

Fantasia coloridas de destruição

Luiz Nazario

Doutor em História. Professor Associado IV de História do Cinema na Universidade Federal de Minas Gerais, Bolsista-pesquisador do CNPq, Autor de *Todos os corpos de Pasolini*.
luiz.nazario@terra.com.br

RESUMO

O filme em cores no 'Terceiro Reich' foi obtido através de processos químicos desenvolvidos pelos técnicos da *IG-Farben*, a mesma indústria que fornecia o gás Zyklon B para os campos de extermínio. A melhoria da cor no cinema alemão e o extermínio dos judeus nas câmaras de gás corriam paralelamente, em aperfeiçoamentos contínuos, dentro de um sistema totalitário, no qual cultura e barbárie tornavam-se indissociáveis. A aliança entre a arte e o crime não podia deixar de refletir-se no próprio imaginário produzido. Antissemita desde as bases biológicas de seu modo de produção, o cinema nazista criou reveladoras fantasias de destruição.

Palavras-chave: *Cinema. Nazismo. Holocausto.*

ABSTRACT

The production of the film in color in the 'Third Reich' has obtained through chemical processes developed by the technicians of the *IG-Farben*, the same industry that provided the Zyklon B gas for the death camps. The improvement of color in the German cinema and the extermination of the Jews in gas chambers ran in parallel, in continuous improvements within a totalitarian system, in which culture and barbarism became inseparable. The Alliance between art and crime could not fail to reflect on his own imaginary produced. Anti-Semitic since the biological underpinnings of their mode of production, the Nazi film has created revealing fantasies of destruction.

Keywords: *Cinema. Nazism. Holocaust.*

As primeiras tentativas de desenvolver um processo de filme colorido na Alemanha remontam a 1908, quando os cientistas Fischer e Homolka desenvolveram para a *Neue Photographische Gesellschaft* (Nova Sociedade Fotográfica) um processo de fotografia colorida com três cores. No final da República de Weimar (1919-1932), quando o cinema mudo tornou-se sonoro, foram produzidos na *Universum Film Aktiengesellschaft* (UFA), no processo *Ufacolor*, com duas cores primárias (vermelho alaranjado e azul esverdeado), os documentários *Bunte Tierwelt* (Fauna colorida, 1931, 18') e *Wasserfreuden im Tierpark* (Folias aquáticas no zoológico, 1931, 9'), de Ulrich Schultz.

Com a *Machtergreifung* (a tomada do poder por Adolf Hitler) a 30 de janeiro de 1933 e a criação a 13 de março do *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (RMVP) (Ministério do Esclarecimento Público e da Propaganda do Reich), encabeçado por Joseph Goebbels, os judeus foram desempregados e proibidos de exercer qualquer atividade cultural na Alemanha. No mesmo ano, o animador Oskar Fischinger criou uma câmera em estilo *Technicolor* para uma película desenvolvida pelo químico húngaro Bela Gaspar, no processo *Gasparcolor*, introduzido nos filmes publicitários *Alle Kreise erfasst Tolirag* (Círculos, 1933, 2'); *Muratti greist ein* (Muratti intervém, 1934, 3') e *Pink Guards on Parade* (1934, 4'), peças de grande perfeccionismo nas quais não faltava a cor local do 'Terceiro Reich' nos anseios subjacentes de ordem, comando e totalidade, embalados em alegre ritmo marcial.

O sucesso internacional da animação colorida abstrata *Komposition in Blau* (Composição em azul, 1935, 4'), de Fischinger, premiada no Festival de Veneza, desagradou o RMVP, que desaprovava animações abstratas, enquadradas como "experimentalismo vazio". Sem poder finalizar *Quadrate* (Quadrados), Fischinger aceitou em 1936 uma oferta de trabalho na Paramount, em Hollywood. Seu irmão Hans ficou na Alemanha, tentando projetar espetáculos abstratos de luz, que foram proibidos. Gaspar estabeleceu-se em Londres e sua película colorida, produzida na Bélgica pela companhia Gevaert, foi usada em toda a Europa por animadores como Claire Parker & Alexandre Alexeieff, Jean Painlevé, George Pal e Len Lye.

Nos EUA, o processo *Technicolor*, desenvolvido pelo Dr. Kalmus, foi empregado com sucesso no desenho animado *Flowers and Trees* (Flores e árvores, 1932, 8'), de Walt Disney, e na comédia de curta-metragem *La Cucaracha* (1933, 19'40"), de Lloyd Corrigan, produzida pela RKO e ambientada no México, onde a famosa canção-título é apresentada em glorioso colorido. O primeiro longa-metragem em *Technicolor* de três cores foi *Becky Sharp*

(Vaidade e beleza, 1935), de Rouben Mamoulien. Com o processo aprovado, Hollywood produziu nessa década dezenas de filmes coloridos.

Com atraso, o primeiro curta-metragem de ficção alemão em cores, realizado no processo *Opticolor*, de Berthon-Siemens, foi *Das Schönheitsfleckchen* (A pinta de tafetá, 1936, 29'), de Wolfgang Liebeneiner, com produção de Carl Froelich, baseado no conto "La Mouche" (A mosca, 1853), de Alfred de Musset, e estrelado por Lil Dagover. Apesar do empenho da produção o filme foi um fracasso. Novas experiências com o processo *Agfa-Bipack* foram realizadas em curtas-metragens submarinos, como *Tiergarten des Meers* (Zoológico do mar, 1936, 15'); *Farbenpracht auf dem Meersgrund* (Explosão de cores no fundo mar, 1938, 14') e *Tintenfische* (Lulas, 1938, 15'), de Ulrich Schulz. No processo concorrente Siemens-Berthon foi realizado *Deutschland* (Alemanha, 1937, 34'), de Svend Noldan. No processo *Pantachrom* outros filmes foram finalizados, mas nunca exibidos, provavelmente por razões técnicas.

Louis Seel, que trabalhou no Brasil realizando filmes e animações, retornou à Alemanha em 1939, pouco antes do início da Segunda Guerra, para realizar, em *Gasparcolor*, a animação *Union Melodie* (Melodia da União), encomendada por Goebbels, mas da qual não há notícias. Durante a guerra, Seel dirigiu a animação de propaganda em cores *Tobis-Karikatur Nr. 1* (1940, 2'44"), onde um leão sangrento ataca um Churchill inválido; e *John Bull in Nöten* (1942, 5'), que mostra a origem do Império Britânico num roubo de John Bull e seu fim com a destruição da Inglaterra pelas bombas germânicas.

No dia 2 de fevereiro de 1940, a Alemanha rompeu relações comerciais com a Disney, mas devido à enorme popularidade, suas animações permaneceram em cartaz na Alemanha até 1941 quando, com a entrada dos EUA na guerra, todos os filmes americanos foram retirados de circulação. A imprensa nazista criticava Disney pela americanização deturpada dos contos de fadas alemães e por seu *Kitsch* ingênuo e grotesco, mas Hitler e Goebbels eram seus fãs ardorosos e se deleitavam com as animações Disney em projeções privadas (ALT, 2011, p. 193). Também os animadores alemães imitavam o estilo Disney em suas tentativas frustradas de "germanizar" a animação com temas e personagens tipicamente alemães. Em contradição com as críticas nazistas, as animações alemãs só aprofundaram o *Kitsch* das animações Disney, distinguindo-se delas apenas pela grosseria de traços, imprecisão de movimentos, grotesco das *gags* e crueldade das fantasias. Com o agravamento da perseguição aos judeus, o processo Gasparcolor foi considerado "não ariano" e banido. O último funcionário da empresa em Berlim e sua esposa judia cometeram suicídio jogando-se na frente de um trem. Com a guerra-relâmpago (*Blitzkrieg*) lançada contra a Inglaterra, os animadores europeus não puderam mais obter cópias de seus filmes dos laboratórios de Londres, danificados pelos bombardeios, e Gaspar imigrou para Hollywood, onde o *Technicolor* atingia seu apogeu com *Gone with the Wind* (E o vento levou..., 1939) e *The Wizard of Oz* (O mágico de Oz, 1939), de Victor Fleming.

Na Alemanha experimentos continuaram a ser feitos pela *UFA* em associação com a *Aktiengesellschaft für Filmfabrikation (AfiFa)*, em colaboração com os laboratórios das indústrias químicas *IG-Farben*, roubando elementos do processo *Gasparcolor*, para criar um sistema “ariano” de três cores. Os químicos Wilmanns, Schneider e Kumetat, do laboratório *Agfa-Rohfilm-Fabrik*, chegaram ao filme de três cores em 1939, mas os resultados eram precários e, após muito trabalho de filmagem, diversas produções não puderam ser lançadas devido a problemas técnicos na revelação das películas. Como Hitler expulsara da Alemanha a *intelligentsia* judaica, somente em 1940 os químicos da *IG-Farben* concluíram o primeiro processo negativo-positivo com três camadas de emulsão de um colorido pastel. Ao longo do ‘Terceiro Reich’, foram produzidos apenas treze *Spielfilme* (filmes dramáticos de longa-metragem) coloridos, no processo *Agfacolor*, além de diversos curtas-metragens e documentários.

