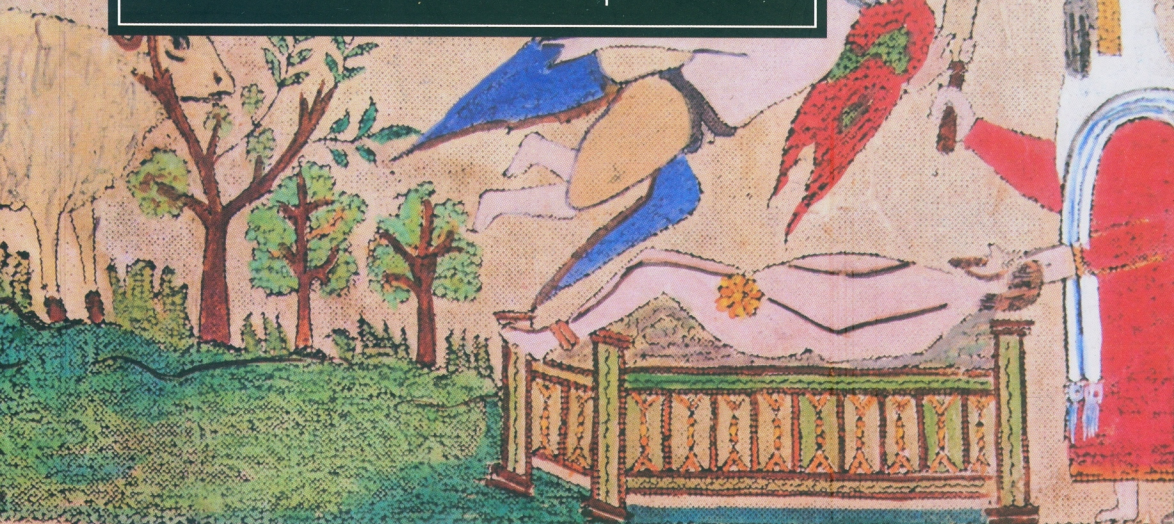


REVISTA DE

ESTUDOS JUDAICOS

BELO HORIZONTE
ANO XIV
REVISTA N. 11
2015 | 2016
ISSN 1517.7904



כל תפילה כל תחינה אשר תהיה לכל האדם לכלכל עמך ישראל ופרשכפיו א הבי

ARTE NAZISTA EM DOCUMENTÁRIOS

Luiz Nazario

Resumo

Breve panorama do papel da arte no “Terceiro Reich”, seus registros nos cinejornais da época e os questionamentos que ela suscitou nos documentários produzidos no pós-guerra, que tentaram compreender como e por que artistas renomados colaboraram de forma intensa com o regime: o arquiteto Albert Speer, em *Arquitetura da destruição* (*Ungergångens arkitektur*, 1989), de Peter Cohen; o escultor Arno Breker, em *Tempo dos deuses* (*Zeit der Götter*, 1993), de Lutz Dammebeck; e o compositor Norbert Schultze, em *Beijando o traseiro do diabo* (*Den Teufel am Hintern geküßt*, 1993), de Arpad Bondy e Margit Knapp.

Palavras-chave: Arte Nazista; Cinema Documentário; Holocausto.

Abstract

Brief overview of the role of the art in the “Third Reich”, its registrations in movie news of the time and the questioning it rose in documentaries produced in the post-war period, which tried to understand how and why renowned artists collaborated intensely with the regime: the architect Albert Speer, in *Architecture of Doom* (*Ungergångens arkitektur*, 1989), by Peter Cohen; the sculptor Arno Breker, in *Zeit der Götter* (1993), by Lutz Dammebeck; and the composer Norbert Schultze, in *The devil kissed from behind* (*Den Teufel am Hintern geküßt*, 1993), by Arpad Bondy and Margit Knapp.

Keywords: Nazi Art; Documentary Cinema; Holocaust.

ARTE NAZISTA EM DOCUMENTÁRIOS

Luiz Nazario

Doutor em História Social pela USP e Professor Associado IV na área de Cinema e História na Escola de Belas Artes da UFMG. Bolsista de Produtividade do CNPq, com a pesquisa *Cinema e Holocausto*. Autor de diversos livros, dentre os quais: *Autos-de-fé como espetáculos de massa* (Humanitas, 2005); *Todos os corpos de Pasolini* (Perspectiva, 2007); e *O cinema errante* (Perspectiva, 2013).

Resumo: Breve panorama do papel da arte no ‘Terceiro Reich’, seus registros nos cinejornais da época e os questionamentos que ela suscitou nos documentários produzidos no pós-guerra, que tentaram compreender como e porque artistas renomados colaboraram de forma intensa com o regime: o arquiteto Albert Speer, em *Arquitetura da destruição* (*Unergångens arkitektur*, 1989), de Peter Cohen; o escultor Arno Breker, em *Tempo dos deuses* (*Zeit der Götter*, 1993), de Lutz Dammbeck; e o compositor Norbert Schultze, em *Beijando o traseiro do diabo* (*Den Teufel am Hintern geküßt*, 1993), de Arpad Bondy e Margit Knapp.

Palavras-chave: Arte Nazista – Cinema Documentário – Holocausto

Os primeiros documentários sobre a arte nazista foram realizados no ‘Terceiro Império’, glorificando os principais artistas oficiais do regime, em curtas-metragens que faziam um contraponto aos filmes de entretenimento que exaltavam os heróis culturais da Alemanha. Os projetos, as maquetes e as obras de arquitetura até então realizadas para Germania, a futura nova capital do mundo, foram hábilmente reunidos, mesclados e confundidos no documentário *Das Wort aus Stein* (*A Palavra em Pedra*, 1939), de Kurt Rupli. As imagens fantasmáticas da nova Berlim, a metrópole neoclássica, de aspecto triunfante e marcial, não são comentadas por um narrador, apenas acompanhadas pela trilha musical de Clemens Schmalstich e algumas legendas, com a clara intenção de fazer os próprios edifícios “falarem” por si mesmos.

E eles efetivamente falam, revelando o futuro inumano do projeto nazista da Capital do Mundo: os imensos espaços vazios entre os edifícios retangulares ornados de colunas enfileiradas e arcos vazados não comportam nada que lembre a vida: nenhum jardim, nenhum parque, nenhum recanto para o lazer e o descanso. O conjunto forma um assustador e exaustivo discurso grandiloquente em pedra.

No regime nazista, a arte deveria exprimir o ideal do Estado. Em seu discurso de 22 de janeiro de 1938 na *Haus der Deutschen Kunst* (Casa da

Cultura Alemã) em Munique, Hitler afirmou: “Quando os povos experimentam interiormente grandes tempos, eles também moldam esses tempos exteriormente. A palavra deles é, então, mais convincente que a falada. É a palavra em pedra.”¹

A forma passava a servir ao conteúdo. Assim como na Rússia soviética, onde o Realismo Socialista tornou-se a estética oficial e tudo o que parecesse “formalista” denotava uma perigosa e frequentemente fatal nostalgia do artista pela decadência burguesa, também na Alemanha nazista o experimentalismo foi proibido aos artistas e a arte moderna, condenada como “degenerada”, suprimida dos museus e das galerias.

Se, como escreveu João Guimarães Rosa, “viver é um rasgar-se e remendar-se”², o culto da pedra manifesta um evidente horror à vida. Os primitivos acreditavam que a pedra contivesse a força dos ancestrais. Para as mentes primitivas, as pedras fornecem uma ilusão de durabilidade, uma super-humanidade. O historiador de arte Werner Hager, convertido ao nazismo, celebrou com entusiasmo a *modelagem* do povo alemão sob a liderança de Hitler:

O povo não é mais uma massa de indivíduos sem forma [...] ele forma agora uma unidade, movida por uma vontade e um sentimento comunitário. Aprende de novo a mover em formações ou permanecer imóvel, como se moldado por uma mão invisível. Um novo sentimento corporal nasceu [...]. A noção de um “corpo comunal” está se tornando hoje uma realidade [...], transformando o que é efêmero em algo de duradouro.³

As massas modeladas *petrificam-se* e ganham durabilidade, parecem projetar-se no infinito – o Império de Mil Anos. Os nazistas cultuavam os monumentos de pedra associados a grandes sacrifícios humanos, realizando peregrinações e cerimônias em torno do *Teutoburg*, erigido em 1875, na Prússia ocidental, comemorando a vitória germânica sobre os romanos; do *Tannenberg*, na Prússia oriental, em homenagem aos mortos da Primeira Guerra; do *Walhala*, memorial erigido em 1842, pelo arquiteto Leo von Klenze, nas

¹ No original: “Wenn Völker große Zeiten innerlich erleben, so gestalten sie diese Zeiten auch äußerlich. Ihr Wort ist dann überzeugender als das gesprochene. Es ist das Wort aus Stein!”. HITLER apud WEIHSMANN, 1998, p. 19. Tradução do autor.

² ROSA, 1994, p. 594.

³ HAGER, 1937, vol. I, p. 7.

proximidades de Regensburg, na Baviera, supostamente destinado a abrigar, após a morte, os guerreiros vitoriosos; do *Befreiungshalle*, erigido em 1863, perto de Kelheim, também na Baviera, pelo mesmo arquiteto, para comemorar a vitória sobre Napoleão nas *Befreiungskriege* (Guerras de Libertação) de 1813-1815.

