

O ideário nazista nos filmes de Hans Steinhoff¹

LUIZ NAZARIO

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo, Professor de Cinema da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Crítico de cinema e escritor. Pesquisador bolsista do CNPq.

RESUMO Este artigo analisa a ideologia nazista nos filmes de Hans Steinhoff (1882-1945), diretor medíocre no cinema da República de Weimar, que se tornou, com a tomada do poder pelos nazistas, por sua identificação total com o regime de Hitler, um dos principais criadores do “cinema de entretenimento” do ‘Terceiro Reich’, transfigurando a ideologia antissemita em imaginários de destruição dos judeus, associados na tela a vilões humanos e inumanos, numa estética e numa dramaturgia que contribuíram a seu modo para o Holocausto, fornecendo a dimensão artística desejada para o crime sem nome e o clima psicológico propício para sua perpetração.

PALAVRAS-CHAVE Hans Steinhoff, Cinema Nazista, Antissemitismo.

ABSTRACT This article reviews the Nazi ideology in the films of Hans Steinhoff (1882-1945), mediocre filmmaker of the Weimar Republic, who became, with the seizure of power by the Nazis, by his total identification with Hitler's regime, one of the leading creators of the “entertainment cinema” of the ‘Third Reich’, transfiguring the anti-Semite ideology in an imaginary of destruction of the Jews, associated in the screen with human and inhuman villains, in an aesthetic and in a dramaturgy who contributed in its own way for the Holocaust, providing the desired artistic dimension to the crime without name and the psychological climate to its perpetration.

KEYWORDS Hans Steinhoff, Nazi Cinema, Antisemitism.

MAIS QUE EM OUTROS CINEASTAS QUE PRODUZIRAM SOB O ‘TERCEIRO REICH’, O ideário nazista foi apresentado com *glamour* e defendido com ênfase nos filmes de Hans Steinhoff, um dos diretores mais afinados com a política biológica do regime nazista. Nascido, conforme as fontes, em Pfaffenhofen² ou em Marienberg³, na Bavária, em 1882, depois de interromper seus estudos de Medicina, Steinhoff iniciou-se na carreira artística como ator no Deutsches Theater de Max Reinhardt e como cantor de operetas no teatro Apollo de Viena, tornando-se diretor de revistas no teatro Metropole de Berlim. Em 1912, aos 30 anos, realizou seu primeiro filme em Berlim com dinheiro seu e dos amigos. Dirigiu, em seguida, no cinema silencioso, uma série de filmes comerciais, dos quais nenhum entrou para a história do cinema⁴. Em 1930, rodou o primeiro filme de Jean Gabin, a versão francesa de *Kopfüber ins Glück*.

O primeiro filme de Steinhoff notado pelos críticos foi Scampolo, *Ein Mädel der Straße* (1932), cujo roteiro havia sido escrito pelo jovem roteirista Billie Wilder e Max Kolpe. A película conta a estória de uma jovem vagabunda de Berlim, Scampolo, que não tem ninguém na vida, dormindo aqui e ali, escondendo seus pertences de valor numa cabine telefônica, trabalhando como entregadora de roupa de uma lavanderia enquanto sonha com o grande amor. Seu melhor amigo, Gabriel (Paul Hörbiger), é o administrador relaxado de uma pensão barata, que engraxa mal os sapatos dos moradores e os atira nas suas portas, sem a menor educação, anotando numa tábua negra as semanas que eles lhes devem.

Entres os piores devedores, encontra-se Maximilian (Karl Ludwig Diehl), que trata Scampolo com carinho, pelo que esta o toma como um eleito dos céus, tudo fazendo para ajudá-lo, chegando a vender seus brincos para pagar a nota de suas camisas na la-

vanderia. Ele fora antes alguém na casa bancária Phillips, mas agora, desempregado, tinha medo de acordar e enfrentar o dia. Scampolo, otimista como ninguém, incita seu amigo a dar cursos de línguas na pensão, o que ajuda a levantar seu moral, apesar do reduzido número de interessados.

Entrementes, Scampolo trava conhecimento com o banqueiro Phillips, que chega a comprar-lhe um chapéu e roupas caras. No escritório do banqueiro, Scampolo atende por acidente o telefonema de um especulador, que passa uma “dica” ao banqueiro, para que compre ações da British Columbia, protegida pelo governo. Ela decide passar a “dica” a Maximiliam. Uma voz em *off* repete o nome British Colombia 40 vezes enquanto ela anda pelas ruas, mas Scampolo o esquece ao chegar à pensão...

Com seu amigo, ela encontra nos jornais o nome da companhia sob uma manchete referente à BBC e incita Maximiliam a apresentar-se ao banqueiro com a novidade, exigindo a metade dos lucros no negócio. Maximiliam enriquece, mas um mal-entendido relacionado com o chapéu que o banqueiro presenteara a Scampolo afasta-o dela. Quando Maximiliam parte para Londres, o amigo da pensão conduz Scampolo com as camisas dele lavadas até o aeroporto. Antes da partida, o mal-entendido é esclarecido e Maximiliam leva Scampolo consigo, realizando seu grande sonho.

Também *Madame wünscht keine Kinder* (1933), igualmente escrito por Billie Wilder, em colaboração com Max Kolpe, baseado no romance *Madame ne veut pas d'enfants*, de Clément Vautel, sobre um pediatra recém-casado, Dr. Rainer (Georg Alexander), que espera de sua esposa um comportamento de dona-de-casa e mãe de família, descobrindo que ela não deseja filho algum, e sim apenas jogar tênis, esporte que a apaixonou⁵.

A colaboração de Billie Wilder com Hans Stei-

nhoff em seus dois primeiros filmes de destaque é hoje dificilmente imaginável. O diretor já era um nazista convicto quando realizou aqueles filmes, escritos pelo jovem roteirista judeu, que logo seguiria para o exílio, tornando-se, em Hollywood, o famoso cineasta Billy Wilder. Scampolo não chega a ser um filme protonazista, apesar de alguns temas, recursos e situações esboçarem a tendência, como a repetição do nome British Columbia 40 vezes em *off* associando uma companhia inglesa à especulação financeira, e a apresentação de um banqueiro pronto a *seduzir* Scampolo comprando-lhe roupas caras. Também *Madame wünscht keine Kinder* dilui a tendência nazista latente (como a sugestão de que o papel da mulher é gerar filhos) na comicidade.

Billie Wilder declarou sobre sua breve colaboração com Steinhoff numa Alemanha às vésperas da tomada do poder pelos nazistas:

Do Steinhoff, claro que me lembro. [...] Era um merda, o Steinhoff, um homem sem nenhum talento. Ele era um nazista, um 100% até. Mas houve muitos nazistas que tinham talento. Eu jamais diria que a Leni Riefenstahl não tinha talento [...]. Mas digo sobre o Steinhoff que ele era um idiota, não porque fosse nazista, ele era também um diretor muito ruim.⁶

Mau diretor afinado com a ideologia do regime, Steinhoff realizou, contudo, ou por isso mesmo, alguns dos mais representativos filmes nazistas de “entretenimento”.

Mutter und Kind (1933)

Escrito por Robert A. Stemmle, *Mutter und Kind* (1933) foi recomendado pelo Ministério por seu “valor político”. O tema, inspirado num poe-

ma dramático de Friedrich Hebbel, já havia sido filmado em 1924 por Carl Froelich. Hanna (Henny Porten) é uma infatigável empregada de pensão, que se apaixona pelo operário Jürgen (Peter Voß). Eles comemoram juntos, com cerveja e salsichas, seu aniversário, que termina numa noite feliz, após a qual ela engravida. Ao mesmo tempo, uma jovem esposa deprime-se no quarto cheio de brinquedos do filho morto. Dr. Fiedler, o médico da família, diz que ela deve aceitar o destino, sugerindo a adoção de uma criança.

A gravidez de Hanna é mal recebida por todos: Jürgen não está pronto para casar-se com ela, a notícia abala o relacionamento amoroso entre ambos; a dona da pensão de moças não pode permitir que uma mãe solteira dê um mau exemplo em sua casa. Repudiada por Jürgens e sem emprego, Hanna atira-se num rio. É salva, porém, pelo Dr. Fiedler e, explicando suas razões, ela promete entregar-lhe a indesejável criança depois que ela nascer.

Logo Jürgen pede perdão a Hanna. Os dois casam-se e, na festa de casamento, com porco assado e batatas, ouvem o discurso do pai, apontando a “gute Erbe”⁷ de Ana, que gerara seis filhos. Hanna começa a sonhar com a maternidade – o berço, as crianças loiras, o enxoval... “Criança dá muito trabalho, mas também muita alegria”, diz Ana. Durante o parto, a expectativa de Jürgen é enorme. Quando o médico anuncia a chegada de um menino, ele grita como louco, joga os braços para o alto, pula, sapateia, mostrando-se eufórico e desvairado.

Hanna deve amamentar a criança apenas durante as primeiras semanas, e depois separar-se dela lentamente, cumprindo o acordo que fizera com Dr. Dr. Fiedler. Já Jürgen parece determinado a abdicar da paternidade, apesar de toda a selvagem alegria inicial. Ele controla Hanna, que já tem pela criança um amor absoluto, amamentando-a às escondidas. A velha avó não entende o que se pas-

sa com esse casal, e tem por absurda a ideia de uma separação entre mãe e filho.

Chegada a hora de entregar a criança, Hanna decide não fazê-lo. Leva a Anna um presunto de presente com a intenção de sondar o terreno: como ela possui seis filhos, talvez quisesse aliviar sua carga... Sem entender bem a pretensão de Hanna, Anna diz que o sacrifício vale a pena e que não se desfaria de nenhum de seus filhos. Hanna parte sem esperanças, resolvendo matar-se com a criança. Vai até a praia, esperando a maré subir. Jürgen, que estava com Dr. Fiedler e a enfermeira, pronto para cumprir o prometido, parte à procura de Hanna e consegue salvá-la no último minuto.

A nova tentativa de suicídio de Hanna impressiona a todos. Jürgen exclama: “Minha culpa!”. O médico arrepende-se de ter feito a proposta. A própria jovem rica que ansiava pela criança de Hanna conforma-se: “Já que não podemos ter um filho podemos pelo menos ajudar os outros”. Finalmente reconciliado, o casal, de bebê no colo, reflete: “Somos pobres, mas com muito trabalho e sacrifício poderemos criar filhos saudáveis”.

Mutter und Kind corresponde em toda a linha à política biológica do nazismo: a mulher é apresentada como uma criatura que só pode ser completa quando amada por um homem e gerando filhos. A felicidade que Hanna conhece ao ter um homem é tanta que ela não hesita em tentar matar-se, matando consigo a criança que traz no ventre, ao pensar que perdera o amor de seu homem; em seguida, a felicidade que ela conhece ao possuir um filho é-lhe tão essencial que ela não hesita em tentar novamente afogar-se, afogando consigo a criança que traz no colo, para não ter que dá-la ao casal rico.

Essa supervalorização do princípio masculino da vida e da necessidade da proliferação é ressaltada pelo casal pobre que tem seis filhos e não pensa em abdicar de nenhum, sacrificando sua exis-

tência pela felicidade de apenas possuí-los, assim como pela incurável melancolia em que mergulha a jovem rica e estéril após a morte do único filho que poderia ter. E ainda mais pela cena grotesca que sintetiza a política biológica do nazismo: a dança selvagem de Jürgen ao tomar conhecimento de que seu filho é um menino.

A relação animal de posse e simbiose entre mãe e criança é valorizada ao máximo, desde o título do filme. É, sobretudo, através da amamentação que Hanna toma consciência dessa relação: é o seu leite que alimenta a criança, e isso significa que a criança torna-se *parte indissociável de seu ser*. O laço que se cria entre mãe e criança é um *laço de sangue*, mais forte que sua palavra de honra, que o laço erótico que a liga a Jürgen, e mais forte até que o laço religioso que a liga à vida. Para manter intocável esse *laço de sangue* Hanna não hesita em buscar a morte para si e seu filho.

Liebe muß verstanden sein (1933)

Hitler tornava-se Chanceler da Alemanha e Goebbels organizava seu Ministério da Cultura e do Esclarecimento Público quando Hans Steinhoff realizou *Liebe muß verstanden sein* (1933), uma comédia banal produzida por Karl Ritter e estrelada pela extraordinária comedianta e dançarina Rosy Barsony. O filme abre com o *close-up* de uma mulher negra comendo uma banana: trata-se de uma funcionária que representa a África numa companhia de importação e exportação, que também emprega uma funcionária chinesa, outra americana, outra latina e, finalmente, uma alemã, Margit Raday (Rosy Barsony), encarregada pelo chefe Bruno Plaumann (Max Gulstorf) de depositar com urgência três mil marcos no banco, prestes a fechar, para garantir a compra da nova invenção do engenheiro Peter Lambach (Georg Alexander).

A caminho do banco, a secretária distrai-se olhando uma vitrina e causando um pequeno tumulto, depois perde parte do dinheiro ao contá-lo, obsessivamente, no meio da rua, durante uma rajada de vento. Uma amiga sugere que ela relate o ocorrido ao patrão, mas este passa o fim de semana em Dresden com a esposa Lisa (Käthe Haack). Margit toma um trem e “hospeda-se” no hotel onde seu patrão é esperado apenas no dia seguinte, devido a um acidente de carro. Margit decide invadir clandestinamente um quarto que acabou de vagar. Mas o quarto estava reservado ao engenheiro Lambach, ao lado do da noiva Ellen Parker (Hilde Hildebrand). Esta é cortejada pelo fotógrafo Bobby Brant (Wolf Albach-Retty), contratado para “vigiar” Peter.

A noiva suspeita de uma traição. Bobby acaba fotografando Margit na cama com Peter, que não sabia que seu quarto havia sido “invadido” pela garota. Como a foto pode causar o fim do noivado de Peter e Ellen, Margit tenta recuperá-la usando um vestido “emprestado” de Lisa Plaumann. Margit acaba vítima de um ladrão (Theo Linggen) que, ao vê-la “retirando” a carteira de Wolf (onde ele guardara a foto comprometedor), apresenta-se como policial, levando a carteira de Wolf e o resto do dinheiro confiado a Margit. Chegando ao hotel, Plaumann ouve de Margit a história da perda do dinheiro, e incapaz de acreditar na sucessão de absurdos, chama a polícia para prender a secretária. Contudo, ele descreve seu vestido, que ela entretimentos se viu forçada a devolver a Lisa, e é esta quem acaba detida. Margit apaixonou-se nesse meio tempo por Lambach, que criou, com a ajuda do assistente Oskar Nickel (Oscar Sabo), a boneca mecânica Lily. Após romper com Lambach ao ver a foto comprometedor, Hilda vingou-se roubando o “coração” mecânico que faz Lily funcionar, tentando estragar sua apresentação aos investidores. Mas Margit descobre a trama e desempenha o pa-

pel de Lily no “show” de lançamento, dançando e cantando como uma boneca. No final, ela recupera o dinheiro do patrão. Graças às suas trapalhadas, formam-se três novos casais: Margit e Lambach, Hilda e Wolf, Oskar e Lily...

Esta comédia medíocre contém alguns elementos protonazistas, como o plano inicial que associa os negros a macacos; e o suposto caráter “judeu” do rico empresário Plaumann, que não chega, contudo, a ser apresentado como vilão. Se há algo de sádico na prisão de sua esposa, e na maneira como ele é sempre enganado pelos outros personagens, ainda se nota a transição do cinema de Weimar para o cinema nazista. Os elementos fascistas encontram-se diluídos entre os ecos da clássica comédia expressionista *Die Puppe* (A boneca do amor, 1910), de Ernst Lubitsch, com os melhores momentos do filme sendo devidos ao talento de Rosy Barsony, cantora, atriz e dançarina judia, sob permissão especial de trabalho, que fez apenas mais um filme na Alemanha, e depois só pode atuar no cinema austríaco e húngaro, até 1938, quando desapareceu das telas.