Os animadores preferiam trabalhar com o *Gasparcolor*. A animação de propaganda *Der Störenfried* (O perturbador da paz, 1940, 12’), de Hans Held, foi produzida nesse processo. Uma raposa aterroriza os animais da floresta, que se unem para combatê-la. Os civis se acovardam, mas a raposa sofre ataques do exército de porcos-espinhos e da esquadra das vespas. Contudo, só uma armadilha consegue acabar com a raposa, fazendo uma rocha despencar sobre ela, esmagando-a. A palavra *Störenfried* [perturbador da paz], possuía fortes conotações políticas para as crianças alemãs: a Juventude Nazista possuía um cartaz onde se lia “*Werft alle Störenfriede hinaus*” (Expulsem todos os perturbadores da paz). (WEGENAST, 2011).

Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt (Da arvorezinha que quis outra folha, 1940, 7’), de Heinz Tischmeyer, baseado num conto de fadas antisemita de Friedrich Rückert (1788-1866), produzido em *Gasparcolor* pela *Deutsche Zeichenfilm*, conta a história de um pinheirinho que se queixa de não possuir folhas como as outras árvores, mas apenas agulhas. O sonho do pinheirinho é realizado e frustrado três vezes: primeiro, nascem-lhe folhas de ouro, roubadas à noite pelo Judeu; depois, folhas de cristal, quebradas pelo vento; finalmente, folhas verdes, devoradas por uma cabra. As outras árvores riem sadicamente das desgraças do pinheirinho queixoso, que não assume sua “raça”.

As primeiras produções bem sucedidas em *Agfacolor* foram os documentários *Bunte Kriechtierwelt* (Colorida fauna dos répteis, 1940), de Wolfram Junghans; e *Thüringen, das grüne Herz Deutschlands* (Thüringen, o coração verde da Alemanha, 1941), de J. C. Hartmann. Lançados em 1941, causaram sensação nos espectadores alemães, proibidos de ver os filmes coloridos ingleses e americanos.

Pretendendo desenvolver a animação alemã, Karl Neumann escreveu em maio de 1941 o relatório *Vorschlag für den Aufbau einer deutschen Zeichenfilm-Produktion* (Proposta para a criação de uma produção alemã de desenhos animados). Goebbels apoiou suas demandas num discurso de 18 de julho de 1941, esperando que a Alemanha chegasse rapidamente à produção de animações em longa-metragem no nível das da Disney. Para isso, ele criou a empresa *Deutschen Zeichenfilm* (Animação Alemã).

A ocupação nazista da Europa e a proibição dos filmes americanos favoreciam o cinema alemão, que abriu estúdios no sul da Prússia e nos Bálticos, firmou coproduções com empresas locais controladas e criou salas para exibir seus filmes nas novas “colônias”, tutelando o cinema norueguês, interrompendo o fornecimento de película *Gasparcolor* na Bélgica ocupada para os “países inimigos” e passando a obter os grandes prêmios do Festival de Veneza, patrocinado por Benito Mussolini (GREGOR; PATALAS, s/d, p. 64).

O primeiro longa-metragem alemão colorido veio à luz em 31 de outubro de 1941 na comédia prussiana *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (As mulheres são mesmo melhores diplomatas, 1941), de Georg Jacoby, estrelada por Marika Rökk, uma opereta ideologicamente afinada com o regime, com vilões banqueiros, democratas e sedutores; e heróis militares e espíãs a serviço da pátria. Segundo o cineasta Veit Harlan, íntimo de Goebbels, este comparou no seu *RMVP* o resultado do processo *Agfacolor* com o do *Technicolor* inglês e americano em películas resgatadas de barcos aliados atingidos pela Marinha alemã, e ficou furioso. As cores de *Frauen sind doch bessere Diplomaten* pareceram-lhe “abominavelmente berrantes e artificiais”, no filme a “grama é marrom, as pessoas parecem bonecas e em comparação com o *Technicolor* o filme colorido alemão era uma vergonha” (HARLAN, 1974, p. 399). O Ministro teria mandado retirar *Frauen sind doch bessere Diplomaten* de circulação e para que os técnicos alemães soubessem o que era um filme colorido, Goebbels mandou que se lhes projetassem *Gone with the Wind*, que ele proibira em toda a Alemanha, depois de vê-lo, encantado, com seu círculo íntimo numa projeção privada em 21 de junho de 1941, na noite anterior à invasão da URSS.

Segundo o historiador Dirk Alt, em seu exaustivo estudo sobre a cor no cinema nazista, esse famoso episódio não passaria de uma lenda inventada por Harlan em suas memórias [lenda reproduzida, entre outros, por VIRILIO, 1993, p. 15]. Alt não encontrou confirmação do desagrado de Goebbels em relação às cores de *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, pelo contrário: o Ministro teria elogiado o colorido do filme na única entrada sobre o mesmo em seus *Diários* (publicados na íntegra apenas em 2008), no dia 14 de novembro de 1941: “À noite, projeção. Primeiro filme alemão em cores *Frauen sind doch bessere Diplomaten*. Matéria ruim, mas bom resultado da cor. Progredimos muito nisso.” (ALT, 2011, p. 180). Depoimentos contraditórios de dois propagandistas, sem outros testemunhos que os corroborem: quem estaria mentindo? Goebbels para

não eternizar em seus *Diários* o fracasso do primeiro filme colorido alemão ou Harlan para assegurar uma glória maior para os seus próprios filmes coloridos, beneficiados com a melhoria do processo?

Melhorar o processo do filme colorido não era o único desafio colocado aos técnicos alemães durante a guerra. Eles também se ocupavam de outro importante problema: como matar milhões de pessoas? Os técnicos alemães precisavam encontrar os meios mais práticos de consumir a *Edlösung der Juder Frage* (Solução Final da Questão Judaica), demandada pelos ideólogos e dirigentes nazistas. A 31 de julho de 1941, o *Reichsmarschall* (marechal do Reich) Herman Goering encarregou o chefe do *Reichssicherheitshauptamt* (Gabinete Central de Segurança do Reich) Reinhard Heydrich de colocar em prática o extermínio dos 11 milhões de judeus europeus. O plano de Heydrich era varrê-los da Europa de Oeste para Leste, liquidando o maior número possível nos transportes e pela *Vernichtung durch Arbeit* (aniquilação através do trabalho).

No dia 22 de junho de 1941, Hitler rompeu o Pacto Ribbentrop-Molotov, o tratado de não agressão firmado com Stalin dois anos antes, e lançou a Operação Barbarossa, a mais feroz campanha militar da História: 4,5 milhões de soldados do Eixo invadiram a URSS numa frente de 2.900 km utilizando 600.000 veículos automotores e 750.000 cavalos. Nos seis primeiros meses de campanha, mais de meio milhão de judeus do Leste foram assassinados pelos *Einsatzgruppen* (unidades móveis de extermínio das S.S.) (HILBERG, 2016, v. 1, p. 340). Em 20 de agosto de 1941, Goebbels vangloriou-se de que Hitler aceitara sua ideia de introduzir um símbolo grande e visível para distinguir os judeus do resto da população, impedindo-os de “prejudicá-la com seu alarmismo e pessimismo sem serem reconhecidos”: uma estrela amarela com a letra “J” de *Jud* (judeu) costurada à roupa. (GOEBBELS, 1992, p. 1660-1661). Em 21 de outubro de 1941, Hitler declarou: “Quando completarmos o extermínio desta peste, teremos feito uma ação para a humanidade, cujo significado nossos homens de fora não podem sequer imaginar”. No dia 16 de novembro de 1941, Goebbels explicou no artigo “Die Juden sind schuld!” (Os judeus são culpados!) no jornal *Das Reich* que os judeus não eram humanos, antes pulgas:

Há um mundo de diferenças entre seres humanos, assim como entre animais. Conhecemos bons e maus seres humanos, assim como bons e maus animais. O fato de que os judeus estejam ainda vivendo entre nós prova tão pouco que eles pertençam a nós como uma pulga se torna um animal doméstico estando em nossa casa. (Goebbels, 1941)

Entre a realidade humana dos judeus e a fantasia ideológica de sua apresentação metafórica como *pulgas* há um abismo intransponível. Pulgas podem ser facilmente dedetizadas. Eliminar pessoas mentalmente “fantasiadas” de pulgas já não é tão fácil. Para materializar a fantasia nazista, o inumano tornou-se, para os alemães, um

problema técnico. E mesmo reduzido à questão técnica pela supressão da ética, eis um problema enorme. Tratava-se, pela primeira vez na História, de assassinar milhões de pessoas. Seguindo seu instinto, modelado pela ideologia, os técnicos nazistas começaram a transpor o abismo entre a metáfora e a realidade em 8 de dezembro de 1941, criando o caminhão Becker, o primeiro meio de extermínio em massa, concebido para eliminar os doentes mentais dos asilos. O cano de escapamento do veículo era desviado para dentro, permitindo sufocar os passageiros, que morriam acreditando que seriam apenas transportados para outro asilo. Aperfeiçoando o caminhão Becker, logo foram criadas as câmaras de gás, montadas nos seis campos de extermínios criados na Polônia: Chelmno, Belzec, Sobibor, Treblinka, Majdanek e Auschwitz, o maior deles. Depois de desempregados e isolados da sociedade como “contaminadores da pureza do sangue ariano”, postos em “quarentena” em suas casas, presos em guetos, despossuídos de seus bens e reduzidos ao próprio corpo, os judeus seriam transportados pelas vias férreas de toda a Europa até os campos de extermínio, onde seriam eliminados da face da Terra, como se fossem uma colônia de micróbios, por “dedetizadores gigantes”, sufocados com gás Zyklon-B fornecido pela *IG-Farben*, que desenvolvia o filme colorido na Alemanha.

