

ARNALDO DARAYA CONTIER

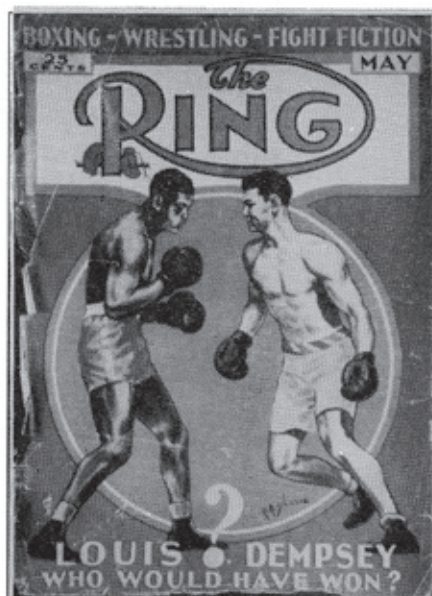
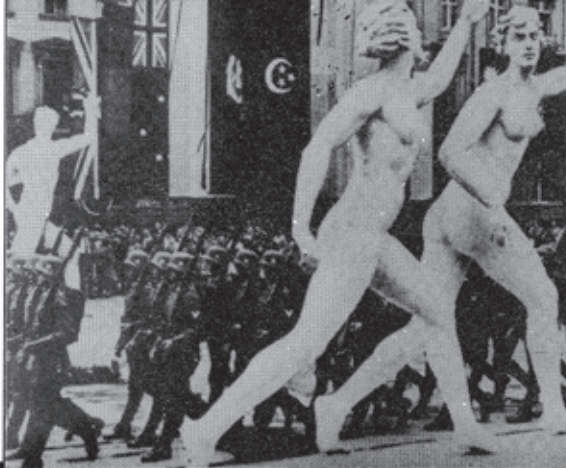
# TRAGÉDIA, FESTA, GUERRA: OS COREÓGRAFOS DA MODERNIDADE CONSERVADORA



"CAMARADAS",  
ESCULTURA DO  
ARTISTA NAZISTA  
ARNO BREKER

3





# Guerra

“E, uma vez que o conhecimento humano há-de encontrar finalmente a sua expressão religiosa num saber ativo de que a humanidade una e livre será a única detentora, o conjunto dessas artes ricamente desenvolvidas encontrará na forma dramática, na humanidade esplendorosa do trágico, um ponto de unificação pleno de sentido. As tragédias serão as festas da humanidade. Nelas, o homem livre, forte e belo, desobrigado de todos os convencionalismos, celebrará as alegrias e as dores da sua entrega total e poderá então, digno e sublime, cumprir com a morte o grande sacrifício ditado pelo amor”

(Richard Wagner, *A Arte e a Revolução*, 1849).

ARNALDO DARAYA<sup>1</sup> CONTIER, é professor de História Contemporânea e História da Cultura da Universidade de São Paulo.

ACIMA À ESQUERDA, JOGOS OLÍMPICOS DE BERLIM (1936). IMAGEM DE FORA DO ESTÁDIO EM QUE SE MESCLAM O CULTO AO FÍSICO E O MILITARISMO; À DIREITA, NA REVISTA AMERICANA *THE RING*, ANÚNCIO DO COMBATE (1938) ENTRE OS PESOS-PESADOS JOE LOUIS E JACK DEMPSEY



A estetização da política e da propaganda representou o ponto nodal do imaginário nacional-socialista. O artista-soldado-publicitário envolvido com esse movimento defendeu, de um lado, uma determinada concepção histórica, biológica e totalitária da "cultura germânica"; e, de outro, um controle direto dos meios de comunicação de massas pelos aparelhos ideológicos de Estado através da criação e organização de instituições capazes de controlar, apoiar e divulgar toda a produção artística do Terceiro Reich: música, arquitetura, cinema, teatro, literatura, pintura, escultura.

## SANGUE, DESEJO, MORTE E GUERRA

Os ideólogos do Estado totalitário construíram um discurso sobre a cidadania, inspirando-se nas teorias científicas da biologia. "Sangue", "raça" e "solo" simbolizaram as principais palavras-chave do imaginário racista, tendo como postulado básico a noção de "comunidade nacional". De acordo com essa visão de mundo, somente o homem ariano era capaz de resgatar o apego e o amor do camponês pelo *solo* (terra) e de estabelecer vínculos de solidariedade (sangue) entre homens de uma mesma comunidade popular.

Para concretizar esses valores biológico-ideológicos, os nazistas no poder aprovaram, por unanimidade, a lei da cidadania, em 15 de setembro de 1935: "...é considerado cidadão do Reich unicamente o súdito de sangue alemão, que por sua maneira de se comportar prova que é capaz de servir fielmente ao povo e ao Reich..." (1).

O conceito de cidadania, em sua essência, apoiava-se na convicção de que o sangue e o solo representavam, de um lado, os elementos *fundadores* ou constitutivos da "alma do povo" ("comunidade germânica"), e, de outro, os postulados básicos da arte e da cultura:

"[...] a propaganda nazi concentrou toda essa nova e promissora visão num só conceito que chamou de *Volksgemeinschaft*. Essa nova comunidade, tentativamente concretizada no movimento nazi na atmosfera pré-totalitária, baseava-se na absoluta igualdade de todos os alemães, igualdade não de direi-

tos, mas de natureza, e na suprema diferença que os distinguia de todos os outros povos [...] A *Volksgemeinschaft* era apenas a preparação propagandística para uma sociedade racial 'ariana' que, no fim, teria destruído todos os povos, inclusive os alemães" (2).

A ideologização dos valores biológicos expressou a insatisfação das massas populares em face da miséria e da manutenção da ordem burguesa capitalista, a partir da quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, especialmente.

Numa sociedade de classes, a ideologia da comunidade almejava camuflar os conflitos político-socioculturais através de um discurso capaz de refletir os interesses de todos os alemães, incluídos, fraternalmente, numa "coletividade" e numa comunidade racial-nacional. E paralelamente, a repetição exaustiva de *slogans* pelos artistas-soldados-publicitários sobre a "superioridade" do homem ariano favoreceu o surgimento de uma noção sobre um "povo" eleito por Deus e indissolivelmente ligado a uma grande comunidade da vida e do destino. Todos os alemães (ricos ou miseráveis) envolvidos pela ideologia da comunidade consideravam-se irmãos - unidos pelos mesmos laços de sangue - e todos - patrões, assalariados, desempregados - autoconvocavam-se para integrar organizações "militares", almejando desencadear uma *guerra biológica* interna e externa contra judeus, negros, indivíduos portadores de deficiências físicas ou mentais; e uma *guerra cultural* contra artistas de vanguarda, agentes sociais simpatizantes das idéias liberais, socialistas, anarquistas, comunistas, entre outras.

A ideologização das teorias científicas consolidou-se num discurso totalitário, que almejava envolver, sentimental e emotivamente, o "homem miserável e humilde", num projeto cultural hegemônico, harmonioso e coeso. Na prática política, essa reinterpretação do darwinismo social despertou no homem pobre, durante a década de 30, a possibilidade de ascender socialmente através da dominação política e dos saques de bens materiais a "povos ou raças inferiores e frágeis" - guerra imperialista.

A idéia de Hitler, divulgada durante os anos 20 - "[...] nunca reconhecerei que as outras nações têm o mesmo direito que a

1 Lionel Richard, *Le Nazisme et la Culture*. Bruxelles, Complexe, 1988, p. 216.

2 Hannah Arendt, *O Sistema Totalitário*. Lisboa, Dom Quixote, 1978, pp. 455-6.



NO DESENHO  
ALEMÃO DE 1940  
ACUSA-SE A  
INGLATERRA DE  
ESTAR POR TRÁS  
DA AÇÕES  
NEUTRAS (AO  
LADO); ABAIXO  
UMA CARICATURA  
FRANCOISA DE  
1937, APÓS A  
DERROCADA DOS  
COMUNISTAS, A  
REPÚBLICA  
"RECUA  
APAVORADA ANTE  
A BOCA  
ESCANCARADA  
DE HITLER..."





nação alemã” - , transfigurou-se em suas práticas político-culturais após a tomada do poder, em 1933, num dos esteios de doutrina nacional-socialista: “[...] o fundamento do modo nacional-socialista de encarar a vida é a percepção da dissemelhança entre os homens” (3).

Os nacional-socialistas, apoiando-se na ideologia do racismo como ponto nodal do seu imaginário cultural, desencadearam, num primeiro momento, uma guerra civil e, num segundo, uma guerra mundial contra todos os “inimigos” da “civilização germânica”.

No período de 1920 a 33, com menor intensidade, e, posteriormente, com maior virulência (1933-45), os nacional-socialistas declararam “guerra” contra jornalistas “internacionalistas”, judeus, negros, artistas de vanguarda:

*[...] un sector de estos grupos enemigos estaba representado por adversarios políticos concretos; así, pues, en este sentido la ideología fascista mantuvo aún cierto contacto con la realidad, aunque no con la racionalidad. En cualquier caso, la difamación de que eran objeto socialistas, comunistas e intelectuales que practicaban la crítica, presentándolos como enemigos de la nación y elementos destructivos, estaba relacionada con los intereses - bien es verdad que mal entendidos - de las capas medias de la sociedad burguesa. En contraposición, la difamación de que fueron víctima los judíos ocupaban algunas posiciones en el sector de la banca [...] pero esto no explica en modo alguno el fanatismo antisemita [...] idéntico carácter presentan las demás variantes de la filosofía fascista de la víctima propiciatoria: gitanos y trabajadores extranjeros, homosexuales y masones son presentados como objetos en los que se ha de descargar la agresión [...] acciones que en general están severamente castigadas, como la violencia y el asesinato, cuando se centran en estas minorías, no sólo son consideradas ilícitas, sino incluso como un servicio al estado...” (4).*

Em contrapartida, os judeus e os negros (temas de obras de artistas modernistas) representavam, para os simpatizantes de

Hitler, os principais agentes responsáveis pela “dissolução”, “decadência” e “degeneração” da cultura na Alemanha, sob a República de Weimar (1919-33). N’A *Minha Luta*, Hitler defendia a substituição dos valores estéticos de uma obra de arte pelos valores biológicos: “[...] a arte tem uma função de coesão mítica, orgânica, política e religiosa. Não é possível conceber-se uma obra que não exalte os sacrossantos valores: culto da ‘germanidade’, mesmo que se trate de uma simples paisagem, glorificação dos camponeses, dos heróis, do partido, do exército, da coragem, da beleza do trabalho e da alegria do operário” (5).