Hitlerjunge Quex (O jovem hitlerista Quex, 1933)

O primeiro grande documentário produzido pela Universum Film-Aktien Gesellschaft - Ufa⁸ para exaltar o triunfo de Hitler foi realizado a 1º de maio de 1933, no tradicional feriado internacional dos trabalhadores socialistas, usurpado pelos nazistas como “Nationaler Feiertag der Arbeit” (Feriado Nacional do Trabalho). As filmagens mobilizaram quatro carros de som com 30 operadores de câmera para mostrar a união do povo alemão em torno da revolução nacional-socialista. O evento também foi registrado por 24 técnicos da Emeika-Wochenschau (Atualidades da Emelka) e outros mais da Fox-Tönende Wochenschau (Atualidades

Sonoras da Fox). Os documentaristas tinham total liberdade de locomoção. As Atualidades do novo regime estavam a cargo do Dr. Seeger, membro da Bufa (a primeira companhia de cinema estatal alemã, que remodelada se tornaria a Ufa) durante os anos 1917-1919, e do técnico Eberhard Fanghauf, chefe das equipes de documentaristas da Primeira Guerra (BARKHAUSEN, 1982, p. 193 e 198).

No dia 5 de maio de 1933 foi lançada uma nova versão, sonorizada, da primeira parte de *Die Nibelungen* (1924-1926), de Fritz Lang: *Siegfried Tod* (A morte de Siegfried, 1924), com narração de Theodor Loos e direção de Franz Biermann. E Hugo Correll, chefe de produção da Ufa, adulou os novos senhores da Alemanha com a filmagem de *Hitlerjunge Quex* (O jovem hitlerista Quex, 1933), que trombeteia o raiar de novos tempos já em seu subtítulo: *Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend* (“Um filme do espírito de sacrifício da juventude alemã”).

Com um orçamento de 224.900 RM, o filme foi produzido por Karl Ritter e dirigido por Hans Steinhoff, ambos inscritos ao NSDAP (Partido nacional-socialista alemão). Foi ainda patrocinado pelo líder das Juventudes Hitleristas, Baldur von Schirack, contando com a participação de autênticos Jovens Hitleristas no elenco. A “autenticidade” da propaganda estava assim garantida. O roteiro foi encomendado ao próprio autor da obra adaptada, o romance *Hitlerjunge Quex*, de Dr. Karl Aloys Schenzinger (1886-1962), em colaboração com o roteirista profissional Bobby E. Lühge⁹.

Médico e escritor, Schenzinger havia pesquisado as relações entre a insuficiência hormonal e a esquizofrenia; depois de exercer a psiquiatria militar durante a Primeira Guerra, desenvolveu ideias sobre a “química do pensamento”, prosseguindo na carreira de neurologista. Apaixonado pelo teatro, ele consumiu em noitadas de espetáculos uma

pequena herança que recebera e foi, depois, tentar a vida na América, realizando os mais diversos trabalhos para sobreviver enquanto escrevia dois dramas sobre “as relações entre a sífilis e a política”.

Interessado também no cinema, Schenzinger fundou a West-Star Film Company, realizando alguns documentários, que foram destruídos num incêndio. De volta à Alemanha, seus dois dramas de temática biopolítica foram publicados pela editora Kiepenheuer, e um deles chegou a ser encenado por Max Reinhardt em 1928, numa “montagem experimental” que redundou em fracasso. Nessa época, Schenzinger sentiu a necessidade de escrever algo de mais “sério”. Lançou dois romances engajados: *Man will uns kündigen*, sobre as crises que a Alemanha atravessava, e *Hitlerjunge Quex*, sobre a vida breve de um jovem S.A., Herbert Norkus, assassinado por comunistas durante as batalhas da campanha de 1932 e transformado num “mártir” da causa pelo NSDAP.

O filme se passa em Beusselkietz, quarteirão de Berlim com alta taxa de desempregados, e onde os comunistas procuram conquistar a simpatia dos operários com manipulação e propaganda. O operário Völker (Heinrich George), depois de ferido durante uma agitação envolvendo roubo de macas, é cuidado pelo comunista Stoppel (Hermann Speilmans), que pouco a pouco o conquista para sua “causa”. Völker torna-se alcoólatra e mau caráter, maltratando a esposa (Bertha Drews), que só encontra consolo no filho exemplar, Heini, de 15 anos de idade, aprendiz de impressor: ele dá à mãe querida o marco que ganhou no trabalho, reservando para si um tostãozinho para tentar ganhar um cobijado canivete na loteria do parque de diversões.

No parque de diversões, Heini é abordado por Stoppel, que o convida para um programa de integração nas Juventudes Comunistas à beira do Seddin-See. Heini encontra-se contrafeito nesse pi-

quenique de jovens comunistas libertinos: eles fumam, cantam canções vulgares e, entre outras licenças, a líder do grupo beija Heini, que se sente perdido nessa atmosfera suja e corrupta.

À noite, ainda no acampamento, Heini ouve uma música ao longe: é outro grupo, muito diferente, que canta, ao redor de uma fogueira, o hino envolvente das Juventudes Hitleristas: *Unsere Fahne flattert uns voran*¹⁰. Heini fica fascinado. Ao voltar para casa, relata sua aventura à mãe, cantando-lhe a canção nazista que aprendeu. Neste momento, chega o pai colérico, que o repreende e obriga a cantar a *Internacional*, sob pancadas. Mais tarde, para o desespero do garoto, o pai o inscreve à força nas Juventudes Comunistas. Também do lado dos jovens nazistas, Heini encontra incompreensão, pois eles o tomam por um jovem comunista.

Para ser admitido no círculo da Juventude Hitlerista, Heini deve ser submetido a uma iniciação, denunciando uma ação secreta dos comunistas à polícia. Correndo grande perigo, Heini consegue fazê-lo, convencendo os companheiros da sinceridade de sua adesão. A mãe de Heini, sem saber quem tem razão, dividida entre o pai comunista e o filho nazista, incapaz de tomar qualquer partido, abre o gás e suicida-se.

Esta morte acelera o processo de reabilitação do pai como um bom proletário alemão, convencido definitivamente através de um diálogo com o líder nazista Kass (Claus Clausen), em que este invoca o seu *status* de berlinense, cidade que pertence à *Alemanha* e não à Rússia... Por outro lado, Heini, que quase morrera sufocado com a mãe, recupera-se no hospital e ganha dos camaradas o uniforme da Juventude Hitlerista e o codinome de “Quex”, já que ele é dedicado e se move como um azogue¹¹: Heini perdeu a mãe, mas ganhou um Partido.

De novo em ação, Quex distribui panfletos sobre “Hunger und Not im Sowjetrußland” (“Fome

e miséria na Rússia soviética”). É perseguido pelos comunistas que desejam vingança e refugia-se entre as barracas de um circo. Pouco a pouco, Quex é açoitado, como Peter Lorre em *M* de Fritz Lang, e denuncia-se ao esbarrar acidentalmente num boneco mecânico, que se movimenta ruidosamente, alertando os comunistas. Stoppel, o mais criminoso de seus membros, finalmente o apunhala com o canivete que Quex havia tanto cobiçado.

Caído na lama, Quex é encontrado por seus camaradas pouco antes de morrer, tendo uma visão premonitória de bandeiras, que o extasia. Ele murmura: “Uns’re Fahne flattert uns voran...”. Seu sacrifício não foi em vão; a morte não o aniquilou, antes o multiplicou por mil: em plena agonia, ele já se orgulhava da imolação, sentindo-se como a pequena semente da Alemanha nazista. O filme termina com bandeiras cravejadas de suásticas tremulando ao vento, enquanto um verdadeiro bosque de jovens hitleristas marcha ao som do hino das Juventudes Hitleristas, com a promessa de um futuro nazista, que a realidade já tornou atual.

Hitlerjunge Quex ganhou o predicado *künstlerisch besonders wertvoll* (de especial valor artístico) e teve uma *première* política de primeira ordem no Ufa-Phoebus Palast, em Munique, a 11 de setembro de 1933, com a presença de Hitler e dos principais ministros e autoridades do Reich. Entre os camarotes de honra, a *Mittelloge I* deveria permanecer livre: reservada para o espírito do herói morto?¹² De qualquer forma, o teatro estava repleto.

O programa foi aberto com a *Sinfonia número 4 em dó maior*, de Anton Brückner, executada pelos 80 integrantes da Orquestra Sinfônica do Reich. Em seguida, o líder das Juventudes Hitleristas, Baldur von Schirach, fez um discurso de saudação, proclamando: “Ali onde tombou então este Jovem Hitlerista existe hoje um movimento de juventude de um milhão e meio de combatentes. Cada um pro-

fessa o mesmo espírito de sacrifício, de camaradagem...” (SCHIRACH apud CADARS; COURTADE, 1972, p. 39). A Orquestra atacou a marcha das Juventudes Hitleristas, após a qual foi exibido o complemento *Unter der Sieg - Unter die Macht*, de Kurt Klowitter, apresentado por Hans Schlenk, diretor do Bayerische Staatstheater. Finalmente, *Hitlerjunge Quex, ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend* (O jovem hitlerista Quex, um filme do espírito de sacrifício da juventude alemã)¹³ foi projetado.

Goebbels ficou satisfeito com o filme. Escreveu a 25 de setembro de 1933 em *Der Angriff*: “Quando, com o filme *Hitlerjunge Quex*, foi empreendida pela primeira vez em grande estilo a tentativa de apresentar de forma cinematográfica o ideário nacional-socialista, foi essa tentativa, graças, sobretudo, a métodos bem novos, em toda linha bem sucedida.”¹⁴ Na *première* em Berlim, o Ministro ficou tocado com a morte de Quex, com o poder de mobilização que a sequência continha, e que ele pensava agora dever aprofundar numa verdadeira estética da agonia. É o que ele ressalta numa carta dirigida ao chefe de produção da Ufa: “Quem vivenciou no Ufa-Palast am Zoo a mais profunda emoção e perturbação do público com a morte do jovem hitlerista Quex pode mais ou menos imaginar quais as possibilidades que ainda encerram o filme alemão e quais as enormes tarefas que nos estão designadas”¹⁵. Steinhoff foi honrado com a medalha de ouro da Juventude Hitlerista, recebendo ainda um título de Conselheiro da Liderança Juvenil do Reich para o Cinema, apresentando filmes em sessões especiais para a juventude.¹⁶

Contudo, segundo Arthur Maria Rabenalt, os filmes de propaganda lançados em 1933 (*Hitlerjunge Quex*, *SA-Mann Brand*, *Hans Westmar*, *Stoßtrupp 1917*, *Nur nicht weich werden*, *Um das Menschenrecht*) foram fracassos de bilheteria, com má recepção do público. Apesar da presença do

astro Heinrich George abjurando publicamente seu passado de simpatizante comunista; de toda a divulgação que o filme recebeu; e de todo o aparato político girando em sua órbita, *Hitlerjunge Quex*, permaneceu apenas quinze dias em cartaz. *S.A.-Mann Brand* permaneceu apenas quatorze dias em cartaz, e ainda foi marcado pela fúria dos funcionários locais do NSDAP que descobriram que o placar da estreia fora desenhado pelo artista judeu Markowitsch. *Hans Westmar* permaneceu nove dias em cartaz. *Stoßtrupp 1917*, *Nur nicht weich werden* e *Um das Menschenrecht* ficaram entre sete e dez dias em cartaz. Os maiores sucessos de 1933 foram as comédias musicais *Maskarade*, *Ein Lied für dich* e *Viktor und Viktoria*, que somaram, respectivamente, 71, 64 e 37 dias em cartaz (RABENALT, 1985, p. 40-41).

Goebbels aprendeu uma lição: as Juventudes Hitleristas e as S.A. deviam permanecer nas ruas e não invadir as telas do cinema. O grande público desejava ainda apenas evadir-se da realidade, que deixava momentaneamente para trás. Para invadir este espaço “interior” da fantasia, esta dimensão de “entretenimento” necessária à renovação das forças produtivas, Goebbels devia agir com mais cautela. A propaganda não devia ser explícita e sim envolvida num quadro melodramático, cômico, policial ou musical. Ela não devia converter-se num novo gênero, mas infiltrar-se nos gêneros tradicionais. O público evitava uma doutrinação que se apresentava como tal, ele não queria ser instruído no cinema, mas seduzido, divertido, podendo-se deixar levar apenas passivamente por uma propaganda dissimulada dentro de categorias reconhecidas. Goebbels conclui que era preciso elaborar sutilmente a mensagem e diluir o veneno da propaganda em doses progressivas.

Nos documentários produzidos pelo NSDAP, pela Juventude Hitlerista ou pela S.S. a propagan-

da explícita era a regra, mas no *Spielfilm* nazista, os uniformes, as bandeiras, as suásticas e as saudações nazistas foram proibidas, sendo permitidas em apenas algumas raras produções com objetivos específicos. Goebbels criou então algo novo: um *star-system*, com roteiristas afinados escrevendo para astros e estrelas forjados, levados a representar heróis “arianos” em luta contra “judeus”, sem referências explícitas; técnicas melodramáticas e atores populares transmitiam as mensagens ideológicas num imaginário híbrido, superficialmente divertido e subliminarmente pedagógico.

Por outro lado, não se deve minimizar a influência dos primeiros filmes nazistas, que foi certamente imensa entre os jovens. Especialmente *Hitlerjunge Quex*, cuja propaganda estava dirigida, pela identificação com o herói de quinze anos, ao público adolescente. Que o filme tenha permanecido poucos dias em cartaz não significa que ele não tenha sido visto massivamente, nas sessões dedicadas à juventude, a partir de 1934, assim como nas escolas alemãs, a maioria das quais dispunha de salas de cinema. É o que supõe Friedrich Kahlenberg: “Nenhum jovem deve ter deixado de ver *Hitlerjunge Quex* em alguma oportunidade, durante o período do domínio nazista.”¹⁷

As análises críticas de *Hitlerjunge Quex* são numerosas, mas frequentemente diluídas em subjetivismos. Muito se escreveu sobre o conteúdo propagandístico do filme e a qualidade de sua *técnica cinematográfica*. Courtade e Cadars consideram *Hitlerjunge Quex* “uma espécie de obra-prima do cinema nazista” e “um filme excelente” (CADARS; COURTADE, 1972, p. 38), ressaltando o efeito plástico de sua atmosfera, ainda remanescente do chamado Realismo Social dos filmes de Carl Junghans, Georg Pabst e Bertolt Brecht, e as habilidades técnicas de montagem, iluminação e uso dramático da música. O crítico alemão Herbert

Holba mostra-se ainda mais entusiasmado; para ele, o filme “é do ponto de vista artístico não apenas um dos melhores filmes de propaganda também um dos mais efetivos filmes de juventude já produzidos na Alemanha” (HOLBA, *Action*, 1967 apud MERTENS, 1977-1981, p.86-87). Mertens defende Steinhoff das bem-humoradas imprecisões de Billy Wilder: ele não seria um “Scheißerregisseur” (diretor de merda), e *Hitlerjunge Quex* possuiria “efeitos brilhantes”. Poucos críticos, como Hilmar Hoffmann (1991) e Erwin Leiser (1989), deram-se ao trabalho de analisar as *técnicas de propaganda* utilizadas por Hans Steinhoff.

Aparentemente, *Hitlerjunge Quex* fomenta um ódio abstrato ao comunismo. Mas a política encontra, aqui, a psicologia, para explorar, através da retórica de deslocamento, a mitologia edípica, levando os jovens à contestação da autoridade tradicional, à suspeita das ideias ultrapassadas – o “velho” é depreciado porque nele há germes de liberdade ou estruturas conservadoras que o imunizam contra o “novo”; em qualquer caso, seja ele comunista, socialista, liberal ou conservador, convém substituí-lo pelo filho, necessariamente nazista. Como qualquer mensagem liberticida, esta também só é eficaz apelando à liberdade: é porque o jovem S.A. é apresentado como um anjo de pureza, covardemente assassinado pelo “judeu comunista”, que as tropas S.A. assumem um caráter heroico; é porque essas tropas jamais são mostradas assassinando judeus e comunistas, lutando apenas com seus “inocentes” panfletos contra os golpes sujos e as armas dos inimigos, que o nacional-socialismo aparece como a causa do Bem contra o Mal; é, enfim, porque o triunfo do nazismo na Alemanha representa, nesse contexto, a liberdade mais utópica, que o heroísmo de Quex mobiliza.

