

O CINEMA NAZISTA À SERVIÇO DO HOLOCAUSTO JUDEU (OU UM PERCURSO DA FÁBRICA DE SONHOS À MORTE INDUSTRIAL)

ADRIANA SCHRYVER KURTZ¹

“Comparada a las otras artes, el cine, por su facultad de acción directa sobre el sentido poético y la afectividad – o sea, sobre todo lo que no es intelectual – tiene, em el campo de la psicología de masas y en el de la propaganda, um efecto penetrante y duradero”

Fritz Hipler

Diretor da Seção Cinematográfica do Ministério de Propaganda Nazista

“A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica” (1935/1936) de Walter Benjamin, reflete basicamente sobre a relação entre a técnica cinematográfica e a política. Ou quem sabe entre o cinema e a história. No texto clássico, Benjamin, com sua aguda percepção da natureza “estetizante” do fascismo já vaticinava: a auto-alienação da humanidade, diria o filósofo, seria capaz de levá-la a viver “sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem”. Caberia perguntar se não foi exatamente o que fez a Alemanha hitlerista durante os longos anos de 1939 a 1945. Benjamin não abria mão, no entanto, de uma utopia que tentava responder à sua precisa análise política do nazismo: Pois se o fascismo mostrava como estetizar a política, o comunismo responderia “com a politização da arte” (Benjamin, 1985:196).

O comunismo, como sabemos, não foi capaz de responder adequadamente ao desafio que os movimentos fascistas e o nazismo alemão exigiram de seus oponentes e o

¹ Professora do Curso de Comunicação Social (Publicidade & Propaganda e Jornalismo) da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-Sul). Jornalista, Doutora em “Comunicação e Informação” pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Fabico/PPGCOM/UFRGS). <adianakurtz@terra.com.br>

próprio Benjamin não deixou de ser uma vítima desta incapacidade. Como observara o filósofo no texto que ainda hoje é um dos marcos da teoria do cinema, as metamorfoses no modo de exposição geradas pelas técnicas da reprodução tinham afetado também a política. Entrara em campo um novo processo de seleção – agora diante do aparelho técnico – do qual emergiam, “como vencedores, o campeão, o astro e o ditador” (Benjamin, 1985:183). Pois este seria, de fato, o século dos astros e dos ditadores: e ambos se dirigiram às massas através do cinema.

“Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra”, profetizara Benjamin. Pois a guerra, já antecipada, não se fez demorar. Ela significou para a indústria do cinema o mais efetivo impulso em seu desenvolvimento. As grandes

“fábricas de sonhos” nasceram sob o signo da guerra, florescendo ao longo dos dois conflitos mundiais, conforme mostrou Sigfried Kracauer em “De Caligari a Hitler. Uma História Psicológica do Cinema Alemão” (1988). Mesmo o desenvolvimento estético do cinema – a especificidade de sua linguagem – nota Paul Virilio (1993), deve sua maturidade às lições deixadas pelo uso da parafernália armamentista. “O cinema entra para a categoria das armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica”, já que não existe guerra sem representação ou arma sofisticada sem mistificação psicológica diz Virilio em “Guerra e Cinema” (1993:12), bela reflexão sobre a história da relação do *medium* com os avanços técnicos e científicos militares. Ocorre que as armas, antes de serem instrumentos de destruição, são instrumentos de percepção. Daí que a guerra “não pode jamais ser separada deste espetáculo mágico porque sua principal finalidade é, justamente, a produção deste espetáculo” (Virilio, 1993:11-12). A frase de Ortega y Gasset, usada como epígrafe no jornal chileno de extrema direita “Orden Nuevo”, completa esta idéia: “A força das armas não é uma força brutal, mas uma força espiritual” (apud Virilio, idem).

O cinema esclareceria, assim, porque “abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infligir, antes da morte, o pânico da morte” (idem). Com o que o Ministro da Propaganda do Reich de Mil Anos, Josef Goebbels concordaria plenamente

ao proferir seu célebre discurso, no Congresso do Partido em Nuremberg, em 1934, imortalizado nas imagens de “O Triunfo da Vontade”, de Leni Riefenstahl: “O poder baseado em armas pode ser uma coisa boa; é porém, melhor e mais gratificante conquistar o coração de um povo e mantê-lo” (apud Kracauer, 1988:191). A importância do cinema para a conquista dos corações e mentes aliás, não seria cantado – e decantado – apenas pelo Ministro da Propaganda Hitlerista. Lembremos que o documentário “Triunfo da Vontade”, nas palavras do próprio Hitler, foi caracterizado como “uma glorificação incomparável e completamente original do poder e da beleza de nosso Movimento” (apud Sontag, 1986:66).