As artes - arquitetura, música, cinema, literatura, pintura - ocupavam o centro do projeto cultural nazista. Em linhas gerais, esse projeto, de um lado, simbolizava a expressão da “alma do povo” (*Blut und Boden*, “sangue e solo”) e, de outro, desempenhava uma função pedagógica - “clara e simples” - em prol da formação “saudável”, “otimista” e cívica do homem alemão. A partir desse imaginário, Hitler, Rosenberg, Goebbels desencadearam uma guerra sem trégua contra os artistas modernos, chamados de “loucos”, “trapaceiros”, “decadentes”, “degenerados”.

Paradoxalmente, essa guerra deflagrada contra arquitetos, romancistas, cineastas, músicos, filósofos, professores, simpatizantes do marxismo ou do anarquismo, originou-se das experiências de alguns intelectuais nazistas, vivenciadas durante a Primeira Guerra Mundial (1914-18): “[...] esta geração recordava a guerra como o grande prelúdio do colapso das classes e de sua transformação em massas. A guerra com sua arbitrariedade constante e assassina tornou-se o símbolo da morte, a ‘grande niveladora’ e, portanto, a mãe da nova ordem mundial” (6). E, “[...] en même temps qu’il détruisait les structures politiques de la République de Weimar, le régime nazi s’acharnera contre sa culture et extirpera de la vie intellectuelle tout ce qui était hostile à ses valeurs. Par ses nouvelles institutions, il rendra toute liberté de création impossible. Cette politique s’appuyait sur des conceptions étonnamment hétéroclites dont la bêtise et la platitude ne laissaient guère présager de la barbarie” (7).

No programa do NSDAP, de 24 de fevereiro de 1920, os nacional-socialistas aprovaram teses sobre: educação gratuita para

3 Apud Hannah Arendt, op. cit., p. 455.

4 Reinhard Kühnl, *Liberalismo y Fascismo. Dos Formas de Dominio Burgués*. Barcelona, Fontanella, 1978, pp. 163-5.

5 Jean-Michel Palmier, “Do Expressionismo ao Nazismo. As Artes e a Contra-revolução na Alemanha (1914-1933)”, in Maria Antonietta Macciocchi (org.), *Elementos para uma Análise do Fascismo*. Lisboa, Bertrand, 1977, pp. 226-7.

6 Hannah Arendt, op. cit., p. 420.

7 Jean-Michel Palmier, *Weimar en Exil. Le Destin de L’Émigration Intellectuelle Allemande Antinazie en Europe et aux États-Unis. Tome I. Exil en Europe, 1933-1940: de L’Incendie du Reichstag à la Guerre d’Espagne*. Paris, Payot, 1988, p. 38.



as crianças pobres; reforma dos programas escolares; alimentação gratuita para todos os cidadãos pobres; expulsão de todos os "povos não-arianos" da Alemanha durante momentos de profundas crises econômicas; todos os indivíduos considerados "estrangeiros", estabelecidos no Reich após 2 de agosto de 1914, deveriam ser expulsos da Alemanha. Entretanto, as medidas mais autoritárias privilegiaram o cidadão alemão como o único agente social capaz de exercer funções oficiais, excluindo *in totum* os judeus. Para concretizar essas medidas, os nazistas preconizaram uma profunda reforma da imprensa, almejando combater as "mentiras políticas"; e ameaçaram censurar e impedir a circulação de artigos que pudessem colocar em xeque o programa do partido. Durante o período de 1920 a 33, as questões culturais foram analisadas sob o ângulo da repressão, induzindo Hitler a repetir, freqüentemente, o seu profundo desprezo pelos intelectuais defensores das idéias marxistas, social-democratas, socialistas, espartaquistas, liberais, estético-formalistas (adeptos do cubismo, expressionismo, dodecafonismo).

Anteriormente à guerra desencadeada em favor do "assassinato de uma cultura" (8), os nacional-socialistas, a partir das teses aprovadas em 1920 e dos argumentos defendidos por Hitler em sua obra *A Minha Luta*, provocaram uma guerra contra a imprensa liberal-democrata, socialista e judia. Os nazistas reconheceram a importância da imprensa como um dos principais meios ou estratégias para divulgar, "com eficiência", o seu imaginário, fundamentado na estetização da propaganda e da política, junto às massas populares (9). Por esse motivo, introduziram no artigo 23 do programa aprovado durante uma reunião realizada na Hofbrauhaus-Festsaal, em Munique, uma série de medidas visando proibir a circulação de idéias consideradas "demagógicas" ou "perigosas". E, para justificar essa declaração de guerra civil, os nacional-socialistas esboçaram algumas considerações: 1.<sup>a</sup>) somente os cidadãos arianos podiam exercer funções de redatores-chefes e de colaboradores nas empresas jornalísticas; 2.<sup>a</sup>) os *escreventes* deviam expressar-se na língua alemã, exclusivamente; 3.<sup>a</sup>) os periódicos estrangeiros podiam circular na Alemanha mediante autorização dos soldados-burocratas do Estado; 4.<sup>a</sup>) era vedada a participação financeira de grupos empresariais estrangeiros nos jornais alemães; 5.<sup>a</sup>) todos os periódicos considerados "subversivos" ou contrários à "opinião pública" deviam ser cassados pelo Estado; 6.<sup>a</sup>) todas as publicações didáticas sobre o ensino da história, literatura, filosofia, biologia, geografia deviam harmonizar-se com as principais teses do nacional-socialismo.

Em sua declaração governamental, pronunciada em 1.<sup>o</sup> de fevereiro de 1933, Hitler anunciou: "[...] uma guerra sem trégua ao niilismo intelectual, político e cultural para tirar o país do comunismo anarquista" (sic). Rosenberg, no *Völkischer Beobachter*, em fevereiro do mesmo ano, exigiu a depuração da vida artística e cultural:

"[...] durante os primeiros meses do Regime, esta decantação avançou em bom ritmo e em dois níveis: manifestações espontâneas de estudantes, de SA e de organizações que expressavam o bom senso popular; intervenção do Estado, por iniciativa de Frick, ministro do Interior do Reich, e, sobretudo, de Rust, ministro da Cultura da Prússia e futuro ministro de Instrução Pública do Reich. O teatro e a música moderna, bem como os jornais de esquerda, foram alvos dessas primeiras iniciativas, cujo apogeu foi a depuração da seção literária da Academia de Belas-Artes da Prússia [...]" (10).

Em nome da preservação da cultura germânica, centenas, milhares de intelectuais, poetas, cineastas, músicos, compositores, arquitetos, escritores, pintores, filósofos, começaram a fugir da Alemanha, após a instauração da ditadura. O incêndio do Reichstag, a expansão de pânico e medos através de ondas de terror, prisões arbitrárias, atos de barbárie, entre outros fatos, incitaram a fuga ou o êxodo de centenas e centenas de intelectuais para a Europa e para as Américas (11). Alguns tiveram seus apartamentos destruídos e saqueados; outros presenciaram a queima de suas bibliotecas em fogueiras. Os nazistas perseguiram todos os poetas, músicos, romancistas, atores de teatro e de cinema, diretores de filmes, arquitetos que haviam participado das mais diversas tendências estético-políticas durante a República de Weimar, em que a cidade de

8 Intelectuais e artistas perseguidos pelos nacional-socialistas: Kurt Tucholsky, Thomas Mann, G. Grosz, Bertolt Brecht, W. Kandinsky, Paul Hindemith, Otto Dix, Max Beckmann, Erwin Piscator, Murnau, Libitsch, A. Schoenberg, H. Eisler, Kurt Weill, A. Döblin, Fritz Lang, Max Reinhardt, Paul Dessau, T. Adorno, H. Marcuse, Peter Lorre, Marlene Dietrich, entre centenas de outros nomes.

9 "[...] entre enfrentar a crescente decadência, com a sua anarquia e total arbitrariedade, e curvar-se ante a coerência mais rígida e fantásticamente fictícia de uma ideologia, as massas provavelmente escolherão este último caminho, dispostas a pagar por isso com sacrifícios individuais - não porque sejam estúpidas ou perversas, mas porque, no desastre geral, essa fuga lhes permite manter um mínimo de dignidade." Hannah Arendt, op. cit., p. 446.

10 Louis Dupeux, *História Cultural da Alemanha, 1919-1960*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992, pp. 193-4.

11 Ver Jean-Michel Palmier, *Weimar en Exil, 1, Exil en Europe e Weimar en Exil, 2, Exil en Amérique*. Paris, Payot, 1988.



Berlim era vista pelos nazistas como uma alegoria da "degenerescência" da cultura, resgatando e rememorando teses lombrosianas internalizadas nos trabalhos de Nordau (1898).

## OS ESPARTANOS DOS TEMPOS MODERNOS

O artista-soldado-publicitário, agente típico das brigadas nazistas, desempenhou o papel de um cruzado-profeta na luta em prol da organização do movimento cultural e da instauração de uma "revolução democrático-totalitária-permanente" na Alemanha (guerra civil ou biológica), num primeiro momento, e, num segundo, em toda a humanidade (guerra mundial-escravização dos "povos fracos"). Esse militante representava uma minoria de membros do partido, envolvido por uma maioria de simpatizantes: "[...] Hitler foi o primeiro a dizer que cada movimento devia dividir as massas conquistadas pela propaganda em duas categorias: simpatizantes e membros [...] as pessoas em sua maioria são demasiado preguiçosas e covardes para qualquer ato que ultrapasse o mero conhecimento teórico, e só uma minoria está disposta a lutar por suas convicções" (12).

Na cena política, durante os anos 20 e início da década de 1930, o artista-soldado-publicitário ora assumia o discurso e o vocabulário de um burguês nacionalista "descontente" com os rumos democráticos da República de Weimar; ora desempenhava o papel de um camponês humilde, pobre, reproduzindo nas suas "falas" indignadas questões sobre a dominação do capitalismo internacional; ora travestia-se como um regente de orquestra, amante da tradição musical pós-romântica (Richard Wagner, Richard Strauss), clássica (Johann Sebastian Bach), romântica (Ludwig van Beethoven); ora num pintor acadêmico obcecado pela reprodução de paisagens alpinas ou de cenas domésticas sobre a vida privada dos camponeses alemães, tendo como principal fonte de inspiração o folclore internalizado no povo.