Essa manipulação simbólica, operada pela retórica do deslocamento, permite ao cinema nazis-

ta suprimir na realidade os valores que afirma na tela, conquistando a simpatia do público para medidas que seriam impopulares se tomadas sem a intermediação da propaganda, cujo papel é, justamente, manter esse pequeno abismo entre a teoria e a prática, impedindo a visão direta da realidade.

Outra técnica de propaganda empregada no filme, e que será mesmo a *técnica fundamental de todo o cinema nazista*, é a da formação de um *cinétipo* do “judeu”, ou seja, a apresentação de um personagem que o público deveria tomar por “judeu” sem que a palavra “judeu” fosse mencionada. Arthur Maria Rabenalt, cineasta de “entretenimento” do ‘Terceiro Reich’, revelou, quase por descuido, o uso dessa técnica ao observar que, em *Hitlerjunge Quex*, o cinema nazista tentou, pela primeira vez, criar um novo tipo de estereótipo: “(Nesse filme), a imagem do inimigo comunista e judeu podia ser vista fundida numa única pessoa”¹⁸ (RABENALT, 1985, p. 20).

Ora, em nenhum momento do filme o comunista Stoppel é apresentado como judeu. Como poderia ser ele identificado como “judeu” (além de obviamente comunista) por Rabenalt e, consequentemente, por todo o público alemão? Como Stoppel tornou-se um arquétipo vivo do “judeu bolchevique”? Há, aqui, toda uma técnica imagética de composição de tipos que parece ter escapado à análise crítica, e que chamaremos de *cinétipos*.

A propaganda nazista já havia disseminado a máscara pela qual o “judeu” poderia ser reconhecido. O “judeu” é apresentado nas caricaturas, nos cartazes, nos desenhos de panfletos, nas estampas de jornais antisemitas sob a forma de tipos determinados. O cinema nazista *animou* as caricaturas, através da escolha de atores adequados àqueles tipos, segundo suas características físicas, acentuadas pela maneira de se movimentar, pela mimese, pelo comportamento gestual, pela maquiagem, pelo

vestuário, pela iluminação.

Assim, o menino que fuma cigarro e canta canções “obscenas” seria um cinétipo de judeu, traidor dos companheiros da Juventude Hitlerista e seduzido pela garota comunista que o despreza e diz no final que preferia Quex, seu inimigo político, a ele. O assistente do comunista e o homem que paga quase nada pela mobília da família de Quex seriam outros *cinétipos* de judeus. E, assim que entra em cena, Stoppel pode ser identificado pelos espectadores alemães como um “judeu bolchevista”. É esse *malvado* que mata com uma facada o jovem alemão inocente, bom e idealista, loiro, puro e nazista.

Der alte und der junge König – Friedrichs des Grossen Jugend (1935)

Com a instalação do sistema concentracionário, a dissolução dos sindicatos independentes e de outros partidos além do NSDAP e a “arianização” progressiva e sem resistência da sociedade, a única dissidência que restava na Alemanha de 1934 era interna ao movimento nacional-socialista: as S.A., o verdadeiro movimento de massa, com 4,5 milhões de associados e dois milhões de membros, financiado por fontes privadas e estatais como um exército paralelo, e que ameaçava cindir o poder, exigindo de Hitler o cumprimento de suas promessas anticapitalistas. Seus homens não recebiam salários, mas ganhavam alimentação, uniforme e hospedagem gratuitos, além de transporte para comícios e competições esportivas.

O líder das S.A., Ernst Röhm, era um homossexual notório desde 1925, quando levou, muito tola mente, um gigolô berlinense à Justiça, alegando ter sido vítima de roubo. O que suscitou interesse no processo foi, porém, a revelação de que Röhm levava o ladrão para o seu quarto, propondo-

lhe um ato de sodomia. Em sua autobiografia, Röhm assumia suas perversões sexuais: “A homossexualidade não constitui razão suficiente para afastar um líder capaz e honesto de qualquer posição, na medida em que seja discreto, pois maior ou menor anormalidade não é da conta de ninguém... Faço o que quiser dentro de quatro paredes, como qualquer outro. Nada mais falso que a chamada ética social.” (RÖHM, apud TOLSTOY, 1976, p. 27-28).

A homossexualidade de Röhm e seus jovens S.A. não incomodava a Hitler, que em questões de moralidade não conhecia outros parâmetros além da fidelidade. Os seus seguidores podiam liberar-se à vontade entre quatro paredes, permanecendo-lhe fiéis. Na moral nazista, apenas essa fidelidade determinava a honra. Mas quando Röhm demonstrou, em 1934, descontentamento por não ter obtido um posto de ministro, vendo a revolução desviar-se de seu “verdadeiro sentido” e exigindo, contra os generais da Reichswehr, a transformação de suas milícias S.A. num exército permanente, querendo fazer o mundo “saltar dos eixos” e considerando Hitler “aburguesado”, este decidiu, sem perda de tempo, esmagar os “revolucionários marrons” numa ação relâmpago.

Na noite de 29 para 30 de junho, Hitler dirigiu-se pessoalmente a Bad Wiessee para dar ordem de prisão a Röhm, que havia festejado até tarde e ainda dormia com dois rapazes. Logo foi obrigado a suicidar-se pelo SS Reichsführer Theodor Eicke. Nessa chamada “Noite das Facas Longas”, as S.S. eliminaram uma longa lista de membros condenados das S.A. O número de mortos varia conforme as fontes – entre 150 e 200 vítimas, segundo alguns, talvez milhares, segundo outros. Hitler notificou oficialmente a eliminação de apenas 58 pessoas, entre as quais Gregor Strasser, padre Stempfle, Schleicher e esposa, Kahr, além de colaboradores de von Papen e líderes da Ação Católica. Segundo tes-

temunhas, Hitler dava pontapés nos cadáveres, como que para se compensar do fato de não os ter matado pessoalmente. A S.A. capitulou sem resistência e não se ouviram protestos contra o massacre: todos esperavam agora poder andar pelas ruas sem a preocupação de arruaças. O Ministro da Justiça Dr. Gürtner e o jurista Carl Schmitt justificaram o “banho de sangue” como uma ação justa *porque* praticada pelo *Führer*, que encarnaria em sua pessoa o Direito que emanava do povo.

Em 1º de julho de 1934, Goebbels discursou na rádio denunciando as vítimas como pervertidos sexuais, que teriam atingido os limites da bondade do *Führer*, que agora desencadeava uma tempestade regeneradora por toda a Alemanha, sob a liderança da disciplinada S.S. As S.A. estavam corrompidas, seus membros gastavam mensalmente 30 mil marcos em festas luxuriantes em Berlim. Logo Hitler reuniu o seu conselho de Ministros e comunicou que, há mais de um ano, “elementos inferiores e homossexuais” da S.A. começaram a conspirar contra o governo. Os líderes do complô seriam Röhm, Strasser e o general Schleicher, com conexões de ajuda da França, para desestabilizar o regime através de ações terroristas a serem desencadeadas por toda a Alemanha. Hitler prometia agora moralizar essas tropas para que “cada mãe possa dar seu filho à S.A., ao Partido e à HJ sem medo de que ele possa aí ser ética ou moralmente corrompido”.

Através da *Gesetz über Maßnahmen der Staatsnotwehr* (Lei sobre Medidas da Legítima Defesa do Estado), os assassinios de 30 de junho foram legalizados. Hitler obteve uma vitória simultânea contra as forças conservadoras (von Papen, general Schleicher, general von Bredow), monarquistas (Edgar Jung, von Bose, Klausener, príncipe August-Wilhelm) e anticapitalistas (Strasser, Röhm), que se encastelavam nas S.A. Hitler ainda deduziu que Röhm o havia traído *porque* era homossexual, e

que todos os homossexuais eram, *consequentemente*, traidores natos, incapazes de fidelidade e honra: a partir deste momento, os homossexuais foram incluídos entre os inimigos objetivos do regime e encarcerados nos campos de concentração.

O novo filme de Steinhoff justificou o assassinato de Röhm e seus seguidores, sublimando aquela massacre interno ao regime nazista num drama simultaneamente histórico e metafórico, que continha ainda um sugestivo alerta contra a homossexualidade: *Der alte und der junge König – Friedrichs des Grossen Jugend* (1935). Escrito por Thea von Harbou e Rolf Lauckner, o filme faz a apologia da queima de livros, da tortura, do racismo, da pena de morte, da lavagem cerebral e do sacrifício do indivíduo ao Estado. O banho de sangue é justificado em nome do Direito. O filme foi predicado *staatspolitisch und künstlerisch wertvoll* (valioso do ponto de vista político e artístico) e “adequado à formação do povo”.

A ação transcorre em 1730, mas desde o início anuncia-se como uma parábola sobre o presente. O personagem-problema é o jovem príncipe Friedrich (Werner Hinz) que, ao invés de ocupar-se de economia, de ler livros sobre taxas, de inspecionar os granadeiros, interessar-se pela política e poupar seu dinheiro, interessa-se por música, lendo livros franceses, cultivando sua amizade por um jovem tenente, dormindo tarde e gastando uma fortuna no jogo.

O rei Friedrich Wilhelm I (Emil Jannings), cuja moral tem a consistência do granito: ele combate a doença venérea, castiga um cozinheiro desonesto, responsabiliza a cultura estrangeira pela efeminização dos políticos e considera os corpos mais vigorosos de seus granadeiros como verdadeiras “joias” – quer impor ao jovem perdido os seus valores, que são os do Estado nazista.

O príncipe, porém, planeja desertar, com a ajuda do amigo, o tenente Katte (Claus Clausen). O

pai deste (Rudolf Klein-Rogge) encontra uma carta comprometedor e, fiel ao rei, denuncia o plano. Possesso, o rei, que já tentara de tudo para corrigir seu filho – queimando seus livros (“romances franceses, leitura de putas!”; “Ao fogo, a merda!”), exclama o velho Rei), quebrando sua flauta, prendendo-o e espancando-o. Vislumbra um último recurso para mudar a natureza do príncipe “vadio”: obriga-o a assistir à execução de seu amigo Katte. O pai do jovem traidor aceita o sacrifício do filho para o bem do Estado e o próprio tenente compreende a necessidade de ser imolado.

Os guardas acordam o príncipe e o levam até a janela que dá para o patíbulo. Ele percebe o que ocorre, grita, esperneia, cheio de culpa, impotente: e vê rolar a cabeça do amigo. A cena poderia ter inspirado a tortura final de *1984*, de George Orwell, tendo o mesmo sentido de lavagem cerebral. Depois da experiência, o príncipe transforma-se naquilo que o rei desejava. Ele passa a amar o pai e a obedecer-lhe. Abandona seus valores e adota os valores do Estado.

Finalmente, o velho rei morre, depois de despedir-se de seus granadeiros e trocar juras de amor com o filho, que agora exalta seus métodos, apesar de enxergar em toda parte – ou justamente por isso – o fantasma ensanguentado do tenente Katte. Ele está preparado para transformar seu reino numa “grande potência”. E, na cena final, o novo rei – Friedrich II, o Grande – volta-se para o público e lança sobre ele um olhar carregado de sentido, que sugere a aplicação do terror sobre todos aqueles que não quiserem, por bem, anular sua personalidade para servir ao Estado.

Este olhar que perdura por alguns segundos na tela com um significado preciso, este olhar “ariano” lançado por um jovem loiro, glabro e olímpico, este olhar duro como pedra – não há como negar: este olhar é nazista. A mensagem liberticida

do filme passa, assim, através da cumplicidade da plateia com as atitudes carismáticas do velho rei, e que o príncipe assume no final, após ter sua natureza transformada pela ideologia.

A cena em que Emil Jannings pula de alegria diante do espigão apresentado como “joia de granadeiro”, um loiro gigantesco que reduz o Rei, que media mais de dois metros de altura, às dimensões de um anão, é um contraponto à cena em que Peter Voß pula de alegria diante do filho macho em *Mutter und Kind*. Uma cena esclarece a outra: o encantamento fálico diante do nascimento de um filho homem prolonga-se no encantamento fálico diante de um soldado hiperdimensionado. A política biológica de Hitler, estimulando a maternidade e a proliferação da raça, para que a máquina de guerra consuma os mais belos e fortes sob a forma de soldados, encontra-se estampada nestas duas imagens.

Devido ao prestígio de Emil Jannings, que era ainda considerado um dos grandes atores do cinema alemão, *Der alte und der junge König* obteve grande sucesso em Paris e em Nova York, e o ator foi sucessivamente recebido por Hitler, Göring e Goebbels (CADARS; COURTADE, 1972, p. 76). De seu lado, Hans Steinhoff tornou-se um dos cineastas mais apreciados pelo regime, obtendo sempre projetos importantes e orçamentos vultosos, além de ambicionados prêmios e predicados.

Tal der Liebe / Der Ammenkönig (1935)

O filme seguinte de Steinhoff foi uma comédia camponesa, *Tal der Liebe / Der Ammenkönig* (1935), predicado como “artisticamente valioso”. Com roteiro de Axel Eggebrecht, Ernst Hasselbach e Erich Kröhnke, a partir da peça de Max Dreyer, o filme passava-se no século XVIII, numa aldeia do sul da Alemanha, chamada ironicamente de “Ammen-

dorf”, dominada pelo puritanismo da corte dos marqueses. Na aldeia de Neubrunn, ao contrário, as pessoas mostram-se “liberadas”, beneficiadas que são por uma fonte da fertilidade.

O marquês (Richard Romanowsky), que é estéril, faz uma visita à fonte, enquanto o alegre ferreiro Hans Stork (Gustav Knuth) faz um filho à marquesa (Käthe Gold). Trata-se, como sugere a sinopse, de um novo reforço à política biológica do regime, que estimulava as relações libertinas como meio de proliferação da “raça” em vista das necessidades da guerra e do aumento constante da população “ariana”. As “elites tradicionais” (representadas no filme pelos marqueses) são discriminadas como estéreis e, portanto, decadentes, enquanto o povo, liberado e sexualmente ativo, mantém a pureza de sua preciosa “fonte racial”.

Eine Frau ohne Bedeutung (1936)

Eine Frau ohne Bedeutung (1936), que Thea von Harbou adapta da peça de Oscar Wilde, recebe novamente o predicado de “artisticamente valioso”. Ao voltar da Índia, Lorde Illingworth (Gustaf Gründgens) encontra Sylvia Kelvil (Käthe Dorsch), que conhecera na casa de Lady Patricia (Julia Serda). As diferenças sociais haviam impedido o casamento, e Illingworth fora enviado pelo pai à Índia. Sylvia precisou educar, sozinha, o filho que teve com o Lorde. Vinte anos mais tarde, Illingworth encontra o filho, Gerald (Albert Lieven), crescido. Quando um flerte de Illingworth com a amiga de Gerald, Hester (Marianne Hoppe), está a ponto de levá-los a um duelo, Sylvia decide revelar a Gerald quem é seu verdadeiro pai. Este, a ponto de matar-se, é salvo por Illingworth, que se despede de Sylvia, “a mulher sem importância”, e volta para a Índia, depois de nomear Gerald como seu herdeiro. Há poucas referências críticas a este filme

que Steinhoff dirigiu e produziu para a Majestic/Tobis. Mesmo as sinopses são contraditórias.

Ein Volksfeind (1937)

Livremente adaptado da peça *Um inimigo do povo*, de Henrik Ibsen, *Ein Volksfeind* (*Um inimigo do povo*, 1937), de Hans Steinhoff, integra a série de filmes nazistas que propagam uma atmosfera de insalubridade. O médico de província Dr. Stockmann (Heinrich George) e sua filha Petra (Franziska Kinz), professora escolar, enfrentam as tradições esclerosadas do antigo regime de Weimar. Petra, apaixonada por um capitão que assegura o tráfico marítimo local, é recriminada por levar, sem autorização, as crianças para passear e dar-lhes aulas ao ar livre, professando um estilo de vida “eugênico” e “liberado”. E Dr. Stockmann, nomeado para substituir o velho médico da pequena cidade termal de Bad Trimbürg, que acabara de se aposentar, considerando inaceitáveis as condições de higiene do balneário, enfrenta a hostilidade do prefeito, que é o seu próprio irmão.