E enquanto o maravilhoso colorido chegava às telas alemãs, os judeus começavam a ser gaseados em massa nos campos de extermínio. As vozes dos propagandistas repercutiam o eco da destruição: “Temos de combater os judeus até as últimas consequências. Não basta isolar o inimigo judaico da humanidade; o judeu deve ser destruído”, escreveu Robert Ley, no *Strassburger Neueste Nachrichten*. A 27 de março de 1942, Goebbels observou em seus *Diários* que o regime tomava

medidas indescritíveis para o extermínio dos judeus: “O processo é muito bárbaro e não deve ser descrito aqui com mais pormenores. Restará pouco dos judeus.” (GOEBBELS, s/d, p. 142). No dia 30 de janeiro de 1942, Hitler discursou no *Sportpalais*:

Declarei no meu discurso do Reichstag a 1º de setembro de 1939, que, se os judeus desfechassem uma guerra mundial internacional, não seriam os arianos que seriam exterminados pela judiaria [...] Antigamente, os judeus da Alemanha riam das minhas profecias e não sei se continuam rindo ou se já não acham graça. Só lhes posso assegurar que eles deixarão de rir em todo o mundo, e que estas profecias também estão certas. (HITLER, 1942).

Em 1942, a *UFA*, a Terra e a Bavaria foram engolidas pela estatal *Universum-Film (UFI)*, que monopolizou toda a produção e distribuição de filmes na Alemanha. E com os melhoramentos técnicos na fotografia colorida trazidos por Eduard Schönicke, um dos diretores da *IG-Farben*, Harlan rodou *Die goldene Stadt* (Praga, a cidade da ilusão, 1942), uma adaptação da peça *Der Gigant* (O gigante), do escritor austríaco Richard Billinger. No filme, a jovem Anna Jobst (Kristina Söderbaum), filha de um fazendeiro tradicionalista da Moldávia, seguia o exemplo da mãe, igualmente atraída pela cidade de Praga, a “cidade dourada”, perdendo-se como ela pelo desejo sexual mais forte que sua vontade, numa espécie de maldição hereditária. Numa visão de sonho, a cidade com a qual ela vivia sonhando aparece-lhe banhada numa luz dourada, que a faz parecer feita de ouro. Depois de fugir seguindo o rio Moldava, ela chega a Praga, onde é seduzida e abandonada por um primo. Anna retorna desiludida da vida para sua *Heimat* e decide afogar-se num pântano, dizendo, enquanto agoniza: “Pai, perdoe-me, porque não amei meu torrão natal tanto quanto você amou!”. Na peça, era

o pai quem morria. No filme é Anna quem precisa morrer, “para erigir um exemplo”. A origem do mal “atávico”, que Anna herdou da mãe, é localizada na “cidade dourada” de Praga, evocando associações subconscientes entre o judaísmo, o ouro, a sedução e a decadência. Essas associações envolvem o filme num halo de antissemitismo sugestivo.

Os técnicos da *IG-Farben* obtiveram em *Die goldene Stadt* melhores resultados e Goebbels ficou satisfeito com o colorido do filme, que fez enorme sucesso na Alemanha e em toda a Europa ocupada. Harlan explicou, no artigo “Farbfilm” (Filme colorido), como usou a cor para obter maior realismo. Para ele, havia dois gêneros de filmes coloridos: os que utilizavam a cor de maneira irreal, e os que procuravam aproximar a coisa fotografada de suas cores reais. Harlan se ocupava dos filmes realistas porque “evidentemente muito mais filmes realistas do que irrealistas precisam ser feitos” – uma “necessidade” cuja razão o cineasta não explica, dando como irrefutável a estética naturalista definida por Goebbels para o cinema nazista. Prevendo alguma censura, Harlan justificou a presença de uma cena fantástica, a visão da cidade dourada, como um sonho, sendo o “realismo do estilo” o que ele procurava em todo o filme, fotografando as paisagens naturais com suas cores naturais.

Alguns críticos preferiam que *Die goldene Stadt* fosse apresentado de maneira mais estilizada para que se tornasse mais sinistro. Harlan respondeu que se fizesse isso chegaria a um “estilo irrealista” (estigmatizado por Goebbels). A seu ver, o cineasta não deveria ser pintor e sim fotógrafo. Acreditava que a natureza jamais era *Kitsch* senão quando alterada nos cartões-postais coloridos artificialmente. Em seus filmes, tudo tinha que ser “autêntico”, com suas cores próprias. A vida, a natureza e os destinos deviam ser apresentados

“sob um céu verdadeiro” e até as flores artificiais “deviam parecer reais ao serem fotografadas”. Para Harlan, o filme colorido traria essa *Wirklichkeit* (verossimilhança) que o espectador exigia “para esquecer que estava sentado na sala de um cinema”. O diretor arriscava mesmo uma profecia, imaginando que, no futuro, não haveria mais filmes em preto-e-branco: “Quando o homem invoca os demônios da técnica, estes o possuem e não o abandonam mais.” (HARLAN, 1988, p. 53-58).

Os demônios da técnica trabalhavam a todo vapor nos campos de extermínio, cercados de segredo. Mas o industrial alemão Eduard Schulte teve acesso aos fatos e vazou para o exterior em 29 de julho de 1942 a informação de que os judeus estavam sendo exterminados em massa. Em fins de 1942, o Serviço Interaliado de Informações divulgou as primeiras reportagens sobre o Holocausto. Por volta de 1943, um funcionário alemão da estrada de ferro comentou que Auschwitz devia ter se tornado uma das maiores cidades da Europa, de tantas pessoas que lá entravam e jamais ninguém partia. Poucos contemporâneos acreditaram na realidade dessas notícias espantosas (LACQUEUR; BREITMAN, 1987).

No dia 2 de fevereiro de 1943, a *Wehrmacht* sofreu sua primeira derrota: Stalingrado foi retomada pelos russos, que iniciaram sua marcha a Berlim. Num discurso pronunciado a 18 de fevereiro de 1943, a 14 mil pessoas, no *Sportpalais* (Palácio dos Esportes) de Berlim, Goebbels dirigiu ao povo alemão uma mensagem de fanatismo cego registrada no cinejornal *Der Totaler Krieg* (A guerra total, 1943), aplaudida por Hitler como uma “obra-prima da propaganda”. O *Führer* fez em Munique, a 24 de fevereiro de 1943, o mais violento de seus discursos contra os judeus, acelerando as medidas para a Solução Final. A 1º de junho de 1943, todas as mídias receberam diretivas de propaganda para

tratar os judeus como criminosos, não podendo existir judeus “bons” (BRAMSTEAD, 1965, p. 401). No dia 6 de outubro de 1943, Himmler comunicou aos *Reichsleiter* e *Gauleiter* a última decisão tomada:

Fizeram-nos a seguinte pergunta: o que faremos com as mulheres e as crianças? Tomei uma decisão e encontrei a solução óbvia. Não me sentia no direito de exterminar os homens – digam, se quiserem, matá-los ou mandar matá-los – e deixar as crianças crescerem, pois se vingariam em nossas crianças e descendentes. Tive de tomar a séria decisão de fazer com que esse povo desaparecesse da Terra (HIMMLER, apud VIDAL-NAQUET, 1988, p. 27).

A supressão de um povo inteiro escapava à imaginação humana. O Vaticano e a Cruz Vermelha, que sabiam o que estava acontecendo, calaram por covardia. Os governos dos EUA, da Grã-Bretanha e da URSS não se preocupavam com o destino dos judeus e jamais se decidiram a bombardear os trilhos que levavam os vagões de vítimas para os campos, subordinando a libertação dos prisioneiros dos campos à vitória na guerra. As populações civis evitavam o “assunto desagradável”, atarantadas com as próprias misé-rias (LACQUEUR, 1981). Como o *Sonderbehandlung* (tratamento especial) – código para o extermínio nas câmaras de gás – ainda era custoso e trabalhoso, os cientistas alemães pesquisavam uma Solução Final mais prática, de natureza biológica. Nos anos de 1942-1943, certo Dr. Ding infeccionava diariamente até 20 prisioneiros com injeções de vírus e drogas experimentais, anotando em seu diário os sintomas das vítimas, a maioria das quais simplesmente morria. Além de manifestações de sadismo, essas experiências visavam produzir uma doença que pudesse consumir “naturalmente” os judeus. Dr. Ding queixava-se de que os preparados cada vez mais fortes fornecidos pela *I.G. Farben*, particularmente interessada no efeito de suas drogas, apresentavam ainda resultados negativos, ou seja: *nem todos os infectados morriam*. Ele tentou de tudo: infecção com febre amarela, tifo, varíola, paratifo A e B, cólera e difteria. (COMITÊ INTERALIADO DO BRASIL, 1945, p. 1-10). Matar milhões era desafiador e os cientistas nazistas não cessavam de trabalhar nisso.