Hermann Keyserling, em suas obras *Diário de Viagem de um Filósofo e Política, Economia, Sabedoria,*

antigas raízes. Para ele, a Europa estava dominada por forças de desordem. A Primeira Guerra e a revolução tinham sido indício disso. Para se chegar a uma nova ordem, era preciso superar a crise moral de que sofria a humanidade. O 'caos interior' pelo qual os seres se achavam esmagados devia ser transformado com vistas a favorecer um 'renascimento'. Para qual futuro político? O pensamento de fundo de Keyserling é a formação de uma elite responsável. Em 1929, em *Mundo que Nasce*, ele exalta sem rodeios o 'chefe', seja ele capitão de indústria ou dirigente político. Pois o tipo do 'chefe', escreve ele, é o único a ter condições de obter resultados de envergadura [...] portanto, com maior ou menor intensidade, segundo as circunstâncias, uma impregnação contínua de idéias anti-democráticas, com frequência expressas sutilmente, se exerceu sobre a atmosfera intelectual da República de Weimar. E, de 1929 a 1933, a crise econômica contribui para a acentuação do fenômeno [...]" (13).

Durante os anos 20, sob a inspiração de intelectuais defensores do Estado forte, como H. Keyserling, os artistas-soldados-publicitários assumiram, como os camaleões, as mais diversas personagens da tragédia moderna, almejando seduzir emotiva e sentimentalmente os alemães "puros"-simpatizantes dos dogmas da nova religião: o nacional-socialismo. Para Goebbels, os políticos deviam ser chamados de artistas. Estes possuíam a missão e a responsabilidade de formar, a partir da "massa bruta", a "imagem sólida e plena do povo". "A missão da arte e do artista", prosseguia Goebbels, não visava somente unir os homens, mas divulgar idéias sobre as novas crenças, objetivando, de um lado, eliminar as "doenças" da sociedade, e, de outro, indicar os "remédios" capazes de criar uma "nação sadia". A comunidade racial, definida como um "corpo vivo", aproximava-se da criação de uma obra de arte, concretizada por uma autoridade "divina", fortemente comprometida com os valores do "povo" e dos "combatentes alemães", ou espartanos dos tempos modernos.

"[...] pretendia enxertar o novo, que ele reconhecia como sendo inevitável, nas

12 Hannah Arendt, op. cit., p. 415.

13 Lionel Richard, *A República de Weimar, 1919-1933*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, pp. 248-50.

Esta

"[...] 'image solide et pleine du peuple! est l'utopie de l'unité du corps, de l'âme et de l'esprit, et la chimie d'une oeuvre d'art totale sous le signe de la 'germanité'. Mais le national-socialisme donne à l'utopie l'image du réel en imposant, à l'action sociale et politique, ce concept de Gesamtkunstwerk. Sa réalisation s'opère, avec le mythe racial comme ligne de conduite, au travers de moyens totalitaires. La vie du peuple assujettie à l'image de totalité, en est entièrement modelée. Le III<sup>ème</sup> Reich, comme Gesamtkunstwerk, est une oeuvre d'art totalitaire. Son processus de création, loin d'une simple manifestation esthétique, inclut l'élimination de tout ce qui est malsain, chaotique et destructeur de la vision d'un 'tout, aussi bien au niveau de l'art que dans la vie réelle'" (14).

As falas desses cruzados da modernidade conservadora simbolizavam um imenso mosaico, visando absorver "todos" os desejos das massas populares. E, para eliminar o afloramento de um possível coro dos contrários, os nacional-socialistas defenderam a estetização da política e da propaganda.

Em 1921, Hitler assumiu a direção do setor de propaganda do NSDAP, esboçando alguns critérios para serem adotados pelos guerreiros dos tempos modernos. N'A *Minha Luta*, discutiu uma série de temas sobre: a guerra de 1914; a primeira fase do desenvolvimento do partido operário alemão nacional-socialista; a estrutura e organização do Estado Novo; a concepção filosófica do projeto nacionalista; métodos de propaganda do NSDAP; críticas sobre as práticas político-culturais da social-democracia, entre outros.

N'A *Minha Luta* - livro sagrado do nazismo -, Hitler utilizou um vocabulário estruturado em eixos dicotômicos muito nítidos, visando, de um lado, expor os seus desejos, as suas esperanças e a sua utopia totalitária; e, de outro, criticar, com virulência, o Parlamento austríaco; a política nacionalista dos Habsburgos; a propaganda belicista alemã adotada pelo Segundo Império; o marxismo; os judeus "internacionalistas e materialistas"; o primitivismo na arte moderna (a negritude internalizada

no cubismo, por exemplo).

N'A *Minha Luta*, Hitler exaltou a propaganda como uma obra de arte, caracterizada como uma arma para instrumentalizar e doutrinar emotiva, irracional e sentimentalmente o "povo infantil". Para atingir esse "povo infantil" (camponeses analfabetos, por exemplo), o *Führer* utilizou uma *escritura* muito próxima à *linguagem falada*, plena de palavras soltas, frases curtas e repetitivas, de fortes colorações retórico-propagandísticas. Para Hitler, o novo agente da transformação da sociedade devia possuir todas as qualidades de um grande orador, de um artista, de um soldado e de um publicitário: "[...] todos os grandes movimentos realizados no mundo ficarão a dever mais aos grandes oradores do que aos grandes escritores" (15).

O antiintelectualismo defendido pelos nacional-socialistas somente pode ser compreendido a partir de uma nova concepção de agente político - o artista-soldado-publicitário -, interessado na divulgação de um discurso dogmático, simples, violento, paternalista. Conforme esse imaginário, os atores-soldados dividiam-se em dois grupos: 1.º) *teóricos*; e 2.º) *organizadores*:

"[...] os grandes teóricos são raramente grandes organizadores, pois o valor do teórico consiste, em primeiro lugar, na noção de definição de leis abstratamente exatas, enquanto o organizador deve ser em primeiro lugar um conhecedor da psicologia popular. Deve ver os homens como eles são na realidade [...]. Um grande teórico raramente será um grande *Führer*. A um agitador é mais fácil possuir essas qualidades, apesar da oposição dos teóricos puros [...]. Para comandar é preciso ter capacidade para movimentar multidões [...]. A mais bela doutrina não tem nem finalidade nem eficiência se o *Führer* não consegue empolgar as massas. Por outro lado, de que utilidade seria a genialidade de um condutor de massas, se o teórico não indicasse as finalidades das lutas humanas? A reunião, no mesmo indivíduo, do teórico, do organizador e do *Führer* é o mais raro fenômeno deste mundo: esta reunião produz o homem genial" (16).

Na realidade, os atores-soldados almejavam cooptar os cidadãos "arianos" que

14 Ulrike Aubertin & Annick Lantenois, "La 'Grande Exposition de l'Art Allemand' et 'L'Art Dégéré': Fondement et Symbolique d'une Confrontation", in P. Milza & F. Roche-Pézarid (org.), *Art et Fascisme*. Bruxelles, Complexe, 1989, p. 148.

15 Adolf Hitler, *A Minha Luta*. Lisboa, Afrodite, 1976, p. 116.

16 Idem, *ibidem*, pp. 428-9. Grifo nosso.



viviam na Alemanha, formando, de um lado, uma ampla parcela de *simpatizantes* do movimento nazista (maioria da população) e, de outro, um pequeno grupo de *organizadores* (ínfima parcela do chamado "povo alemão").

O simpatizante era caracterizado pelos nazistas como um agente social capaz de apoiar o movimento, sem, contudo, conhecer em profundidade todos os segredos teóricos de sua doutrina. Em oposição, o militante-organizador devia desempenhar o papel de um ator para divulgar, através da oratória e da emoção, o imaginário totalitário e, paralelamente, assumir a função de um soldado, para agir, em conjunturas específicas, com violência para combater ou exterminar os "inimigos do povo".

Esses atores-soldados organizaram o movimento nacional-socialista e participaram ativamente de guerrilhas urbanas e rurais, destruindo todos os "vírus" considerados "perigosos" e capazes de contaminar "o corpo" como símbolo da nação, tais como: deficientes físicos, os chamados débeis mentais (17), homossexuais, negros, judeus, marxistas, anarquistas, liberais intransigentes. Numa primeira fase, os nacional-socialistas utilizaram a *violência* como uma estratégia para a tomada do poder, a partir de 1933:

"[...] o poder não precisa de justificação, sendo inerente à própria existência das comunidades políticas; o que ele realmente precisa é de legitimidade. O tratamento ordinário destas duas palavras como sinônimos não é menos enganoso ou confuso do que a equação corrente entre obediência e apoio. O poder emerge onde quer que as pessoas se unam e ajam em concerto, mas sua legitimidade deriva mais do estar junto inicial do que de qualquer ação que então possa seguir-se. A legitimidade, quando desafiada, ampara-se a si mesma em um apelo ao passado, enquanto a justificação remete a um fim que jaz no futuro. A violência pode ser justificável, mas nunca será legítima. Sua justificação perde em plausibilidade quanto mais o fim almejado distancia-se do futuro. Ninguém questiona o uso da violência em defesa própria porque o perigo é não apenas claro, mas também presente, e o fim

justifica os meios é imediato" (18).

O principal perfil do guerreiro dos "tempos modernos" foi esboçado por Hitler, tendo como principal fundamento uma determinada interpretação da história da Grécia, dos romanos e dos povos nórdicos:

"[...] a constante preocupação da propaganda deve ser no sentido de conquistar adeptos, ao passo que a organização deve cuidar escrupulosamente de selecionar entre os partidários, *os lutadores mais eficientes*" (19). "A propaganda não necessita examinar o valor de cada um dos por ela convertidos, quanto à eficiência, capacidade, inteligência ou caráter, ao passo que a organização deve escolher cuidadosamente, do conjunto desses elementos que na realidade tem capacidade para tornar possível a vitória do movimento" (20).

Sob esse ângulo, os nacional-socialistas preconizaram a formação de uma elite burocrática constituída por agentes sociais possuidores de conhecimentos sobre estética, história, biologia, música, arquitetura, etnologia, estratégias militares, visando eliminar física, política e culturalmente todos os "inimigos do povo alemão".