Note-se, entretanto, que o cinema de propaganda nazista, não estava inaugurando a rodada de obras ideologicamente comprometidas e hoje chamadas de politicamente incorretas. Mesmo obras-primas expressionistas já promoviam bem mais do que a familiaridade com o que Kracauer denominou de “procissão de déspotas” (os futuros ditadores): elas já expressavam o típico preconceito contra as massas, de forma geral, e contra os judeus, em particular, caso típico de “O Golem, Como Ele Veio ao Mundo” (1920), de Paul Wegener, com sua pejorativa abordagem do rabino Löw, figura máxima da comunidade judaica representada no filme.

Assim, “missões sagradas” dos nazistas como o Holocausto ou o chamado “Programa de Eutanásia” - eufemismo para as ações de eliminação dos físicos e mentalmente “degenerados” – necessariamente contariam com o providencial caráter persuasivo e “educativo” das imagens em movimento. Enquanto filmes grosseiros como “Vítimas do Passado” (1937), exploravam chocantes imagens de doentes mentais, invocando o mais rasteiro *darwinismo* como justificativa para estancar a propagação dos “imbecis”, “documentários” abomináveis de contrapropaganda, como “O Führer Doa uma Cidade aos Judeus” (1944), procuravam confundir a opinião pública a respeito do genocídio.

É instrutivo tomar a mais cinicamente mórbida destas obras para alcançar a proporção da insanidade e audácia da estratégia propagandística nazista. Afinal, em 1944, data da produção de “O Führer Doa uma Cidade aos Judeus”, 24 mil corpos de

judeus eram queimados diariamente em Auschwitz, Para as tomadas do filme um “campo da morte” - *Theresienstadt* - seria devidamente “redecorado”, a fim de mostrar “a vida opulenta dos judeus”, felizes “hóspedes” do Reich, cuja programação incluía lúdicas apresentações musicais, atividades esportivas, manhãs de lazer em oficinas especiais e tardes de leitura em bibliotecas. Os “atores” deste filme de contra-informação, destinado ao território alemão e a países estrangeiros, eram os próprios prisioneiros, maquiados para esconder as marcas físicas do cativeiro. Eles seriam mortos após a macabra “representação”.

Conforme Frido Mann, No livro “Terezín – Hitler Oferece uma Cidade aos Judeus” (1995), o local era “um campo de concentração modelo e de apresentação para as visitas regulares das comissões internacionais de direitos humanos”. Estas deveriam “se convencer, por seus próprios olhos da inconsistência dessas acusações [sobre a finalidade destes campos]”. Assim, *Theresienstadt* abrigava homens e mulheres em idade ativa, crianças, idosos – que nos demais campos eram os primeiros enviados as câmaras de gás - e os assim chamados “renomados”, uma elite de intelectuais e artistas judeus (1995:13). O romance, escrito a partir das memórias do ator teatral Paavo Krohnen, traz uma breve referência ao filme, que teria sido feito mesmo neste campo - na verdade, mais de triagem do que de extermínio.

Num determinado momento, Paavo vê um furgão, um emaranhado de cabos, altas torres com holofotes e uma câmera de filmagem. Ele pergunta a um companheiro do que se trata toda aquela parafernália. O outro prisioneiro responde: “Eu não sei. Talvez correspondentes, repórteres, equipes de filmagens. Talvez seja rodada aqui uma propaganda. Para o exterior, para acalmar a todos [...] Ou também para a própria população [alemã], para incitá-la; para mostrar quão bem se passa nesta cidadezinha dada de presente, principalmente para os parasitas da ‘raça’ [os judeus], enquanto seus próprios homens e filhos morrem no front” (ibidem:121-122). Noutro trecho, o autor escreve: “Monika fora forçada a participar da filmagem da propaganda [...] Ela tinha de tomar conta das crianças que comiam pão com manteiga diante das câmeras enquanto atrás delas havia guardas com armas prontas para disparar [...] Não apenas as crianças,

mas também todos os demais sumiram imediatamente após o término das filmagens” (ibidem:248-249).