A técnica também avançava nos laboratórios do filme colorido e a animação nazista atingiu nesses anos o seu apogeu: em 1942, 72 animadores trabalhavam na *Deutsche Zeichenfilm*, em 1943 já eram 263. Havia núcleos de produção em Viena, Munique, Praga e Holanda. A pretensão de Goebbels era produzir 50 animações por ano. Mas a *Deutsche Zeichenfilm* produziu apenas uma animação de curta-metragem: *Armer Hansi* (Pobre Hansi, 1943, 15'), de Frank Leberecht, que custou mais de 2,7 milhões de RM, e não entusiasmou Goebbels, que mesmo assim premiou seus animadores com uma sede maior para seus trabalhos: uma escola judaica desocupada na Kaiserstrasse, em Berlim, fechada em 1942 após a deportação das crianças judias para os campos de morte. A animação conta a triste história do canarinho Hansi, que foge da gaiola sonhando com uma ave exótica, e passa por diversas desventuras até encontrar uma fêmea da sua espécie,

trancando-se com ela numa gaiola dourada. A “questão racial” é evidente nessa fábula grotesca: só se pode ser feliz acasalando-se com alguém da mesma “raça” na gaiola dourada do casamento. Uma curiosidade é que a trilha eletrônica é assinada por Oskar Sala, o inventor do Trautonium, e autor da trilha de *The Birds* (Os pássaros, 1963), de Alfred Hitchcock.

Depois de realizar uma série de publicidades animadas em Gasparcolor, Hans Fischerkoesen realizou três ambiciosas animações em Agfacolor: *Verwitterte Melodie* (Melodia persistente, 1943, 9'), que associa o jazz tocado num gramofone abandonado na floresta por uma vespa diligente, que se faz de agulha viva, à *Vernichtung durch Arbeit* – o corpo amarelo com listras negras do inseto narigudo evocando os prisioneiros judeus nos uniformes listrados dos KZ; *Der Schneemann* (O boneco de neve, 1944, 13'), sobre um boneco de neve se esconde numa geladeira para conhecer o verão e acaba derretido entre as plantas que florescem, seu longo nariz-de-cenoura devorado por coelhinhos sádicos, numa referência aos judeus incapacitados de viver em sociedade pelas Leis Raciais; e *Das Dumme Gänslein* (A gansinha burra, 1944, 13'), sobre um filhote de ganso de sexo indefinido, seduzido por uma raposa associada aos judeus pela canção iídiche *Bei Mir Bistu Shein* e cuja caverna lembra um campo de concentração. O trauma faz o/a gansinho/a abandonar sua afetação. Assumindo-se gansa, casa-se com um ganso e, mãe de gansinhos, pune aquele que começa a rebolar fazendo-o marchar como os demais – numa lição de moral simultaneamente antissemita e homofóbica.

Na tentativa de desculpar Fischerkoesen de seu colaboracionismo, o historiador americano William Moritz encontrou indícios “subversivos”

nessas três destacadas animações do ‘Terceiro Reich’: a música proibida de *Verwitterte Melodie*, a antecipação de dias melhores pelo boneco de neve em *Der Schneemann*, a conduta insubordinada do gansinho aventureiro de *Das Dumme Gänslein*. O filho do animador, Hans M. Fischerkoesen, não legitimou essas interpretações: “Meu pai era completamente apolítico e depois da guerra não falou mais sobre aqueles tempos. Ele não era membro do *NSDAP* nem tampouco um resistente.” (KLATT, 2016). Por outro lado, se Fischerkoesen fosse “completamente apolítico” teria fugido da Alemanha ao invés de colocar sua arte a serviço do regime totalitário. Como vimos, a visão nazista do mundo está presente nessas animações e pelo seu colaboracionismo Fischerkoesen foi internado por dois anos pelos russos em Sachsenhausen. Entende-se seu silêncio sobre o período nazista. O animador retomou a carreira na *DEFA*, em regime comunista, depois fugiu para a Alemanha ocidental, realizando animações publicitárias e séries animadas para a TV, sendo hoje considerado por críticos e jornalistas “o Walt Disney da Alemanha” (KLATT, 2013).

Propaganda mais explícita encontra-se na animação colorida *Van den Vos Reynaerde* (Sobre Reynard, a raposa, 1943), de Egbert Van Putten, realizada pelo *Nederland Film* na Holanda ocupada, contando a história de uma “raposa manhosa no século XIII”, com o personagem do rinoceronte Jodocus, com um quadrado amarelo no peito, simulando a estrela amarela. O rinoceronte depõe o rei e proclama uma República, onde vigoram a liberdade, a igualdade e a fraternidade. A ordem desmorona e Jodocus revela-se um avarento, cobrando taxas escorchantes. Todos os clichês antissemitas são servidos nessa animação grotesca, que hoje só existe em fragmento.

Em meio aos intensos afazeres da guerra e da Solução Final, Goebbels sempre encontrava tempo para suas projeções privadas. Em 1943, enquanto os judeus eram gaseados e torturados em *experiências médicas* nos campos de extermínio, Goebbels experimentou verdadeiro prazer ao projetar *Die goldene Stadt* para Rommel, que há meses não ia ao cinema, e nunca vira um filme colorido. O Ministro anotou em seu diário: “A projeção o impressionou muito profundamente”. Já em relação a *Das Bad auf der Tenne* (O banho no Rio Tenne, 1943), de Volker von Collande, Goebbels mostrou-se menos satisfeito, não tanto com seu colorido quanto com sua propaganda. O filme se passa em Flandres, em 1700. A esposa do prefeito de Terbürügge, Antje (Heli Finkenzeller), leva ao rio Tenne uma banheira que lhe foi galantemente presenteada pelo comerciante vienense Don Fernando (Karl Schonbock), e seu banho é observado pelos lúbricos homens da cidade. A banheira causa brigas domésticas entre os casais e é banida da cidade pelas esposas dos *voyeurs*. Antje encomenda uma nova banheira, mas esta vem dotada de rodinhas, e ela não percebe que, durante seu banho, atravessa nua toda a cidade, sendo então objeto do escárnio geral. O filme se resume a essa piada, explorando o erotismo em sua forma sádica, a predileta no imaginário nazista. O antissemitismo aparece na figura do comerciante Don Fernando, o “judeu” que causa o distúrbio de fundo erótico na cidade. Mas seu papel limitado. Talvez essa sutileza tenha desagradado a Goebbels, que atribuiu seu desgosto ao fato de o diretor Collande ter feito um filme de camponês comum, e não o “forte filme de camponês” que ele esperava.

Seguidor mais fiel da estética oficial, Harlan aprofundou suas mensagens realistas e experiências com a cor em *Immensee* (Immensee, 1943). O

historiador David Stewart Hull considerou-o “sem conteúdo propagandístico”, uma vez que Harlan desejaria fazer apenas um filme que refletisse “seu amor por sua mulher” (HULL, 1969, p. 216). Para o crítico Louis Marcorelles, *Immensee* é “um filme de paz e amor” (MARCORELLES, 1955). Francis Courtade e Pierre Cadars compartilham dessa opinião: “O filme é banhado num maravilhoso clima romântico, bem longe da realidade demasiado imediata [...]. É, sobretudo, um excelente filme em cores [...]. Aqui não é mais questão de guerra, de nacionalismo ou de racismo [...] (CADARS; COURTADE, 1972, p. 263). A única associação entre o filme e a realidade seria sugerida na cena final, quando coros celestes se elevam, talvez anunciando o próximo retorno do amado: “Elisabeth tem apenas que esperar, como o faziam, então, tantas mulheres alemãs em plena guerra.” (CADARS; COURTADE, 1972, p. 263). É surpreendente que esses historiadores tenham ignorado o conteúdo latente de *Immensee*, mesmo observando a analogia entre a situação da personagem Elisabeth e a de “tantas mulheres alemãs em plena guerra”. Desde os letreiros, *Immensee* transborda de ideologia nacional-socialista, com seu subtítulo *Ein deutsches Volkslied* (Uma canção popular alemã), uma sugestão de Goebbels ou uma homenagem a ele, conforme o relato de Harlan em sua autobiografia: depois de assistir ao filme, o Ministro qualificou-o de “deutsches Volkslied” e louvou-o em termos superlativos. Não ordenou o menor corte ou modificação: “De todos os filmes que fiz durante a guerra, foi o único que permaneceu fiel ao roteiro e à distribuição dos papéis tais como eu os havia previsto” (HARLAN, 1974, p. 228). Em *Immensee* cada personagem possui um caráter fixo e um destino pré-determinado, que coincide com seus respectivos biótipos. O filme se dirige