Para justificar o totalitarismo como o traço mais significativo da "revolução permanente", os nacional-socialistas defenderam as *ideologias sobre a caudilhagem* e o Estado Novo. A luta em prol do resgate das "verdades democráticas", internalizadas na "fala do povo" durante séculos, implicava a construção de um modelo de nação baseado nos princípios da "ordem", da "obediência", da "disciplina" em todos os domínios da vida social. Consoante esse imaginário, tornava-se imprescindível reforçar, no âmbito da família, a autoridade paterna; no campo do ensino, era necessário restaurar a autoridade dos professores; na administração pública, defendia-se a obediência "cega" dos agentes subalternos em face da autoridade do chefe imediato; na economia, os operários deviam sujeitar-se politicamente, sem questionar a autoridade do seu patrão (empresário). E, no plano da sociedade, definida como uma totalidade orgânica, o Ditador ou *Führer* (um "ser excepcional ou um verdadeiro 'gênio'") devia exercer a

17 Michael Burreigh, *Death and Deliverance: 'Euthanasia' in Germany, 1900-1945*. Cambridge University Press, 1995.

18 Hannah Arendt, *Sobre a Violência*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994, p. 41.

19 Grifo nosso.

20 Adolf Hitler, op. cit., p. 430.



função de autoridade máxima do Estado.

O modelo dessa organização político-econômico-social e cultural foi inspirado na estrutura militar do exército prussiano sob o Império, no qual dominava uma rígida hierarquia que separava, com rigor e nitidez, os militares em duas categorias básicas: os chefes (oficiais superiores) e os soldados: “[...] o Terceiro Reich sabia muito bem que a sua autoridade emanava diretamente de Hitler, sem os níveis intermediários de uma hierarquia operante. A dependência direta era real e a hierarquia intermediária apenas imitava de maneira ostensiva, mas espúria, um Estado autoritário” (21).

Em linhas gerais, o movimento totalitário harmonizava-se com a noção de “revolução permanente”. Por essa razão, os critérios de obediência e a disciplina, inspirados na ética militarista prussiana, modificavam-se conforme os desejos do *Führer* e de seus ideólogos preocupados com a construção de um Estado, tendo como pressuposto básico normas estético-culturais.

Os guerreiros espartanos dos tempos modernos - artistas-soldados-publicitários - deviam exercer funções pragmáticas, conforme a concepção do Estado como uma obra de arte: “[...] o filiado do Partido tinha que se entusiasmar ante a idéia de dureza e de eficácia da própria organização, devendo submeter-se a essa organização através de uma obediência cega e incondicional, não podendo formular, em nenhuma hipótese, quaisquer perguntas [...]” (22). Por quê? Os fundamentos do imaginário nacional-socialista estruturavam-se nas *verdades absolutas* oriundas de uma interpretação rígida da história universal e da biologia. O *Führer* simbolizava a autoridade máxima dessa hierarquia, pois havia assumido diante dos seus simpatizantes e militantes o papel de um novo Profeta ou de um novo Cristo ou de um novo Messias ou de Parsifal - personagem criada por Richard Wagner em 1882; havia prometido assegurar “proteção”, “segurança”, de um lado, e, de outro, fomentar o “ódio”, a “renúncia”, para manter a “harmonia” e o “equilíbrio da sociedade”. O *Führer* desejava, em síntese, desempenhar todas as “personagens” das fantasias wagnerianas: compositor, libretista, regente de orquestra, ator principal, figurinista; diretor de elenco; cenógrafo, autor do projeto arquitetônico (local da ence-

nação do DRAMA); empresário...

O discurso nacional-socialista fundamentava-se numa concepção multidisciplinar do conhecimento, diluindo, na prática política, questões sobre música, arquitetura, história, biologia, psicologia, propaganda, antropologia. Na realidade, o totalitarismo almejava fundamentar-se numa ampla concepção do conhecimento, não delimitando com clareza e propositalmente os limites entre estética, cultura, política, propaganda, biologia, história. Por esse motivo, os discursos proferidos por Hitler, Goebbels, Rosenberg, entre outros ideólogos do totalitarismo, durante os anos 20 e, em especial, a partir da tomada do poder, em 1933, ora criticavam a “corrupção” dos políticos liberais, socialistas, marxistas, ora atacavam com virulência a democracia como uma “doença” do sistema capitalista, ora denunciavam artistas considerados “degenerados”, cujas obras negavam os valores da “alma alemã”.

Os artistas-soldados-publicitários procuravam seduzir o indivíduo atomizado, apatidário, através de palavras “soltas” de fortes colorações moralizantes, e, paralelamente, refutar, com veemência, conceitos sobre: democracia, luta de classes, república, revolução socialista.

No *Völkischer Beobachter*, em abril de 1932, Baldur von Schirach teceu algumas considerações sobre o significado estético da obra artística (aquarelas) de Hitler. Nesse texto, Schirach incluiu Hitler entre os grandes gênios da história da arte alemã: Johann Sebastian Bach e Ludwig van Beethoven. Na realidade, os teóricos do nacional-socialismo procuraram demonstrar que Hitler havia conseguido harmonizar a figura do grande artista com a figura de um “ser excepcional”, exemplificando a íntima conexão entre arte e política, ponto nodal da doutrina nazista.

## GRÉCIA E ALEMANHA: MEMÓRIA E HISTÓRIA

Hitler, em seus textos, depoimentos, discursos, defendia a estetização da política e da propaganda para envolver o povo alemão nos embalos nacional-socialistas: “[...] a condição essencial para a formação de uma humanidade superior não é o Estado, mas a raça” (23).

A noção de raça como um dos pilares de

21 Hannah Arendt, *O Sistema Totalitário*, op. cit., p. 507.

22 Reinhard Kühnl, op. cit., p. 163.

23 A. Hitler, op. cit., p. 287.



sustentação do Estado Novo implicava o resgate de uma memória coletiva e da construção de fatos históricos sobre a história da Alemanha.

"[...] a concepção 'racista' distingue a humanidade nos seus primitivos elementos raciais. Ela vê, no Estado, em princípio, apenas um meio para um fim e concebe como fim a conservação da existência racial humana. Por consequência, não admite, de forma alguma, a igualdade das raças, antes reconhece na sua diferença maior ou menor valor e, assim entendendo, sente-se no dever de, conforme a eterna vontade que governa este universo, promover a vitória dos melhores, dos mais fortes, e exigir subordinação dos piores, dos mais fracos. [...]. Crê na necessidade de uma idealização da humanidade [...] em um mundo de mestiços e de negros, estariam para sempre perdidos todos os conceitos humanos do belo e do sublime, todas as idéias de um futuro ideal da humanidade [...]. Todos pressentimos que, num futuro longínquo, surgirão ao homem problemas para cuja solução deverá ser chamada uma raça superior, apoiada nos meios e possibilidades do mundo inteiro" (24).

Para divulgar as noções de "raça superior", de "unidade" e "identidade cultural", os nacional-socialistas construíram um discurso baseado na concepção evolucionista e teleológica da história da Alemanha. A memória histórica foi constantemente apropriada e reelaborada pelos "teóricos" do nacional-socialismo durante as décadas de 1920 e 30. A construção ideológica de fatos históricos pelos nazistas baseou-se numa seleção de documentos sobre o passado:

"[...] observar a obra da transubstanciação, perceber no fato a idéia, estabelecer que ela é sua condição (isto é, o fato o é pela idéia mesma), supõe admitir a sua existência em um certo momento, o qual possibilitou sua alocação num dado conjunto de práticas. O engendramento da idéia no seu conjunto - como o fato - é o que recebemos. Alocar as significações, apropriar-se da idéia, compô-la enquanto fato - realização - é âmbito do exame do ven-

cedor, de um exercício e práticas, como sua projeção e difusão, linha por onde nos alcança" (25).

Durante os anos 20, os nacional-socialistas apontaram uma série de "desvios" (fatos) na evolução histórica do "povo alemão", que permitiram justificar o afloramento de uma cultura "decadente", sob a República de Weimar. E, concomitantemente, indicaram os acontecimentos positivos e verdadeiros, ocorridos na história, a serem resgatados pelos "teóricos" nazistas na construção de um futuro novo, capaz de refletir o surgimento de uma verdade histórica, inquestionável, sob o ponto de vista da interpretação científica dos documentos.

O passado histórico caracterizado como um "desvio" explicitou-se, com nitidez, num trecho d'*A Minha Luta*:

"[...] falta aos alemães o espírito gregário que sempre se verifica quando todos são do mesmo sangue e que protege as nações contra a ruína, sobretudo nos momentos de perigo, em que todas as pequenas diferenças desaparecem e o povo, como um só rebanho, enfrenta o inimigo comum [...]. Se, na evolução histórica, o povo alemão possuísse aquela inabalável unidade que foi de tanta utilidade a outros povos, seria hoje o senhor do Mundo. A história teria tomado outro curso" (26). "Não veríamos esses cegos pacifistas mendigarem a paz através de queixas e lamentações, pois a paz do Mundo não se mantém com lágrimas de carpideiras pacifistas, mas pela espada vitoriosa de um povo dominador que põe o Mundo ao serviço de uma alta cultura [...]" (27).

Hitler, durante os anos 20, por um lado, lastimava a inexistência de uma "perfeita unidade racial" na Alemanha, devido a uma fatalidade histórica ocorrida no passado, e, por outro, apontava, com alegria e satisfação, a preservação do "puro sangue alemão" na região norte do país, desde a Antiguidade. A *positividade* sobre a existência de uma verdade histórica do passado internalizada numa região da Alemanha, na década de 20, foi saudada pelo chefe do Setor de Propaganda do NSDAP como o "mais precioso tesouro para o nosso futuro" (28).

24 Idem, *ibidem*, pp. 280-1.

25 Carlos Alberto Vesentini, *A Teia do Fato*. São Paulo, FFLCH-USP, 1982, p. 177. Tese de Doutorado.

26 Grifo nosso.

27 A. Hitler, *op. cit.*, pp. 290-1.

28 Idem, *ibidem*, p. 291.



Competia, portanto, ao artista-soldado-publicitário divulgar a existência desse “tesouro” (o “puro sangue alemão”) para conscientizar todo o “povo” em torno de um fato histórico a ser construído e imprescindível para explicar a “superioridade” e a “pureza” de uma raça na luta em prol da elaboração de uma História Nova, tendo como ponto de ruptura com o passado a chamada “revolução fascista”.