Hitler encarregou o arquiteto Wilhelm Kreis de planejar monumentos, fortalezas e templos em estilo neoclássico a serem erigidos em toda a Alemanha. O regime planejou a construção de 400 anfiteatros para celebrar o culto teutônico da fertilidade. Um dos tantos construídos foi o *Dietrich Eckart Stadium*, em Berlim⁴.

Desde *Mein Kampf* (1923-1926), o sonho de Hitler era reconstruir Berlim. Em 1936, a capital do *Dritte Reich* (Terceiro Império) começou a ser remodelada. Foi construído o aeroporto *Tempelhof*, obra do arquiteto Ernst Sagebiel, equipado com 2.000 salas; e o *Olympia Stadium*, planejado pelo arquiteto Werner March, com capacidade para 100.000 espectadores. Durante as Olimpíadas, foi aberta uma competição para premiar as melhores obras de arte para decorar o estádio e o jovem escultor Arno Breker ganhou a Medalha de Prata pelo par de esculturas em bronze *Zehnkämpfer* (Atleta do Decatlo, 1936) e *Die Siegerin* (A Vencedora, 1936). Hitler ficou entusiasmado e, com a mão direita apoiada no ombro esquerdo de Breker, disse-lhe: “Jovem, a partir de hoje, você trabalhará exclusivamente para mim”. Breker esculpiu um busto de Wagner para o Berghof e dois bronzes para a Chancelaria: *Die Wehrmacht & Die Partei* (O Exército & O Partido, 1938), estátuas que o *Führer* amava como símbolos da eternidade do nazismo.

Em 1938 Breker foi encarregado de decorar com estátuas, fontes e baixos-relevos com temas heroicos e dimensões gigantescas a nova Berlim que Albert Speer, o “primeiro arquiteto do Terceiro Império”, planejava construir para ser a *Welthauptstadt Germania* (Germania, Capital do Mundo). Para Speer, nenhum escultor melhor que Breker para decorar seus planos. Germania deveria humilhar Roma, Paris, Moscou, Londres e Washington e dar vazão aos tanques de guerra em largas e imensas avenidas: os Eixos Leste-Oeste e Norte-Sul. A reconstrução total de Berlim duraria 20 anos. Speer produziu muitos planos e apenas uma pequena parte deles foi realizada.

4 ADAM, 1992, p. 81.

Foi criado o Grande Eixo Leste-Oeste, incluindo a ampliação do *Charlottenburger Chaussee* (hoje 17. Juni Strasse), com a Coluna da Vitória Berlim ao centro, distante do *Reichstag*, onde ela ficava. Inúmeros prédios da velha Berlim foram demolidos para abrigar as novas criações. Permaneceu inacabado o enorme *Soldatenhalle* (*Hall dos Soldados*), para o qual Breker preparou 24 relevos com 50 pés de altura, incluindo os guerreiros nus *Kamaradenschaft* (Camaradagem, 1940) e *Kamarader* (Camarada, 1941), para decorar a cripta que guardaria os sarcófagos dos heróis mortos na guerra⁵. Breker projetou ainda para o local uma fonte com um Apolo nu de 20 pés de altura, com jatos d'água que alcançariam 100 pés de altura.

O quartirão do governo do Terceiro Império que começava na Wilhelmstrasse levaria ao Grande Eixo Norte-Sul, uma avenida de seis quilômetros que culminaria com o *Volkshalle* (Hall do Povo), também chamado de *Große Halle* (Grande Hall), *Ruhmeshalle* (Hall da Glória) ou *Kuppelhalle* (Hall da Cúpula), projetado por Speer. Nele estariam inscritos os nomes de todos os soldados caídos na Primeira Guerra e seu auditório teria lugar para 100.000 espectadores. Com 350 metros de altura, sua cúpula seria mais larga que a do Panteão de Paris⁶. A guerra impediria essas edificações.

Como Hitler desprezava a vida e sonhava com a eternidade, encomendando monumentos gigantescos para a posteridade testemunhar a grandeza de seu espírito, Speer desenvolveu para suas construções a *Teoria do valor das ruínas de uma obra*, visando o uso de materiais adequados para que “numa situação de decadência, depois de centenas ou milhares de anos (era esse o nosso cálculo), se assemelhassem, mais ou menos, aos modelos da época romana⁷”

Durante a Primeira Guerra, Hitler desenhou um grande arco quando estava ferido num hospital militar. Segundo Beker, ele havia concebido esse arco com apenas 30 metros de altura, ou seja, dez a menos que o Arco do Triunfo de Paris. Para fazer uma surpresa para Hitler, Speer o redesenhou com 120 metros mantendo os planos arquitetônicos originais. Breker argumentou que um arco maior precisaria de um *design* diferente, mas Speer não quis

⁵ CANETTI, 1976.

⁶ FEST, 1963, pp. 271-285.

⁷ SPEER, 1975, p. 68.

discutir: “Vai ficar assim.”. Um time de escultores fez uma maquete completa da nova Berlim. Hitler ficou encantado e envaidecido.

Quando Hitler soube que os russos planejavam construir um domo gigante em homenagem a Lenine, ficou tremendamente irritado. Temendo que o domo bolchevique fosse maior que o seu, decidiu que a cúpula do *Volkshalle* deveria ser prateada e coroada por uma águia com 100 pés de altura. O monumento seria cercado por água em três lados: o rio Spree seria ali alargado em forma de lago, e seu curso desviado por canais subterrâneos. O quarto lado seria a *Adolf Hitler Platz*, um novo espaço gigantesco para as Paradas de Maio, ornada com duas esculturas de 65 pés de altura, *Atlas* e *Tellus*, carregando o mundo e o céu, com as estrelas e os continentes em ouro.

A remodelagem de Berlim seria seguida pela remodelagem de outras cidades alemãs, através da construção de monumentos, ruas e edifícios de formas limpas, pesadas, geométricas, inorgânicas e dominadoras. Também Linz seria inteiramente remodelada: Hitler queria que ela aplastasse Viena, tornando-se o novo centro cultural do mundo. O *Führer* pensava numa escala de séculos. A vida presente que se esvaía era desprezível, apenas um futuro de pedra garantiria uma cintilação de eternidade.

Construíam-se estádios cada vez mais gigantescos, para abrigar uma quantidade de massas sempre maior. O estádio Olympia, em Berlim, tinha capacidade para 100.000 espectadores. O anfiteatro Luitpold podia abrigar 200.000 espectadores. O estádio Zeppelinfeld, em Nuremberg, continha 340.000 espectadores. O Marsfeld podia conter até 500.000 espectadores.

Quando Hitler encomendou a Speer a tarefa de substituir a tribuna de madeira do Zeppelinfeld por uma tribuna de pedra, em 1934, o arquiteto inspirou-se no altar de Pérgamo. Para o Congresso do Partido, em 1935, em Nuremberg, Speer utilizou 150 canhões de luz, cujos fachos dirigidos verticalmente para o céu formavam na noite um impressionante retângulo de luz. No interior destes muros luminosos, os primeiros do gênero, desenrolou-se o congresso com todo o seu ritual, uma decoração feérica que lembrava os castelos de cristal imaginados pelos poetas da Idade Média. Esta fantasmagoria, esta miragem irreal, Speer considerou a sua maior criação arquitetônica.

Na arquitetura de espaços abertos em avenidas dilatadas, edifícios neoclássicos e esculturas gigantescas, desfiles e marchas monstruosas

escorreriam infinitamente, como uma torrente humana. A massa de fiéis tinha a coesão assegurada através de uniformes, bandeiras, cantorias, desfiles, fanfarras, gritos de “Sieg Heil” e “Heil Hitler”, experimentando uma efusão sentimental de caráter igualitarista, coreografando, com seus corpos, gigantescas iniciais humanas, ou desenhando, com o empunhar de tochas acesas, a mística cruz gamada.

Hitler encarregava-se de supervisionar os projetos para as cerimônias dos Congressos do Partido em Nuremberg, que deveriam ser mais solenes que as da Igreja católica. Encontrada sua forma mais acabada, Hitler proibia modificações para que os ritos se conservassem assim para sempre. Dentro dessas formas, a massa crescia de forma organizada, enquadrada pela arquitetura monumental. Convertida assim em ornamento, a massa aguardava por horas as aparições de Hitler, que entrava através de um canal aberto entre a turba, a “*via triumphalis*”, nas palavras de Goebbels.

A imagem de uma possessão sexual não era alheia ao ritual: era como se Hitler *penetrasse* na massa como um órgão sexual, levando-a ao orgasmo. Para aumentar o êxtase, os organizadores previam atrasos nas aparições do *Führer* e, nos dias seminublados, Goebbels o esperava discursando até que o sol quase surgisse por detrás das nuvens, para imediatamente ceder-lhe lugar, fazendo coincidir a aparição de Hitler com a do sol, símbolo da divindade nas religiões primitivas. De tal modo Hitler e o sol foram identificados (postais e cartazes divulgavam a suástica à maneira de um sol raiando nas aldeias alemãs) que, nos dias ensolarados, os alemães diziam fazer “um tempo hitleriano”. Nos desfiles, tiros de canhão e a entoação do hino *Deutschland über alles* e da *Horst Wessel Lied* culminavam a produção das pulsões ancestrais, despertadas ao vivo pelo aparato e multiplicadas por mil pelo rádio e pelo cinema.