Para certificar-se de suas suspeitas, Dr. Stockmann faz analisar a água das termas e, numa reunião extraordinária com o Conselho Municipal, revela que as águas estão poluídas, contaminando a população; a causa reside nos encanamentos podres, que conduzem bactérias aos seus consumidores. A saúde pública está ameaçada e, diante de tal situação, “a liberdade e o interesse privado devem cessar de se desenvolver livremente”. O Conselho recebe suas denúncias com risos e chacotas. Dr. Stockmann decide escrever um esclarecimento público para o jornal de Trimbürg, mas o prefeito consegue, por meio de pressões, impedir a publicação.

Incompreendido pela esposa, perseguido pelo próprio irmão prefeito e difamado pelos membros corruptos do Conselho Municipal, que lucram com

as termas, Dr. Stockmann é a vítima de uma conspiração montada para apontá-lo como “o inimigo do povo”. Apenas Petra e o jovem jornalista apoiam sua luta. Dr. Stockmann decide, então, convocar um tribunal popular para julgar o caso. Como os proprietários recusam ceder uma sala para a reunião, esta se realiza clandestinamente, com a ajuda de panfletos, num velho galpão. O prefeito ameaça novamente Dr. Stockmann, cuja esposa mostra-se mesmo disposta a abandoná-lo.

Mas Dr. Stockmann abre o *meeting* declarando: “A maioria não tem sempre o direito a seu lado. Eis porque foram criados aqueles que sabem: para dirigir aqueles que não sabem. Quero lutar para que o cidadão isolado prepare-se para se sacrificar pela coletividade e o pelo interesse geral”. O Presidente do Conselho declara-o “inimigo do povo” e todos os abominam. Ele deixa o local acompanhado apenas da esposa, e pedras são jogadas contra sua casa.

O escândalo atinge dimensões alarmantes. Os frequentadores do balneário abandonam a cidade, a imprensa vai para lá à cata de sensações. O Conselho pressiona Dr. Stockmann para que ele volte atrás em suas declarações, as ações das termas caem na bolsa de valores e a catástrofe só não é total porque o sogro do Dr. Stockmann, membro do Conselho, procura recomprá-las. Mas chega-se enfim ao término desta República que defendia a insalubridade e a doença, inconsciente dos atos que levavam à sua própria aniquilação. O Ministro da Saúde Pública, membro do Partido Nazista, que acaba de tomar o poder, encarrega-se pessoalmente do caso, impressionado com o exemplo de sacrifício do Dr. Stockmann em prol da coletividade.

O corrupto Conselho Municipal, reunido em nova sessão extraordinária, é dissolvido. As conclusões do Dr. Stockmann são acatadas: as águas foram poluídas por falhas nos encanamentos entre

as fontes e as termas. O médico é apontado agora como “o amigo do povo”. Os encanamentos de água que disseminavam a poluição são reparados e o médico, felicitado por sua integridade profissional, encarregado dos negócios da cidade. Ele conclui: “Felizmente, a verdade permanece a verdade! Chega de meias-medidas!”

Erwin Leiser observou que se, na peça de Ibsen, o médico era derrotado pela assembleia de notáveis, aqui ele se transforma no “herói do povo”: “O herói de Ibsen sucumbe na sua luta contra uma maioria liberal compacta, ainda que ele entreveja uma vida feita de beleza e de liberdade. O filme transforma a peça no espírito da ideologia nacional-socialista fazendo reintegrar o doutor Stockmann, após a tomada do poder pelos nazistas. Ele poderá colocar seus projetos de reforma em execução. A maioria está agora a seu lado” (LEISER apud CADARS; COURTADE, 1972, p. 138). A transformação de um herói negativista, crítico do existente, em um herói positivista, justificador do existente, é uma técnica importante da propaganda nazista, mas não a principal mensagem de *Ein Volksfeind*.

O Dr. Stockmann encarnado por Heinrich George não é apenas um herói nacional-socialista, que sacrifica interesses privados em prol de interesses coletivos, que denuncia a corrupção dos políticos de Weimar através da caricatura dos membros do Conselho Municipal de Bad Trimbürg. *Ein Volksfeind* não se limita a ser, como querem Courtade e Cadars, um “novo canto de louvações à glória da integridade profissional, da coragem individual e do sacrifício à coletividade... novo ataque contra o egoísmo pequeno-burguês” (CADARS; COURTADE, 1972, p.138). Estes aspectos políticos do filme são característicos, mas não esgotam a propaganda que o filme contém. Esta é, *basicamente*, orientada *contra os judeus*.

Em nenhum momento a palavra “judeu” é pro-

ferida em *Ein Volksfeind*. Mas a metáfora do *saneamento* já fora suficientemente empregada nos discursos do NSDAP para que tal menção se fizesse, no cinema, desnecessária. O filme nazista “artisticamente” concebido transmite a mensagem política através de uma linguagem *cinematográfica*, onde o antissemitismo não se difunde pelos clichês da propaganda literária, pelo discurso oral dos diálogos, e sim pelas contraposições imagéticas, pelas associações simbólicas.

São os “judeus”, que “contaminam o sangue alemão”, as “bactérias”, que contaminam as águas do balneário, afirma *subrepticamente* Dr. Stockmann, ao apresentar suas conclusões ao Conselho. Há “provas científicas” de sua suspeita: as “análises de laboratório” da água poluída, as “pesquisas científicas” dos antropólogos racistas. Mas o Conselho Municipal ri-se destas conclusões, como riam os liberais dos políticos antissemitas. Dr. Stockmann *delira*, mas seu delírio tornar-se-á realidade. Sua luta é uma transfiguração da luta de Hitler para impor a política biológica, uma luta que, por suas dimensões delirantes, depende essencialmente de uma *fé*, para conquistar um grande número de adeptos e, através deste invencível consenso de delirantes, ganhar a dimensão da realidade.

Tanz auf dem Vulkan (1938)

O tema do “artista como agitador das massas” encontra-se bem representado em *Tanz auf dem Vulkan* (Dança sobre o vulcão, 1938), de Hans Steinhoff, escrito por Steinhoff, Hans Rehberg e Peter Hagen. O filme passa-se na Paris de 1830. O Rei Charles X (Ralph Arthur Roberts) é um déspota indiferente à miséria do povo e odiado por este. O povo desejaria ver no trono o primo do Rei, o príncipe Louis-Philippe (Hans Leibel). Mas ainda mais popular é o mímico Débureau (Gustaf Gründ-

gens), que se apresenta no Théâtre des Funambules.

Além de grande ator, Débureau é um agitador político; ele satiriza o Rei no palco e faz distribuir panfletos durante suas apresentações, que sempre terminam com a polícia dispersando a turba. Ainda por cima, Débureau está apaixonado por Héloïse (Sybille Schmitz), esposa do conde de Cambouilly (Théo Lingen) e amante do Rei. Héloïse divide-se entre o amor do poder e o amor da arte. Débureau, ao contrário, está tão compenetrado de seus sentimentos que rejeita os avanços da atriz Angèle (Gisela Uhlen).

Uma noite, o Rei comparece com *Héloïse no Théâtre des Funambules*. Ele se diverte com a dama, sem observar o que ocorre no palco. Sentindo-se provocado, Débureau satiriza seu concorrente. O escândalo coloca-o em perigo. Mascarado como Louis Philippe, ele foge até a casa da condessa, mas é aí feito prisioneiro. O Rei condena-o à morte. Angèle ouve a notícia e a leva aos amigos de Débureau. O teatro ambulante é fechado e a lei marcial proclamada em Paris. O povo revolta-se e Charles X é obrigado a fugir. No último minuto, o mímico é salvo da guilhotina. A bandeira da França tremula no céu.

O crítico Mertens encontrou aspectos “subversivos” nesta sátira ao poder, cujo argumento Steinhoff desejava filmar havia 15 anos, tendo como condição *sine qua non* a encarnação de Débureau por Gustaf Gründgens: a canção “Die Nacht ist nicht allein zum Schlafen da”, com música de Theo Mackeben e letra de Otto Ernst Hesse e Fritz Beckmann, teria sido considerada perigosa por Goebbels, que não permitiu sua gravação em disco (MERTENS, 1977-1981, p. 118).

Contudo, é difícil de acreditar que *Tanz auf dem Vulkan* tenha escapado à censura “por milagre”, e que Steinhoff tenha pretendido ilustrar com seu filme o conflito político que havia entre Göring e Goebbels, tomando o partido daquele na figura

de um triunfante Gustaf Gründgens, uma vez que o ator era protegido de Göring no cargo de Intendente do Teatro, contra a vontade do Ministro da Propaganda.

Na verdade, o funâmbulo revolucionário francês encarna valores nacional-socialistas a ponto de, ao ser guilhotinado, ele estapear a Bíblia, num último desafio. Ele é um rebelde que luta contra o tirano, que ele apoda de “macaco”; um artista que engaja sua arte em prol do “povo”; um herói que conspira, luta e agita a massa. Um herói tipicamente nacional-socialista. Cadars e Courtade viram no filme uma propaganda dirigida contra os franceses, todos os personagens sendo ridículos, transmitindo a mensagem “cada povo tem o governo que merece”. A resposta a essa ambiguidade parece encontrar-se no filme seguinte de Steinhoff.

Robert Koch, der Bekämpfer des Todes (1939)

Em *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes* (Robert Koch, o adversário da morte, 1939), escrito por Walter Wassermann e C. H. Diller, segundo uma ideia de Paul Josef Cremers e Gerhard Menzel, Hans Steinhoff radicalizou a metáfora biológica da Solução Final. A trama tem início numa noite de inverno em 1882. Em plena tempestade, um coche para diante da casa pobre dos camponeses Görke, cuja filha única está morrendo de tuberculose. A câmera enquadra com ênfase um crucifixo na parede do casebre. O médico Dr. Koch (Emil Jannings) explica aos pais grosseiros que não há salvação para a menina. Apesar do inconformismo e do desespero dos pais, o médico do campo não tem meios de salvar a criança. Ele pode apenas terminar seu sofrimento: prepara, assim, discretamente, uma solução. O pai não para de falar mal do médico. No quarto da menina, o doutor diz à criança que ela deve ficar ao lado de um

anjo branco que ela logo verá e que lhe foi mandado por Deus. Em seguida, a menina morre.

Depois de praticar essa eutanásia, Dr. Robert Koch promete dar cabo da tuberculose, doença que então matava milhares de pessoas, e uma em cada cinco crianças. Nesse momento chegam ao casebre várias crianças a caminho da escola e se deparam com a colega morta. Para a mãe da menina, Dr. Koch explica: “Ela dormiu... para sempre”. A mãe grita. Mas o médico carismático, muito calmo e senhor de si, adorado pelas crianças, ensina-as a deixar as janelas abertas mesmo no inverno para que a luz do sol penetre e mate “o espírito mau da doença”. Ele também recomenda aos escolares abrir as janelas da classe durante as pausas entre as aulas. Durante uma dessas pausas, as crianças precipitam-se para abrir as janelas, aos gritos de “Abram as janelas! Ar fresco e raios de sol!”, para o escândalo do vetusto professor (Paul Dahlke) que teme constipar-se e estapeia as crianças como punição a essa anarquia. Ele passa a ver no Dr. Koch um inimigo pessoal.

Na intimidade, Dr. Koch é um pai dedicado, mas sempre cobrado pela esposa (Viktoria von Ballasko) que reclama de sua generosidade para com os pobres e com o tempo excessivo que dedica às suas pesquisas. A mulher decididamente não o apoia em seus esforços. No laboratório que instalou em sua casa, sem cessar debruçado no microscópio que sugou suas economias, Koch, que acredita na doutrina de Louis Pasteur (1822-1895), pesquisa o micróbio da tuberculose. O filho do prefeito, o jovem médico Fritz von Hartwig (Bernhard Minetti), recém-formado, insiste em trabalhar com Koch.

O jovem pesquisador é apresentado ao microscópio, instrumento chamado por Dr. Koch de “caçador de micróbios”. O jovem fica impressionado. Ele se torna seu assistente. Também a enfermeira Elsa venera o doutor. Mas a Sra. Koch inquieta-

se com o desarranjo que a ciência parece produzir no espírito do marido. Ela se agasta porque ele a esquece e se arruína. Mas Dr. Koch prossegue aplicando seus métodos pouco ortodoxos de medicina.

Dr. Koch recebe os pobres não sem certa distância (ele limpa a mão depois que uma bêbada lhe dá um beijo), e também a elite local, incluindo uma baronesa (Hilde Körber) que se lhe apresentara com sintomas de histeria sexual. Como Dr. Koch não acredita na psicanálise, o remédio que dá àquela senhora, depois de fazê-la despir-se, é jogar em suas costas uma bacia de água gelada. Mais tarde, o marido da vítima, felicíssimo, virá cumprimentar Dr. Koch pelo inovador tratamento de choque, presenteando-o com carnes de caça.

Enquanto isso, na escola, o antiquado professor de cartola reclama de Koch ao diretor. Este, porém, defende o médico, que considera um gênio ainda não descoberto. De fato, idealista do micróbio, Dr. Koch delira com o olho grudado no microscópio à caça de bacilos, suportando as reclamações da esposa *realista*, que se preocupa com a sociedade. Cansado da província, ele pretende seguir para Berlim, mas sua carreira é frustrada pelas tramas dos *democratas*: todas as cartas que Koch mandou a Berlim ficaram sem resposta, pois lá reina o “papa da medicina”, o médico democrata doutor Rudolf Virchow (Werner Krauss), antropólogo pioneiro da patologia celular, que despreza as hipóteses de Pasteur, que atribuía a causa da doença a agentes externos ao corpo (bacilos, micróbios, vírus).

Para Virchow, a doença é engendrada sempre pelo próprio corpo, nunca sendo causada por nada de externo. Em suas aulas na universidade, ele ridiculariza Pasteur e seus “animaizinhos”. Virchow é sempre enquadrado pela câmera cercado de ossos, crânios e esqueletos, que ele supostamente vive estudando, uma vez que procura as causas da doença no próprio corpo dos pacientes. Ele tam-

bém desempenha um papel político ubíquo como conselheiro secreto na Corte e deputado liberal do Reichstag, onde combate os projetos de Bismarck.

Além da hostilidade de Virchow, Dr. Koch enfrenta a ignorância e a superstição dos aldeões, que se escandalizam com suas experiências e seus tratamentos “modernos”. O antiquado professor não desiste de vingar-se e alia-se ao líder religioso local para mover uma campanha contra o médico. O ponto máximo da incompreensão da sociedade tradicional é atingido quando Koch, tendo pedido ao pai da menina morta para passar duas horas a sós com o cadáver dela para encontrar os rastros da doença, ousa fazer, munido de bisturis e tesouras, a autópsia da pequena Görke. Pouco falta para que os aldeões o acusem de feitiçaria. Reunidos em torno de um enorme crucifixo pregado tortamente na parede e cantando *Aleluia*, os aldeões ignorantes, beócios e caquéticos são conduzidos pelo padre fanático até o local onde o médico, qualificado de Satã, diseca a menina morta. A turba vai à casa do casal de camponeses com o objetivo de linchar Dr. Koch, enquanto este recolhe, com seu assistente, um pedaço do pulmão da menina.

Apesar do ódio de que é vítima, Dr. Koch consegue sair dignamente desse confronto carregando às escondidas a amostra do corpo que abriu e fechou. Junto ao assistente, examina a amostra ao microscópio. É a centésima sexagésima experiência com o metileno, sem falar de milhares de vezes com outros reagentes. Mas sua *fé* na busca do micróbio é inabalável. Ele acredita ser preciso agora infectar um animal para provar que o causador da tuberculose é um bacilo.

Finalmente uma notícia inesperada muda a vida do Dr. Koch: graças a uma indicação do diretor da escola, seu nome foi aceito em Berlim. O prefeito consegue instalar o Dr. Koch no escritório imperial das pesquisas. Ele se muda para a grande

cidade na função de conselheiro municipal. Sua chegada a Berlim tem ares de conquista. “A vida começa agora”, exclama Dr. Koch ao chegar à grande cidade, presenciando uma parada militar. Será, enfim, a vitória? Que nada... Ele terá de lutar contra a má vontade e a hostilidade da administração e a seca oposição de Virchow. Mas nada o desencoraja. A luta do médico não é apenas contra a tuberculose, mas também contra o domínio dos *democratas* e dos *judeus comunistas e capitalistas*. Ele está disposto a tudo para descobrir os bacilos que causam a doença, e não dá ouvidos à esposa, que pensa apenas na família, nos filhos, no futuro, nos móveis, no que os outros vão dizer...