Em contrapartida, para despertar o ideal do “homem puro, forte e saudável”, os nacional-socialistas procuraram arrolar e exaltar uma série de fatos ocorridos no passado e considerados fundamentais para a construção do Estado Novo: 1.º) os povos alemães, em momentos anteriores à era cristã, viveram isolados em diversas “nações”, devido às condições climáticas do norte da Europa (por esse motivo, não puderam desenvolver suas qualidades artístico-culturais); 2.º) o “povo ariano” possuía, em estado latente, uma forte capacidade artístico-política, dependendo de um momento conjuntural para possibilitar o afloramento desse inconsciente coletivo; 3.º) devido à invasão de povos e de raças diversas após a Guerra dos Trinta Anos, a Alemanha sofreu fortes influências “negativas e desagregadoras” em função da “presença” em seu território desses estrangeiros.

Para conscientizar o “povo ariano” sobre a sua “superioridade” física e mental em face de outros povos, os nacionalistas defenderam uma profunda reforma no sistema educacional, privilegiando o ensino da história como o centro da grade curricular nos cursos primário e secundário. Os militantes do NSDAP, num primeiro momento, enfatizaram o ensino da história Universal, e, num segundo, criticaram com virulência os manuais didáticos e os métodos utilizados pelos professores:

“[...] sobretudo os métodos atuais, de ensinar história, tem de se proceder a uma modificação racial. Poucos povos têm tanta necessidade de aprender história quanto o povo alemão, poucos povos a utilizam tão mal quanto o nosso. A nossa educação histórica deve ser orientada pela nossa experiência política [...]. Em noventa e nove por cento dos casos, as conseqüências do nosso atual sistema de ensinar história são as mais

deploráveis. Algumas datas e nomes, eis que, habitualmente, fica do estudo da história. Não constam do mesmo as linhas gerais e claras da evolução. Tudo o que é essencial, de importância, não é ensinado” (29).

O estudo dos “fatos do passado” visava despertar nos alunos o interesse pela história da civilização grega e pela história dos povos nórdicos. Implicitamente, os historiadores nacional-socialistas basearam-se na famosa frase de Cícero - “a história é mestra da vida” - para conscientizar e *provar*, através de documentos, alguns fatos históricos sobre a “superioridade cultural e política do povo ariano” e sobre a “singularidade da civilização grega”, vista como a representação de uma “época áurea” da história da humanidade. Joseph Goebbels, nas últimas anotações em seu *Diário* (4 de abril de 1945), alertava os jornalistas das seções culturais dos jornais para que se preocupassem com *fatos* capazes de motivar a

“[...] elevação da nossa resistência nacional e reforço do nosso moral de guerra [...] descrições da Segunda Guerra Púnica, observações sobre a história romana de Mommsen, estudos sobre cartas e escritos de Frederico, o Grande, biografias de grandes gênios combativos da história da humanidade, são apenas umas poucas indicações das novas tarefas, que mais servirão aos novos objetivos do que as anedotas inofensivas sem qualquer efeito político ou moral” (30).

O estudo da história antiga era enfatizado pelos nacional-socialistas como um “exemplo” a ser seguido pelos jovens alemães na construção de uma “nova sociedade”: “[...] para o presente como para o futuro [...] Não se deve destruir a grande comunidade racial pelas diferenciações entre os vários povos. A luta que hoje se agita tem o grande objetivo de, ligando a sua existência ao passado milenar, unificar o mundo greco-romano com o germânico” (31). A *recuperação* dos fatos históricos ligados à civilização grega visava construir uma memória histórica, objetivando estabelecer um elo entre essa civilização e a civilização germânica, a ser “descoberta” e construída pelos arianos.

29 Idem, *ibidem*, p. 308.

30 Joseph Goebbels, *Diário. Últimas Anotações, 1945*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1977, pp. 246-7.

31 A. Hitler, *op. cit.*, p. 311.



O ensino da história universal visava, em linhas gerais, despertar no aluno "um inabafável sentimento nacional" (32). Para divulgar os valores cívicos nos alunos, os professores deviam defender as noções de "orgulho", de "renúncia", de "beleza" e, fundamentalmente, demonstrar a existência de uma comunidade nacional, imprescindível para discutir a *realidade* de uma nação e de uma civilização capazes de dominar e escravizar os "povos frágeis", que viviam na Alemanha ou em outros países do mundo.

A personalidade do verdadeiro alemão, conforme essa concepção de história, fundamentava-se na sua capacidade de renunciar a todos os bens materiais e a todos os interesses espirituais nitidamente egocêntricos, em oposição ao individualismo materialista dos liberais e dos marxistas: "[...] o sentimento nacional que só visa lucros, não existe. Nacionalismo que só tem em consideração o espírito de classe não merece esse nome" (33).

A reinterpretção da memória histórica e coletiva proposta pelos nacional-socialistas visava, de um lado, despertar o interesse das massas populares pelos seus antepassados - os arianos - e, de outro, anunciar fatos que deviam, fatalmente, ocorrer no futuro... Por essa razão, a propaganda totalitária visava demonstrar a infalibilidade de seus conteúdos temáticos, proclamados antecipadamente através da enunciação de uma série de "acontecimentos". À guisa de exemplificação, em janeiro de 1933, Hitler afirmou: "[...] desejo hoje mais uma vez fazer uma profecia: caso os financiadores judeus [...] consigam novamente arrastar os povos a uma guerra mundial, o resultado será a aniquilação da raça judaica na Europa" (34). O extermínio dos judeus, como um "povo internacionalista e decadente", foi defendido durante os anos 20 pelos nacional-socialistas, na fase da organização do movimento. A partir de 1933, com a tomada do poder, a perseguição aos judeus fundamentou-se numa *lei ditada pela história e pela biologia* que iria, fatalmente, redundar no seu extermínio da face da Terra.

Para os nacional-socialistas, durante os anos 20, somente o "sacrifício individual" podia criar, através de uma lenta revolução democrático-totalitária, um Estado novo e forte, caracterizado pelos artistas-soldados-publicitários como uma obra de arte

"inacabada", e constituído de cidadãos alemães, "puros", "superiores", unidos entre si pelos laços de sangue e pelo orgulho comum. Com a tomada do poder em 1933, o ensino da história universal, fundamentada em verdades científicas comprovadas através de documentos, devia penetrar o cérebro e o coração da juventude, contribuindo, assim, decisivamente, para a construção de um projeto coletivista, racista e harmonioso de nação.

O ensino da história favoreceu o afloramento de práticas científico-político-estético-culturais nos cidadãos "confiáveis" (minoridade da população da Alemanha, pós-33) - biólogos, químicos, físicos, engenheiros, arquitetos, matemáticos, médicos, psiquiatras -, que inventaram novos produtos químicos, tais como novos gases mortíferos, líquidos, testados anteriormente em ratos, insetos e, posteriormente, utilizados no extermínio de "deficientes físicos", "débeis mentais", conforme laudos "técnicos" emitidos pelos "cientistas" (35). Nos livros de história, as noções sobre "saúde" e "beleza" foram resgatadas, tendo como postulados básicos, de um lado, uma determinada interpretação sobre os "guerreiros espartanos" - "belos" e fortes - e, de outro, nos ideais de "luta", de "guerra", como práticas fundamentais, objetivando-se eliminar todos os "inimigos da pátria"; "[...] nosso valor básico é a herança de nosso sangue, nossa herança nacional [...] quem não possui força suficiente para cravar um punhal no coração de seu adversário jamais será capaz de conduzir um povo no duro combate da busca do seu destino" (36).

No período de 1933 a 45, a propaganda nazista não divulgou, para as massas, práticas violentas - extermínio de deficientes físicos ou de judeus nos campos de concentração -, almejando incutir no "povo alemão" o ideal da tragédia como o símbolo de uma festa, onde todos comungavam e "aceitavam" os mesmos valores baseados na solidariedade, na fraternidade e no resgate dos mitos medievais, através de cortejos nas ruas de Munique, onde se procurava "carnavalizar" e "popularizar" os principais temas das óperas wagnerianas (37). Carros alegóricos com adolescentes vestidos em trajes das valquírias percorriam as ruas de Munique para saudar um *Führer* "bonachão", "alegre" (em oposição às ima-

32 Idem, *ibidem*.

33 Idem, *ibidem*, p. 312.

34 Apud H. Arendt, *O Sistema Totalitário*, op. cit., p. 442.

35 *Arquitetura da Destruição* (*The Architecture of Doom*). Direção e Roteiro: Peter Cohen. Narração: Bruno Ganz. Produção: Poj Filmproduktion AB, Schwedishes Filminstitut, Schwedishes Fernsehen. Stockholm, 1989. 119 min.

36 Discurso de Adolf Hitler proferido em Munique, em 6 de março de 1937.

37 Deuses gregos, epopéias medievais; os mestres cantores da Alemanha (século XVI).



gens de alguns filmes de propaganda nazista, durante a Segunda Guerra Mundial, em que o Ditador aparecia como uma personagem "ensandecida", "rípida", cujos traços fisionômicos deviam transmitir todo o "ódio" e toda a "fúria" da nação contra os inimigos do povo ariano).

Nos últimos dias da Segunda Guerra Mundial, os jornais alemães continuavam divulgando mensagens "otimistas", "ufanistas", populistas, em que a "carnavalização" da sociedade continuava a alimentar o imaginário dos decodificadores desses textos. E, nesse momento em que as "verdades" guardadas pelos artistas-soldados-militantes do regime restringiam-se a alguns privilegiados, os próprios guardiães desse imaginário começaram a se "irritar" com a "indiferença" da imprensa em face dessas verdades (bombardeios, massacres de alemães pelos chamados "povos frágeis"), sempre omitidas pela elite do NSDAP:

"[...] todos esses fenômenos dão aos ingleses a esperança de que o Reich se encontre em total dissolução. Acredita-se que desse modo chegarão a uma vitória rápida e cômoda. Julgam a população alemã madura para a capitulação. Embora o governo ainda proclame e prossiga na defesa, acham que, diante dos atos espontâneos da população civil, ele se torna mera ilusão; que o povo alemão está na iminência de trocar as bandeiras com a cruz suástica pela bandeira branca, e que o inimigo ocidental teria jogo fácil. Isso deve-se aos órgãos do nosso partido e da Wehrmacht. Não se mostram à altura da crise atual. Mas ainda espero conseguir, bem como há semanas no leste, também no oeste reorganizar a moral da guerra [...] estou trabalhando incansavelmente no sentido de dirigir a nossa imprensa claramente para os objetivos da nossa atual guerra política [...] a principal tarefa da imprensa e do rádio é esclarecer ao povo alemão que o inimigo ocidental pretende realizar as mesmas metas infames e os mesmos diabólicos planos de extermínio contra os alemães que o inimigo oriental, e apenas aparentemente usa de métodos mais civilizados para enganar o nosso povo e tapar o sol com a peneira [...]" (38).