A paixão de Hitler pela arquitetura fazia-o lamentar ter que destruir cidades que admirava. Entristecia-o ter bombardeado Lyon, com sua maravilhosa catedral. Mas ficara feliz por não ter precisado destruir Paris. Para Hitler, seria um verdadeiro crime se os Aliados bombardeassem Florença, Roma, Ravena, Siena ou Perugia e outras belas cidades italianas. Em compensação, não via inconvenientes na destruição de Berlim. Tampouco Moscou e São Petersburgo mereceriam permanecer intactas⁸. E no final da

⁸ *Monologue*, setembro-outubro de 1941, p. 100-116.

guerra, quando seu sonho de Germania estava já perdido para sempre, não hesitou em ordenar a explosão dos principais monumentos, museus e pontes de Paris, para que a massa de concreto caída no Sena o fizesse inundar a cidade e matar seus habitantes...

Após a guerra, os artistas oficiais procuraram distanciar-se do regime. Em suas memórias, Breker, cujo guerreiro nu de *Bereitschaft* (Prontidão, 1939), exemplo da mobilização para a guerra, coroou o *Memorial Mussolini* em Berlim, declarou-se apolítico: “Eu certamente não queria dignificar nenhum regime criminoso... Neste tempo e com este trabalho, servi a um regime de cujos crimes, de cuja desumanidade, de cuja ignomínia, eu não tinha consciência e não eram por mim sustentadas”⁹.

A alegação de inconsciência reduz as opções morais do escultor oficial do Terceiro Império, íntimo de Hitler e criador do modelo ideal do ariano perfeito a duas alternativas: mentira ou cegueira. A mentira o condena imediatamente, e a cegueira só se explicaria por uma vaidade monstruosa, pois só o Estado poderia financiar sua arte. Ela o condena indiretamente: colocando sua vaidade acima de tudo, e estabelecido este princípio, qualquer Estado, mesmo o mais criminoso, satisfaria suas necessidades: a alegação posterior da ignorância dos crimes desse Estado torna-se irrelevante.

Como automeado reformador do mundo, Hitler ressentia a imperiosa necessidade de projetar algo que testemunhasse “para sempre” sua passagem pela Terra. A destruição do povo judeu, com que sonhava desde a adolescência, pode ser entendida como o seu projeto existencial de perdurar na eternidade, uma “obra” que haveria de ser-lhe atribuída pelos historiadores do futuro. O Mal absoluto considera-se o Bem absoluto, aquele que veio salvar o mundo. E para ser cultuado como o Redentor da Humanidade, liberta para sempre do “domínio judaico”, Hitler desenhou para si um túmulo esplêndido, cujo custo foi estimado em 50 milhões de marcos.

O túmulo de Hitler possuiria um obelisco de 220 metros de altura, coroado por uma águia imperial de 40 metros de diâmetro. Em relevos percorrendo toda sua extensão, seria contada a história do movimento nazista. O mausoléu seria edificado na Königsplatz, em Berlim. O conjunto alcançaria 355 metros de altura e 1.500 metros de diâmetro. A cripta superaria a de

⁹ *Im Strahlungsfeld der Ereignisse.*

qualquer faraó e o ataúde seria de ouro maciço cravejado com pedras preciosas dos Urais. Dentro do sepulcro, um salão de festas para para 300 pessoas. Num panteão estariam erigidos os bustos dos apóstolos fiéis ao *Führer*. Heinrich Himmler confidenciou ao seu massagista Felix Karsten:

Dentro de mil anos, gente de toda a Alemanha irá, em peregrinação, ver esta sepultura do maior dos alemães. A Alemanha se estenderá dos Urais ao canal da Mancha, e do Oceano Ártico ao Mediterrâneo. E este edifício será sagrado, o ponto central da verdadeira religião alemã.

Até no caos das últimas semanas da guerra, Hitler mantinha a mente voltada para a construção de seu mausoléu e para a destruição do povo judeu – sua “missão sagrada”. No mundo moderno, nenhum homem encarnou, com tanto estrondo, o Mal absoluto que o poder absoluto representa.

Os dois principais escultores do nazismo ganharam dois documentários produzidos por Leni Riefenstahl: *Josef Thorak, Werkstatt und Werk* (*Josef Thorak, Oficina e Obra*, 1943); e *Arno Breker* (*Arno Breker*, 1944), de Arnold Fanck e Hans Cürlis. Riefenstahl prestava também uma ajuda financeira ao veterano Fanck, o mestre dos “filmes de montanha” que a havia iniciado no cinema e lançado ao estrelato, o que lhe permitiu aproximar-se de Hitler e conquistar sua rendosa admiração.

Na Alemanha do pós-guerra, o primeiro filme a abordar a arte do ‘Terceiro Reich’ foi o documentário de curta-metragem *Brutalität in Stein: Die Ewigkeit von Gestern* (*Brutalidade em pedra: a eternidade de ontem*, 1960), de Alexander Kluge e Peter Schamoni. Na forma de um ensaio visual, o filme examina o sistema nacional-socialista a partir de sua arquitetura, explorando a mensagem das pedras modeladas pelos arquitetos do ‘Terceiro Império’. A câmera percorre a Esplanada dos Congressos do Império, em Nuremberg, e examina os projetos da ex-futura Berlim, com seu gigantesco pavilhão em estilo romano.

Produzido na URSS, o documentário de longa-metragem *Obyknovennyy fashizm* (*Fascismo sem máscara / O fascismo de todos os dias*, 1965), de Mikhail Romm, apresentou, embebidas num comentário irônico de caráter político-pedagógico, impressionantes imagens de arquivo da arte e da arquitetura do ‘Terceiro Império’.

O tema da arte nazista foi retomado no final dos anos 1980 numa série de documentários, dentre os quais se destaca *Undergångens arkitektur* (Arquitetura da destruição, 1989), de Peter Cohen, produzido pelo *Swedish Film Institute* e narrado na França por Jeanne Moreau e, na Alemanha, por Bruno Ganz.

Filho de pai judeu, tendo fugido da Alemanha no começo do nazismo, Peter Cohen estabeleceu-se na Suécia, e fez sete anos de pesquisas antes de assinar o roteiro, a produção, a direção e a edição de *Undergångens arkitektur*, talvez o primeiro documentário a registrar as conexões ideológicas entre a arte nacional-socialista e a natureza do Estado que organizou e executou o Holocausto.

Em seu filme de tese, Peter Cohen utiliza um rico acervo de imagens fotográficas e cinematográficas de arquivos oficiais e coleções particulares para demonstrar como a ideologia nazista creditava a ruína do mundo à miscigenação dos povos, abraçando o ideal da pureza do sangue, um de seus princípios basilares para tornar o mundo “mais belo”. A meta era operar uma “cirurgia plástica” nas populações humanas – a “carne do mundo”.

O conceito nazista de “Força e Beleza”, associado ao da supremacia da raça ariana, foi transformado em lei de ferro, obrigando a sociedade, enquanto “organismo vivo”, a desfazer-se, pela força, pela técnica e pelo crime legalizado, dos elementos que supostamente comprometeriam a “pureza da raça”: insanos, defeituosos, malformados, doentes incuráveis e, estendendo o conceito de “doença” aos homossexuais, ciganos e, sobretudo, judeus, associados ao próprio princípio do Mal que infecciona o sangue.

O filme começa mostrando as pretensões artísticas do jovem Hitler. Seu autor preferido era Karl May, cujos romances de aventuras infanto-juvenis exaltavam o heroísmo em paisagens exóticas. Aos 15 anos, Hitler assistiu, em Linz, à ópera *Rienzi*, de Richard Wagner, e teve uma epifania: “foi naquele dia que tudo começou.” Mais tarde Hitler declarou que só quem conhecesse Wagner entenderia o nacional-socialismo.

Aos 18 anos, Hitler candidatou-se a uma vaga na Academia de Arte de Viena sem ter cursado uma disciplina que era um pré-requisito, preferindo vagabundear pelos jardins de Schönbrun, imaginando uma ópera sangrenta. Foi naturalmente reprovado no exame. Sua vocação artística tampouco frutificou,

servindo apenas para não morrer de fome quando, desempregado, vendia pelos cafés de Viena os postais que desenhava.

Conformado com sua mediocridade, o artista sem disciplina desviou sua paixão para a política, onde sua vocação artística acabou encontrando uma utilidade: o movimento nacional-socialista tornou-se um projeto atraente para as massas graças à sua dimensão estética, ao apelo visual de suas formas aparentes. Seus uniformes, bandeiras e símbolos foram todos concebidos e desenhados por Hitler.

Mas o artista frustrado desenvolveu um ódio profundo aos artistas que via triunfar na modernidade. Passou a associar a arte moderna, que ele chamava de “bolchevismo cultural instigado pelos judeus”, à degeneração da espécie humana. Seu sonho era limpar a arte de suas impurezas, torná-la inteiramente alemã, livre da influência estrangeira debilitante, sobretudo a “influência judaica”. O projeto da limpeza da arte associou-se ao projeto da limpeza do “sangue ariano”. O horror de Hitler às doenças nasceu ao acompanhar a dolorosa agonia da mãe, vítima de um câncer. O trauma da agonia materna sob o doloroso tratamento primitivo da época, ministrado, por acaso, por um médico judeu, fez sua mente deformada associar os judeus ao Mal.