O implacável programa eliminacionista do regime de Hitler, em sua versão propagandística-doutrinária, já havia sido destilada anos antes contra a própria raça ariana – mais exatamente, contra aqueles indivíduos que não corroboravam a propalada idéia de sua perfeição. Os doentes mentais, afirmava o locutor de “Vítimas do Passado” (1937), ocupam “palacetes”, enquanto “pessoas saudáveis” vivem em guetos. “Nós humanos pecamos contra a lei de seleção natural [...] Não só aprovamos formas de vida inferiores, como encorajamos sua propagação”. Há que se lembrar que logo após a promulgação, em meados de 1933, da lei que obrigava a esterilização de pessoas portadoras de doenças hereditárias, um destes “documentários” educacionais da época apregoava: “Esta lei vai ajudar a eliminar a doença. É vital o auxílio aos fortes e sadios”. Tal lógica era sintetizada numa das máximas hitleristas: “*Nosso primeiro princípio de beleza é saúde*”. “Arquitetura da Destruição” (1989) mostra cenas certamente tomadas por Leni Riefenstahl durante as filmagens de “O Triunfo” (Hitler discursa sob o efeito da famosa câmera giratória). Nelas, o *Führer* se dirige à juventude alemã com uma daquelas pérolas de seu ideário racista: “Precisamos criar um novo homem para nossa raça não sucumbir ao fenômeno da degeneração típica dos tempos modernos”.

Obras ficcionais como “O Judeu Süß” e “documentários” como “O Eterno Judeu” repisavam, em 1940, a acusação quanto à natureza intrinsecamente pervertida do povo judeu, preparando a aceitação pública para a deportação em massa, o confinamento e a matança. Após a invasão da Polônia, uma equipe de filmagem é destacada por Goebbels para a realização de uma obra encomendada pelo *Führer*. Muitas das imagens são rodadas nos guetos imundos dos judeus: em novembro de 1940, “O Eterno Judeu” – *Der Ewige Jude* – estréia nos maiores cinemas de Berlim. Uma *première* especial reunirá representantes do partido, do exército, das artes e das “ciências”. Provavelmente a mais infame obra de propaganda racista, este filme não passa de uma colagem aleatória de apelativas e grosseiras difamações contra o povo judeu e sua cultura.

Ele pretende-se um relato da história dos judeus pelo mundo, recheado de acusações contra o poder econômico de “um povo de parasitas” cujo único valor reconhecido é o do dinheiro (Nazário, 1983:56). O próprio autor desta típica obra ao estilo Hitler de propaganda, Fritz Hippler, diretor da Seção Cinematográfica do Ministério de Propaganda do Reich, definiu-o como uma “sinfonia de horror e nojo” (apud Nazário, idem). O “elogio” é merecido não apenas em decorrência das tomadas realistas feitas no gueto. Foram acrescentadas as famosas cenas de um matadouro de propriedade de judeus: açougueiros sangram vacas e carneiros que, em desespero, procuram estancar a sangria esfregando o pescoço rasgado contra o chão. A amostragem bestial dos judeus poloneses é devidamente introduzida numa seqüência da abertura do filme: “os judeus civilizados que conhecemos na Alemanha nos dão só um quadro incompleto do seu caráter racial” advertem os letrados e a locução. “Este filme nos mostra em cenas autênticas, feitas nos guetos poloneses, como os judeus são, antes de se encobrirem atrás da máscara de europeu civilizado”.

De fato, a propalada autenticidade das cenas remete àquele realismo cru e brutal que constitui, em síntese, o apelo, por assim dizer, estético, do tipo de propaganda produzida sob ordens e dentro dos parâmetros mais caros ao *Führer*. A terrível conjugação de um texto agressivo em sua enfática “objetividade” e a repelência das incontáveis imagens que isolam, em planos fechados, os ratos com os quais as platéias devem identificar os judeus, fizeram com que muitos espectadores deste abominável documento de barbárie nazista passassem mal durante a projeção do filme.

Enquanto assistimos a cenas nas quais esfarrapados e arquejantes “judeus” caminham numa rua do gueto, o locutor continua, cada vez mais virulento: “Em todo o lugar que uma mácula aparece no corpo do povo eles grudam, alimentando-se do organismo em decomposição. Eles lucram com a doença do povo. Empenham-se em perpetuar toda condição patológica”. As imagens confirmam o veredicto sinistro: pessoas pobres, sujas, magras, homens carregam sacos nas costas, um grupo amontoa-se diante da câmera (um tanto fascinado). “Assim é na Polônia e foi na Alemanha. Assim os judeus se comportam através da história”. Em breve, as repugnantes tomadas dos ratos convidarão o público a processar as devidas relações.

Veremos bandos de ratos que superlotam cozinhas imundas, que se multiplicam em meio a sacas de cereais, vegetais e caixas de ovos. Mais repugnantes são as verdadeiras legiões de roedores que saem de imundos bueiros e se batem – alucinadamente – contra as paredes das ruas. “Covardes e cruéis, preferem andar em grandes grupos”, ouve-se. “Entre os animais são destrutivos, nocivos. Assim também são os judeus”, reforça a locução, enquanto as imagens voltam-se para os rostos (ainda) humanos dos homens confinados no gueto.