A memória histórica, sacralizada pelos manuais didáticos e pelos jornais, havia "excluído" a palavra "barbárie" do seu discurso retórico-propagandístico, que procurava omitir o extermínio dos deficientes físicos, doentes mentais, judeus, num primeiro momento, e, num segundo, os ingleses, russos, poloneses, franceses... "Hitler odiaba a Francia, 'enemigo mortal, enemigo despiadado del pueblo alemán', y su estimación por esta nación 'podrida', decadente y 'negrificada' no era mayor que la que sentía por los esclavos (...) No sólo estaba decidido a abatirla políticamente, a humillarla, sino que no hubiera tenido el menor escrúpulo en 'polonizarla'" [...] (39).

Como explicar para o "povo alemão", numa conjuntura histórica específica, uma nova versão da história em que os "bárbaros" (ingleses, franceses, judeus) poderiam dominar e escravizar o povo alemão!!!

## A GUERRA COMO SÍMBOLO DA FESTA E DA TRAGÉDIA

Em linhas gerais, os nacional-socialistas definiram a cultura como representação da raça ariana. Conforme esse postulado, somente um "povo puro" seria capaz de construir uma cultura harmoniosa, singular e "superiormente" criativa.

Para os teóricos do nazismo, a arte prendia-se à vida cotidiana do homem. Por essa razão, criticaram duramente toda produção artística baseada nas teorias formalistas - arte pela arte - e enfatizaram o gosto como o símbolo da "beleza", internalizado, durante séculos, no seio da comunidade - região norte da Alemanha. Consoante esse imaginário, um trabalho, para ser considerado uma obra de arte, devia, num primeiro momento, negar *in totum* a criação artística como uma prática individual ou produzida por um "gênio"; e, num segundo, aceitar essa criação como o resultado de sua função e de sua aceitação por uma determinada comunidade racial. Ou seja, somente uma comunidade garantia a *verdade artística* a ser atribuída a uma obra, conforme matizes nacionalistas.

Para justificar a internalização do gosto estético no inconsciente coletivo de um "povo", os nacional-socialistas apoiaram-se num determinado resgate histórico da civilização grega: "[...] o homem grego nunca

38 Joseph Goebbels, op. cit., pp. 245-6.

39 André Latreille, *La Segunda Guerra Mundial 1939-1945*, I. II, Madrid, Guadarrama, 1966, pp. 300-1.



elaborou uma obra de arte conforme critérios internacionalistas, mas, sempre procurou explicitar os mais diversos valores éticos do seu povo". A "superioridade" de um povo em face do outro fundamentava-se, conforme a estética nazista, na sua capacidade e energia criadora no campo cultural.

O ideal de "beleza", em contrapartida, fundamentava-se na estetização da política e de toda a vida cultural: "[...] a purificação de nossa cultura deve estender-se a todos os campos do conhecimento: teatro, belas-artistas, literatura, cinema, imprensa, publicidade [...] e, paralelamente, toda produção artística deve ser colocada a serviço do Estado Novo".

Para despertar e conscientizar o "povo alemão" sobre a existência de "raízes culturais", ainda latentes no seio de uma comunidade, os artistas-soldados-publicitários-teóricos do NSDAP apoiaram-se nos "fatos históricos" resgatados nos livros sobre a história da Grécia e das nações nórdicas. Para os ideólogos da doutrina nazista, na Grécia, os valores estético-políticos harmonizavam-se com os fatos biológicos a serem constatados numa total harmonia entre o corpo e o espírito. Conforme essa análise, durante a representação de uma tragédia, ocorria uma total identificação entre o "público" (cidadãos) e as personagens que transmitiam valores comuns para toda a sociedade.

Hitler, n'A *Minha Luta*, privilegiou a música e a arquitetura - chamadas de "as duas artes rainhas" - como os pilares do discurso totalitário: política + cultura + propaganda.

Para compreender a estetização da política e da propaganda como o ponto nodal do imaginário nazista, torna-se imprescindível analisar a reinterpretação da obra de Richard Wagner realizada por Adolf Hitler, numa conjuntura histórica específica: os anos 20 e 30. Conforme Richard Wagner, a construção de uma utopia revolucionária da arte somente poderia ser elaborada tendo como ponto de partida uma determinada reinterpretação da cultura e da tragédia gregas.

Para Richard Wagner, o mundo grego caracterizava-se pela íntima harmonia entre o Estado e a arte. No interior dessa "comunidade", Apolo era considerado o deus principal de todos os triunfos do povo helênico; o principal executor da vontade

de Zeus sobre a "nação"; o símbolo do "homem livre, belo e forte"; é, em síntese, o representante de todo o povo grego.

A partir dessa concepção wagneriana, Hitler "interpretou" a natureza biológica e cultural do "homem nórdico ou ariano" como o símbolo da "coragem" e da sua natural vocação militar, capaz de desencadear uma "guerra" permanente contra todos os "inimigos" internos e externos da nação, a ser construída pelos militantes do NSDAP: judeus, negros, deficientes físicos e mentais (de acordo com os pareceres neodarwinistas e neolombrosianos emitidos pelos médicos), artistas de vanguarda (cubistas, dadaístas, expressionistas, dodecafonistas), militantes socialistas, anarquistas, espartaquistas, liberais-democratas.

Hitler, Goebbels, Rosenberg exaltavam, em seus discursos, a tragédia grega, através de uma determinada leitura de Richard Wagner, como o símbolo de uma festa a ser resgatada, de um lado, como a representação das tradições medievais do povo alemão; e, de outro, como a alegoria da "morte", aflorada nos combates sangrentos, almejando-se exterminar "povos frágeis ou internacionalistas", subjugar ou escravizar os "povos inferiores".

Para Richard Wagner, a tragédia grega expressava atos "gloriosos" dos deuses e dos homens, denotando os seus sofrimentos e as suas alegrias durante a sua representação no anfiteatro, onde ocorria a interação da vida física com a vida espiritual. Nesse momento "mágico", o povo grego (30.000 cidadãos) "identificava-se" com a sabedoria dos deuses. Essa comunhão fundamentava-se, de um lado, no ensino da educação física (saúde e civismo), e, de outro, na educação artística (espiritualidade e civismo). De acordo com o autor do *Anel de Nibelungo*, o grego, desde a sua infância, internalizava ideais cívico-nacionalistas através da aprendizagem do canto, da dança e da sua participação nas atividades teatrais. O desprezo dos gregos pelos escravos e pelos "povos bárbaros", vistos como os seus principais "inimigos", foi explicado por Richard Wagner e por Adolf Hitler, tendo como ponto de partida justificativas elaboradas pelos próprios filósofos gregos: os escravos e os bárbaros simbolizavam os pecados da história contra a natureza humana. E, através dessa documentação, Hitler, parafrase-





NA CARICATURA, WAGNER, A IRMÃ E O PRECEPTOR; NO DESTAQUE, CARTAZ DO CONCERTO REGIDO POR WAGNER EM DRESDEN, 1847



ando Wagner, justificou a “inocência” do grego, visto como um “povo superior”, que acabou sendo destruído pelos seus principais inimigos: os escravos e os bárbaros.

Richard Wagner explicou o “declínio” da tragédia grega como um fato diretamente ligado à “desagregação geral do Estado ateniense”, do “espírito coletivista”, e em função do surgimento de “mil e uma tendências egoístas” (40).

Em 1849, Richard Wagner criticou virulentamente a “estagnação” artístico-cultural de toda a Europa, em função de uma “nefasta” ação de empresários, intérpretes, compositores, preocupados exclusivamente em ganhar dinheiro e obter lucros elevados. Para colocar em xeque esses impasses entre a burguesia capitalista e os artistas, Wagner lançou as bases de um amplo pro-

jeto cultural - de natureza multidisciplinar - a ser instaurado, num primeiro momento, na Alemanha, e, num segundo, em todas as nações do mundo...

Hitler, imitando Parsifal, uma das principais personagens criadas por Wagner (41), justificou o seu projeto cultural (arte + política + propaganda) a partir de uma longa periodização, almejando construir uma “ponte” histórica entre a civilização grega (Antigüidade) e os povos nórdicos (Antigüidade e Idade Média), visando despertar nos alemães, durante as décadas de 1920 e 30, a possibilidade de tornarem-se os herdeiros dessas civilizações, sufocadas durante séculos pelos “povos bárbaros”.

O conceito de Arte Total ou DRAMA - símbolo da fusão da música com a poética, filosofia, arquitetura, história, artes cênicas

40 Richard Wagner, *Arte e Revolução*. Lisboa, Antígona, 1990, p. 44.

41 *Parsifal*. Obra escrita por Richard Wagner, especialmente concebida para ser representada em Bayreuth (1882). Temática central: a lenda do Graal, tratada, desta vez, sob a ótica de um espírito marcadamente religioso.



- foi repensado pelos nacional-socialistas como a representação da utopia totalitária internalizada no ideal da revolução permanente. A análise da história, conforme essa visão de mundo, baseou-se numa evolução "ascendente" (Estado ateniense) ou "descendente" (povo ariano oprimido, durante séculos, pelos "povos impuros"). E, para despertar essa memória coletiva internalizada no inconsciente do "povo alemão" durante as décadas de 1920 e 30, era imprescindível explicar as "causas" do "declínio" da civilização grega: 1.º os conquistadores romanos introduziram um novo tipo de teatro popular, não habitado por deuses, heróis míticos, dançarinos, cantores, mas um local onde leões, panteras, elefantes - bestas ferozes - dilaceravam os corpos dos gladiadores, sob os olhares complacentes do público; 2.º devido à divulgação de valores do cristianismo, os novos profetas justificaram o ceticismo ou a negação dos valores terrenos através da exaltação do "amor divino" e da conquista do paraíso após a morte.

Richard Wagner, em contrapartida, justificou a permanência latente de valores culturais puros no seio do povo nórdico a partir da Idade Média, devido: 1.º à defesa da aquisição de bens materiais pelos cristãos alemães, opondo-se às diretrizes da Igreja romana; 2.º em função da fragmentação do "mundo medieval", a arte alemã não conseguiu atingir a sua "unidade". Com o afloramento da burguesia mercantil, num primeiro momento, a partir do século XVI, e com a consolidação da burguesia industrial, durante o século XIX, a Alemanha, conforme o pensamento wagneriano, continuou sendo "escrava do gosto dos espectadores, dos empresários, dos artistas e das classes dominantes", e fortemente controlada pela censura do Estado e da Igreja.