No poder, Hitler obteve os meios de realizar seu sonho de uma profunda e abrangente “higiene racial” da Alemanha, logo extensiva ao resto do mundo. Artistas e arquitetos foram encarregados da missão de tornar a Alemanha “resplandecente”, e os médicos, considerados “guerreiros biológicos”, cuidariam da “saúde e da beleza da raça”. Teóricos do extermínio concebiam programas de eutanásia para portadores de deficiências físicas ou mentais para “limpar o Terceiro Império da sujeira biológica”.

Os doentes, os degenerados, os “racialmente inferiores” conspurcavam o ideal estético que emanava da ideologia hitlerista da “pureza da raça ariana”. A medicina alemã estava entre as melhores do mundo, mas o médico nazista tinha um papel duplo: devia curar com uma mão e matar com a outra. A realização da política biológica do nazismo dependia em grande medida do apoio dos médicos. E eles responderam ao chamado, constituindo a categoria profissional que mais aderiu ao nazismo: 45% dos médicos alemães inscreveram-se no NSDAP.

O Programa T-4 (sigla para a rua Tiergarten 4, onde ele começou a ser aplicado) distribuía aos médicos um formulário, onde havia um espaço a preencher, no qual decidiam o destino dos pacientes: azul significava vida; vermelho, morte. Os doentes mentais foram exterminados primeiro com injeções de morfina, depois com monóxido de carbono. Os pacientes eram agrupados pela manhã e conduzidos aos caminhões “Becker”, com canos de escapamento voltados para dentro. Depois de sufocados, tinham seus corpos queimados nos crematórios.

Os asilos enviavam às famílias das vítimas três cartas: a primeira comunicava a transferência do paciente devido à guerra; a segunda informava que o paciente havia chegado bem; a terceira dava condolências pela morte súbita do paciente, geralmente por ataque cardíaco. As assinaturas eram falsas. As autoridades sabiam que a população não estava ainda “preparada” para saber a verdade. Como as causas eram sempre as mesmas, os familiares suspeitaram que seus parentes fossem assassinados nos asilos, e protestaram junto às suas Igrejas, que elevaram as críticas ao regime.

Também nos campos de extermínio, para aumentar a legitimidade das operações de assassinatos em massa dos judeus, cabia a um médico selecionar as vítimas, separar as que deviam morrer imediatamente e as que, ainda fortes, poderiam servir como mão-de-obra na tarefa coletiva do extermínio de seu povo, iniciar as operações de gaseamento, supervisionar o uso do Zyklon B e checar os óbitos.

O documentário *Zeit der Götter* (Tempo dos deuses, 1992), de Lutz Dammbeck, concentra-se na obra de Arno Breker. Nascido em Wuppertal-Elberfeld em 19 de julho de 1900, Breker era o filho mais velho de Arnold Breker, um artesão que esculpia monumentos funerários, e de Luise. Decidiu ser escultor aos 15 anos de idade ao conhecer os trabalhos de Auguste Rodin. O pai ensinou-o a talhar o mármore e o rapaz logo revelou dotes excepcionais. Tomou lições de desenho na escola de Artes Aplicadas de Elberfeld, e tornou-se membro dos *Wandervogel* (Pássaros Migradores), associação criada em 1896 sobre uma base estrita de separação dos sexos, que exaltava as amizades viris, a formosura do corpo masculino, o esplendor físico da juventude e cujos membros praticavam nudismo, caminhadas, esportes e *camping*.

O reitor da Academia de Arte de Düsseldorf, onde Breker estudou com o escultor Hubert Netzer e o arquiteto Wilhelm Kreis, era Walter Kaesbach, amigo do poeta Stephen George, cujos versos evocavam a educação grega com maduros mentores e jovens discípulos – tema recorrente na obra de Breker e nas organizações nazistas. Em 1925, Breker terminou seus estudos e Kreis obteve para ele o encargo da monumental figura *Aurora* (1926). O jovem artista seguiu para Roma, onde teve uma epifania ao contemplar o David de Michelangelo na Praça de Florença:

Permaneci ali, como que ferido por um raio... Era como uma chamada mística, como uma ordem. Sim, essa noite eu compreendi que terminava ali a minha fase de trabalhar para o comércio e a gente rica, de esculpir objetos para serem passados banalmente de mão em mão, de trabalhar para zelosos colecionadores, e que a minha vocação seria, custasse o que custasse, trabalhar para a Arte, para as praças públicas, para todo mundo.¹⁰

Com Ernst Steinmann, diretor da Biblioteca Hertziana, Breker trabalhou na restauração da *Rondanini Pietà*, de Michelangelo, parcialmente destruída pelo próprio autor. Atraído pelo movimento artístico francês, mudou-se para Paris em 1927, onde comprou um estúdio. O admirador da arte do Renascimento inspirou-se então em Auguste Rodin para forjar seu estilo de escultura centrado na beleza do corpo humano.

Sob a influência de Aristide Maillol e Charles Despiau¹¹, Breker produziu *Torso de David* (1927), *São Mateus* (1927), *A Imploradora* (1929), *Moça Ajoelhada* (1929), *Heinrich Heine* (1932). Entre seus amigos encontravam-se Jean Cocteau e Pablo Picasso. O amante de Cocteau, Jean Marais, suspeitava de um relacionamento homossexual entre Cocteau e Breker, nunca confirmado. O que certamente aproximava os dois artistas era o interesse pela mitologia grega e pelo ideal clássico da Beleza.¹² Após os horrores da Primeira Guerra Mundial e a humilhação da hiperinflação que devastara a Alemanha, retratados pelos artistas do Expressionismo, os alemães comuns ansiavam pela estabilidade econômica e pela recuperação de seu orgulho ferido. A Nova Objetividade era a opção da esquerda, e o Neoclassicismo, da direita.

¹⁰ ARNO BREKER, 2000, p. 66.

¹¹ DESPIAU apud ANÔNIMO, 2010.

¹² ARNO BREKER, 2000, p. 66.

Quando Hitler tomou o poder em 1933, Breker ficou entusiasmado com as perspectivas que se abriam para sua arte na nova Alemanha. Sua esposa, a grega Mimina, compartilhava de seu entusiasmo: “Há uma grande onda nacionalista na Alemanha! Temos que ir para lá!”, ela exclamou. Breker deixou de lado a influência das vanguardas francesas e passou a inspirar-se nas obras de Fídias e Praxiteles e nos mitos gregos, seguindo a estética neoclássica abraçada pelo nazismo. Participou da construção da nova *Reichskanzlerei* (Chancelaria do Império); do *Reichsluftfahrtministeriums* (Ministério Imperial da Aeronáutica) e do Palácio de Vidro da Potsdamer Platz.

Para decorar os espaços imensos criados pelos arquitetos nazistas, os escultores também tiveram que aumentar o tamanho de suas obras. Breker ganhou de Hitler um ateliê sobre o rio Oder, que pertencera ao escultor August Gaul, e no qual o artista passou a empregar 93 pessoas, incluindo 12 escultores.

Thorak, ainda o escultor predileto de Hitler, ganhou em 1938 um estúdio em Baldham, perto de Munique, desenhado por Albert Speer e considerado então o maior ateliê do mundo. Thorak ali trabalhava em estátuas de 79 pés de altura, que seriam erigidas em pedestais de 59 pés, atingindo 138 pés ao serem instaladas.

Para superar seu rival, Breker aumentou as dimensões de suas figuras, e foi recompensado. Ultrapassou Thorak no amor de Hitler, que o presenteou em seu aniversário de 40 anos com um palácio em Jäckelsbruch e um segundo estúdio gigantesco. Blocos de granito e de mármore de toda Europa chegavam de barco a um porto especialmente construído para servir às necessidades do escultor, que passou a empregar mais de 1.000 pessoas.

As estátuas monumentais de Breker, algumas com mais de três metros, eram monstros de Força & Beleza, super-homens congelados em poses agressivas, dispostos à conquista e à dominação, simbolizando, com sua inchada musculatura, o Terceiro Império pronto a aplastar seus inimigos. O escultor tornou-se o “Fídias do *Führer*”, o “Michelangelo nazista”, ainda que proclamasse: “Sempre celebrei o homem, jamais uma ideologia”¹³. Seus modelos eram os atletas “arianos”. Diante deles, Breker via confirmarem-se seus ideais, que coincidiam com os do Terceiro Império:

¹³ ARNO BREKER, 2000, p. 66.

Minha imagem ideal da humanidade é reforçada. Eu percebo que o homem que é perfeito exteriormente é também belo interiormente. Eu tive um homem assim perfeito à minha disposição, o decatleta Gustav Stührk. Ele foi o modelo da maioria de meus nus masculinos... Ele era altamente educado... Ele era o mais lindo atleta da Alemanha naquela época. Acima de tudo, ele era um decatleta. Decatletas são uniformemente desenvolvidos. Tenistas não são desenvolvidos como eles, nem os corredores. Eles têm músculos da perna bem desenvolvidos, mas o torso e os braços não são correspondentemente bem desenvolvidos. Mas essas são as medidas necessárias. Eu aspiro ao divino, ao ser humano perfeito.