Em Berlim, Dr. Koch dispõe de mais recursos para as pesquisas, mas estes nunca são suficientes e a burocracia tenta enquadrá-lo, atrasando suas experiências. Essas consistem em inocular ratos brancos com um pó contendo o suposto bacilo da tuberculose. Se os ratos contraírem a doença, será mais uma prova de que os bacilos eram a causa. Com máscaras cirúrgicas, doutor Koch dirige o assistente Fritz e um novo colaborador (Theodor Loos) na operação de envenenamento dos ratos, colocados dentro de uma caixa de vidro. Embora sejam colegas, Virchow evita o Dr. Koch, que gostaria de encontrá-lo para argumentar a favor de sua fé na existência do bacilo causador da tuberculose. Após um debate no Reichstag, Dr. Koch acaba por interceptar Virchow numa rápida conversa. Virchow conclui que Dr. Koch é um perigoso revolucionário. De volta ao gabinete, Virchow entrega-se a seu passatempo predileto: juntar pedaços de crânios, montando-os como quebra-cabeças. Ele é o “passado”, um homem morto que se recusa a morrer. Todos os jovens querem trabalhar com Dr. Koch, que continua a pesquisar noite e dia em seu laboratório, para o desespero da esposa, que anuncia que irá abandoná-lo.

É nesse momento que Koch em transe, de olho grudado no microscópio, identifica o bacilo causador da tuberculose e obtém a prova da infecção. Fritz pulverizava ratos para testar o resultado. Os ratos adoecem, provando que a doença era parasitária. Enquanto Koch se prepara para apresentar sua descoberta ao mundo científico, Fritz dá mostras de estar contaminado. Dr. Koch é admitido a fazer na Universidade uma comunicação oficial. No mesmo dia, numa trágica coincidência, fica sabendo que seu querido discípulo infeccionara a si próprio há semanas para provar sua teoria, e está na fase final da doença. No plenário, em meio à nata da medicina, Koch prova que a causa da tuberculose é um parasita e que essa é uma doença infecciosa que pode e deve ser combatida. Convida Virchow para examinar suas amostras ao microscópio e constatar a existência do bacilo causador da tuberculose. Virchow recusa fazê-lo e abandona o auditório em silêncio, sem dar o braço a torcer.

Apesar de decepcionado, Koch recebe cumprimentos dos outros médicos e propõe aos jovens cientistas que contemplem o bacilo¹⁹, declarando:

Os senhores sabem que não há progresso sem sacrifício. Sei que tudo o que é bom e grande continuará a viver nos senhores, em vosso espírito e em vossos jovens corações. E se ocorre que a tocha escorregue de vossas mãos, vós o brandireis novamente bem alto e o levareis até o dia, um dia novo, um dia mais belo.

Mais tarde, Virchow escreve uma carta ao Ministro, recomendando Koch à direção do escritório de pesquisas. Sua carreira está encerrada. À noite, enquanto Koch continua a realizar suas pesquisas no pavilhão dos mortos de tuberculose, Virchow vai ao palácio, sempre ostentando suas medalhas no peito, encontrar-se com o imperador em meio

a danças de salão. Virchow cruza com elegantes damas da sociedade no baile e, diante de Sua Majestade, abdica de seu cargo. “Errar é humano”, diz-lhe o imperador. “Mas na minha profissão é mortal”, responde Virchow. Ele deixa o Palácio luxuoso e cheio de luzes, onde valsa a alta sociedade e vai ter com Dr. Koch, que, sempre de olho grudado no microscópio, diseca cadáveres enfileirados em macas na morgue escura. Virchow chega até Koch sorrateiramente, como um micróbio que subitamente se agigantasse aos olhos do aturdido pesquisador.

Virchow é um homem destruído. Koch não o perdoa e o censura por ter atrasado o progresso da ciência. Nesse momento confronta-se a teoria (Virchow) contra a vida (Koch). O que significava descobrir o bacilo? Para Koch a *luta* apenas começava e só terminaria quando o bacilo fosse *derrotado*. Koch retoma seu trabalho. Sabe que o futuro está no microscópio: “Agora, eu conheço o inimigo. Agora, posso forjar a arma que o abaterá; e se me ocorrer de cair, colocarei minha arma nas mãos daqueles que nos seguem. O combate começa e não se acaba senão pela derrota do inimigo”.

No leito de morte, o jovem idealista Fritz agoniza, transpirando, ofegante, mas satisfeito do sacrifício ao saber que Virchow havia se dobrado à descoberta de Koch. Ele grita: “Vitória!”. Koch responde: “Nós - você e eu - fomos os primeiros a ver o parasito.” E Fritz: “Valeu a pena viver por este momento! Você ainda vai realizar muitas coisas! Estou feliz...”, murmura, enquanto sua agonia é dissolvida em luzes.

Robert Koch, der Bekämpfer des Todes foi “particularmente recomendado por seu valor artístico e político”, “recomendado por seu valor cultural e à juventude”, decretado “filme popular” e recebeu ainda por cima o primeiro prêmio do Festival de Veneza. Apesar desta massiva consagração pelo regime, a sua insidiosa propaganda mal foi perce-

bida pelos críticos contemporâneos, que se dividem em prós e contras puramente subjetivos: “um filme tonitruante e limitado” (Georges Sadoul); “apaixonante como um romance de aventuras” (Marcel Lapiere). No máximo, os discursos de Koch foram assimilados pelo crítico de cinema Helmut Regel, pelo diretor, escritor e cineasta Erwin Leiser, pelos historiadores do cinema nazista Francis Courtade e Pierre Cadars, entre outros, ao discurso guerreiro. É um fato, mas *a que guerra* o filme se refere, e *contra qual inimigo?*

As metáforas militares intervêm a todo o momento no discurso do Dr. Koch: *luta, combate, fê e vitória* são seus conceitos prediletos. Virchow, na qualidade de *democrata*, é um inimigo respeitado, que Koch procura até o último minuto contagiar com sua crença na existência do micróbio. Mas o democrata no poder recusa essa doutrina, e apenas quando nada mais lhe resta a fazer é que ele se dobra ao fato consumado. Este momento evoca o fim da democracia de Weimar em 1933, quando a República agonizou, sem reação, na última sessão do Reichstag. O personagem do assistente Fritz, que se contamina para provar as teorias do mestre, numa encarnação de submissão extrema ao *Führer*, de fé cega em seus ideais, é um personagem recorrente no cinema nazista e tem o sentido de exaltação do sacrifício dos primeiros *combatentes* da causa. São personagens espelhados no mito de Horst Wessel²⁰. Também aludem ao sacrifício dos soldados alemães na Primeira Guerra, sacrifício esse sempre lembrado pelos nazistas como justificativa de seu revanchismo militarista na preparação ativa da Segunda Guerra.

Em *Robert Koch*, que leva o significativo subtítulo *der Bekämpfer des Todes* (O adversário da morte), o inimigo visado é o “judeu”, apresentado sob a forma da metáfora do bacilo de Koch. A escolha do tema pelo cinema nazista não é gratuita. Robert Koch foi eleito neste filme para ser um he-

rói cultural do nacional-socialismo através de sua luta contra a tuberculose, em aberto confronto com o democrata Virchow, que não acreditava na existência do bacilo. A ideia de que a doença fosse causada por um organismo externo ao corpo e que o contaminava mortalmente era fundamental para a ideologia nazista como prova da verdade de que os judeus infeccionavam “como um bacilo” a Alemanha e o mundo.

Na linguagem metafórica do cinema nazista, o bacilo de Koch era o judeu, que para os nazistas deveria ser combatido até a morte. Na luta contra o *bacilo judeu*, os *democratas* também se tornavam *inimigos*, assim como os *religiosos*. Depois de usar a cruz como símbolo durante a conquista do poder, os nazistas, nessa produção de 1939, assumem um materialismo sem segundas intenções, repudiando abertamente o cristianismo como obstáculo ao progresso da ideia de extermínio. Essa ideia, iniciada com o Programa de Eutanásia, só terminaria com o Holocausto, enquanto gigantesca operação de *higienização do mundo*.

A luta de Robert Koch para convencer a sociedade tradicional da importância de suas pesquisas, para extirpar os preconceitos dos aldeões e convencer seus colegas cientistas da existência de agentes parasitários invisíveis a olho nu, é análoga à luta de Adolf Hitler para convencer o mundo da existência de “bacilos judaicos” contaminando o sangue humano e envenenando os povos, produzindo todos os males sociais. A luta de Hitler é tão inspirada na luta de Koch como o filme de Steinhoff é inspirado no *Mein Kampf* de Hitler.

Pretendendo abordar a luta do pesquisador Robert Koch (1843-1918), descobridor do vírus da cólera e da tuberculose, para provar a existência dos vírus com a ajuda do microscópio, o filme de Hans Steinhoff radicalizou a metáfora biológica da “solução final” e o tema do poder de agonia

numa fantasia de destruição dos judeus, transfigurados em agentes inimigos invisíveis e multifacetados, agindo no corpo social como bacilos, que era preciso isolar e exterminar.

Para a realização de seu sonho de destruição dos judeus, Hitler bebeu em Louis Pasteur e Robert Koch, orientando-se por uma visão médica da sociedade, onde todas as fases da descoberta e do tratamento da doença serão aplicadas no *corpo social*. O Holocausto segue as fases da carreira do Dr. Robert Koch tal como é apresentada no filme de Steinhoff: a descoberta do bacilo (do “judeu”) como agente “exterior” causador da doença (das “doenças sociais”); isolamento do “vírus” (do “judeu”), através de sucessivas medidas médicas (*apartheid*, leis raciais e decretos antissemitas), que culminam com a *marca de laboratório* (a estrela amarela). Finalmente, extermínio em massa dos “bacilos” (judeus) em câmaras de gás que funcionam como “pesticidas”.

O objetivo inicial do isolamento progressivo dos judeus da vida econômica, política e cultural, sua concentração em guetos e sua estigmatização através da estrela amarela, era o de esculpir no próprio corpo dos judeus a imagem dos judeus que a propaganda nazista disseminava. Para convencer o mundo de que os judeus eram “doentes” e mesmo “subumanos”, de que eram até “menos que animais” e não passavam, enfim, de “bacilos”, uma degradação progressiva foi operada até a consecução do objetivo final do extermínio. O “judeu” produzido pelo sistema de degradação nazista não se afastava tanto da imagem do “judeu” que a propaganda degradante disseminava. O mundo fora assim “preparado” para a “revolução” que iria agora se processar: o gaseamento de milhões de seres humanos degradados à condição de *bacilos*.

Em 1941, Hitler declarou a Walther Hewel: “Tenho a impressão de ser um Robert Koch no plano político. Ele descobriu o bacilo e abriu um novo

caminho à ciência médica. Eu descobri que o judeu é um bacilo e o fermento de toda decomposição social” (DELAGE, 1989, p.62). Mais tarde, retomou sua analogia num dos monólogos que proferiu em seu quartel-general, na presença de Himmler, a 22 de fevereiro de 1942:

Como se olha hoje os judeus como eles são, percebe-se que Streicher (redator do jornal antissemita *Der Stürmer*) não se enganou [...]. (O nazismo) É uma das maiores revoluções que já ocorreram no mundo. O judeu será reconhecido! A mesma luta que Pasteur e Koch precisaram lutar precisa hoje ser por nós empreendida. Inúmeras doenças têm por causa um bacilo: os judeus! [...]. Nós nos tornaremos saudáveis quando eliminarmos os judeus. Tudo tem uma causa, nada acontece por acaso. A causa dessas doenças é um elemento racial que penetrou tanto na mistura do sangue que tornou as pessoas inseguras. Provavelmente as doenças físicas têm essa mesma origem, atacando diferentes grupos sanguíneos.²¹

Os judeus são apontados como “bacilos” infecciosos que contaminam o sangue humano, o “tumor maligno” que é preciso extirpar. Dr. Koch declara em *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes*: “Não há progresso sem sacrifício... O mundo não compreende as grandes inovações, combate-as, para depois aceitá-las... O mundo da medicina está às vésperas de uma revolução; não faço mais que executar a sua vontade”. O antissemitismo em sua forma mais radical e final – a supressão do povo judeu *como um todo* – transfigura-se no imaginário nazista como um passo “revolucionário” da medicina, um “progresso” cujo “valor” a Humanidade só compreenderá mais tarde.

Aqueles que, no filme, combatem Robert Koch são os mesmos que, na realidade, impõem obstá-

culos à Solução Final da Questão Judaica empreendida pelo regime nazista: os religiosos, que se atêm à noção “primitiva” do sagrado da vida; os professores que reagem contra a rebelião juvenil das crianças ensinadas pelo médico a viver de janelas abertas; e, sobretudo, o cientista tradicional, representado pelo democrata Virchow, que tenta impedir a “revolução científica” da política biológica de extermínio, a permissão do genocídio dos judeus pela sua redução à condição de bacilos.

Se a metáfora biológica banha o filme inteiro, ela é ainda associada a Virchow, que age como um *defensor dos bacilos*. Teimosamente ele tenta impedir a descoberta dos bacilos, criando tantos obstáculos a Koch na Academia quanto a Bismarck no Parlamento. Steinhoff dota esse personagem de uma aura sinistra: ele vive cercado de esqueletos, examinando ossos, montando cacos de crânios como se fossem quebra-cabeças. Werner Krauss empresta ao personagem alguns dos movimentos rígidos do personagem que encarnou no clássico expressionista *Das Kabinett des Dr. Caligari* (O gabinete do Dr. Caligari, 1920), de Robert Wiene. Virchow é apontado na Corte, na qual exerce estranha influência, como um democrata e um “judeu”. Sua caracterização biossocial é de fato realizada com o intuito de projetar esse cinétipo. Além de suas posições políticas “reacionárias” contra Bismarck e de sua oposição ferrenha à “revolução científica” de Koch, o uso de uma cartola negra sobre capa negra, seus silêncios misteriosos, seus estranhos movimentos na rua escura e sua convivência com os ossos associam-no, subrepticamente, ao bacilo da morte que Dr. Koch combate.

Robert Koch, der Bekämpfer des Todes não aborda a cura da tuberculose: o filme termina no momento da descoberta do bacilo que causa a doença. O importante é convencer o mundo da existência desse bacilo agindo invisivelmente, e que

apenas o especialista é capaz de identificar. A cura da tuberculose é um passo além, reservado “às novas gerações”, que deverão apresentar a “solução final para a doença”, ou seja, a “solução final para a questão judaica”. O inventor, o médico e o cientista, louvados pelo cinema nazista, convertem-se, na realidade do regime, nos legitimadores e executores da política biológica.

A imagem do cientista alucinado e idealista, com o olho grudado no microscópio, é uma imagem recorrente do cinema nazista. Os médicos tiveram grande importância na preparação e execução do Holocausto e mais de 60% da categoria havia aderido ao Partido Nacional-socialista. Já no início do filme, o médico apresenta a prática da eutanásia como natural para todos os casos sem solução. Ele envenena a menina e diz à mãe, com serenidade, que a *doente dormiu – para sempre*. Nesse sentido, o filme, que começou com uma eutanásia, chega ao seu ponto máximo na cena do envenenamento dos ratos com o pó aspergido dentro da caixa de vidro: a imagem dos três médicos, com suas máscaras cirúrgicas, contaminando os ratos, é uma antevisão do trabalho dos médicos SS com o futuro Zyklon B despejado nos banheiros dos campos de extermínio: “Não jogue diretamente nos ratos, mas sobre eles”, alerta Dr. Koch ao assistente Fritz, como a ensinar os futuros exterminadores a gasear os judeus aprisionados. O bacilo – o “judeu” – já havia sido identificado. Mas o *combate ao bacilo* (o extermínio dos judeus) mal havia começado.

Die Geierwally (1940)

Die Geierwally (1940), escrito por Jacob Geis e Alexander Lix, segundo o romance *Geierwally* (1875), de Wilhelmine von Hillern, é um *re-make* de *Die Geierwally* (1921), de E. A. Dupont.