especialmente ao público feminino, que permanecia na Alemanha, enquanto seus namorados, maridos, filhos ou pais partiam para combater no estrangeiro. Os “amigos” de Reinhardt são como camaradas na *front*. A foto que Elisabeth dá ao músico com uma dedicatória jurando fidelidade é como a foto da namorada que todo soldado levava para a guerra. A homenagem que o músico recebe evoca a condecoração militar. Na sequência da estada de Reinhardt em Roma, não falta uma ponta de inveja à apologia da religião nazista (“nossa fé”), que se via retomando a tradição da arte clássica: uma ponta tão afiada que não consegue disfarçar sua natureza despeitada diante da beleza das ruínas romanas. O romance do músico com a diva corresponde ao tenso idílio entre Hitler e Mussolini. Quando a diva termina de cantar e o público acorre até ela, o concerto parece transformar-se num *meeting* fascista. Mas, ao mesmo tempo em que simboliza o *Duce*, a diva é um *cinétipo* de “bela judia”, com sua sensualidade à flor da pele. O sentido da censura dos músicos quanto à modificação da melodia alemã pelos italianos é claro: o fascismo não é o nazismo; para os alemães, os italianos seriam dominados pelo sentimentalismo, o que impediria esse povo de perseguir implacavelmente os judeus. Mussolini e seu povo estariam contaminados pelo “caráter meridional”, não se mostrando duros como Hitler. A “fé nazista”, verdadeira herdeira do imperialismo romano, seria a única capaz de levar a cabo o Holocausto.

Para celebrar o 25º aniversário de fundação da UFA, que coincidia com o 10º aniversário do cinema nazista, Goebbels encomendou à empresa uma superprodução colorida, uma extravagância em duros tempos de guerra: *Münchhausen* (As aventuras do Barão de Münchhausen, 1943). Para garantir a qualidade da produção, Alfred Hugenberg foi reabilitado, recebendo um posto honorífico no conselho da empresa. Sem se preocupar com os custos, Goebbels exigiu o melhor roteirista, o melhor diretor, os melhores atores. O diretor húngaro Josef von Baky foi o escolhido. Para o desgosto de Goebbels, o filme foi estrelado por Hans Albers, um *Jüdischversippter* [parente de judeu], casado com uma judia refugiada na Suíça, que recusava divorciar-se. Goebbels só tolerava sua desobediência por ser ele era o maior astro do cinema nazista. Então proibido de escrever, o escritor pacifista Eric Kästner foi convocado para o roteiro, devendo, porém, assinar seu trabalho com o pseudônimo de Berthold Bürger. Kästner alegou ter aceitado a encomenda “do maior mentiroso do mundo” para escrever um filme “sobre o mentiroso que mais se parece com ele” para aí camuflar críticas ao nazismo, como o alerta do personagem Giacomo Casanova a Münchhausen e sua princesa Isabella d’Este: “A vida é curta, barão, e a morte nos enxota da interessante peça, antes que ela termine. O carnaval de Veneza é um bom esconderijo, princesa, mas cuidado! A inquisição tem dezenas de milhares de olhos e braços e o poder de fazer justiça ou injustiça a seu bel-prazer.” Até que ponto isso é uma crítica velada ao regime ou uma clara advertência dele aos *Jüdischversippte* cabem dúvidas.

Rodado durante oito meses nos estúdios de Babelsberg e em Veneza, enquanto as bombas destruíam as cidades alemãs, *Münchhausen* foi supostamente concebido como um filme de pura fantasia, para o entretenimento das massas. O filme reconta as lendárias aventuras do alegre e mentiroso Barão de Münchhausen (Hans Albers), da pequena cidade de Bondenwerder, próxima a Hanôver. Ele recebe do conde Cagliostro (Ferdinand Maria) o presente da eterna juventude e o dom da invisibilidade. Sucedem-se aventuras exóticas em terras distantes: sua luta contra os turcos, seu relacionamento com a czarina Catarina em sua incursão pela Rússia, sua fantástica cavalgada em uma bala de canhão, sua viagem de balão até a Lua. Por fim, o Barão retorna à pátria coberto de glória.

Com ótimas trucagens, cenografia, *mise-en-scène* e interpretações, *Münchhausen* foi o maior triunfo de Goebbels e do cinema nazista, arrecadando apenas na estreia 25 milhões de RM (MAREK, 2016). Contudo, deve-se entender no contexto da guerra a “diversão pura” dessa fantasia esteticamente divergente do realismo proposto pelo Ministro para seu cinema de propaganda. Com os reveses no *front* oriental, Goebbels passou a dar mais valor à diversão, atribuindo-lhe um valor político para uma Alemanha sobrecarregada de preocupações: “O bom humor é importante na evolução da guerra”. Enquanto a divertida fantasia colorida de *Münchhausen* encantava o público, a execução em massa dos judeus prosseguia. Mas seria mesmo tão pura essa diversão e tão longe da realidade essa *fantasia*?

Observemos o Conde Cagliostro. O ator que o interpreta, Ferdinand Marian, havia encarnado recentemente *Der Jud Süß* (O judeu Süß, 1941), de Harlan. No papel do sinistro mágico ele projeta,

com uma breve, mas fantasmagórica aparição, um poderoso *cinétipo* de judeu: Cagliostro domina o mundo com artes mágicas, vestido com um manto negro de peles, assemelhando-se à própria morte: um halo de gelo o envolve, tornando-o repulsivo e alheio à vida. Ele tem parentesco com o gato e o lobo, e basta-lhe encostar um copo vazio numa garrafa de vinho para que este se encha. Ele se apresenta, sem o dizer explicitamente, como um “eterno judeu”: “Minha cabeça é tão popular!... Guerra, mulheres, aventura, eu preciso de tudo isso!”, confessa ao Barão, legítimo “ariano”, que lhe retruca: “Você perverte tudo isso! Você quer dominar, eu quero viver!”. Nesse breve diálogo está sublimada toda a visão nazista do mundo: o “espaço vital ariano” versus a “dominação judaica do mundo”. Os subentendidos tornam-se mais rarefeitos quando o Barão afirma maliciosamente: “Conheço um médico melhor”, enquanto Cagliostro revela uma cabeça raspada, imagem que remete aos judeus prisioneiros dos campos de concentração. E ao dar ao Barão os poderes da eterna juventude, Cagliostro recebe ordem de prisão, desaparecendo, porém, como uma miragem. Tudo evoca o confronto de morte entre nazistas e judeus num plano místico.

As aventuras de Münchhausen refletem, por um prisma fantástico, as aventuras da *Wehrmacht* na frente oriental. Saltando de um país para outro, o Barão vive perigosamente e leva sempre a melhor, conquistando terras e mulheres, até a Lua. Ele afirma não querer poder, nem dinheiro, só o prazer da vitória, seja na guerra ou no amor. Nessa estimulante fantasia para uma sociedade guerreira do Ocidente, o Oriente aparece como um manancial de riquezas e esplendores a serem tomados e gozados. Fantasia discutível em si mesma: tudo nela é limpo, asséptico, pasteurizado. Mesmo a gulodice luxuriosa de um banquete nababesco na

corte de Catarina II, onde pedras preciosas são servidas junto com a sobremesa – uma gigantesca torta de creme dentro da qual sai um anãozinho tocando piano, ou da visão de São Petersburgo como uma grande feira, onde manjares caem das árvores e as fontes jorram vinho, é atenuada pelo caráter de encenação teatral. Os efeitos especiais (a barba que cresce instantaneamente; o mensageiro que corre como um foguete; a viagem do Barão na bala de canhão; a luta de esgrima em que o herói golpeia em várias direções ao mesmo tempo; os selenitas que desmembram seus corpos para aproveitar o tempo, numa Lua em que um dia corresponde a um ano na Terra) estão ligados a uma noção de velocidade, o mágico sendo aquilo que ultrapassa o humano em direção ao mecânico, ao supersônico, ao automático. O fantástico em *Münchhausen* não está em qualquer mergulho no inconsciente, no anímico, no animal, mas num avanço progressivo em direção ao hiper-racional, ao tecnológico, ao super-humano.

Especialmente a sequência passada na Lua em que o tempo se acelera parece aludir a algo de medonho. Nesse mundo ornado de plantas exóticas, dois alienígenas calvos e narigudos separam seus corpos de suas cabeças para ganhar tempo e viver um pouco mais, pois lá se envelhece e morre em poucos dias. Enquanto as flores de cerejeira brotam, as abóboras caem no chão. Verão e inverno quase se encontram. Christian, o companheiro do Barão em suas aventuras, sente suas forças se esvaírem, e observa quase alucinado: “Ou o seu relógio está quebrado ou é o próprio tempo que quebrou”. Christian envelhece em poucos dias: seus cabelos ficam grisalhos, depois brancos, sua pele se enruga e ele agoniza envolto numa névoa esbranquiçada, enquanto o Barão, super-homem protegido pelo dom da eterna juventude que recebeu do mágico Cagliostro, acompanha a agonia do amigo sem ser por ela afetado, refletindo com frieza ao cabo do processo: “O homem é uma fumaça!”. Podemos ver, na estranha Lua imaginada em *Münchhausen*, uma transfiguração fantasmática do campo de Auschwitz, descrito como um “outro planeta” pelo poeta sobrevivente Yehiel De-Nur. (DE-NUR, 2015).