A força do corpo, a vitalidade e a prevalência dos esportes, a fome pela natureza e pela cultura da nudez eram elementos constitutivos do regime que faziam Breker sentir-se seguro dentro de uma concha. A ideia de que “quem é perfeito exteriormente é também belo interiormente” justificava toda crueldade dos jovens S.S. de bela aparência. A atração homoerótica de Breker pelos belos corpos masculinos servia perfeitamente ao nazismo, que estimulava e confiscava as pulsões homoeróticas, sublimando-as na “camaradagem” da soldadesca. Já dos intelectuais Breker só esculpia as cabeças:

Um tipo intelectual [...] não pode passar horas a cada dia cultivando seu corpo. Por isso na antiguidade eles modelavam seus heróis e imperadores não como figuras inteiras, mas colocavam suas cabeças sobre estátuas musculosas feitas previamente. [...] Em seus estúdios, os escultores tinham peças esplêndidas com vestimentas esculpidas e uma cavidade aonde as cabeças podiam ser encaixadas.

Inspirado em Friedrich Nietzsche, Houston Stewart Chamberlain, Guido von List, Lanz von Liebenfels e Karl Maria Wiligut, Hitler proclamava o advento de um novo homem semelhante aos deuses. Se a espécie humana não evoluísse até o estado divino, retrocederia ao estado animal. Na sociedade nazista, arte e política não estavam separadas, os artistas deviam criar os modelos da nova humanidade, com o acento colocado no varão, superior à fêmea, limitada a ser graciosa e a procriar soldados, sendo a guerra o objetivo último da vida.

Heinrich Himmler, cujo misticismo racial levou-o a criar as SS, um corpo militar-religioso cuja missão era restaurar a “pureza ariana” perdida na

miscigenação com “povos inferiores”, visitava o ateliê de Breker para deleitar-se com os seres marmóreos que antecipavam o esplendor da futura Raça Pura. Também frequentaram o ateliê de Breker o ministro de Relações Exteriores da Alemanha, Joachim von Ribbentrop; os escritores Gerhard Hauptmann e Ernst Jünger; os músicos Wilhelm Kempff e Alfred Cortot; o pintor Maurice de Vlaminck.

Em maio de 1942, o regime nazista organizou na Paris ocupada por suas tropas uma grande exposição de Breker na Orangerie para difundir a arte alemã. À inauguração ocorreu parte da aristocracia francesa e artistas como Aristide Mailol e Jean Cocteau. Este foi encarregado de fazer o discurso de saudação, mas na última hora foi substituído pelo ministro da Cultura, Abel Bonnard. Cocteau não apreciava Breker, e escreveu em seus *Diários*: “O drama é seu trabalho de escultura. Ele parece ser medíocre.”¹⁴ Quando Breker o guiou pessoalmente pela exposição, sua opinião mudou: “Devia-se ver essas obras livres, à sombra, no sol.”¹⁵ Do desprezo passou à admiração:

Eu vos saúdo, Breker. Eu vos saúdo da alta terra dos poetas, uma terra onde as pátrias não existem, exceto na medida em que cada um traz o tesouro do trabalho nacional. Saúdo-vos por ter trazido à tona mil relevos, do tamanho de uma árvore. Porque seus modelos tais como árvores olham com distanciamento os volumes a sacrificar. Suas figuras de bronze e gesso, cheias de vitalidade, com o escudo de Aquiles entre os joelhos, o sistema fluvial parecendo correr nas veias, cabelos ondulantes como madressilvas. Vós descobris um novo caso no qual o esteticismo, inimigo do enigma, se deixa pegar. Porque vós devolveis o direito à vida às misteriosas estátuas de nossos jardins públicos. Porque eu tento imaginar como seus corpos chegam numa noite de primavera ao brilho da lua, que é o verdadeiro sol das estátuas, à Place de la Concorde, com o passo horrível da Vênus de Ille. Porque a grande mão do David de Michelangelo vos mostrou o caminho. Porque falais comigo, no país elevado, onde somos compatriotas.¹⁶

Não se sabe o que teria feito Cocteau mudar de opinião sobre Breker. Mas durante a exposição, o escultor teria oferecido sua proteção: se ele ou Picasso tivessem problemas durante a Ocupação, que não hesitassem em chamá-lo. Cocteau mascarava a realidade da Ocupação criando um país

¹⁴ COCTEAU apud BÖHMER, 1992, p. 5-24, p. 8.

¹⁵ COCTEAU, apud BÖHMER, 1992, p. 9

¹⁶ COCTEAU, apud BÖHMER, 1992, pp. 13-14.

imaginário, no qual ocupantes e ocupados da “raça superior dos poetas” se entendiam. Mas não era sem uma pitada de horror que via as estátuas de Beker ocupando a Place de la Concorde. “o passo horrível da Vênus de Ille”. Na novela de Prosper Mérimée à qual Cocteau aludia, a estátua da Vênus de Ille ganhava vida para abraçar seu amante, trucidando-o.

Breker ganhou muitos prêmios, entre os quais o Premio Mussolini Acompanhou Hitler em sua visita a Paris, para copiar ideias de urbanismo para Alemanha. Graças aos livros e aos mapas, Hitler conhecia Paris melhor que Breker e se emocionou diante da beleza da cidade. Avistando o ditador no Champs Elysées, na Ópera ou na Torre Eiffel, parte da população mostrava admiração, outra parte sentia calafrios. O povo francês estava dividido. Depois de visitarem o Sacré Coeur para contemplar o panorama, os sinistros visitantes voltaram para o avião e Hitler retornou a Berlim. Breker elogiou Hitler por ter se mantido incógnito para não “ferir a alma do povo francês”. Considerou sua conduta “sensacional”, reveladora de sua “nobreza”. Comovido diante da tumba de Napoleão, Hitler teve a ideia “formidável” de colocar o filho do imperador, que descansava em Viena, ao lado do pai. “Mas nunca recebeu uma só palavra de agradecimento por parte da França”, queixa-se Breker, que ainda afirma não acreditar que Hitler tenha ordenado destruir Paris: “Apenas invenções dos vencedores para destruir sua imagem.”

Breker alega que Hitler “não queria declarar guerra à França”, mas “não teve remédio”. O ditador também “esperava ter a Polônia como uma nação amiga, que deixaria passar as tropas alemãs até a fronteira da URSS”, mas “encontrou uma nação completamente arruinada”. Para Breker, Hitler fez “um verdadeiro milagre” fortalecendo o povo alemão, que voltou a “viver alegre e de modo ordenado.” Todos os criminosos foram “corrigidos” e “a Alemanha se converteu em um paraíso”, no qual “uma mulher podia andar completamente só pelos passeios e bosques, sem nenhum risco de ser atacada.”¹⁷ Breker continuou até o fim apaixonado por Hitler.¹⁸

Lutz Dambeck viveu a infância na Leipzig dos anos de 1950, sob a ditadura socialista da Alemanha oriental. Formou-se em 1967 na Academia de Artes de Leipzig. Consumia rock, gibis de Robert Crumb, toda a cultura

¹⁷ BREKER, 2011.

¹⁸ BREKER, 1971.

“decadente” do Ocidente. Após a Primavera de Praga em 1968 começou a produzir filmes de animação, distante da estética do realismo socialista. Em 1984, a exposição *Leipziger Herbstalon* (Salão de Outono de Leipzig), que Dammbeck e outros artistas montaram, irritou o regime. Com a vida dificultada, em 1986 ele pode viajar com sua esposa e filha para a Alemanha Federal. Seu documentário *Zeit der Götter* abriu-lhe as portas da TV alemã.

O filme de Dammbeck inicia-se com as imagens do enterro de Arno Breker (1900-1991). O narrador conta uma história em forma de parábola: era uma vez um jovem escultor de Praga, encarregado de fazer o maior de todos os monumentos em honra a Stalin. Ele realizou a tarefa com idealismo e emoção. Mais tarde, quando soube que o paraíso prometido pelo regime era um amontoado de crimes, matou-se de desgosto. Outro foi o destino de Arno Breker.

O coche fúnebre é seguido por uma numerosa comitiva. Junto à sepultura veem-se muitas coroas de flores. Em primeiro plano, a câmera focaliza a coroa enviada pelo *Commerzbank* (Banco do Comércio), expressando seu luto *in memoriam*. O escritor Ernst Jünger enviou sua saudação. O romancista francês Roger Peyrefitte, autor de *As amizades particulares*, fez registrar numa *corbeille* “todo seu carinho”.

Na voz do narrador Christian Brückner, Dammbeck conta que seu primeiro contato com os trabalhos de Breker remonta à época de seus estudos de história da arte na Academia de Leipzig. As obras de Breker eram aí consideradas como arte nazista e só abordadas marginalmente por sua proximidade com os heróis dos tempos de Stalin.