No filme de Dupont, com cenários de Paul Le-

ni, um camponês (Albert Steinrück) está amargurado porque, ao invés de um filho homem, tem apenas a jovem Wally (Henny Porten) por herdeira. Ela é chamada de Geierwally (“Wally Gavião”) após salvar um filhote de gavião ferido, lutando contra um gigantesco gavião, esfaqueando-o e vencendo-o. Durante a *Schützenfest*, uma festa popular da Alemanha, onde um “rei dos atiradores” é escolhido, um urso irrompe na aldeia, causando o pânico. O bravo campônio Joseph (Wilhelm Dieterle) o mata, tornando-se o herói do dia. Mas o pai de Geierwally desafia-o, dizendo que o pai dele nada valia. Joseph bate no velho e torna-se seu inimigo.

Desde então, o nascente romance entre Geierwally e Joseph é abortado. O pai chicoteia Geierwally, mostrando o monstro que é. Quer casá-la com Vinzenz (Eugen Köpfer), um tipo asqueroso. Ela resiste, e o pai expulsa-a de casa. Condenada a viver numa cabana, no alto da montanha, ela se sente uma enterrada viva. Certa tarde, Joseph leva Afra até a cabana para apresentá-la a Geierwally, que se sente humilhada até a alma. Mais tarde, na aldeia, a mãe de Geierwally falece. Vinzenz obriga um velho empregado a rachar lenha, um trabalho além de suas forças. Em visita à casa do pai, Wally sente-se revoltada com a atitude de Vinzenz, assume a tarefa penosa e, quando o outro começa a bater no velho, ela ataca Vinzenz com o machado.

O pai toma-a por uma perda, e ela se vinga queimando uma cabana. Mais tarde, quando o pai está para morrer, ela volta para casa. Após o luto, Geierwally torna-se a herdeira da propriedade. Perdoa os empregados que antes tomaram o partido do pai. Segundo o testamento, ela é obrigada a casar-se com Vinzenz dentro de um ano, sob pena de que os bens passem para este. Ela se nega a isso. Provando que a ama por ela mesma, Vinzenz rasga o testamento. Nem isso a convence. Geierwally comparece à festa popular e reencontra Joseph; ela

quer beijá-lo, mas ele não quer que isso seja fácil; ela deve lutar pelo beijo. E ela luta como um touro. Mas depois do beijo, Joseph a desdenha, humilhando-a publicamente: “Eu só queria provar que podia dominá-la”, voltando para os braços de Afra, sob os aplausos do povo.

Indignada ao extremo, Geierwally declara que aquele que matar Joseph a terá em casamento. Vinzenz apressa-se a empurrar Joseph montanha abaixo. Mas ao invés de ganhar o reconhecimento de Geierwally, esta, desesperada, o repreende: “Você não podia esperar até que eu voltasse à razão?”. Vinzenz, sem esperanças, mata-se. Joseph, porém, ficou apenas ferido no buraco onde descera outra Geierwally para salvar a águia. Ela retorna ao buraco, e salva Joseph, que finalmente lhe revela que Afra era sua irmã!

Na *Geierwally* de Steinhoff, o campônio (Eduard Köck) está amargurado por ter tido a jovem Wally (Heidemarie Hatheyer) ao invés de um filho homem. Wally colhe do ninho um filhote de gavião, enfrentando o gigantesco gavião que tenta proteger a cria. Ela o esfaqueia, mas é o caçador de ursos Joseph (Sepp Rist) quem salva a garota, atirando com pontaria certa na gigantesca ave. Por ter arriscado a vida por um filhote de gavião, Joseph chama Wally de Geierwally. É amor à primeira vista. Mas Joseph é inimigo jurado do pai de Wally, e quer casá-la com o rico camponês Vinzenz (Leopold Esterle). Ela se nega terminantemente. Tirano selvagem, o pai surra a filha desobediente com um galho e a expulsa de casa.

Desde então, Geierwally vive só, com seu gavião, numa cabana isolada nas montanhas. Quando decide retornar à aldeia, vê Vinzenz bater em sua mãe, e o enfrenta a golpes de tocha, incendiando a casa. O pai toma o partido de Vinzenz e persegue a filha com os criados. Ela se refugia na casa de dois irmãos que desejam casar-se depois com

ela, mas, sempre fiel a seu amor por Joseph, ela se recusa. Quando o pai agoniza, ela é chamada de volta. Com a morte do pai, Geierwally herda a propriedade e, no dia da *Schützenfest*, pensa em dançar e casar-se com Joseph. Mas este parece ter uma nova amiga, Afra (Winnie Markus).

Durante o baile, Geierwally é humilhada publicamente por Joseph, que a força a beijá-lo, negando-se depois a dançar com ela, dizendo que só queria mesmo beijá-la. Geierwally amaldiçoa a cruz que protege a cidade, encarrega Vinzenz de matar Joseph e retorna à cabana da montanha com seu gavião. Ao saber que Wally partiu, Joseph corre até ela, e esclarece que Afra era sua filha. Neste momento, Vinzenz atira no rival, mas, graças a um empurrão de Afra, o tiro é desviado, e quase acerta no gavião, que parte em liberdade. Um campônio explica que Wally não precisa mais do gavião, pois encontrou Joseph: o amor triunfa.

A comparação das sinopses dos filmes de Dupont e Steinhoff indica importantes modificações feitas na trama do popular romance de Willemine von Hillern. A Wally de Dupont é uma mulher rude, movida mais pelo instinto que pela razão, mas dotada de senso de justiça, lutando para obter direitos iguais aos dos homens. Já Steinhoff reforça *negativamente* o aspecto de masculinidade do caráter de Wally fazendo o gavião acompanhá-la como uma sombra que a impede de ser uma mulher “normal”. O gavião assume o papel ora de um filho postiço, ora de um falo postiço, do qual Wally se serve na luta contra o *espírito cristão* que predomina na aldeia. O gavião é o *totem* protetor de Wally, mas ao qual ela precisa renunciar para realizar-se plenamente como fêmea. Somente casando-se e gerando filhos verdadeiros Wally obterá sua realização: sua entrega a Joseph implica a “liberação” do gavião.

Além desse reforço da política biológica do na-

zismo, *Die Geierwally* de Steinhoff transforma Vinzenz num cinétipo do “judeu”, acentuando seu caráter perverso e os índices de sua “maldade”, ao sorrir não um velho camponês, mas a própria mãe de Wally. Também as consequências dessa ação são mais graves na versão de Steinhoff, demonstrando maior *incompatibilidade* do caráter de Wally com o de Vinzenz e o do pai. Curiosamente, Vinzenz sobrevive na versão de Steinhoff, talvez para amargar durante o resto da vida seu fracasso diante da consumação do amor profundo (mas sempre tingido de sadomasoquismo) que liga os “arianos” Joseph e Wally.

Cadars e Courtade relatam que Steinhoff procurou apresentar, em seu filme, uma atmosfera de *autenticidade*. Como a ação se passa em 1840, ele encomendou ao guardião do museu de Innsbruck mobiliários, figurinos e adereços adequados. O filme foi rodado em locações no Tirol, no vale de Oetz, na pequena aldeia de Solden, não muito longe de onde teria vivido a verdadeira heroína do romance. Devido às dificuldades de transporte no local isolado pela neve, a equipe teve de permanecer ali por oito meses. A sequência da luta com o gavião, que dura menos de dois minutos na tela, foi montada a partir de mais de 200 planos diferentes. Steinhoff foi tão duro com os atores que, após as filmagens, Heidemarie Hatheyer teve de ser internada para tratar de uma pneumonia (CADARS; COURTADE, 1972, p. 290-292). O filme recebeu os predicados de “filme popular” e “de especial valor artístico”.

Ohm Krüger (1941)

Ohm Krüger (Tio Krüger, 1941), de Hans Steinhoff, Herbert Maisch e Karl Anton, com roteiro de Harald Bratt e Kurt Hensen, segundo o romance *Mann ohne Volk*, de Arnold Kriger, foi produ-

zido, segundo a iniciativa do ator Emil Jannings, para mostrar que os campos de concentração não haviam sido inventados pelos alemães e sim pelos ingleses na guerra colonial.

Segundo Fritz Hippler, o filme era uma “encomenda do Estado, estabelecida até o menor detalhe” e o Ministério pedia mudanças ao estúdio a cada dois ou três dias (RIESS, 1957, p. 639). A estreia deu-se no dia 4 de abril de 1941. Ohm Krüger pretendia fazer um paralelo entre a guerra dos Boers e a guerra conduzida pela Alemanha: “O filme histórico não é um museu. Somente os nomes são históricos. As ideias são contemporâneas... A luta dos Boers contra a Inglaterra tem seu paralelo na grande luta atual”, declarou à época Ewald von Demandowsky (apud TAYLOR, 1979).

Com um orçamento de 5,4 milhões de marcos, o maior até então concedido sob o regime, a produção contou com 40 mil figurantes, fotografia de Fritz Arno Wagner, e elenco que incluía os maiores “astros” do ‘Terceiro Reich’, como Emil Jannings, Ferdinand Marian e Gustaf Gründgens. O filme foi recomendado como “de especial valor para a política do Estado” “de especial valor artístico”, “de valor cultural”, “adequado à formação do povo”, “filme popular”, “filme para a juventude”, sendo ainda consagrado “filme da nação”. Recebeu a Taça Mussolini no Festival de Veneza como melhor filme estrangeiro. Jannings foi proclamado Artista do Estado, passando a pertencer ao fechado Círculo de Honra do Cinema Alemão.

Ohm Krüger relata a luta pelo Transvaal, o último episódio da guerra dos Boers, povo camponês de origem holandesa, contra a Inglaterra, no começo do século XX, tal como os recorda seu presidente entre 1883 e 1900, chefe, Paul Krüger (Emil Jannings), enquanto agoniza exilado numa clínica suíça. Enquanto seu filho Jan (Werner Hinz), que estudou em Londres, volta casado com a bela San-

na (Lucie Höflich) e pregando as virtudes e a consciência humanitária dos britânicos, a rainha Vitória cura-se de suas doenças com uísque, dando ouvidos ao comerciante Cecil Rhodes (Ferdinand Marian), mostrado como um aventureiro de baixo escalão que só pensa em dinheiro, que a informa que o Transvaal está cheio de minas de ouro. “Se há ouro lá, então a terra nos pertence!”, ela conclui, decidindo colonizar o país: primeiro pela persuasão, depois pela guerra.

Após uma derradeira tentativa de negociação com a Rainha, o velho Krüger, que levou seu povo camponês à prosperidade com uma política nacionalista, expulsa seu filho rebelde e organiza a resistência contra os Uitlanders, esperando a ajuda da Alemanha através de Guilherme II. Krüger também enfrenta as pressões de Rhodes, que lhe oferece um cheque em branco, dizendo: “Tudo se compra, é apenas uma questão de preço”. Tio Krüger o expulsa de seu gabinete e convoca a “mobilização popular”. Mulheres e crianças saem às ruas com bandeiras com os lemas “Nosso país é livre”, “Nosso ouro é nossa honra”, caricaturas da Rainha e de Chamberlain. *É a guerra total*.

Depois do fracasso do ataque de Jameson, os Boers, sublevados, tomam Mafeking, que se encontra sob a proteção de Baden Powell²². Proclamando a sentença: “Chega de escrúpulos humanitários!”, o general inglês Herbert Kitchener faz incendiar as fazendas e aprisiona mulheres e crianças num campo de concentração. É o fim da diferença entre civis e militares. Mas Jan, retirado em sua fazenda, sem saber de nada, ainda acredita que “a Inglaterra é generosa”. Somente quando sua mulher é quase seviciada por um soldado é que ele desperta para a realidade. Jan mata o “cão inglês” e se engaja na luta do pai.

Pretória é evacuada e bombardeada pelas tropas do general Christian. O entusiasmo guerreiro da

população decresce à medida que chegam as notícias de baixas. Ohm fica cego com as novas. Jan incita-o a pedir ajuda à Alemanha, à Holanda, à França: “Pedir pelo povo é seu dever!” Mas Ohm hesita: “Não sei como tudo caiu sobre nós!”, faz-se de inocente, mostrando-se um sentimental ao despedir-se, finalmente, da esposa, para buscar uma trégua na Inglaterra. Mulheres e crianças são arrastadas pelas tropas inglesas, que lhes dizem: “Não se preocupem, vocês serão levados para um campo de concentração”.

No campo de concentração inglês, a mãe Krüger comenta que “centenas morrem de tifo a cada dia”. Valas comuns são abertas para enterrar os corpos. A fome grassa, mas o comandante do campo (Otto Wernicke) alimenta seu cão com a comida fina que ele e Cecil Rhodes saboreiam no farto café da manhã. O filho da esposa de Cock agoniza; o médico do campo dá-lhe aspirinas e, como ela reclama, sugere que ela mesma mate a criança. Outra mulher é assassinada depois de reclamar da comida podre que lhes é oferecida com cinismo enquanto um médico corrupto aprova sua “boa qualidade” – sequência “inspirada” na cena da carne podre de *Bronenosets Potyomkin* (O encouraçado Potemkin, 1925), de Sergei Eisenstein.

Isto inicia um motim, que é sufocado pelos guardas, que massacram dezenas de mulheres. Ao tentar encontrar-se com Sanna, Jan é capturado e enforcado diante da esposa e das outras prisioneiras. Suas últimas palavras: “Morro por você, nosso povo e nossa pátria. Nossa fé é maior que a morte. Maldita seja a Inglaterra!”. Sanna é fuzilada.

Krüger é recebido pela Rainha Vitória, que nada mais pode fazer: ela agoniza e tem visões de “algo horrível”. Antes de morrer, suspira: “A guerra tem de acabar!”. Johannesburgo cai. O Transvaal é anexado pela Inglaterra e o velho Krüger deixa seu povo resignado. Ele conclui:

Tanto sangue não pode ter sido derramado em vão, tantas lágrimas não foram vertidas por nada. Éramos apenas um pequeno povo fraco. Grandes povos poderosos levantar-se-ão contra a tirania britânica. Eles esmagarão a Inglaterra! Deus estará com eles. Então o caminho estará aberto para um mundo melhor.

O martírio de Krüger tem seu clímax numa clínica da Suíça. Ali, antes de expirar, Krüger é cruelmente perturbado pela irrupção de um jornalista usando chapéu melão, charuto na boca, falando com acento judeu, à procura de sensações: ele dispara sucessivos *flashes* fotográficos, cegando ainda mais o combalido Krüger, que agoniza. O herói que se orgulhava de possuir 45 netos é o símbolo da luta contra “a exploração capitalista e a força bruta”, representadas pelo *dandy* decadente Joseph Chamberlain (Gustaf Gründgens), pela impotente e ambiciosa Rainha Vitória que se afoga no uísque; pelo príncipe de Gales, futuro Eduardo VII, que passa suas noites nas boates parisienses; e principalmente pelo maquiavélico comerciante e aventureiro Cecil Rhodes.

Na realidade da época em que o filme foi rodado, os Boers já haviam feito as pazes com a Inglaterra, e o exército da África do Sul aliara-se com ela contra a Alemanha. No filme, os Boers são rebeldes que defendem os valores nacional-socialistas contra os valores da “Inglaterra” confusamente identificados na bebida, na democracia, no ouro, no imperialismo. Há tiradas de uma vulgaridade desconcertante, como a cena em que Emil Jannings toma o neto no colo e logo o devolve à mãe, dizendo: “Creio que a senhorita Krüger trouxe-nos alguma coisa da Inglaterra; faça-a secar”.

Mas o que é absolutamente sinistro no filme é a maneira como descreve com precisão de detalhes a vida num campo de concentração alemão da época

(epidemia de tifo, valas comuns, comida podre, ausência de remédios, desprezo absoluto pela vida, massacres sistemáticos e gratuitos), projetando sobre os “inimigos” a imagem fiel dos campos nazistas, construída com perfeito conhecimento de causa. Os relatórios da Gestapo constataram que, após a exibição do filme, “para muitos círculos da população o filme preencheu indubitavelmente seu propósito propagandístico: a atitude beligerante contra a Inglaterra foi significativamente fortalecida e aprofundada” (HOLLSTEIN, 1971, p. 209).