O ritmo da vida na Lua de *Münchhausen* remete ao ritmo da vida no campo de extermínio, aonde as vítimas chegavam e morriam como moscas ao cabo de duas horas. Os selenitas narigudos evocam os estereótipos com que os judeus são identificados em todo o imaginário antisemita. A automutilação que eles operam em seus corpos no espaço simbólico do “seu” planeta estiliza a barbárie que sofriram nos KZ como fantasia humorística, da qual os alemães deviam rir. Na Lua de *Münchhausen* (o campo de extermínio), os alienígenas carecas e narigudos (os judeus), precocemente envelhecidos pela aceleração do tempo (aniquilados pela *Vernichtung durch Arbeit*) se desmembram para viver um pouco mais (submetem-se às degradações das S.S.), até desaparecerem como “fumaça” (nas câmaras de gás e crematórios). Christian talvez evoque, pelo seu nome, os cristãos, num alerta aos que se apiedariam dos judeus: ele envelhece rapidamente, como os selenitas, ao contrário do Barão, um “ariano puro”, ser superior que conquistou

a imortalidade e não é afetado pelo tempo acelerado daquele astro. A névoa branca que envolve o agonizante Christian, dando um toque de “poesia” à sua morte, sublima as câmeras de gás.

Por fim o Barão retorna de suas aventuras como um “herói de guerra que conquistou o mundo”: assim desejava o regime receber seus soldados que congelavam nos desolados campos de batalha da Rússia, para comemorar uma ansiada, mas já sabidamente impossível vitória no *front* oriental. Sem se dar conta disso, o mundo se deslumbrou com a guerra imperialista e o extermínio dos judeus representados de forma sublimada como uma fantasia de “pura diversão”. Até hoje o filme é cultuado pelos cinéfilos como “um dos grandes títulos do fantástico europeu” (ESPAÑA, 2005, p. 145), exibido na Alemanha e em mostras internacionais como um *clássico do cinema alemão*, num “revisonismo de consumo” que minimiza a História.

O animador Hans Held, que produziu no estúdio *Bavaria Trickfilmabteilung* os efeitos especiais de *Münchhausen* realizou, inspirado nesse filme, a mais extremista e grotesca de todas as fantasias coloridas de destruição do ‘Terceiro Reich’: a animação *Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen – Eine Winterreise* (Aventuras do Barão de Münchhausen – Uma viagem de inverno, 1944, 7’), que mostra algumas aventuras do Barão, que quase se afoga na Rússia, sobrevive a uma tempestade de neve e foge de um lobo feroz. Nessa fuga, o lobo devora o cavalo de Münchhausen por inteiro. O Barão não se abala e enfia o braço na garganta da fera até o rabo, puxando suas tripas para fora até virar o animal pelo avesso. A sensibilidade nazista está fortemente presente nessa animação considerada “apolítica”: na descarga sádica contra o lobo, símbolo do “inimigo judeu-bolchevique”, e na alegre sobrevivência do Barão ao inverno russo, num estímulo cruel à resistência dos soldados alemães que morriam aos milhares, queimados de frio nas estepes geladas do *front* oriental.

Simultaneamente a *Immensee*, Harlan rodou *Opfergang* (Sacrifício, 1944, 95’), utilizando os mesmos cenários e equipe técnica. O filme foi escrito por Harlan e Alfred Braun, com base na novela homônima de Rudolf Binding. Courtade e Cadars observaram a aparente “inocência” da trama:

É espantoso que tal obra tenha surgido em plena guerra e que seu realizador tenha sido um dos mais politicamente engajados, aquele que estava mais ligado ao regime. Seria esquecer que, mesmo na Alemanha de Hitler, o cinema podia ser o “ópio do povo” [...]. Entretanto a morte está sempre presente e sobre a felicidade pesa sempre uma ameaça imprevisível. É a doença que leva Aels ou a epidemia de tifo que ameaça Albrecht [...]. No final das contas, *Opfergang* reencontra a ideologia nazista no seu panteísmo pagão e na sua minimização do sofrimento individual (CADARS; COURTADE, 1972, p. 260-261).

Mas os dois historiadores não aprofundaram essa crítica ao filme, por interpretarem incorretamente o personagem de Kristina Söderbaum como:

[...] a heroína nazista típica, sadia, corajosa, amante de esportes violentos, pronta para lutar na defesa de sua felicidade. Nadando nua e entrando com o cavalo no mar, ela representa sempre a natureza selvagem e indomável. Sua morte já é um pouco a da Alemanha, e essa aproximação nostálgica do crepúsculo tem algo de grave. (CADARS; COURTADE, 1972, p. 260-261).

Na verdade, o desenrolar da trama demonstra que Aels é apenas *aparentemente saudável*. Sua intensa atividade esportiva, seu gosto sensual pela vida, são máscaras que escondem um “sangue degenerado”: ela herdou da mãe uma doença fatal. Além disso, Aels é uma mulher cosmopolita, que viaja pelo mundo, e uma mãe solteira e rica, que induz um homem casado a cometer adultério. Ela reúne todas as características do *cinétipo* da “bela judia” – estrangeira sedutora, mas destinada ao descarte. Que Aels mantenha uma filha escondida é algo de mal explicado na trama, mas há uma simbólica similaridade entre a situação dos judeus e a “epidemia de tifo” que irrompe “num quarteirão” de Hamburgo. Retirando a filha de Aels desse “gueto”, Albrecht é contaminado pelo tifo, como punição à sua perigosa aproximação com os doentes. E a morte de Aels, numa espécie de eutanásia, semelhante à que eliminou seu cão doente, é a Solução Final que restaura a felicidade do casal ariano. Se, no livro, a jovem Aels sobrevive a Albrecht, no filme é Albrecht quem sobrevive a Aels, para a felicidade da esposa Oktavia. Hitler gostou da mudança: “A mulher tem que morrer, já que ela é culpada pela separação do casal”, pois “o casamento devia permanecer acima de toda suspeita, o que é preferível para o *front* e também para o país, no sentido da educação do povo”. Por isso Goebbels não aceitou facilmente que Aels fosse interpretada por Kristina Söderbaum. Muitos soldados no *front* cultuavam essa atriz, e sua personagem de adúltera poderia inquietar esses homens, que a guerra mantinha afastados de suas esposas. O Ministro temia deserções em massa, e se irritou com o final: “Cada vez que um cineasta não sabe como terminar uma história, ele faz intervir esse idiota de *deus ex machina* e se perde nas fumaças da transcendência. [...] O que o senhor fez da mulher adúltera? Um mito! O senhor a coroou com uma auréola. O senhor a mostra, no fim, estendida na praia, como uma rosa murcha, que as doces ondas do mar zeloso levarão.” Mas não exigiu nenhum corte: “Não mude nada, senhor Harlan... O filme é irrecuperável.”

Para o cineasta Dominik Graf, Goebbels “odiu” o filme por sua “morbidez” e sua “atmosfera sensual abissal”, sugerindo, em seu revisionismo de consumo, que Harlan devesse ser reconhecido por essas “surpreendentes qualidades” de seu trabalho (GRAF, 2016). Mas o suposto desgosto de Goebbels com *Opfergang* foi, como vimos, devido a outras razões e não torna o trabalho de Harlan formidável. Se Goebbels realmente considerasse *Opfergang* irrecuperável, como externou a Harlan apenas para irritá-lo, ele o teria proibido.

A “educação do povo” também se fazia com documentários, e entre 1942 e 1943, a UFA produziu alguns *Kulturfilme* (filmes culturais) coloridos com duração média de quinze minutos dirigidos por Ulrich Schultz: *Ostpreussens Wüste am Meer* (Desertos da Prússia Oriental à beira-mar, 1942, 14’); *Heimliche Gäste in Wald und Flur* (Hóspedes secretos em bosques e campos, 1942, 15’); *Warnfarben und Tarnfarben* (Cores de aviso e de camuflagem, 1943, 15’); *Buntes Leben in der Tiefe* (Vida colorida nas profundezas, 1943, 18’); *Fleischfressende Pflanzen* (Plantas carnívoras, 1943, 15’); *Friedliche Jagd mit der Farbenkamera* (Caçada pacífica com a câmera em cores, 1943, 19’). Em janeiro de 1944, Goebbels encarregou o chefe de redação da *Die Deutsche Wochenschau* de produzir para o estrangeiro uma série inteiramente colorida de atualidades mensais sob o título de *Panorama*. O material requeria filmagens cuidadosas, sem movimentos bruscos de câmara, para que as cores não borrassem durante a revelação. Foram rodados apenas quatro *Panoramas*. (BARKHAUSEN, 1982, p. 241).

