

Cinema e Nazismo – apontamentos sobre uma parceria nefasta

Adriano Messias de Oliveira*

adrianojornalista@yahoo.com.br

*Foi difícil fazer com que os alemães
falassem sobre esse período
de sua história, e era necessário conservar
alguns traços
de seu testemunho antes que eles fossem
totalmente apagados.*

Marc Ferro

A bibliografia sobre o cinema alemão em língua portuguesa é muito sucinta. Quando se trata de um período específico, como o cinema produzido na época do nazismo, as fontes bibliográficas são quase inexistentes em português. A proposta deste artigo é abordar o cinema no nazismo e, dessa forma, contribuir para o enriquecimento da pesquisa crítica cinematográfica no Brasil e em Portugal. Queremos mostrar também como o cinema alemão, no período totalitarista, sofreu um *déficit* em suas produções e uma ação

*Graduado em Letras e Jornalismo, Mestre em Comunicação Social com ênfase em Cinema pela UFMG. Professor universitário e pesquisador em São Paulo. Tem diversos livros publicados, além de artigos no Brasil e no exterior nas áreas de cinema, teorias do jornalismo, literatura e mídia em geral. Viveu nos EUA, quando cobriu o atentado ao World Trade Center para jornais impressos. Escritor infanto-juvenil e tradutor de livros de comunicação, sobretudo da Universidade de Navarra – Espanha, para a língua portuguesa.

mutiladora para com o jovem meio de comunicação criado pelos irmãos Lumière.

Inicialmente, faremos contato com um breve panorama do cinema alemão que, em sua existência, possui três períodos de grande riqueza: os anos 20, com o apogeu do Expressionismo, os anos 70, marcados por uma renovação (um olhar ocidental do cinema alemão), e o recente cinema de autores da década de 90, que insiste na busca de uma certa originalidade (como é o caso de *Corra, Lola, corra*, 1998, Tom Tykwer). Entre os dois momentos iniciais, estão 40 anos em que se encadeiam o nazismo, a Segunda Guerra e a posterior divisão da Alemanha. É aí que a produção cinematográfica alemã, em termos gerais, se reduziu à propaganda e à mediocridade estilística.

1 Início

O cinema alemão nasceu na mesma época do cinematógrafo dos irmãos Lumière, graças aos irmãos Skladanowsky, que inventaram o bióscopo (aparelho similar ao cinematógrafo dos irmãos Lumière, porém, mais imperfeito), em 1895. Foi o diretor teatral Max Reinhardt quem manifestou interesse por aquela nova forma de expressão artística.

Um ator formado por ele, Paul Wegener, realizou, em 1913, *O Estudante de Praga*, filme com um cenário fantástico criado por H. H. Ewers.

Em 1917, em plena Primeira Guerra, o governo alemão decidiu reunir pequenas sociedades cinematográficas em um aglomerado industrial, o *Universum Film Aktiengesellschaft*, conhecido pela sigla UFA, e dirigido, a partir de 1921, pelo produtor Erich Pommer.

O pós-guerra foi marcado por dois tipos de obras: o filme histórico de grande espetáculo, como é o caso de *Madame du Barry* (1919), de Ernst Lubitsch, e o filme intelectual de vanguarda, representado por *O gabinete do Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene, que exhibe uma outra visão da Alemanha com sua abordagem expressionista. Foi a produção histórica de Lubitsch, com grande repercussão internacional, que permitiu ao cinema alemão romper com o boicote americano dado aos cinemas europeus. Lubitsch também desenvolveu sua visão ligeira e irônica da história no filme *Anne Boleyn* (1920) e *La femme du pharaon* (1921).

F. W. Murnau é um diretor conhecido por sua célebre adaptação do livro *Drácula*, de Bram Stoker, para o filme *Nosferatu* (1922). Este filme fantástico, rodeado por cenários góticos e sombrios, tem seu poder de atração na maneira muito particular como as paisagens foram filmadas. Murnau também realizou, dentre outras, uma obra de inspiração mais realista, *Le dernier des hommes* (1924), cujo sucesso internacional lhe abriu as portas de Hollywood.