Rival ideológico de Hitler na meta da criação do Novo Homem, Stalin também admirava a arte de Breker e tentou fazer-lhe encomendas e atraí-lo para seu regime. Durante o Pacto entre Hitler e Stalin, o convite chegou a Breker através de Molotov, que lhe teria dito que pedras de cem metros de comprimento por quatro de altura estavam à sua espera. Como Breker não se dispôs a viver na URSS, Stalin incitou os artistas russos a recorrer às técnicas do alemão para converter seus monumentos em veículos grandiosos do seu culto.

No pós-guerra, Stalin convidou-o novamente para trabalhar na URSS. Um general americano da NATO foi à Bavaria pessoalmente para levar Breker à Rússia, mas o artista recusou a oferta, alegando doença. Outros ditadores

fizeram-lhe propostas tentadoras. O general Franco convidou-o para realizar esculturas para o “O Vale dos Caídos”. O governo americano vetou o pedido. As obras foram realizadas por Juan de Avalos. Mais tarde, o ditador Juan Perón convidou Breker para trabalhar na Argentina. O governo americano também não permitiu que Breker aceitasse a proposta. A admiração que ditadores de direita e de esquerda dedicaram a Breker revela que sua arte era um veículo perfeito para o Estado total.

Dammbeck se pergunta quando as figuras do talentoso artista perderam o caráter humano e se tornaram monstruosas, proliferando no âmbito marcial? Em que momento o talento caiu na dependência do poder e da ideologia nazistas e o artista cedeu ao propagandista? Onde se situa a fronteira invisível entre o oportunismo e a arte?

Lutz entrevista o modelo predileto de Breker, o atleta decatônista Gustav Stürck, que lhe mostra o palacete que o escultor recebeu de presente de Hitler. Através das obras de Breker, Stürck transformou-se no ideal de beleza do ‘Terceiro Reich’, no arquétipo das virtudes da “raça ariana”. Stürck recorda ter se apaixonado pela paixão de Breker, sentindo-se tão importante que chegou a posar nu durante 14 horas seguidas a uma temperatura de três graus centígrados. As figuras que resultavam dessas sessões pareciam dizer: “Odeio o inimigo de meu povo. Tu podes ser como eu”.

O diretor visita a fábrica de Pantógrafos Haligon, de Robert Haligon, na França. Arno Breker encomendara 10 pantógrafos especiais somente ali fabricados, úteis para agigantar suas esculturas. “Sempre haverá Arno Breker”, reflete o artesão. Também a secretária do escultor, Erna Gabriel, é entrevistada, assim como Ernst Jünger, que conheceu o artista em 1942, na Paris ocupada, e que declara acintosamente: “Sempre tive simpatia pelos perseguidos. Arno Breker foi um deles depois da guerra”.

Dammbeck procura os membros da Ordem de Alexandre, fundada em 1990, pouco antes de Breker morrer, em sua homenagem: Peyrefitte declara que a Ordem celebra a glória do gênio e da beleza viris no espírito da eterna Antiguidade. Peter Ludwig mostra a estátua de Alexandre, o Grande – uma das mais representativas de Breker – que o milionário colecionador comprou para decorar seu jardim. Jean Marais conta que após uma briga figurou numa lista de nomes marcados para serem deportados, e Breker teria intercedido junto à

Gestapo, salvando-o de um trágico destino. O escritor Werner Stötter defende o “michelangismo” de Breker como um valor “antinazista”.

Finalmente, Dammbeck vai ouvir o escritor Rolf Schilling, nascido em 1950, e que desde os anos de 1970 criou na antiga RDA um universo de mitos germânicos celebrados clandestinamente. Um ano antes de Breker morrer, Schilling pediu a Breker que ilustrasse seu livro de poemas *Tage der Götter* (Dias dos Deuses).

A homossexualidade platônica é a chave da estética nazista: “É na penetração espiritual recíproca entre o escultor e o seu modelo que se encontra o verdadeiro impulso criador, o que anima as autênticas mensagens”, afirmou Breker¹⁹. A apologia da beleza masculina tange o homoerotismo que o próprio fascismo encarrega-se de reprimir, dele extraindo apenas as pulsões necessárias à guerra. O culto nazista ao nu masculino, que atrai tantos homossexuais, tinha outro sentido no Terceiro Império: era um estímulo à formação e procriação de soldados para a guerra. O culto fascista a Alexandre não se devia à sua homossexualidade, mas às suas conquistas guerreiras. O Belo nazista castrava e assassinava homossexuais como Cocteau, Marais e Peyrefitte – se não fossem protegidos por autoridades maiores, como no caso do ator e diretor de teatro e cinema Gustaf Gründgens, homossexual que chegou a Intendente do Teatro da Alemanha sob a proteção do Ministro da Aviação, Hermann Göring.

O culto à beleza masculina não era uma excrescência do nazismo. Os nus masculinos de Breker desencadeiam o *voyeurismo* e as fantasias homoeróticas tanto em homossexuais despolitizados quanto em fascistas assexuados, plasmando o ideal de Hitler em formas monumentais. No pacote dos “ideais espirituais de Alexandre” celebrados pela Ordem de Alexandre cabem tanto o humanismo e o homoerotismo do discípulo de Aristóteles quanto o imperialismo guerreiro e cruel do jovem rei conquistador da Macedônia. Não é honestamente possível reconciliar o respeito pelos direitos humanos e a tradição humanista com as homenagens descaradas feitas pela Ordem de Alexandre a um grupo de escritores, artistas e cientistas que colaboram com o nazismo, como Jünger, Breker, Oberth e von Braun.

A arte de Breker é marcada pela adulação do poder. Das figuras portadoras da ideologia totalitária aos bustos de líderes políticos e “gênios da

¹⁹ BREKER apud ANÔNIMO, 2013.

cultura”, Breker se apresenta como o artista oficial que serve, sem questionamentos, às elites dominantes. Inspirado em Nietzsche, em Chamberlain e nos ariosofistas, entre os quais Guido von List, Lanz von Liebenfels e Karl Maria Willigut, Hitler proclamou o advento de um Novo Homem igual aos deuses. Se a espécie humana não evoluísse até o estado divino, retrocederia ao animalesco. Nos planos do nazismo, arte e política estavam unidas e a estética tinha a missão de modelar a nova humanidade. É possível dissociar o artista dessa ideologia? Para reconstituir a dependência ideológica de Breker em relação ao nazismo, Dammebeck coteja trabalhos antigos e novos de Breker:

O sensível é substituído pela forma, o que era diluído em raios, pela dureza. Aqui se expressa o que sacode o povo inteiro, o que interiormente o comove e o recria. Essa cabeça não conta a história de um homem individual. Diz: Eu sou a força varonil concentrada, eu sou o furor contra a covardia, odeio o inimigo de meu povo. Você deveria ser como eu.

A busca que Dammebeck empreende para tentar encontrar respostas para essas questões complexas é bastante seletiva: ele não entrevista historiadores, críticos de cultura e de arte, mas apenas colaboradores, admiradores, amigos e cúmplices de Breker. O filme recolhe importantes depoimentos desses personagens, mas à falta de depoimentos em contraponto e comentários críticos, o retrato do artista resulta parcial como os próprios testemunhos recolhidos.

A fauna humana entrevistada acaba transmitindo do artista, como já era esperado, a imagem de um gênio inocente. O documentário realiza de modo subreptício, sob uma leve camada de verniz crítico, uma inteligente reabilitação do artista. O retrato final de Breker é mais apologético que crítico: formatado para preservar o mito do “gênio”, *Zeit der Götter* deixa-o intocado, e se inscreve, mesmo a contragosto, na tendência do cinema revisionista.

Den Teufel am Hintern geküsst (Beijando o traseiro do diabo, 1993), de Arpad Bondy e Margit Knapp, com roteiro de Knapp, é um longo depoimento do compositor Norbert Schultze (1911- 2002), o autor da música da célebre canção *Lili Marleen* e das trilhas de alguns dos mais significativos filmes de propaganda nazista.

Schultze fala sobre sua carreira desde o começo, no ‘Terceiro Reich’, e até os dias de hoje, confessando que seu êxito se deveu ao fato de possuir um sobrenome ariano e ao desaparecimento de seus colegas judeus. O compositor qualifica sua vida como medíocre. Sua juventude foi marcada pelo conformismo. Estudando em Brunsvique, Colônia e Munique, cedo aprendeu, graças a severas punições, a adaptar-se e a respeitar os superiores: “Recibi uma educação de perfeito súdito prussiano”.

O jovem Schultze ouvia seu avô, quando lia seus jornais, sempre dizer: “De novo um judeu”, ao ver alguém de sobrenome judeu nomeado para algum cargo. Pensava então que os nazistas tinham razão em acabar com isso, mas afirma nunca ter lido *Mein Kampf*, embora recebesse o livro em todas as ocasiões, inclusive como presentes de seu casamento.

Schultze começou sua carreira como diretor de teatro. Seu primeiro êxito foi a opereta popular *Schwarzer Peter*, na Ópera Estatal de Hamburgo, em 1936. O personagem Peter é humilhado tendo o nariz pintado de preto. Logo Schultze aderiu à política cultural do nazismo, protegido por Dr. Sherler, do Ministério, que não conhecia: “Este era finalmente alguém que protegia e valorizava os artistas. Sorte eu não ser judeu!”, observou cinicamente o oportunista compositor.