O nazismo, visto como um matiz do capitalismo moderno, recuperou a utopia wagneriana a partir de uma inquestionável defesa da cultura como símbolo de um Estado moderno e nacional, negando a participação da burguesia internacional (judeus) no financiamento da produção cultural e, paralelamente, defendendo o apoio total do Estado no campo de *todas* as atividades artísticas.

Para Hitler, a evolução histórica e natural do povo ariano "puro" havia sido interrompida devido às ações "nefastas" dos ju-

deus e dos negros. De acordo com essa releitura da memória coletiva e histórica, os nacional-socialistas acusaram o povo judeu pelo sufocamento dos valores coletivos da comunidade nórdica, devido ao seu exacerbado "internacionalismo" e ao seu gosto excessivo pelo dinheiro e pelo lucro... Por essa *razão histórica*, os alemães haviam sido dominados por "povos individualistas, egoístas, não criativos", num período compreendido entre a Antiguidade e a República de Weimar.

Para Richard Wagner, a tragédia grega caracterizou-se pelo seu conservadorismo e pelo seu ajustamento a valores dominantes da sociedade. O projeto utópico-romântico e conservador de Richard Wagner apoiava-se num possível afloramento de uma nova arte, que dependia exclusivamente do surgimento de uma "grande revolução da humanidade": "[...] essa nova arte não poderia confundir-se com a cultura e a civilização gregas... Não. Não queremos voltar a ser gregos. Porque sabemos hoje que os gregos não sabiam o que resultou precisamente na sua queda" (escravos, bárbaros) (42).

A tragédia grega, como o símbolo da representação da união entre arte/cultura/política/propaganda/Estado/cidadania e a sua posterior "desagregação" devido às condições históricas, foi discutida por Hitler - arquiteto, pintor e músico do Terceiro Reich - como o apogeu de uma civilização construída por uma "raça pura e superior", cujos valores foram internalizados posteriormente pelo povo ariano, mantendo-se no inconsciente coletivo dessa comunidade até a década de 1920. Competia, portanto, à ação dos novos profetas (artistas-soldados-publicitários) explicitar ou "traduzir" esses valores "adormecidos" para promover uma profunda mudança sociocultural e política no país: "[...] homem forte e belo, a Revolução dar-lhe-á força, a arte conferir-lhe-á a beleza".

Richard Wagner sonhava com um movimento revolucionário, capaz de instaurar uma Arte Nova - o DRAMA - a se concretizar numa conjuntura histórica favorável, ou seja, num momento de convergência de todas as artes produzidas em todas as nações do mundo. Essa nova forma dramática iria representar uma humanidade una e livre.

Hitler, em contrapartida, defendia um discurso totalitário - integração de todas as artes, sob os auspícios de um Estado forte.

42 Richard Wagner, op. cit., p. 85.



Por essa razão, o projeto nacional-socialista defendido pelos seus militantes enfatizava o totalitarismo como uma íntima relação a ser estabelecida entre chefe (ditador)/Estado novo/política/propaganda/cultura.

A criação de novos mitos - "homens superiores" - (artistas+políticos) fundamentou-se nas premissas, já discutidas, sobre a ideologização das "leis da história e da biologia". Era imprescindível transformar a tragédia grega, o DRAMA wagneriano, numa alegoria - a festa - como a representação de uma civilização a ser celebrada, glorificada, nos mais diversos tipos de rituais do novo culto "nacional-religioso" a ser eternizado, num primeiro momento, pelos alemães, e, num segundo, por todas as nações do mundo.

Para deflagrar o movimento em prol da consolidação e expansão do nacional-socialismo, os ideólogos nazistas defenderam, de um lado, um conjunto de ações práticas, almejando organizar e conscientizar as comunidades populares e, de outro, um conjunto de ações repressivas violentas, objetivando opor-se a todos os valores consideradas "desagregadores" e promovidos pelos "novos bárbaros" (judeus, franceses, alemães socialistas, cubistas, serialistas) ou pelos "povos frágeis" (a serem escravizados, por exemplo, os poloneses). Esses "novos bárbaros" e "possíveis escravos" eram vistos como "elementos perigosos", capazes de colocar em xeque o Estado totalitário alemão.

No campo da arte moderna, por exemplo, os nacional-socialistas repudiaram temáticas utilizadas pelos artistas expressionistas sobre a loucura, a amargura, a angústia, consideradas como uma espécie de contradiscurso construído pelos "povos internacionalistas", "não-criativos", impedindo, assim, o afloramento de cultura latente e internalizada no "povo ariano": danças e músicas folclóricas, quadros retratando as "belíssimas" paisagens da Alemanha rural (43), aquarelas, temas em que predominavam a "alegria", a "pureza", a "simplicidade", "o espírito de solidariedade entre os camponeses". Em síntese, os nazistas procuraram concretizar a utopia do romantismo conservador, onde a "arte provém do sentimento e não da inteligência, somente o artista consegue resgatar em sua obra esse sentimento coletivo" (44). E, além disso, objetivaram divulgar a cultura junto às massas populares:

*"[...] aujourd'hui, en Allemagne, la fréquentation des théâtres n'est pas réservée aux gens que viennent en tenue de soirée; l'apprenti, la plus modeste dactylo peuvent se payer le théâtre. C'est à eux de choisir s'ils préfèrent voir ou entendre le répertoire classique ou la comédie, le grand opéra ou l'opérette, la musique classique ou légère, ou assister à des concerts symphoniques ou des récitals. Ce qui a été dit pour le théâtre et la musique s'applique également aux beaux-arts" (45).*

De 1933 a 1938, foram realizados 73.000 representações teatrais, assistidas por 33.700.000 espectadores; 15.000 concertos, frequentados por 7.900.000 pessoas; 47.000 projeções cinematográficas, algumas apresentadas no campo através de automóveis, que possuíam aparelhos para projetar filmes sonoros, atingindo 18.650.000 espectadores, e outros tipos de atividades culturais, em número de 180.000, envolvendo 70.000.000 espectadores. Os objetivos dessas apresentações culturais visavam mostrar o "socialismo em ação" e despertar nas massas populares o gosto pela alegria de viver. O governo procurava, de um lado, educar os trabalhadores conforme práticas culturais totalitárias; e, de outro, disciplinar autoritariamente o lazer dos operários, camponeses, durante as suas "folgas" semanais.

### **A propaganda como obra de arte**

Goebbels defendeu, durante a Semana Teatral realizada em Hamburgo, de 16 a 23 de junho de 1935, a propaganda como uma obra de arte, visando refutar críticas de setores do NSDAP que atacavam a propaganda como um fator de "desagregação cultural".

Nesta fase, o totalitarismo detinha o controle absoluto da propaganda. Através das Câmaras de Cultura, os ideólogos do regime utilizaram a propaganda como a sua principal estratégia de doutrinação das massas:

*"[...] e emprega a violência não mais para assustar o povo (o que só é feito nos estágios iniciais, quando ainda existe a oposição política), mas para dar realidade às suas doutrinas ideológicas e às suas mentiras totalitárias. O totalitarismo não se contenta em afirmar, apesar de pro-*

43 Cenas iniciais do filme *Arquitetura da Destruição*, de Peter Cohen (1989).

44 Discurso de J. Goebbels proferido em 1937 na Câmara de Cinema do Ministério da Cultura e Propaganda.

45 Apud Lionel Richard, *Le Nazisme et la Culture*, p. 222.



var o contrário, que o desemprego não existe; elimina da sua propaganda qualquer menção sobre os benefícios para os desempregados” (46).

E, paralelamente à divulgação de filmes musicais, comédias, música de ópera, o teatro de variedades, os grandes espetáculos cívicos, os militantes criaram uma atmosfera de sonho e de fantasia, almejando dissimular toda a realidade social. À guisa de exemplificação, os filmes de Hans Jürgen Syberberg - *Ludwig, Réquiem para um Rei Virgem* e *Karl May* - recuperaram o gosto pelo *kitsch*, uma das características da sensibilidade alemã da segunda metade do século XIX, tais como: o gosto desenfreado pelo excesso de ornamentação, falsas perspectivas, colunas que nada sustentam e janelas que não se abrem para lado algum. O nazismo herdou essa releitura do imaginário romântico, o gosto pelos adornos, pela grandiosidade, pela aparência ou pelo monumental (estátua de Breker e os adornos do Estádio Olímpico).

O debate sobre a estetização da política, da cultura e da propaganda incidiu no afastamento de quaisquer discussões sobre a estética ou a filosofia da arte. Os nazistas consideravam o “belo artístico” tendo como postulado básico a encarnação do espírito da comunidade racial, objetivando resgatar os valores da tradição popular. Durante a Segunda Guerra Mundial, a propaganda, como obra de arte, veiculou cartazes cujos temas retratavam cenas campestres, a família camponesa, o soldado camponês; o trabalho no campo como símbolo da luta antibolchevique e anticapitalista; a “Vênus Camponesa” (mulher camponesa e o seu grande número de filhos como símbolo da fertilidade da raça).

O neo-romantismo nacional-socialista caracterizou-se, durante a década de 1930, pelo irracionalismo, misticismo, sonho, a fuga do real. Os temas das obras literárias, musicais, das artes plásticas exaltavam a vida camponesa, os trabalhadores rurais: “[...] o retorno à terra, a glorificação da pureza dos costumes na aldeia, o ódio pela industrialização e o anticapitalismo romântico tornaram-se também componentes do imaginário nazista” (47).

Adolf Ziegler, num artigo publicado em 14 de janeiro de 1937, exaltava os estudos e pesquisas no campo da etnologia, cujos ci-

entistas vinham resgatando e divulgando fontes culturais sobre as tradições nórdicas, “esquecidas” e obstruídas, durante séculos, devido à dominação de povos estrangeiros.

As cenas iniciais do filme *Arquitetura da Destruição* (48) recuperaram essa tradição camponesa, rural, campestre, inspirada na “alma do povo alemão”. As imagens que “retratam” uma aldeia ao amanhecer são representadas pelo diretor, Peter Cohen, através de uma paisagem bucólica, de matizes cromáticos belíssimos (cores que refletem as brumas de outono):

“[...] vemos também a graça casual de uma ocupação humana em harmonia com a terra, casas dispostas ao sabor do acaso, mas apesar do acaso repletas de sentido: o Ser heideggeriano, parente do Morar, do Estar em Casa, abre-se para nós, entre suaves neblinas da fotografia. Os nazistas, diz o narrador, queriam embelezar o mundo... E o público se encontra na incômoda posição de admitir: sim, o mundo é feio. E o que eu acho bonito os nazistas também achavam” (49).

