poucos cedendo espaço ao da representação, dado o imenso espectro de variáveis a serem consideradas no que concerne a perfil do público espectador. Mesmo assim, considerando a impertinência do problema original, fica a proposta para se realizar um estudo mais amplo deste fenômeno tão relevante dentro da produção cinematográfica.

## **NOTAS**

1 Mestrando PPGCOM/PUCRS.

2 O caráter “extratextual” das concepções de Shobchack parece ter uma ponte com a noção de *filme de asserção pressuposta* elaborada por Carroll. Esta seria uma proposta de se substituir o termo documentário, partindo do princípio de que o espectador, a partir de informações externas ao texto filmico, aceita uma intenção do artista e decodifica a obra à qual assiste como algo calcado na realidade, e não em uma narrativa ficcional.

3 Ver BERNADET, Jean Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

4 Um exemplo está em KERSHAW, Ian. *Hitler, um perfil do poder*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

---

## **REFERÊNCIAS**

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D’Água, 1991.

CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. IN: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, Volume II. São Paulo: Senac, 2005.

CASETTI, Francesco. **Teorías del cine: 1945 - 1990**. Madri: Cátedra, 1994.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. IN: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, Volume II. São Paulo: Senac, 2005.