O perigo maior, afirma cabalmente “O Eterno Judeu”, é quando estas criaturas intrometem-se “em atividades sagradas” como a cultura e a arte: pois a “idéia nórdica da beleza” é – e sempre será – “incompreensível para o judeu”. Neste momento não surpreende que as imagens sejam de ruínas e alvas esculturas greco-romanas, salientando corpos belos e nus. O contraponto serão obras expressionistas, caracterizadas como típicas resultantes dos “nervos degenerados”, do “mau cheiro da podridão” e do grotesco e patológico da arte “judaica”. Virulento e indigesto, a eficácia do filme ainda segue sendo um tema para os analistas das relações entre cinema e propaganda. Pois, para determinar a eficiência de “O Eterno Judeu” como propaganda, é preciso estabelecer primeiro o que pretendia o filme, dirão Furhammar & Isaksson (1976). O objetivo era bastante específico: toda a “documentação” deveria justificar o genocídio. “O Eterno Judeu” é um filme para as pessoas que sabem como estão as coisas. O sermão funciona a partir do axioma de que os judeus são uma forma inferior da humanidade, uma idéia que se tornara familiar desde a publicação de “Mein Kampf”, ressaltam os autores (1976:111). Assim, o filme de Hippler, “é um espúrio relatório sobre o povo judeu, um curso de doutrinação para assassinos – e os assassinos em potencial forneceram ampla platéia” (Furhammar & Isaksson, 1976:111).

O aparente fracasso de “O Eterno Judeu” enquanto arma eficaz de propaganda anti-semita – de acordo com o duro receituário hitleriano – dará a oportunidade ideal para que Goebbels mostre ao chefe a sabedoria de sua receita de persuasão. Ainda em 1940, ele encomendará ao diretor Veidt Harlan uma adaptação da novela “O Judeu Süß”, a mais notória arma ideológica da produção fílmica racista. Concebido para mostrar a “natureza intrinsecamente criminosa” no judaísmo, como ressaltaria Nazário (1983:55),

“O Judeu Süss” narra, com uma aparente inocência, a instrutiva estória de um ministro das finanças do século XVIII que, de forma um tanto lógica e inexorável – poderíamos dizer quase “natural” – sofrerá as conseqüências resultantes de seus próprios atos.

A representação dos judeus fica, nesta obra, a cargo de uma personagem que pode ser classificada, perfeitamente, de abominável: como ministro das finanças, o judeu Joseph Süss Oppenheimer se notabiliza por servir a um decadente duque de Wurtemberg, diante de quem consegue fazer crescer sua influência e aumentar seus privilégios. Um duque desmoralizado e sem firmeza; um judeu arrivista e mestre na arte da intriga. Os verdadeiros valores alemães são simbolizados por um conselheiro de estado anti-semita convicto (Sturm), sua linda e loura filha (Dorotea) e seu noivo, o escrivão (Faber). Como bem lembraria Marc Ferro, autor referencial e pioneiro nas análises das relações – perigosas – entre cinema e história, “O Judeu Süss” combina “vários estratos de anti-semitismo, sendo que o mais comum é o menos presente no filme” (FERRO, 1992:45). Ferro, inclusive lembra que mesmo os aspectos essencialmente técnicos da escrita cinematográfica como quatro “fusões encadeadas” da obra – passagem sutil de um plano a outro – reforçam as idéias propagandísticas tipicamente nazistas de que os judeus teriam “duas caras”, destinadas a esconder sua natureza subhumana e de que seriam essencialmente obcecados pelo lucro, depravados e corruptores (FERRO, 1992:46).

Vejamos então os elementos narrativos da estória, que falam por si mesmos. Süss favorece seus irmãos de sangue sob as benesses do duque, cobra impostos abusivos, dá provas de crueldade contra os indefesos alemães e mostra-se um grande sedutor das damas daquela sociedade. Obcecado por Dorotea, ele torturará seu noivo para forçá-la a entregar-se aos seus perversos desejos. De fato, trata-se de uma seqüência impagável: um afeminado Süss abana um lençinho branco pela janela, dando o sinal para que a tortura comece. A atormentada mulher ouve os gritos do noivo e sussurra orações de súplica, para deleite do judeu que, não satisfeito em assediá-la, ainda diverte-se com sua fé. Ela obviamente preferiria morrer a ceder, mas não suporta a tortura imposta a ambos e entrega-se ao vil judeu.