Fritz Lang é o cineasta que explodiu no início da carreira com uma trama policial dividida em episódios (*Les Araignées*, 1919¹),

¹ Empregamos aqui o título em francês por ser a

e criou o personagem do criminoso megalomaniaco Dr. Mabuse, que aparece três vezes em suas produções: em 1922 (*Mabuse le joueur*), em 1932 (*Le testament du Docteur Mabuse*), em 1960 (*Le diabolique Docteur Mabuse*). A UFA lhe permite realizar a mais importante produção da época, *Métropolis* (1926), fábula futurista que opõe, ao patronato triunfante de uma cidade superior, o proletariado das catacumbas que alimentam uma usina-Moloch.

A tendência realista no cinema alemão está presente ao longo da década de 20 e pode ser mais compreendida na obra de um cenógrafo chamado Carl Mayer, autor de *Dernier des hommes*, de *Rail*, e de *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, tragédias dirigidas por Lupu Pick. G. W. Pabst leva à perfeição a inspiração realista no chamado “filme de rua”, com *Rua das lágrimas* (1925), onde ele dirige Greta Garbo, depois com *Le journal d'une fille perdue* (1926) e *Loulou* (1929), onde ele oferece à atriz americana, Louise Brooks, dois papéis que lhe revelam a magnífica beleza.

No começo da década de 30, surgem numerosas operetas filmadas. Josef von Sternberg vem dos Estados Unidos para dirigir Marlene Dietrich em *O Anjo Azul* (1930), e Fritz Lang realiza, após um contratempo célebre, o retrato de um assassino de mocinhas em *M le maudit* (1931), que lhe permite exibir um extraordinário quadro da sociedade alemã às vésperas do nazismo.

versão mais encontrada por aficionados do universo lusófono.

2 A criação entre parênteses

A partir de 1933, os nazistas no poder controlam de perto a produção cinematográfica alemã. Numerosos técnicos, atores e produtores fogem das perseguições raciais e políticas e vão enriquecer os outros cinemas europeus e o próprio cinema americano. O cinema do III Reich cultiva filmes de gênero. A propaganda, grande arma da comunicação nazista, surge no filme histórico, na glória dos heróis da germanidade. A cineasta mais notável do regime é Leni Riefensthal, que torna magnânimas as cerimônias nazistas nas obras *O Triunfo da vontade* (1934) e *Os deuses do estádio* (1938).

Em uma guerra, as batalhas não ocorrem apenas nos campos e nas trincheiras, mas se estendem muitas vezes para a mídia e, em nosso caso, para o cinema. Este não ficou imaculado: o cinema foi usado como poderosa arma desde sua invenção. Logo na I Guerra Mundial, o cinema já tinha seu uso bélico, porém, bastante discreto. As fitas de propaganda que circularam no período eram poucas e quase que somente americanas, pelo fato de os Estados Unidos terem desenvolvido, já naquela época, um cinema mais industrializado do que os demais.

Como os Estados Unidos demoraram muito para entrar nessa disputa, percebemos que os primeiros filmes dedicados à Guerra possuíam uma curiosa mensagem pacifista: o exemplo mais conhecido é a produção de Thomas H. Ince, *Civilization* (1916, estreada na Espanha com o título de *La Cruz de la Humanidad*), que poderia ser considerada como um apoio tácito à candidatura isolada de Woodrow Wilson. Seu antibelicismo primário e retórico encaixa com perfeição

na raiva antigermânica, igualmente irracional, que pode ser apreciada em um filme posterior à disputa, porém, também produzido por Ince: *Bahind the Door* (1920). Nesta virulenta denúncia da barbárie tudesca, podemos ver como os tripulantes de um submarino alemão violam e assassinam uma enfermeira americana e depois se desfazem do cadáver mediante um prático e original recurso com o lança-torpedos. Estabelecida a premissa de que os alemães são umas feras sem consciência, os autores nos preparam para a cena final, na qual o marido da enfermeira (que tem a astúcia de se apresentar como um imigrante de origem alemã) tem a oportunidade de se vingar do capitão do "V-Boot", esfolando-o vivo. (ESPANA: 2002)

Em resumo, podemos dizer que os filmes de propaganda contemporâneos à Guerra de 1914 não têm a sutileza, a complexidade e a efetividade que teriam os produzidos durante a Segunda Guerra Mundial, mais cruel e mais ideológica. Por isso, vamos limitar, neste e no próximo tópico, nossa exposição ao período compreendido entre 1933 (marcado pela ascensão do nazismo na Alemanha) e 1945 (final oficial da Segunda Guerra).