Mas será a Inglaterra o principal vilão de *Ohm Krüger*? Contra quem lutam os Boers? É contra a Inglaterra, sim, como todos os comentadores do filme observaram: a Rainha Vitória, assim como o comandante do campo de concentração, são caricaturas de Winston Churchill. Mas a luta de Krüger é ainda mais contra a Inglaterra *manipulada pelo comerciante Cecil Rhodes*, que diz amar a África “como a uma mulher”. Ele é o causador de todas as perturbações e de todos os conflitos na região. Com o apoio de “missionários”, que cantam *God save the Queen* distribuindo Bíblias e fuzis, ele arma os nativos contra Krüger e compra seus parlamentares.

Capitalista internacional, Cecil Rhodes alia-se a Chamberlain, controla a Rainha, os ingleses, leva à colonização e à guerra, interessado nas minas de ouro que acredita existirem nas terras dos Boers, mas também por pura maldade. Interpretado por Ferdinand Marian, Rhodes torna-se um cinétipo do “judeu capitalista”. É o próprio Krüger quem aponta seu “inimigo”: “O cabeça é Cecil Rhodes!”. Pelo menos um crítico o percebeu: para Richard Taylor, Rhodes representa “o Eterno Judeu” (TAYLOR, 1979, p. 209).

É somente sob essa perspectiva que se pode avaliar o cinismo extremo da sequência em que Cecil Rhodes é evocado como um cinétipo de judeu re-

vestido do caráter de um *Kappo*²³, tomando café da manhã no imaginário campo de concentração inglês, para justificar “moralmente” as atrocidades que os alemães, em seus campos de concentração, infligiam aos judeus reais. Sem nada perceber da perversa mensagem do filme, os ingênuos deslumbrados críticos franceses Pierre Cadars e Francis Courtade consideraram *Ohm Krüger* “uma obra-prima” (CADARS; COURTADE, 1972, p. 88).

Rembrandt / Ewiger Rembrandt (1942)

A doença como metáfora do judeu assume uma forma virulenta em *Rembrandt / Ewiger Rembrandt* (*Rembrandt / Eterno Rembrandt*, 1942), escrito por Steinhoff e Kurt Heuser, com base no romance *Zwischen Hell und Dunkel*, de V. Tornius, com cenários de Walter Röhrig e German Herbricht. O filme foi rodado parte em Berlim, nos estúdios de Tempelhof e Babelsberg, e parte em Amsterdam e La Haye, então ocupadas pelos nazistas.

O filme começa com um notário registrando a morte de Rembrandt, em Amsterdam, com o legado de algum material de pintura e nada mais de valor. Um *flashback* faz o tempo recuar até os anos de glória do pintor. Rembrandt (Ewald Balsler) está casado com Saskia (Hertha Feiler), que bebe e se diverte, vivendo uma vida de luxo e prazer, apesar de alertada pelo médico de que deveria se cuidar. “Pense na sua saúde!”, grita-lhe a empregada Geertje Dierks (Elisabeth Flikkenschildt) quando ela começa a dançar. Logo mais, Saskia é obrigada a sentar-se, sentindo falta de ar. Durante a festa, Rembrandt recebe um convite dos burgueses da cidade para pintar-lhes o retrato. Os burgueses aguardam ansiosos que o artista finalize o quadro, que eternizaria suas grotescas figuras.

Mas Rembrandt quer pintar algo de novo e tem a inspiração de pintar uma “tempestade humana”,

ao assistir a um tumulto de rua, com homens aos gritos, em movimento, tochas na mão (uma alegoria das marchas nazistas). Enquanto ele pinta seu gigantesco painel, Saskia mostra-se cada vez mais doente, tossindo e fatigando-se com facilidade. Ela padece de uma estranha doença, cujos sintomas assemelham-se aos da tuberculose. Sua empregada, secretamente apaixonada por Rembrandt, cuida dela com a expectativa sádica de que morra logo. Também demonstra horror à família da patroa – especuladores gananciosos e cruéis. Às portas da morte, Saskia veste-se luxuosamente, e faz um esforço sobre-humano para aparentar normalidade diante de Rembrandt. Mas obcecado com um detalhe de seu painel, o artista sequer atenta para a esposa, que parte, amargurada. Logo depois, ele a procura pelo ateliê, com ansiedade, observando ao exausto modelo: “As mulheres são assim, nunca as encontramos quando precisamos delas!”.

Feliz com sua obra, Rembrandt compra um carro brocado para Saskia, com a intenção de pintá-la envolta no belo tecido. Ao chegar a casa, encontra a esposa passando mal, mas, sem nada perceber, arrasta-a pela mão e senta-a na cadeira, envolvendo-a nos panos brilhantes, preparando a prancheta. Saskia desfalece. É preciso que a levem para o quarto. Ela decide fazer seu testamento. A empregada escuta atrás da porta e se rejubila com o fato de que ela tudo lega para Rembrandt e seu filho Titus, que nasceu loiro e de olhos azuis. Mas há um senão: o pintor não pode voltar a casar-se.

Quando o painel de Rembrandt fica pronto, os burgueses revoltam-se por não se reconhecerem nele. Todos riem do que consideram uma ofensa e uma piada. O artista defende-se, dizendo que pintou uma imagem que os fará brilhar no futuro, não como eram na realidade, feios e gordos, mas bravos e heroicos... Os burgueses não querem saber de uma “arte” para o futuro. Durante a discussão,

Rembrandt é chamado com urgência: sua esposa está a morrer. De fato, Saskia nunca esteve pior; mesmo assim, ousou levantar-se do leito para envolver-se em joias e brocados: a um passo da morte, pede a Rembrandt que a pinte, e que pinte só a ela, morrendo feliz em seus braços.

A leitura do testamento de Saskia revolta sua família, mostrada num *travelling* que revela seus perfis: rostos feios, de narizes aduncos, barbas mal cuidadas. Eles tudo farão para arrancar as propriedades legadas a Rembrandt, para sugar-lhe todo seu dinheiro, suas riquezas e, quando tudo foi saqueado, as obras que ele ia acabando de pintar.

Antes disso, porém, Rembrandt conhece nova amargura com a morte do filho Titus. Ele é convencido por Geertje a esquecer Saskia, pintando “nus”, ou seja, quadros “que o povo entende”. Rembrandt aceita a sugestão e pede que ela se dispa. Enquanto ele pinta o corpo nu de Geertje, esta se sente violentamente excitada. O pintor, contudo, despreza a criada. Despeitada, ela se torna irascível e é despedida por Rembrandt. Geertje tentará um golpe com um amante vulgar, mas outra empregada mais jovem, Hendrickje Stoffels (Gisela Uhlen), fecha a porta para os chantagistas, esmagando-lhes as mãos ávidas de dinheiro.

O mestre toma contato com o pobre gravurista Seeghers (Paul Henckels), que tenta vender seus trabalhos sem sucesso. Reconhece nele um artista de gênio, e visita-o, incógnito, para comprar algumas de suas gravuras. Seeghers ouve, pela primeira vez, um elogio à sua obra, e recebe por seis trabalhos uma soma de dinheiro que há muito não via. Rembrandt apaixonou-se por Hendrickje, que aceita viver com ele em concubinato, logo esperando um filho seu. Quando ela é repudiada pela sociedade e pela Igreja, e quando Rembrandt tudo perde para os mercadores, Hendrickje torna-se sua empresária, mas é visitada e agredida, grávida, por

um cobrador, e grita: “Ele não é um ser humano, é um assassino, um assassino!”, antes de desmaiar. O explorador afasta-se assustado, os olhos esbugalhados de medo. Hendrickje morre ao dar à luz.

Rembrandt perde tudo o que amava. Mas uma Voz diz-lhe que ele deve sofrer para atingir a verdadeira profundidade da arte. Um corte cinematográfico faz o tempo avançar, e vemos Rembrandt pintando seu próprio retrato, de espelho na mão, o rosto cheio de rugas e um sorriso fixo. Saindo para tomar um pouco de sol, o velho mestre é abordado por um jovem e arrogante pintor, que lhe paga uma moeda para servir de modelo. Ele aceita, sempre rindo de tudo. Depois, com essa moeda, convence um tipo, que havia outrora gargalhado de seu painel, a abrir a porta agora cerrada da antiga associação dos burgueses, onde ainda se encontra seu quadro. Ele o encontra em meio aos escombros, todo empoeirado, e com a manga do capote vai limpando pedaços da tela, reconhecendo velhas figuras, sentindo-se feliz como nunca antes em sua vida.

Charles Ford e René Jeanne consideram *Rembrandt* um “filme inteligente ainda que um pouco anedótico demais”²⁴. Já Julian Petley notou nele os “tons antisemitas” e David Stewart Hull observou uma sequência que apresenta “usurários judeus de uma maneira ignóbil” (HULL, 1969). De fato, o filme é a quintessência mesma da propaganda cinematográfica antisemita. O fato de que nenhum personagem revele ser “judeu” não livra o filme de ser uma propaganda antisemita. Todos os personagens negativos, sinistros, cruéis e repugnantes do filme são construídos como cinétipos de “judeus”.

O próprio Rembrandt é uma personalidade ambígua para os estetas do regime: num primeiro momento, ele está dividido, com seu talento de pintor reconhecido, mas sua vida privada parece “contaminada” por suas relações com o universo judeu

de Amsterdam, de que Saskia torna-se o símbolo. Ela ama o luxo e a ostentação, ele se compraz em agradar-lhe, pintando-a entre brocados, dissipando-se em festins. Mas a riqueza de Saskia é uma máscara de sua “podridão interior”. Seu sangue está “contaminado”; toda sua família é marcada pela doença, composta de homens e mulheres feios, inescrupulosos, cruéis. É por milagre que Saskia é bela (mas doente incurável) e é por sorte que seu filho tem olhos azuis e cabelos dourados (o que não o impede de morrer na flor da idade). Rembrandt só se “reabilitará” artisticamente ao apaixonar-se pela jovem loira Hendrickje, tipo de camponesa simples e viva, pronta a abdicar da moral para gerar filhos “saudáveis”.

Outra personagem ambígua é a criada que guarda uma paixão secreta por Rembrandt. Ela é, aparentemente, uma representante radical do nacional-socialismo, gozando sadicamente a morte da “judia”, detestando sua família, e protegendo Titus apenas por sua aparência ariana. Por outro lado, ela se revela gananciosa, guardando as moedas que ganha dentro de uma meia. E, depois de ser despedida, encontra-se com um antigo parceiro, que é o estereótipo do “judeu bolchevista”, tramando um plano para extorquir Rembrandt.

Parece haver, aqui, uma alusão aos tipos de nazistas S.A., que cindiram o movimento nazista por dentro, radicais e populares: ela induz Rembrandt a pintar nus, uma fase “irresponsável” que o grande artista também precisará superar. O filme mostra, enfim, a ascensão do pintor ao ideal nazista. A doença de Saskia elimina “naturalmente” de seu passado esta relação condenável. O amor da camponesa ariana expurga sua vida privada. Mas ele ainda não pagou o bastante, é preciso que ele sofra também a perda da camponesa, que morre por apenas discutir com um cobrador, isto é, com um “judeu”, como que por respirar o mesmo ar que ele.

Velho, alquebrado, Rembrandt encontra um velho colega, e os dois concluem, sorrindo, que “os homens de dinheiro” jamais compreenderão a arte, valor superior que transcende o comercialismo. Os inimigos da Arte (do ideal nazista) são burgueses, mercadores, exploradores, especuladores, vis: numa palavra, “judeus”, que saqueiam o artista até a penúria. Rodado enquanto os judeus da realidade, depois de saqueados até a penúria, eram transportados para Auschwitz, *Rembrandt* condensa e projeta o terror que justifica na relação imaginária do Artista e do Mercador, transferindo toda a carga de culpa pelo extermínio dos judeus para o “judeu”, que saqueia e tortura o Artista.

O fim de Hans Steinhoff e do ‘Terceiro Reich’

Steinhoff rodou, em seguida, *Gabriele Dambro-ne* (1943), uma suposta história de amor desenrolada no Tirol e em Viena; e *Melusine* (1944), outra suposta história de amor rodada no Salzkammergut. Por algum motivo estético ou estratégico, este último filme desagradou a Joseph Goebbels, que o proibiu. Mas Steinhoff não perdeu seu prestígio junto ao Ministro da Propaganda, recebendo a incumbência de realizar, logo em seguida, *Shiva und die Galgenblume* (1945), a décima quinta produção do regime em cores, com o astro Hans Albers no papel principal.

Rodado em Praga, com base no romance de Hans Rudolf Berndorff, o filme seria, segundo Courtade e Cadars, “um policial anticomunista” (CADARS; COURTADE, 1972). O crime focado em *Shiva und die Galgenblume* é, porém, roubo de quadros e falsificação de dinheiro – crimes que os nazistas de há muito associavam aos “judeus” nos filmes do cinema nazista. Além de Hans Albers, o filme contava com um elenco de prestígio: Aribert Wäscher, Elisabeth Flickenschildt, Gre-

the Weiser, Eugen Klöpfer, Harald Paulsen, Carl Heinz Schroth, Theodor Loos, Jakob Tiedtke, Hilde Hildebrand, Hubert von Meyerinck, O. W. Fischer e muitos outros.

Pode-se imaginar a atmosfera que reinava no set de *Shiva und die Galgenblume*, essa produção de luxo rodada em meio ao caos dos últimos dias da guerra. Steinhoff comportava-se como um general de brigada, ameaçando enviar à prisão os atores que chegassem atrasados no set. Hans Albers declarou: “Ele é o maior imbecil do século. Além disso, um porco. Um dia ainda eu o espanco – tão certo como sou o amado Deus.”²⁵ Dele também teria dito o ator O. W. Fischer: “Ele é mais marrom que Goebbels e mais negro que Heinrich Himmler”²⁶.

Com o cerco russo, a produção de *Shiva und die Galgenblume* foi abandonada. O filme permaneceu inacabado²⁷. Em meio ao caos, os técnicos e atores deixaram Praga num salve-se quem puder. Albers foi levado de carro por uma desconhecida para além da fronteira. Steinhoff tomou o primeiro avião para Berlim, seguindo depois num vôo em direção à Espanha. O avião foi atingido a 20 de abril de 1945 por um bombardeiro russo e sua carcaça encontrada no bosque de Luckenwalde, em Brandenburg, com todos os passageiros mortos – entre eles, supõe-se, pois os restos não puderam ser identificados, encontrava-se Hans Steinhoff, com 63 anos de idade. No dia 8 de maio de 1945, a Alemanha assinou a capitulação.

Analisando a carreira de Hans Steinhoff, diretor medíocre dentro do excepcional cinema que era produzido na República de Weimar, entender como ele pode, a partir de 1933, com a tomada do poder pelos nazistas, tornar-se, graças à sua identificação total com o regime de Hitler, um dos principais criadores do “cinema de entretenimento” do ‘Terceiro Reich’. De *Hitlerjunge Quex* a *Shiva und die Galgenblume*, os filmes de Hans

Steinhoff transfiguraram a ideologia antisemita em imaginários de destruição dos judeus, associados na tela a vilões humanos e inumanos, numa estética e numa dramaturgia “fascinantes” (no sentido que Susan Sontag deu ao termo em seu ensaio “Fascinante fascismo”²⁸), que contribuíram a seu modo para o Holocausto, fornecendo a “dimensão artística” desejada pelo poder nazista para aquele crime sem nome e o clima psicológico propício para sua perpetração.

NOTAS

1 Este artigo é um capítulo revisto e atualizado de minha tese de doutorado, *Imaginários de destruição: o papel da imagem na preparação do Holocausto*, que permanece inédita (NAZARIO, 1994).

2 Dossier Hans Steinhoff, *Anthologie du Cinéma*, v. 9, p. 339; HOLBA, Herbert; KNORR, Günter; SPIEGEL, Peter. *Reclams deutsches Filmlexikon*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984, p. 364.

3 Biografie: Hans Steinhoff, *filmportal.de*, em: <http://www.filmportal.de/df/7e/Uebersicht,,,,,,,,,B9063289A0A34945BFB0E87481FF091,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,html>, consultado em 21/11/2010.