Grosse Freiheit N. 7 (Grande Liberdade, n. 7, 1944), de Helmut Käutner, mostrou em cores uma Hamburgo intacta que só existia assim nos estúdios de Babelsberg: a Hamburgo real acabava de ser bombardeada. A certa altura do filme, o irmão do marinheiro interpretado por Hans Albert, em papel duplo, expira no hospital: sua agonia simbolizava a agonia da Alemanha. Talvez por isso as últimas produções coloridas do ‘Terceiro Reich’ sejam operetas e revistas musicais. O escapismo é o tema mesmo de *Die Frau meiner Träume* (A mulher dos meus sonhos, 1944), de Georg Jacoby. Em meio aos bombardeios noturnos *Die Frau meiner Träume* encantou o público com seu colorido berrante, sua encenação musical grosseira e seu conteúdo superficial.

A última animação nazista foi *Hochzeit im Korallenmeer* (Bodas no Mar de Corais, 1944), de Hans von Möllendor, que narra as aventuras de um casal de peixinhos que mora numa caravela naufragada e se prepara para celebrar suas bodas. A noiva é sequestrada por um polvo venenoso que, antes de assaltar sexualmente a peixinha, exhibe-se ensaiando um afetado minueto francês, esgotando-se na dança ucraniana *Casatschok* e fabricando castanholas de um colar de pérolas para uma *sevillana* espanhola. O monstro é combatido pelo noivo, ajudado por uma tartaruga solidária e um exército composto de peixes-espadas, perixes-serras e outros peixes dotados de qualquer meio de defesa. Eles conseguem libertar a peixinha, prendendo o polvo numa roda feita do timão da caravela e a aventura termina com um final feliz. O desenlace carrega uma involuntária ambiguidade, com a lua de mel passada na caravela naufragada, onde também a luz é dispensada para a consumação das bodas. Aquela barca em ruínas e às escuras já era a Alemanha devastada, derrotando o “inimigo internacional” com um exército agora formado por velhos, mulheres e crianças, mas orgulhoso de celebrar essas “vitórias” em fantasias coloridas.

Apesar do fracasso econômico e artístico das animações alemãs, Goebbels planejou outra animação de fôlego, sob o título *Schnuff der Nieser* (Schnuff, o espirro), que seria trabalhada pelos 500 animadores da *Deutschen Zeichnenfilm*, à maneira de Branca de Neve, sob a direção de Hans Fischerkoesen, considerado o melhor animador da Alemanha. Mas a produção foi interrompida com o fim do Reich de Mil Anos e só foi finalizada no pós-guerra pela DEFA, sob a direção de Gerhard Fieber, sob o título de *Purzelbaum ins Leben* (Cambalhotas na vida, 1945).

Goebbels planejou com Hitler um filme grandioso para sublimar a *guerra total* em marcha com o exemplo histórico da pequena cidade portuária de Kolberg sob a ocupação napoleônica que, em 1807, resistiu dez semanas ao ataque de 13 mil soldados franceses. Lutando até a morte, sem esperanças de vitória, liderados primeiro pelo conselheiro Joachim Nettelbeck e depois pelo jovem oficial August Neidhardt von Gneisenau, os habitantes de Kolberg inundam a cidade para que nada permaneça de pé para proveito do inimigo. O filme seria uma mensagem atual ao povo alemão sobre a “grandeza da guerra total”. Os militares tinham feito tudo o que podiam. Cabia agora aos civis resistirem até o amargo fim. Goebbels reservou para esse épico um orçamento de 8,5 milhões de RM, oito vezes o custo normal de um filme de qualidade. A 5 de outubro de 1943, seguindo a vontade de Hitler, Goebbels incumbiu Harlan da direção do filme. Em menos de um mês, o diretor escreveu o roteiro de *Kolberg* (Kolberg, 1945). Goebbels queria legar ao povo alemão um “afresco colossal com batalhas gigantescas”, “uma epopéia ultrapassando por seu fasto as mais suntuosas superproduções americanas”, o “maior filme de todos os tempos”.

As filmagens começaram em 28 de outubro de 1943. Neste momento em que cada operação militar tornava-se decisiva, Goebbels deslocou dos campos de batalha para o *set* seis mil cavalos e milhares de soldados. O número preciso deles é controverso: Harlan afirmou serem 187 mil (HARLAN, 1974, p. 263), mas foi desacreditado por historiadores que estimaram o número real em no máximo 15 mil ou 20 mil (ABBOT, 2014). De todo modo, havia no *set* mais soldados brincando de guerra que nas batalhas decisivas da guerra. Enquanto tudo começava a faltar no mercado alemão, Harlan pode requisitar toneladas de sal para simular a neve que devia recobrir o cais do porto e, para a cena do encontro místico da mensageira Maria (Kristina Söderbaum) com a bela Rainha Louise (Irene von Meyendorff), diante da qual a jovem camponesa perde o fôlego, Harlan mandou retirar do museu a coroa, o cetro e o globo imperial de Carlos Magno: vinte detetives vigiavam no *set* os preciosos tesouros usados como acessórios do filme.

Para que a propaganda funcionasse a contento, uma Kolberg cenográfica foi construída para ser inundada e queimada. O maior épico do cinema alemão seria um cenário de ruínas simbolizando as reais ruínas da Alemanha. Quarteirões inteiros foram reconstruídos perto de Berlim para serem bombardeados pelos “canhões de Napoleão”, enquanto a verdadeira Berlim era arrasada pelos bombardeios aliados. Centenas de explosões foram provocadas por trinta pirotécnicos. Para poder inundar a cidade cenográfica, Harlan fez desviar um rio por vários canais construídos para esse efeito, enquanto explosivos colocados sob a água eram acionados por um sistema de telecomando elétrico. Numa cena emblemática, um músico tenta salvar seu piano em meio da

inundação. Sua irmã (Kristina Söderbaum) o exorta à fuga, pois tudo será arrasado. Ele insiste, e acaba morrendo soterrado no entulho produzido pelas bombas.

As filmagens arrastaram-se por treze meses. Harlan encenava com euforia sua guerra total cenográfica dentro da *guerra total real*, como se a resistência suicida de Kolberg fosse a “última batalha vitoriosa” da Alemanha: na verdade, uma guerra perdida na ficção dentro da guerra perdida na realidade. A batalha final foi filmada por seis câmaras, incluindo uma colocada na cesta de um balão. Harlan terminou de rodar *Kolberg* em novembro de 1944 e foi montar o material em Guben, ao abrigo dos ataques aéreos. As imagens tomadas dentro do balão cativo, mostrando do alto o ataque do exército francês contra as tropas prussianas, tiveram que ser descartadas por “ordem do *Führer*”. Harlan teve ainda que cortar uma das três batalhas filmadas e as cenas mais dramáticas da guerra – os montes de cadáveres, os habitantes de Kolberg fugindo da cidade em chamas, uma mulher dando à luz na casa incendiada que despenca matando-a com o recém-nascido, os moradores arrancando as portas das casas para fazer caixões. Goebbels considerou-as “sádicas e de mau gosto”, pois “dariam nos nervos dos espectadores” (HARLAN, 1974, p. 192-193). O diretor calculou que as imagens que foram para o lixo custaram uns dois milhões de RM e incríveis esforços e sacrifícios para serem rodadas.

Em 25 de dezembro de 1944, o filme voltou a ser exibido a Goebbels, que exigiu nova modificação no final: os soldados não deviam mais sair de seus abrigos para cantar “Deus é nossa fortaleza”, hino agora cantado pelos Aliados, e sim a “Oração de Graças Holandesa”, embora essa tivesse sido composta meio século depois da batalha de Kolberg. Só importava a Goebbels a ideia mística do cinema como máquina de guerra. O que não servia para produzir efeito de propaganda devia ser eliminado sem dó. Partilhava com Hitler a crença delirante de que *Kolberg* poderia alterar os rumos da guerra.

O filme foi exibido pela primeira vez a 30 de janeiro de 1945, na França, na Fortaleza Atlântica de La Rochelle, ainda em mãos dos alemães. A cópia precisou ser lançada de paraquedas. Na visão de Goebbels, a sessão, marcando o 12º aniversário do ‘Terceiro Reich’, reanimaria as tropas alemãs combatidas, prestes a se renderem. No dia seguinte, *Kolberg* estreou em Berlim, nos cinemas da *UFA* da Alexanderplatz e da Tauentzienstrasse, as únicas salas que haviam sobrevivido aos bombardeios (HARLAN, 1974, p. 256-272). No dia 1º de fevereiro de 1945, *Kolberg* foi saudado como “um exemplo” pelo *Völkische Beobachter*. O “exemplo” é dado pelo fanático Nettelbeck (Heinrich George) e pelo ensandecido Neidhardt (Horst Caspar), em seus apelos suicidas à guerra total. Mas nem a certeza da derrocada fez com que Goebbels encerrasse a propaganda antisemita em seu cinema.