3 Goebbels, o pai do cinema nazista

O provedor de quase toda a produção cinematográfica propagandística do cinema nazista foi o escolhido de Hitler, Joseph Goebbels, ministro da Propaganda do Reich. Muitos estudos de propaganda, na área da comunicação, começaram neste momento, apesar

das nefastas intenções do III Reich, e até hoje têm um valor histórico nas salas de aula dos cursos de comunicação social.

Goebbels soube entender a sensibilidade do espectador. Os primeiros filmes patrocinados pelos nazistas foram de exaltação, como *SA-Mann Brand (O despertar de uma nação, 1934)*, *Hitlerjunge Quex (O flecha Quex, 1935)* e o documentário de Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens (O Triunfo da vontade, 1934)*, cuja mensagem era “quem não estiver conosco, que se sujeite às consequências”. Porém, Goebbels exigiu mais argúcia na linguagem cinematográfica, fazendo com que as propostas dos filmes fossem diluídas e se tornassem menos diretas. Por isso, encontramos um cinema de sutilezas, como mencionamos, com a valorização da superioridade racial germânica (*Führerprinzip*).

Hitler era tido como o modelo a ser seguido e o cinema foi usado sempre para glorificar o Führer. Um passado heróico, repleto de mitos fundadores, é sempre buscado pelas nações. Na verdade, a história das culturas é quase sempre um conjunto do que significou o imaginário de um ou mais povos. As culturas são realmente comunidades imaginadas, bem ao gosto do estudioso Stuart HALL: “As identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação”. (HALL, 1999: 48) E, para satisfazer a empáfia germânica, os nazistas de elite encontraram respaldo em artistas e intelectuais que se tornaram temática de filmes, como o poeta Friedrich Schiller, na obra *Der Triumph eines Genies, 1940*, o músico *Friedemann Bach, 1941*, o escultor *Andreas Schülter, 1942*, o médico e seu filme homônimo *Robert Koch der Bekämpfer des*

Todes (Robert Koch, o vencedor da morte), 1939, ou *Paracelsus, 1943*, e houve inspiração até mesmo em estadistas, como *Bismarck, 1940*. Havia uma predileção por Frederico, o Grande, rei da Prússia pois, antes do nazismo, ele já era um mito teutônico de autoritarismo.

Na realidade, as películas sobre “o velho Fritz” eram comuns no cinema alemão desde o 1923, com a superprodução em quatro episódios de *Fridericus Rex*. Nela, o ator Otto Gebühr adquiriu fama ao personificar o rei. Em 1942, Gebühr interpretou *Der Grosse König (O grande rei)*, o filme mais elaborado técnica e ideologicamente, dedicado a este personagem histórico.

Se a grandeza do Führer não era mostrada diretamente, algo parecido se fazia com a superioridade da raça alemã, que se deixava implícita por meio da inferioridade dos demais países e etnias, ao ressuscitar os heróis do passado em filmes.

Quanto aos personagens estrangeiros, destacam-se, no cinema alemão daquela época, os judeus, e sua “maldade inata” está presente no documentário *Der ewige Jude (O eterno judeu, 1940)*. O filme que mais deturpa o caráter moral judeu é *Jude Süß (O judeu Süß, 1940)*, vagamente baseado em fatos históricos, nos quais bondosos alemães dão um tratamento merecido a um judeu que havia cometido delitos em sua comunidade.

O eterno judeu (Der ewige Jude/The Eternal Jew) é o mais famoso filme de propaganda nazista. Foi produzido por insistência de Joseph Goebbels, e desmerece os judeus poloneses, acusando-os de corruptos, preguiçosos, feios e perversos. Eles seriam um povo estrangeiro que estaria tomando conta do mundo, em especial dos setores de finanças e comércio. A mais chocante cena do

filme é a matança de uma vaca, mostrada em detalhes sangrentos, seguidos das risadas de um rabino. A isso se seguem três cordeiros, presumivelmente alemães, protegendo-se uns aos outros.