Schultze creditava sua meteórica ascensão no ‘Terceiro Reich’ à expulsão dos compositores judeus. Seus sucessos teriam sido obtidos graças à proteção dos hierarcas nazistas. Ele mesmo nunca teria sido um nazista, claro (nenhum alemão à época o foi, a crer em seus depoimentos), tendo composto suas músicas “por prazer”. O cinema nazista contou com suas colaborações.

Para *Feuertaufe* (Batismo de fogo, 1940), documentário de propaganda encomendado por Göring, sobre a invasão das tropas alemãs na Polônia, com cenas de destruição de cidades em tomadas aéreas “sensacionais”, nunca vistas antes, Schultze concebeu uma música fúnebre que combinava com o cenário de ruínas, inspirada na *Eroica*, de Beethoven. Os generais não gostaram. O diretor teve então a ideia de um comentário que distorcia os fatos, culpando Chamberlain por toda aquela ruína. Goering ficou contente e encomendou 60 cópias do filme. Durante a invasão da Alemanha à URSS, em 1941, as composições de Schultze para *Feuertaufe* foram tocadas nas rádios.

Schultze também compôs a trilha musical de *Ich klage an* (Eu acuso, 1941), de Wolfgang Liebeneiner. um dos mais insidiosos filmes de propaganda produzidos para justificar o Programa de Eutanásia, mas que pode também ser interpretado como um reforço à “Solução Final para a Questão Judaica”.²⁰

No filme, enquanto uma jovem dona de casa morre nos braços do marido médico, que a envenenou para acabar com seu sofrimento, um amigo comum toca ao piano a melodia favorita da enferma: “Sua morte resulta tão bonita porque há acompanhamento de piano; sem a música, sua morte não teria podido aparecer tão formosa”, escreveu Cornelius Schwehr, analisando o papel da música nessa propaganda de uma então projetada Lei da Eutanásia.

Em parceria com o próprio Goebbels, Schultze compôs *Vorwärts nach Osten* (Avante para o Leste), com o Ministro da Propaganda sugerindo o ritmo adequado batucando no piano, e *Führer befiehl* (Líder comanda), com música de Schultze e letra de Goebbels. Para a *Wehrmacht*²¹, Schultze compôs *Bomben Auf England* (Bombas sobre a Inglaterra). Considerada “Canção da Nação”, a música se tornou um “terceiro” hino nacional e o compositor passou a ser chamado de “Schultze-bomba”, tal como seu pai, professor de patologia, era chamado de “Schultze-cadáver”.

O maior sucesso de Schultze, contudo, foi a composição da música de *Lili Marlene*, canção que se tornou célebre na Alemanha na voz de Lale Anderson e, depois, no mundo inteiro na voz de Marlene Dietrich. Durante a guerra, os soldados no *front* paravam de atirar para ouvir na rádio essa canção que expressava a profunda solidão dos soldados e sua esperança de que os combates terminassem logo.

Mais tarde, Schultze compôs a canção *Der Sturm bricht los*, para o épico apocalíptico *Kolberg* (*Kolberg*, 1944), de Veit Harlan. Sua remuneração foi então triplicada. O filme foi parcialmente rodado em Praga e o compositor, longe da esposa, que dava à luz a seu filho, estava apenas preocupado em gozar ao máximo seu sucesso corrupto, divertindo-se entre as ruínas da Europa com o máximo de garotas na cama.

Schultze diz que nunca quis ser compositor e que compôs apenas “músicas de consumo”. Sonhava em ser diretor de orquestra. Acabou sendo um

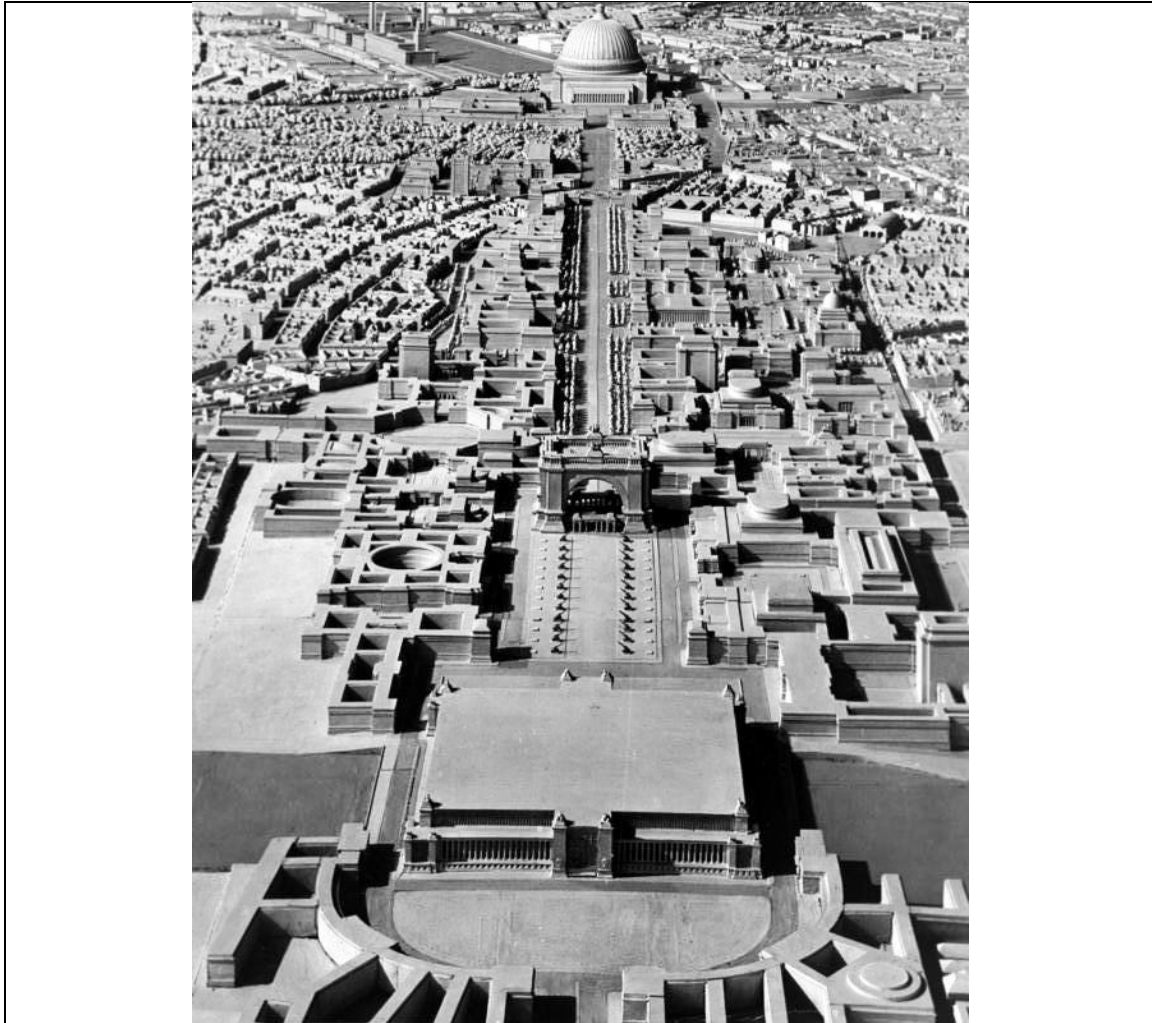
²⁰ NAZARIO, Luiz. *Imaginários de destruição*.

²¹ Exército alemão.

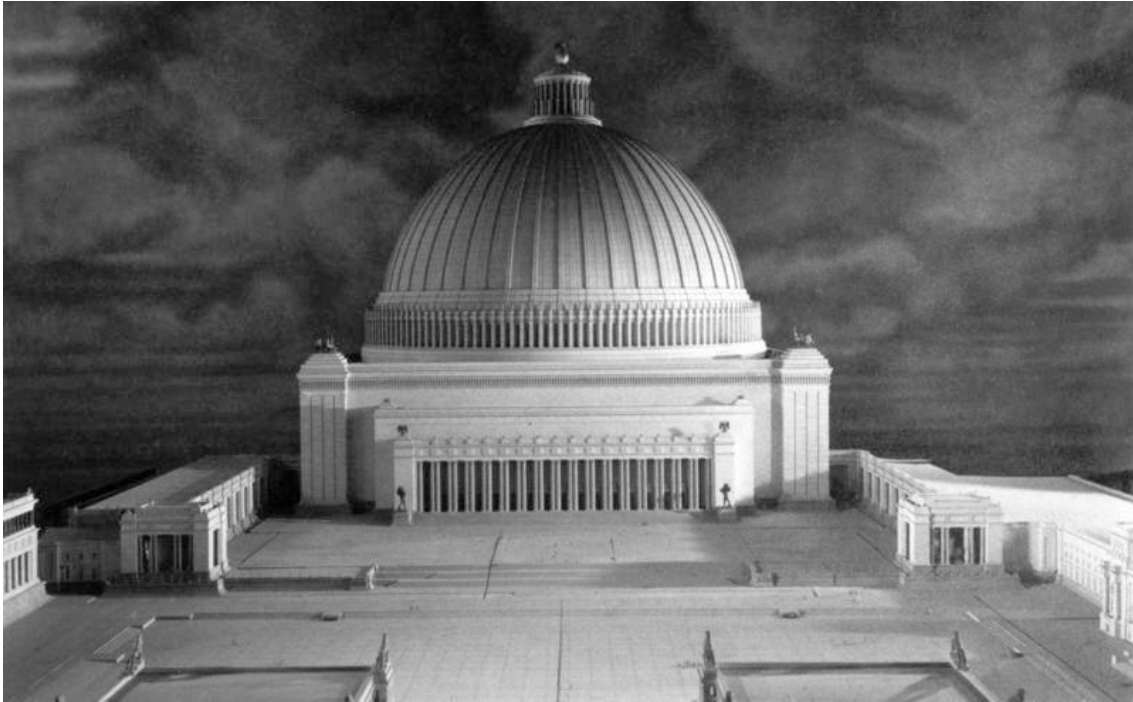
compositor de marchas de encomenda. Mas por sua colaboração e subserviência, viu-se livre de outros serviços, como o do exército, sendo ainda regiamente pago por sua colaboração. Vivendo como um marajá, Schultze declarou que “mal notou a guerra”. Mas suspeitava que o fim dos combates não seria bom para os alemães.