4 *Biribi* (1922); *Kleider machen Leute* (1921); *Der falsche Dimitri* (1922); *Inge Larsen* (1923); *Mensch gegen Mensch* (1924); *Der Mann, der sich verkauft* (1925); *Gräfin Mariza* (1925); *Frau Sopherl vom Naschmarkt* (1926); *Wien – Berlin* (1926); *Der Herr des Todes* (1926); *Schwiegereöhne* (1926); *Die Tragödie eines Verlorenen* (1927); *Das Frauenhaus von Rio* (1927); *Familiientag im Hause Prellstein* (1927); *Die Sandgräfin* (1928); *Das Spreewaldmädel* (1928); *Angst – Die schwache Stunde einer* (1928); *Ein Mädel und drei Clowns* (1928); *Maienandacht* (1929); *Gestörtes Ständchen* (1929); *Nachtgestalten* (1929); *Rosenmontag* (1930); *Chacun sa chance* (1931); *Kopfüber ins Glück* (1931); *Die Faschingsfee* (1931); *Der wahre Jakob* (1931); *Die Pranke* (1931); *Mein Leopold* (1931); *Un peu d’amour* (1932). (The Internet Movie Data Base, <http://www.imdb.com/name/nm0826094/>, consultado em 10/09/2010.)

5 O filme teve uma versão francesa também dirigida por Hans Steinhoff.

6 No original: "Der Steinhoff, an den erinnere ich mich allerdings. [...] Das war ein Scheißer, der Steinhoff, ein Mann ohne jedes Talent. Er war ein Nazi, ein hundertprozentiger sogar. Aber es gab auch viele Nazis, die Talent hatten. Ich würde nie sagen, daß die Leni Riefenstahl kein Talent hatte. [...] Aber ich sage über den Steinhoff, daß er ein Idiot war, nicht weil er Nazi war, er war auch ein sehr schlechter Regisseur." RASNER; WULF. Ich nehm' das alles nicht so ernst. Gespräch mit Billy Wilder. In: SINYARD; TURNER. *Billy Wilders Filme*, 1980, p. 21. Tradução do autor deste artigo.

7 O termo *Erbe* é de difícil tradução. Literalmente: *herança*. Mas, na doutrina racial nazista, *Erbe* adquire o sentido de *herança genética*. A *gute Erbe* de Anna significa que ela possui "raça pura", "sangue puro", "ascendência ariana" ou "hereditariedade saudável".

8 Principal companhia cinematográfica alemã (1918-1945).

9 Sem experiência, Dr. Schenzinger recebeu apenas 3.200 marcos pelo trabalho, 1.200 a menos que Lüthge. Embora não tenha se filiado ao NSDAP, mostrou-se afinado com o regime, escrevendo romances de fundo "técnico-científico": *Anilin*, *Metall*. No pós-guerra, Dr. Schenzinger foi internado pelos americanos no Tirol e acusado, no processo de desnazificação, de ter sustentado o NSDAP e estragado a juventude com *Hitlerjunge Quex*. Ele procurou distanciar-se de seu tema: "Contei apenas o que vi como médico da Previdência berlinense". A partir de 1949, Dr. Schenzinger teve permissão de publicar, lançando uma nova série de romances de fundo "técnico-científico": *Atom*, *Schnelldampfer*, *Bei IG Farben*, *99 Prozent Wasser*, *best-sellers* que somaram mais de sete milhões de exemplares vendidos em todo o mundo. ROTHER, *Ufa Magazin*, n. 11, p. 2; KREIMEIER, *Ufa Magazin*, n. 11, p. 6-7.

10 "Avante! Avante! Lançam as fanfarras heroicas. / Avante! Avante! A juventude ignora os perigos. Alemanha, tua luz brilhará, mesmo se devemos perecer. / Avante! Avante! Lançam as fanfarras heroicas. Avante! Avante! / A juventude ignora os perigos. Mesmo que o fim esteja distante, a juventude o alcançará. / Nossa bandeira agita à nossa frente. Um por um, avançamos para o futuro. / Nós

marchamos para Hitler, através da noite e da miséria. / Pela liberdade e o pão. / Nossa bandeira agita à nossa frente. / Nossa bandeira são os novos tempos. / E a bandeira nos leva à eternidade. / Sim, a bandeira é mais que a morte! Juventude! Juventude! Nós somos os soldados do futuro. / Juventude! Juventude! Portadora dos feitos futuros. / Sim, quem se opõe a nós / cai sob os nossos golpes. / Juventude! Juventude! Nós somos os soldados do futuro. Juventude! Juventude! Portadora dos feitos futuros. *Führer*, nós pertencemos a ti, / Nós, camaradas, pertencemos a ti!". No original: "Vorwärts! Vorwärts! Schmettern die hellen Fanfaren. / Vorwärts! Vorwärts! Jugend kennt keine Gefahren. Deutschland, du wirst leuchtend stehn Mogen wir auch untergehn. Vorwärts! Vorwärts! Schmettern die hellen Fanfaren, Vorwärts! Vorwärts! Jugend kennt keine Gefahren. Ist das Ziel auch noch so hoch, Jugend zwingt es doch. Uns're Fahne flattert uns voran. In die Zukunft ziehen wir Mann fur Mann Wir marschieren fur Hitler Durch Nacht und durch Not Mit der Fahne der Jugend Fur Freiheit und Brot. Uns're Fahne flattert uns voran. Uns're Fahne ist die neue Zeit. Und die Fahne fuhr uns in die Ewigkeit! Ja die Fahne ist mehr als der Tod! Jugend! Jugend! Wir sind der Zukunft Soldaten. Jugend! Jugend! Trager de kommenden Taten. Ja, durch unsre Fauste fallt Wer sich uns entgegenstellt. Jugend! Jugend! Wir sind der Zukunft Soldaten. Jugend! Jugend! Trager der kommenden Taten. Führer, wir gehoren dir, Wir Kameraden, dir!". Letra de Baldur von Schirach. Música de Hans Otto Borgmann. Tradução do autor deste artigo.

11 *Quecksilber*, em alemão.

12 Foram reservados lugares para o mestre de finanças do Reich, Schwarz, o prefeito Fiehler, os ministros-presidentes Siebert e Göring, os ministros Schemm, Wagner, von Rübenach, Dr. Gürtner, Dr. Frank II, Esser, Himmler, os comandantes Röhm e Hess, o vice-chanceler von Papen, o general Blomberg e outros convidados de honra. O programa da *première* e a lista de distribuição de lugares foram publicados por Vogelsang, 1990, p. 300-301.

13 No programa original da *première* do filme em Berlim.

14 No original: "Wenn mit dem Film *Hitlerjunge Quex* zum erstmal in großem Stil der Versuch unternommen wurde, die national-sozialistische Ideenwelt filmkünstlerisch zur Darstellung zu bringen, so ist dieser Versuch, soweit das

bei den ganz neuartigen Methoden überhaupt möglich ist, auf ganzer Linie gelungen.“. (Apud ARNOLD; SCHÖNING; SCHRÖTER, 1980, p. 1.)

15 No original: “[...] Wer im Ufa-Palast am Zoo erlebt hat, wie bei dem Tode des Hitlerjungen Quex das Publikum auf das tiefste hingerissen und erschüttert war, der kann sich ungefähr eine Vorstellung machen, welche Möglichkeiten im deutschen Film noch beschlossen liegen und welche ungeheuren Aufgaben noch damit unser harren” (TRAUB, 1943, p. 101).

16 BIOGRAFIE. Hans Steinhoff, *filmportal.de*. URL: <http://www.filmportal.de/df/7e/Uebersicht,,,,,,,,,B9063289A0A34945BFBC0E87481FF091,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,html>, consultado em 21/11/2010.

17 No original: “Es dürfte kaum einen Jugendlichen in der Zeit der NS-Herrschaft gegeben haben, der *Hitlerjunge Quex* nicht bei einer dieser Gelegenheiten sah” (KAHLENBERG. *Ausstellung zur Filmreihe 'Jugend im NS-Statt'*, p. 9, apud ARNOLD; SCHÖNING; SCHRÖTER, 1980, p. 1).

18 No original: “die Feindbilder Kommunist und Jude in einer Personalunion zu sehen war” (RABENALT, 1985, p. 20).

19 Segundo Cadars e Courtade, este plano seria o único plano colorido no filme (CADARS; COURTADE, 1972, p. 79). Na cópia exibida na TV alemã e lançada em vídeo, o plano não é colorido.

20 Em 1930, o S.A. Horst Wessel, um jovem sem importância que havia composto um poema de exaltação do movimento nacional-socialista, envolveu-se em uma briga porque sua amante namorava um comunista, o qual, por ciúmes, desfechou-lhe um tiro. Mortalmente ferido, o S.A. passou seis semanas agonizando no hospital. Goebbels aí vislumbrou as sementes de um mito, e organizou uma campanha de propaganda: foi visitar o moribundo e saiu trêmulo da “experiência mais perturbadora de sua vida”; seu jornal *Völkischer Beobachter* publicava os boletins de saúde do “mártir”. Por fim, dezenas de milhares de pessoas compareceram, fardadas, com o sinal de luto, no grandioso funeral de Wessel. Seu poema foi transformado na *Horst-Wessel-Lied*, considerada, depois de 1933, o segundo hino nacional da Alemanha. (GUYOT; RESTELLINI, 1992, p. 19-24).

21 No original: “Wenn man heute nun die Juden sieht, wie wirklich sind, da kann man sagen, Streicher hat sie nicht verzerrt [...] Es ist das eine der größten Revolutionen, die es je gegeben hat in der Welt. Der Jude wird erkannt werden! Der gleiche Kampf, den Pasteur und Koch haben kämpfen müssen, muß heute von uns geführt werden. Zahllose Erkrankungen haben die Ursache in einem Bazillus: dem Juden! [...]. Wir werden gesunden, wenn wir den Juden eliminieren. Alles hat eine Ursache, nichts kommt durch Zufall. Die Ursache dieser Erkrankungen ist ein Rassekern, der in der Blutmischung so verheerend wird, daß er die Menschen unsicher macht. Wahrscheinlich sind auch physische Erkrankungen schon daraus entstanden, daß in sich verschiedene Blutgruppen Zusammen gekommen sind.” (HITLER, 1980, p. 293). Tradução do autor deste artigo.

22 Robert Baden-Powell (1857-1941) foi o fundador do movimento *Boy Scouts*, o escotismo.

23 O *Kappo* era um prisioneiro de campo de concentração nazista durante a Segunda Guerra Mundial destacado pelos guardas S.S. para trabalhar em certas posições administrativas inferiores, tornando-se, algumas vezes, em troca de pequenos privilégios decisivos para a sobrevivência, como melhor alimentação e vestuário, mais cruel com os demais prisioneiros que os próprios guardas S. S. do campo.

24 FORD; JEANNE, 1958, p. 427.

25 No original: “Er ist das größt Arschloch des Jahrhunderts. Außerdem ein Schwein. Eines Tages werde ich ihn erschlagen – so wahr ich der liebe Gott bin.” (Apud CADENBACH, 1977).

26 No original: “Er ist brauner als Goebbels und schwärzer als Heinrich Himmler.” (FISCHER apud: KARG. Hans Steinhoff, <http://www.filmreporter.de/retro/news/1352;Neue-Komodie-von-Hans-Steinhoff>, consultado em 10/09/2010.)

27 Hans Georg Andres e Michaela Krützen utilizaram o material do filme nunca exibido, “escondido” nos arquivos da Deutsche Film-Aktiengesellschaft – Defa, a antiga UFA, que permaneceu, após o nazismo, um monopólio do Estado, agora “socialista”, da ex-DDR, no documentário *Shiva und die Galgenblume – Der letzte Film des Dritten Reiches* (1993). Eles o “terminaram”, combinando o material

com cenas de atualidades da época e outras com atores encenando em Praga partes não rodadas do roteiro, mais entrevistas com membros sobreviventes do elenco e técnicos da produção.

28 SONTAG, 1986, p. 59-83.

REFERÊNCIAS

- ARNOLD, Thomas; SCHÖNING, Jutta; SCHRÖTER, Ulrich. *Hitlerjunge Quex – Eistellungsprotokoll*. München: Filmland Presse, 1980.
- BARKHAUSEN, Hans. *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*. Hildesheim: Olms Presse, 1982.
- BIOGRAFIE. Hans Steinhoff, *filmportal.de*. URL: <http://www.filmportal.de/df/7e/Uebersicht,,,,,,,,,B9063289A0A34945BFB0E87481FF091,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,html>, consultado em 21/11/2010.
- CADARS, Pierre; COURTADE, Francis. *Histoire du cinéma nazi*. Paris: Le Terrain Vague, 1972.
- CADENBACH, Joachim. *Hans Albers*. Hamburg: Rowohlt, 1977.
- DELAGE, Christian. *La vision nazie de l'Histoire à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1989.
- GUYOT, Adelin; RESTELLINI, Patrick. *L'Arte Nazista. Un'Arte di Propaganda*. Roma: Mondadori, 1992.
- HANS STEINHOFF. *Anthologie du Cinéma*, v. 9, 1976.
- FILMOGRAPHY: Hans Steinhoff. *The Internet Movie Database*. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0826094/>, consultado em 10/09/2010.
- FORD, Charles; JEANNE, René. *Histoire du cinéma*, 5 vs., 1895-1945. Paris: Robert Laffont, 1958.
- HITLER, Adolf. *Monologe im Führer-Hauptquartier 1941-1944. Die Aufzeichnungen Heinrich Heims*, ed. Werner JOCHMANN. Hamburg: Albrecht Knaus, 1980.
- HOFFMANN, Hilmar. *Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit*. Propaganda im NS-Film. Frankfurt: Fisher, 1991.
- HOLBA, Herbert; KNORR, Günter; SPIEGEL, Peter. *Reclams deutsches Filmlexikon*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984.
- HOLLSTEIN, Dorothea. *Antisemitische Filmpropaganda, Die Darstellung des Juden im nationalsozialistischen Spielfilm*. Berlin: Dokumentation, 1971; München Pullach: Verlag Dokumentation, 1971.
- HULL, David Stewart. *Film in the Third Reich. A Study of the German Cinema 1933-1945*. Berkeley: University of California Press, 1969.
- KARG, Ann-Catherin. Hans Steinhoff. *Filmreporter.de*, 27 jun. 2008. URL: <http://www.filmreporter.de/retro/news/1352;Neue-Komoedie-von-Hans-Steinhoff>, consultado em 10/09/2010.
- KREIMEIER, Klaus. 'Hitlerjunge Quex'. *Ufa Magazin*, n. 11, p. 6-7.
- LEISER, Erwin. *'Deutschland, erwache!'*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.
- MERTENS, Eberhard (org.). *Filmprogramme. Ein Querschnitt durch das deutsche Filmschaffen*. 6 vs. Hildesheim / New York: Olms Presse, 1977-1981.
- NAZARIO, Luiz. *Imaginários de destruição: o papel da imagem na preparação do Holocausto*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 1994.
- RABENALT, Arthur Maria. *Joseph Goebbels und der 'Großdeutsche Film'*. Viena: Herbig, 1985.
- RASNER, Heinz-Gerd; WULF, Reinhard. Ich nehm' das alles nicht so ernst. Gespräch mit Billy Wilder. In: SINYARD, Neil; TURNER, Adrian. *Billy Wilders Filme*. Berlin: Volker Spiess, 1980, p. 11-51.
- RIESS, Curt. *Das gab's nur einmal*. Das Buch der schönsten Filme unseres Lebens, 2 vs. Itzehoe: Im Bertelsmann Lesering, 1957.
- ROTHER, Rainer. 'Hitlerjunge Quex'. *Ufa Magazin*, n. 11, p. 2-5.
- SINYARD, Neil; TURNER, Adrian. *Billy Wilders Filme*. Berlin: Volker Spiess, 1980.
- SONTAG, Susan. "Fascinante fascismo", in *Sob o Signo de*

Saturno. São Paulo: L&PM, 1986, p. 59-83.

TAYLOR, Richard. *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*. London: Croom Helm, 1979.

TOLSTOY, Nikolai. *A Noite das Longas Facas*. Tradução de Alcídio de Souza. Rio de Janeiro: Editora Renes, 1976.

TRAUB, Hans (ed.). *Die Ufa*. Berlin: Ufa-Verlag, 1943.

VOGELSANG, Konrad. *Filmmusik im Dritten Reich*. Hamburg: Facta Oblita, 1990.