As etnias consideradas inferiores não se esgotam nos judeus. Poloneses e checos são objetos de injúrias. Com a desculpa de vingar seus compatriotas oprimidos sob o domínio estrangeiro, os alemães reivindicam uma porção territorial, o que foi posto em prática em 1938 (invasão da Tchecoslováquia, Pacto de Munique) e 1939 (incidente de Danzing e declaração de guerra). Os poloneses são apresentados no cinema em duas ocasiões como torturadores de alemães: *Feinde (Inimigos)*, 1942) e *Heimkehr (De volta à barbárie)*, 1941).

Os russos eram considerados pela propaganda nazista como hordas de bárbaros sobre os quais o comunismo exacerba suas inatas tendências criminais. Porém, durante a vigência do Pacto Germano-Soviético, eles são apresentados sob uma perspectiva mais benévola. Um exemplo é a muito fantasiosa biografia de Tchaikovski, *Es war eine rauschende Ballnacht (Noite enfeitada)*, 1939), e o comovente melodrama *Der Postmeister (Dunja, a noiva eterna)*, 1940). Relacionado com os critérios de superioridade da raça e eliminação profilática daqueles elementos que pudessem contribuir para sua contaminação, foi produzido *Ich klage an! (Eu acuso!)*, 1941), filme também patrocinado pelo estado alemão e que, todavia, hoje poderia ser objeto de polêmica, já que é uma defesa da eutanásia. Os roteiristas apresentam uma mulher jovem e atraente a quem uma incurável enfermidade neurológica vai transformando em uma inútil, fazendo com que a morte (proporcionada por seu próprio

marido) seja o único remédio para seu sofrimento. O que pretendia o regime com esta película era conscientizar a população da necessidade de eliminar todos os “enfermos incuráveis” (os retardados mentais, os homossexuais, os judeus, os ciganos, os comunistas e muitos outros).

Quando a Guerra chegava ao seu fim, o incansável Goebbels despejou grande quantidade de dinheiro em *Kolberg* (1945), uma superprodução em cores, ambientada nas guerras napoleônicas, na qual, por meio da resistência de uma cidade alemã diante das tropas francesas, pretendia-se erguer a destrocada moral nacional. Nos últimos minutos de sua vida, depois de ter eliminado friamente as suas filhas e esposa, talvez tenha lamentado não ter feito como tantos e ir, nos áureos anos, para Hollywood fazer cinema.

Para Riefenstahl, a sincronia entre a música militar e a imagem, os movimentos de câmera e as angulações que mostram circularmente a figura do Führer, a oposição entre as gigantescas massas humanas e os planos frontais de Hitler, seriam, em sua perspectiva, a própria História. A História seria, assim, uma verdade sem tensões ou comentários, passível de ser mostrada por uma câmera neutra que a revela em sua monumentalidade ou em sua insignificância, de acordo com a face que apresenta. É importante ressaltar que, como assinala Marc FERRO (1992:73), “os nazistas foram os únicos dirigentes do século XX, cujo imaginário mergulhava essencialmente no mundo da imagem”.

O triunfo da vontade é o mais bem realizado filme de propaganda nazista, até mesmo em termos estéticos, e trata dos participantes do Congresso de Nuremberg, com os membros do Partido Nacional-socialista. O filme

exibe o desfile das tropas e grandes planos de Hitler discursando. Utilizaram várias câmeras móveis para a produção de múltiplos ângulos, em oposição aos pontos de vista fixos. Isso dava à montagem um certo dinamismo. Filmou-se, enfim, tal como se fosse verdade, a História, que consistia, aos seus olhos, na grandiosidade da Alemanha anunciada por Hitler, inseparável da guerra e do extermínio. Em seu discurso sobre a imagem e a História, Riefenstahl reproduz o próprio pensamento exaustivamente enunciado por Hitler: a verdade é o nazismo, ela não contém comentários, só atualizações.

É na idéia de atualização da imagem onírica de um passado glorioso que compreendemos o monumental presente na escrita fílmica de Leni Riefenstahl e o alcance que essas imagens, a mais perfeita tradução da idéia de um Reich milenar que interpretasse o papel imperial da Alemanha, obtiveram. *Olympia (Os deuses do estádio)*, filme de 1938, tratou dos jogos olímpicos de Berlim, realizados em 1936, com atletas, membros do Partido nacional-socialista, e oficiais do Comitê Olímpico Internacional.