Em meio às ruínas do ‘Terceiro Reich’, o Ministro planejou uma superprodução antisemita em cores: *Der Kaufmann von Venedig* (O mercador de Veneza), baseada na peça

de Shakespeare. Goebbels queria fazer da comédia um drama tétrico, com Shylock punido como o vilão de *O judeu de Malta*, de Marlowe, com os membros amarrados a quatro cavalos que o esquartejam. Ele ofereceu a direção a Veit Harlan, que aceitou por considerar o projeto melhor que outros três que o Ministro lhe oferecera. Goebbels desejava que a trama fosse precedida de um prólogo onde estivesse “gravada numa placa de mármore, em letras de ouro, uma sentença esclarecendo o público sobre a peça, na qual o maior poeta de todos os tempos, um inglês ainda por cima, teria expressado sua opinião sobre os judeus” (HARLAN, 1974, p. 269).

O projeto não saiu do papel. Podemos, contudo, imaginar com que mórbida pompa tal filme seria lançado, enquanto a S.S. tentava apagar os vestígios do Holocausto queimando arquivos, barracas, câmaras de gás e crematórios dos campos de extermínio e transportando os judeus remanescentes em Marchas da Morte de volta à Alemanha. Agora que a propaganda produzida no RMPV não surtia mais efeito. Goebbels colocou toda sua esperança na invenção de uma arma secreta arrasadora.

Wilfred von Oven, assessor de imprensa de Goebbels, relatou que Speer apresentou somente para o Ministro e o marechal Erhard Milch um filme em cores sobre a fabricação e os voos de ensaio do foguete V-2. Após o jantar, os três se dirigiram à sala de projeção, cujas portas foram trancadas e vigiadas por guardas S.S. “Tenho que ver essa película secreta. Angustia-me uma curiosidade sem igual. Tenho que saber o que há de verdade nessa arma enigmática.”, escreveu Oven em seu diário em 11 de julho de 1944. Ele subiu então ao segundo andar onde estava a cabine de projeção. Mas ela estava trancada por dentro, e um homem de confiança de Speer manejava o projetor. Ele desceu um andar, onde havia uma entrada que dava para um pequeno pátio. Mas ali também foi surpreendido pelo chefe do QG. Embora assustado, pediu seu silêncio e os dois seguiram juntos até a coxia e, detrás das cortinas, puderam ver “uma exibição cinematográfica verdadeiramente fantástica”:

O filme colorido mostrava a fabricação e o disparo da arma. [...] um V-2 com seus 17 metros de longitude [...] um charuto de aço de 20 toneladas. [...] Goebbels nunca me deu detalhes [...] mas fez insinuações: “Se pudéssemos mostrar esse filme nos cinemas para a população, eu não precisaria fazer mais discursos ou escrever mais artigos.” Mas também isso foi demasiado tarde. [...] Nessa película ultrassecreta vi pela primeira vez fotos de prisioneiros de campos de concentração em seus trajes listrados (OVEN, 1988, p. 308-309).

Em meio às ruínas do ‘Reich’ foram ainda rodadas três operetas coloridas: *Das kleine Hofkonzert* (O pequeno concerto de câmara, 1945), de Paul Verhoeven; *Die Fledermaus* (O morcego, 1945, finalizada pela DEFA em 1946), de Geza von Bolvary e Ernst Marischka; e *Wiener Mädeln* (Senhoritas de Viena, 1945, finalizada pela DEFA em 1949), de Willi Forst.

Outras fantasias coloridas encomendadas permaneceram inacabadas. Na Berlim sitiada pelos russos, Goebbels palestrou pela última vez aos seus colaboradores do *RMVP* a 17 de abril de 1945, descrevendo em termos cinematográficos a necessidade do sacrifício supremo na guerra que chegava a seu termo:

Cavalheiros, em cem anos eles estarão exibindo outro excelente filme colorido, que descreverá os tempos terríveis que estamos vivendo. Você não quer fazer um papel nesse filme para ser trazido de volta à vida em cem anos? Todo mundo agora tem a chance de escolher o papel em que atuará no filme daqui a cem anos. Posso garantir que será um filme excelente e edificante. E para o bem dessa possibilidade, vale a pena ficar firme. Resista agora, para que então, daqui a cem anos, o público não vaie e assobie quando você aparecer na tela. (GOEBBELS apud SEMMLER apud FRAENKEL; MANVELL, 2012, p. 301-302)

Após essa exortação, Goebbels, com o semblante lívido e os olhos mareados, despediu-se dos 50 funcionários do *RMVP*, “que não sabiam se riam ou trincavam os dentes”. No Bunker, Goebbels e Hitler encarregaram o arquiteto Albert Speer, nomeado Ministro de Armamentos, de destruir pontes, ferrovias e indústrias que ainda funcionavam: como o povo alemão não fora bastante forte para vencer, devia sucumbir. Derrotado na realidade, o nazismo queria, contudo, vencer postumamente, controlando a futura “narrativa” do cinema. Mas a 20 de abril de 1945, dia do aniversário de Hitler, a *UFA* foi bombardeada. Dez dias depois, a 30 de abril, Hitler suicidou-se com Eva Braun no Bunker de Berlim, sendo seguido por Goebbels e sua esposa Magda, após terem envenenado seus seis filhos. No dia 8 de maio de 1945, o Alto Comando da *Wehrmacht* assinou a capitulação incondicional do ‘Terceiro Reich’.

REFERÊNCIAS

ABBOT, John. Kolberg. *The Apotheosis of Nazi Cinema. Encarte do DVD Kolberg*. Chicago: Interntional Historic Films, 2004.

ALT, Dirk. "Der Farbfilm marchiert"! *Frühe Farbfilmverfahren und N.S. Propaganda 1933-1945*. München: Belleville, 2011.

BARKHAUSEN, Hans. *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*. Hildesheim: Olms Presse, 1982.

CADARS, Pierre; COURTADE, Francis. *Histoire du cinéma nazi*. Prefácio de Raymond Borde. Paris: Le Terrain Vague, 1972.

COMITÊ INTERALIADO DO BRASIL. *A verdade sobre as atrocidades do Eixo*, 1945.

DE-NUR, Yehiel. *Planet Auschwitz*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o0T9tZiKYl44>>. Acesso em 18/05/2015.

ESPAÑA, Rafael de. *El cine de Goebbels*. Barcelona: Editorial Ariel, 2000.

FRAENKEL, Heinrich; MANVELL, Roger. *Doutor Goebbels. Vida e morte*. São Paulo: Madras Editora, 2012.

GOEBBELS, Joseph. *Diário. 1942-1943*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, s/d.

GOEBBELS, Joseph. *Tagebücher. Band 4: 1940-1942*. Herausgegeben von Ralph George Reuth. München: Serie Piper, 1992.

GRAF, Dominik. *Opfergag. Carte Blanche*. Deutsches Filminstitut. Disponível em: <http://deutsches-filminstitut.de/blog/carte-blanche-dominik-graf>. Acesso em 16/08/2016.

GREGOR, Ulrich; PATALAS, Enno. *Geschichte des modernen Films*. Güttersloh: Bertelsmann, s/d.

HARLAN, Veit. "Farbfilm", in KOSHOFER, Gert. *Color. Die Farben des Films*. Berlin: Spiess, 1988.

HARLAN, Veit. *Souvenirs, ou le cinéma allemand selon Goebbels*. Paris: Éditions France-Empire, 1974.

HILBERG, Raul. *A destruição dos judeus europeus*, 2 vols. Barueri: Amariyls, 2016.

HITLER, Adolf. *Hitler Speech in Sportpalais*, Berlin, January 30, 1942. Neues Europa. Disponível em: <http://www.der-fuehrer.org/reden/english/42-01-30.htm>. Acesso em 16/06/2016.

HULL, David Stewart. *Film in the Third Reich. A Study of the German Cinema 1933-1945*. Berkeley: University of California Press, 1969.

KLATT, Oliver. *Hitlers Disney*. Der Spiegel, 25.04.2013. Disponível em: <http://www.spiegel.de/einestages/hans-fischerkoesen-der-walt-disney-deutschlands-a-951106.html>. Acesso em 16/08/2016.

LACQUEUR, Walter. *O terrível segredo. A verdade sobre a manipulação de informações na "Solução Final" de Hitler*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

LACQUEUR, Walter; BREITMAN, Richard. *O herói solitário [Breaking the silence]*. São Paulo: Best Seller, 1987.

MARCORELLES, Louis. *The Nazi Cinema. Sight and Sound*, v. 25, n. 4, London, outono 1955.

MAREK, Michael. 1943: Estréia do "Barão de Münchhausen". Calendário Histórico. Deutsche Welle. Em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,780978,00.html>. Acesso em 16/08/2016.

OVEN, Wilfred. *Quién era Goebbels? Uma biografia de cerca*. Buenos Aires: Editorial Revision, 1988.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os assassinos da memória. "Um Eichmann de papel" e outros ensaios sobre o revisionismo*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1988.

VIRILIO, Paul. *Guerre et cinéma I. Logistique de la percéption*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1984.

WEGENAST, Ulrich (org.). *DVD Animation in der Nazizeit. Coleção Geschichte des Deutschen Animationsfilms*. Der Filmverlag der Spezialisten: Berlin, 2011.