Mas ela redimirá a vergonha tirando a própria vida: Dorotea deixa-se afogar em um lago². Os habitantes empreendem uma intensa busca à filha do conselheiro Sturm, sob a luz de indefectíveis antorchas (um fetiche usado à exaustão nos eventos noturnos nazistas e nos filmes clássicos de propaganda, como “Triunfo”). Encontrado o corpo, a população local irrompe nos aposentos de um embriagado duque que, merecidamente, acaba tendo um ataque cardíaco fatal. Sem o seu protetor, Süß será detido e julgado, enfrentando a – justa, supõe-se – cólera da população.

Então segue-se a memorável (e terrível) cena da execução pública, com o judeu miseravelmente desesperado e aos gritos, clamando sua inocência, enquanto a jaula no qual ele é confinado é erguida numa altura vertiginosa. Dois planos compõem a cena, particularmente brutal, do enforcamento de Süß. Na primeira tomada, vemos somente a parte de baixo da gaiola de ferro, rapidamente. Então, numa nova tomada, aparecem os pés do enforcado: finalmente, seus gritos já não se fazem ouvir. O efeito dessa seqüência é absolutamente chocante – em que pese seu caráter eminentemente ficcional.

A imagem do judeu Süß do século XVIII cai como uma luva na representação que os nazistas queriam consolidar em fins da década de 30: sujos, cínicos, arrivistas, viciosos e desonestos – como lembra Palmier (1978b:139). O autor vê a marca do padrão doutrinário de Hitler em diálogos do filme. Quando o judeu pede a mão de Dorotea em casamento, um horrorizado Sturm dirá: *mi hija no traerá niños judíos al mundo*”. Obrigado a dividir o mesmo aposento com judeus, Sturm sente-se incomodado pelo seu forte odor e precisa abrir as janelas. Após recusar o pedido de casamento (e livre de Süß) ele dirá: *“por fin um poco de aire fresco”*. (apud Palmier, 1978b:139).

² Este tipo de apelo (a pureza virginal maculada e opção pela – redentora – morte) é explorado no não menos propagandístico e racista “O Nascimento de uma Nação” (1915), de Griffith. Considerado como um dos melhores filmes dos 100 anos do *medium*, pouca importância parece ter o fato de que faça uma explícita apologia da KKK e do mais rasteiro racismo sulista dos Estados Unidos. Como em “O Judeu Süß”, uma das “mocinhas” da obra referencial de Griffith é perseguida por um animalesco “negro” (um ator branco, ridiculamente pintado). Para não ser violentada ela joga-se de um penhasco, voando para a morte. Tanto “O Nascimento” como “O Judeu Süß” foram, em suas épocas, perfeitos exemplares de um cinema – ficcional - para as grandes platéias.

O sucesso estrondoso de *O Judeu Suss* não mostrou apenas a sapiência de Goebbels no manejo da técnica cinematográfica como arma de propaganda. Goebbels bem sabia que o convencimento e a manipulação não combinavam com uma pedagogia do horror, tão bem expressa nas quase insuportáveis cenas pretensamente “documentais” de “*O Eterno Judeu*”, mas com o cinema (ficcional) de entretenimento. O Ministro da Propaganda, considerado por muitos o mais intelectual da equipe nazista, ironicamente consagraria o “cinemão” narrativo, modelo *Hollywood*, como máquina de propaganda anti-semita. O cinema cumpriria seu triste papel na história da propaganda, do Reich hitlerista e no mais bárbaro projeto de extermínio do Século XX.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196. v. 1
- FERRO, Marc. **Cinema e História.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FURHAMMAR, Leif ; ISAKSSON, Folke. **Cinema & política.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- MANN, Frido. **Terezín. Ou Hitler oferece uma cidade aos judeus.** São Paulo: Ars Poética, 1995.
- NAZÁRIO, Luiz. **De Caligari a Lili Marlene: cinema alemão.** São Paulo: Global, 1983.
- PALMIER, Jean Michel. Del expressionismo al nazismo. Las artes y la contrarrevolución em Alemania (1914-1933). In: MACCIOCCHI, Maria Antonietta. (Org.) **Elementos para un análisis del Fascismo.** 1978a. Tomo II. p. 155-203.
- _____. Der jude süss (el judío süs). In: MACCIOCCHI, Maria Antonietta. (Org.) **Elementos para un análisis del Fascismo.** 1978b. Tomo I. p. 138-148.
- SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno.** Porto Alegre: LP&M, 1986.
- VIRILIO, Paul . **Guerra e cinema.** São Paulo: Página Aberta, 1993.