4 O cinema e a morte

A monumentalidade do projeto hitlerista, para além de sua feição kitsch (que em larga medida define as afinidades estilísticas entre Hitler e a pequena burguesia alemã) contém, portanto, inscrita em sua literalidade, a massa dos mortos. Outra natureza de morte e de permanência estariam no entanto virtualmente contidas nas imagens - e à revelia delas - dos filmes de propaganda que Leni Riefenstahl realizou. Morte e permanência da morte, que se dão a ver como traição a essas imagens, engendrando uma duração que

em tudo as ultrapassa, um modo próprio do presente, no sentido que Walter Benjamin o formula: presente suspenso, arrancado à fixidez do tempo homogêneo e vazio. E já estavam lá, na supérflua potência que a escrita esteticista dos corpos em *Olympia* busca impor, os corpos do extermínio. No que consiste a escrita dessas cinzas, como significá-la? A ruína presentificou-se na monumentalidade das massas em *O triunfo da vontade*, nos lugares de eternidade do projeto arquitetônico do nazismo. Essas imagens são em si a ruína. O que nos dão a ver? Imagens de corpos, imagens de lugares, imagens de nomes de lugares: Treblinka, Theresienstadt, Auschwitz, Birkenau, Sobibor.

5 No pós-guerra

Após a guerra, a produção cinematográfica se desenvolve independentemente na Alemanha Democrática, a partir de 1946, e na Alemanha Federal, a partir de 1949. Os filmes da RDA obedecem, em sua maioria, à estética do “realismo socialista” que triunfa nas democracias populares. O autor mais original do pós-guerra é Wolfgang Staudte (*Les assassins sont parmi nous*, 1946), mas são as obras de Konrad Wolf que terão a maior repercussão internacional (*Lissy*, 1957; *Étoiles*, 1959). Apesar de algumas tímidas tentativas de emancipação artística nos anos 70, o cinema da RDA foi vítima de um severo controle ideológico.

O cinema da Alemanha Ocidental; dos anos 50, é de grande mediocridade, com exceção de alguns filmes de Helmut Käutner (*Le Dernier Pont*, 1954; *Le général du diable*, 1955). É preciso esperar o manifesto de Oberhausen, em 1962, para que

nasça uma nova linguagem cinematográfica naquele país.

O instigador do manifesto, Alexandre Kluge, realiza *Anita G.*, em 1966, ano em que aparece Volker Schlöndorff com *Les désarrois de l'élève Törless*. Seguem a mesma tendência Jean-Marie Straub, Peter Fleischmann, Rudolph Thome. Mas os três maiores diretores dos anos 70 – 80 são Rainer Werner Fassbinder, na obra *Les Larmes amères de Petra von Kant*, 1972, o visionário Werner Herzog (*O Enigma de Kaspar Hauser*, 1974), e o cineasta da inconstância Wim Wenders (*O amigo americano*, 1977). Seus filmes triunfarão nos festivais internacionais até a nova geração, que compreende Helma Sanders-Brahms (*Alemanha, mère blafarde*, 1980), Margarethe von Trotta e Percy Adlon, o realizador de *Bagdad Café* (1987), cujo sucesso lhe permitirá retornar aos Estados Unidos (*Salmonberries*, 1991; *Younger and Younger*, 1993).

6 Referências bibliográficas e da internet

BAZIN, André. *O Cinema. Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

COSTA, Antonio. *Comprender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989.

EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca – as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ESPANA, Rafael de. *Guerra, cinema e propaganda*. paper. 10/2002

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HEYNEMANN, Liliane Ruth. *O monumental como imagem da ruína: ética e estética na escrita fílmica de Leni Riefenstahl*. paper.10/2002.

SABADIN, Celso. *Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo*. São Paulo: Lemos Editorial, 2000.

STUDENTEN DER UNIVERSITÄT Lüneburg produzierten Dokumentarfilm: Lüneburg im Nationalsozialismus. paper. 10/2002

www.holocaust-history.org/der-ewige-jude/, site visitado em 18 de janeiro de 2003.