No pós-guerra, para ser “desnazificado”, ele pediu a um tio seu, emigrado em 1938, uma certificação política. O tio respondeu-lhe: “Tu beijaste o traseiro do diabo, e ninguém poderá limpar-te!”. Mas Schultze não encontrou nenhum entrave para obter sua “desnazificação”. Ele sequer pagou a multa obrigatória, por não saber a quem deveria pagá-la. E continuou compondo para o cinema e a televisão alemãs.

Schultze procurou precaver-se contra possíveis “acusações” comprometendo-se com a política social da GEMA, a sociedade que se ocupa dos direitos de autor de compositores e músicos na Alemanha, para afirmar sua autoridade e fazer-se temido. Levou até o fim uma vida confortável graças aos polpudos direitos autorais que não cessou de receber de *Lili Marlene* e de outras suas composições populares.



Modelo do Eixo Norte-Sul de Germania, a nova Berlim, Capital Mundial do Terceiro Império, segundo os planos de Albert Speer: o *Volkshalle*, o Arco do Triunfo e.... Fonte: Bundesarchiv, Bild 146III-373 / CC-BY-SA 3.0, CC BY-SA 3.0 de, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5484311>.



Fonte: Bundesarchiv, Bild 146-1986-029-02 / CC-BY-SA 3.0, CC BY-SA 3.0 de, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5483318>

Referências

ADAM, Peter. *The Arts of the Third Reich*. London: Thames and Hudson, 1992.

ANÔNIMO. Arno Breker, o Michelangelo alemão. *Blog Desatracado*. 06/11/2013. <https://desatracado.blogspot.com.br/2013/11/arno-breker-o-michelangelo-alemao.html>. Acesso em 25/09/2017.

ANÔNIMO. Arno Breker, o Michelangelo do século XX. *Humanus: uma revista a serviço da evolução do homem*, vol. 1. Campinas: Editora Sama Multimídia, 2000.

ARNO BREKER. Disponível em: <http://www.arno-breker.info/Seiten/aktuelles.html>. Acesso em 25/09/2017.

BÖHMER, Ursula. “Jean Cocteau und die ‘Breker-Affäre’”, in POPP, Wolfgang (org.). *Forum Homosexualität und Literatur, Heft 16*. Siegen: Selbstverlag, 1992.

BREKER, Arno. Arte massacrada. Entrevista realizada em 1990 por Javier Nicolás. *Palavra Livre*, 17/10/2011. Disponível em: <http://fab29->

palavralivre.blogspot.com.br/2011/10/arte-massacrada.html. Acesso em 25/09/2017.

BREKER, Arno. Hitler e as artes. *Política*, n.º 28, pp. 6-7, 01 mar. 1971. *Causa Nacional*, sem data. Disponível em: <http://www.causanacional.net/index.php?itemid=395>. Acesso em 25/09/2017.

CANETTI, Elias. “Hitler, d’après Speer”, in CANETTI, Elias. *La conscience des mots*. Paris: Albin Michel, 1976.

FEST, Joachim. “Albert Speer und die technizistische Unmoral”, in *Das Gesicht des dritten Reiches: Profile einer totalitären Herrschaft*. München: Kindler, 1963.

GAUTAM. Disponível em: <https://bildhauergautam.wordpress.com/>. Acesso em 25/09/2017.

GUIAME, com informações de *The Huffington Post*, 16/07/2015. Disponível em: <https://guiame.com.br/gospel/noticias/lider-muculmano-sugere-transformar-igrejas-em-mesquitas-e-franceses-se-unem-para-impedir.html>. Acesso em 25/09/2017.

HAGER, Werner. Bauwerke im Dritten Reich. *Das Innere Reich*. München: Verlag Albert Langen / Gregg Müller, 1937, vol. I.

MUSEUM ARNO BREKER. Disponível em: <http://www.museum-arno-breker.org/deutsch/d-werk-o.html>. Acesso em 25/09/2017.

NAZARIO, Luiz. *Imaginários de destruição*. O papel do cinema na preparação do Holocausto. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994, inédita.

OBSESSION 1993. *Maciej Toporowicz*. Disponível em: <http://maciejtoporowicz.tumblr.com/obsession>. Acesso em 25/09/2017.

ROSA, João Guimarães. “João Porém, o criador de perus”, in *Tutaméia*, in *Ficção completa*, v. II. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

SPEER, Albert. *Por dentro do III Reich*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

WEIHSMANN, Helmut. *Bauen unterm Hakenkreuz*. Architektur des Untergangs. Wien: Promedia, 1998.

Filmografia

Arno Breker (*Arno Breker*, Alemanha, 1944, 13', p&b, doc). Direção: Arnold Fanck e Hans Cürlis. Produção: Riefenstahl-Film GmbH / Kulturfilm Institut GmbH. Diretor de Produção: Walter Traut. Câmera: Otto Cürlis, Arnold Fanck, Walter Riml. Trilha: Rudolf Perak. Edição e narração: Hans Cürlis. Predicados: “de valor cultural” e “de valor para a educação do povo”.

Brutalität in Stein: Die Ewigkeit von Gestern (Brutalidade em pedra: a eternidade de ontem, 1960, 12', doc). Direção: Alexander Kluge e Peter Schamoni.

Das Wort aus Stein (*A Palavra em Pedra*, Alemanha, 1939, 20', p&b, doc). Direção, Roteiro: Kurt Rupli. Produção: Universum-Film AG (UFA), Berlin. Câmera: Reimar Kuntze. Música: Clemens Schmalstich.

Den Teufel am Hintern geküsst (Beijando o traseiro do diabo, Alemanha, 1991-1993, 92', doc, cor). Direção: Arpad Bondy e Margit Knapp. Roteiro: Margit Knapp. Produção: Arpad Bondy Filmproduktion (Berlim) / Süddeutscher Rundfunk (SDR) (Stuttgart). Assistência de Direção: Mathias Berghaus. Câmera: Norbert Bunge. Edição: Arpad Bondy. Som: Manfred Herold. Música: Norbert Schultze. Narração: Christian Berkel. Com Frank Norbert Schultze.

Josef Thorak, Werkstatt und Werk (*Josef Thorak, Oficiãna e Obra*, Alemanha, 1943, 14', p&b, doc). Direção: Hans Cürlis e Arnold Fanck. Produção: Riefenstahl-Film GmbH / Kulturfilm Institut GmbH. Diretor de Produção: Walter Traut. Câmera: Otto Cürlis, Arnold Fanck, Walter Riml. Trilha: Rudolf Perak. Lançamento: 23 de dezembro de 1943. O filme foi proibido pelos Aliados após 1945. Algumas cenas foram usadas na *Deutsche Wochenschau* n° 538.

Obyknovennyy Fashizm (Fascismo sem máscara / O fascismo de todos os dias, URSS, 1965, 138', doc). Direção, Narração: Mikhail Romm. Roteiro: Yuri Khanyutin, Mikhail Romm, Maya Turovskaya. Trilha: Alemdar Karamanov. Câmera: German Lavrov. Edição: Valentina Kulagina, Mikhail Romm. Som: Sergei Minervin, Boris Vengerovsky.

Udergångens Arkitektur (Arquitetura da destruição, 1989, 119', cor e p&b, doc). Direção: Peter Cohen. Produção: Swedisch Film Institute. Narração: Jeanne Moreau (versão francesa); Bruno Ganz (versão alemã).

Zeit der Götter. Der Bildhauer Arno Breker (Tempo dos deuses, Alemanha, 1992-1993, 92', cor, doc). Direção: Lutz Dammbeck. Câmera: Niels

Bolbrinker, Thomas Plenert, Eberhard Geick. Edição: Margot Neubert-Marić. Som: Ronald Gohlke. Música: J. U. Lensing. Narração: Christian Brückner, Otto Sander. Produção: Lutz Dammbeck Filmproduktion (Hamburg) / DEFA-Studio für Dokumentarfilme GmbH (Berlin) / Südwestfunk (SWF) (Baden-Baden). Com Ernst Jünger, Jean Marais, Roger Peyrefitte, Peter Ludwig, Gustav Stührk.