“Os pintores nazistas desenhavam o campo alemão como se tivesse saído da Idade Média: o semeador, o ceifeiro têm os mesmos traços angulosos das gravuras medievais e igualmente o arcaísmo das técnicas é aí respeitado” (50). A propaganda, como obra de arte, inter-relacionava-se com os conteúdos temáticos dos filmes, peças teatrais, músicas, literatura, pintura. Esse “espírito” de “harmonia”, “coesão”, “felicidade”, resgatado no seio do povo ariano (universo rural), foi reinventado pelos organizadores dos grandes desfiles e festas cívicas realizados nas ruas, praças públicas e grandes estádios das principais cidades da Alemanha: Munique, Berlim, Hamburgo.

### **A arte degenerada como símbolo da negação da estetização da política e da propaganda.**

A criação artística, durante a ditadura sob o Terceiro Reich, apoiava-se, de um lado, nas concepções neo-românticas da arte (retratos de família; imagens de cenas campestres; representações dos DRAMAS wagnerianos em Bayreuth, a carnavalização de temas medie-

46 H. Arendt, *O Sistema Totalitário*, p. 434.

47 Jean-Michel Palmier, “Do Expressionismo ao Nazismo...”, op. cit., p. 245.

48 Direção de Peter Cohen.

49 Marcelo Coelho, “Horror Nazista Arquitetou Idílio Kitsch”, in *Folha de S. Paulo*, 22/2/1995, pp. 5-8.

50 Jean-Michel Palmier, op. cit., p. 256.



vais nos desfiles da juventude nacional-socialista nas ruas de Munique) e, de outro, na ação da censura e do controle das obras consideradas "degeneradas" ou "decadentes". A partir de 1933, os nacional-socialistas implementaram uma série de práticas - grandes exposições sobre a arte moderna ou "degenerada" em museus de Munique, por exemplo - almejando perseguir e exterminar artistas "bolcheviques" - o dodecafonismo de A. Schoenberg foi caracterizado pelos donos do poder como o símbolo do bolchevismo cultural, embora esse compositor nunca tivesse demonstrado nenhuma simpatia pelo marxismo, pois era partidário da teoria formalista sobre a música - ou cooptar artistas expressionistas, sob a condição de que abandonassem essa "estética perversa", aderindo à estética nazista. Centenas de artistas (arquitetos, dramaturgos, compositores, cineastas, artistas de cinema e de teatro, cantores, pintores, literatos) preferiram abandonar o país, auto-exilando-se nos mais diversos países da Europa e das Américas (51). Os artistas modernos foram chamados pelos nacional-socialistas através de epítetos diversos: "loucos", "idiotas", "corruptos", "internacionalistas decadentes", "degenerados", "seres inferiores". Após a tomada do poder, em 1933, os nazistas elegeram Berlim como a capital do submundo dos artistas "degenerados", e, por esse motivo, Hitler elaborou um projeto de reforma urbanística mais ambiciosa do que a de Haussmann realizada em Paris, sob Napoleão III (1860-70), objetivando destruir todos esses traços da arte "decadente" e "internacionalista".

Em 1937, num discurso proferido durante a inauguração da exposição realizada pela Casa de Arte Alemã, em Munique, Hitler esboçou, em linhas gerais, o seu pensamento sobre a arte moderna: "[...] cada ano uma novidade qualquer [...] um dia é o impressionismo, depois o futurismo, o cubismo, o dadaísmo etc. [...] nada tem a ver com o nosso povo alemão. Pois todas estas noções não são nem antigas, nem modernas, refletem somente o espírito superficial de alguns idiotas ou amadores da arte".

### O artista-soldado-publicitário: o discurso totalitário

Inspirando-se no DRAMA wagneriano como símbolo da ARTE TOTAL, o artista-

soldado-publicitário tornou-se o principal agente do Terceiro Reich. Esses coreógrafos dos tempos modernos defendiam, dogmaticamente, uma concepção totalitária da cultura, da sociedade e do Estado, apoiando-se na "harmonização" de conhecimentos oriundos da área artística (pintura, música, arquitetura, literatura, cinema) e do conhecimento científico (história, biologia, etnologia, antropologia criminal, química, física). Somente os agentes fiéis a esse imaginário podiam integrar o "grande front revolucionário", tornando-se os soldados de Hitler.

Os nacional-socialistas exaltaram a figura do soldado como o símbolo do "homem ideal", capaz de desencadear guerras, combates, sob os mais diversos matizes: a) *guerras internas ou civis* - ataques constantes contra os internacionalistas (empresários judeus proprietários de jornais, de emissoras de rádio ou de empresas cinematográficas), sindicalistas ligados à social-democracia e ao partido comunista; artistas modernos (expressionistas, cubistas), intelectuais simpatizantes de idéias marxistas, doentes mentais, deficientes físicos, judeus; b) *guerras externas* - de colorações imperialistas visavam dominar e escravizar "povos" considerados "frágeis" ou socialistas, democratas, tais como poloneses, franceses, russos, ingleses, judeus.

### Arquitetura e música: as artes rainhas

#### Arquitetura

Quatro tendências dominaram o campo da arquitetura durante os anos 30: *arquitetura no estilo do país*, defendida por Schultze-Naumburg (ferrenho opositor de Hitler), expandiu-se nos museus das pequenas cidades (construção em tijolo); *arquitetura funcional*, divulgada pelo alsaciano Paul Schmitthenner, cujas idéias foram inspiradas na cidade-operária-modelo da cidade das usinas Hermann-Goering, realizada por Herbert Rimpl; os *herdeiros da Bauhaus*; e a *vertente da arquitetura política neoclássica*, defendida por Hitler e o seu grupo. O projeto arquitetônico preconizado por Hitler privilegiava a grande cidade como pólo do poder político e o centro irradiador de todos os projetos culturais do Terceiro Reich.

Essa arquitetura nacional-socialista apre-

51 Idem, *Weimar en Exil...*



sentava três funções básicas: 1.º) *função de representação* - a rigidez, a grandiloquência das colunas, os amplos traçados de avenidas ou a monumentalidade dos prédios públicos expressavam o poder, a grande civilização e a comunidade racial; 2.º) o ideal de "revolução totalitária permanente" internalizou-se nos projetos arquitetônicos. Por esse motivo, cada novo projeto apresentava traços capazes de ultrapassar projetos anteriores já concretizados: "[...] é daí que lhe vem a famosa mania do recorde e do colossal, o complexo de faraó que se expressa na dimensão Berlim deve ultrapassar Roma e Paris; Linz deve estar acima de Viena[...]" (52); 3.º) a arquitetura deve ser a expressão da *duração*, ou seja, a construção de uma nova civilização, como paráfrase da cultura grega, incidia numa concepção de tempo histórico definido sob dois ângulos: de um lado, o resgate do passado, centralizado pelo debate em torno da arquitetura greco-romana; e, de outro, a construção de uma nova civilização - a germânica - como símbolo da "época contemporânea". Por esse motivo, os materiais utilizados nas construções de edifícios, museus, teatros, estádios, praças públicas, monumentos deviam simbolizar a "grandeza" dessa civilização e deviam durar mil anos, aproximadamente: mármore, granito, tijolo.

Para justificar ideologicamente esse projeto arquitetônico, Hitler proferiu um discurso diante do Congresso do Partido: "[...] porque acreditamos na eternidade deste Reich, estas obras devem também ser eternas... Este Estado não deve ser uma Potência sem Cultura, uma força sem beleza" (53). Esse estilo nacional-socialista incidiu numa concepção neoclássica da arte grega: colunatas, pilastras (sem capitéis), frisos, proporções colossais.

Em 1936, Hitler iniciou planos para tornar Berlim a capital do mundo, cujas obras finais estavam sendo previstas para o ano de 1950. Juntamente com Speer, nomeado inspetor geral da construção da nova cidade, Hitler, em seus momentos de lazer, elaborou um projeto que incluía um gigantesco eixo norte-sul, com cinco quilômetros de comprimento e 120 metros de largura, almejando transformar Paris, a capital da modernidade, em Paris, a capital da "mediocridade" (Champs-Élysées medem dois quilômetros de comprimento e 80 metros de largura). Na região sul da cidade, foi projetada a maior estação ferroviária do mundo (ultrapassan-

do a estação central de Nova York). Na parte central da avenida, foi planejada a construção de um Arco do Triunfo de 120 metros de altura (em oposição aos 50 metros do Arco do Triunfo de Paris), entre outros projetos grandiloquentes:

"[...] em seu espírito, tudo deve concorrer em Berlim para um conjunto greco-romano-wagneriano, que terá casernas e fábricas de armamento a seu serviço. Um em cada dois carros, um em cada quatro aviões é produzido lá, um grande potencial militar que se multiplica a cada ano. Prevê também habitações populares, situadas numa natureza de que ele gosta muito. As embaixadas dos países amigos serão projetadas num conjunto harmonioso. A guerra interrompe tudo. O novo eixo norte-sul se completaria, o eixo leste-oeste, já existente, é abandonado. Coloca-se a Charlottenburger Chaussee sob uma rede, enterram-se os tesouros dos museus. Mesmo assim, recusando qualquer descentralização, a nova Berlim permanece, aos olhos de seus promotores, a pretensa 'cidade vitrine do império universal'. A guerra aérea ainda não apagou 'esse esboço de cidade antiga concebida através do filtro wagneriano' (54), desejado por um *Führer* entre os pilares que foram erguidos por toda parte. Hitler pensou em sair da obscuridade, com a luz dando o volume, o espaço e a ilusão de construção [...]. Mas Speer, seu ministro-arquiteto de confiança, diz-nos que ele se considerava ao mesmo tempo 'soldado' e 'edificador'. Pouco importa, poucos conquistadores preocupados em nos deixar edifícios grandiosos fracassarão no final como ele" (55).

Durante a Segunda Guerra Mundial, Hitler determinou aos seus generais que pusessem Atenas de possíveis bombardeios. Essa postura do *Führer* harmonizava-se com o seu discurso sobre a história: era preciso preservar as ruínas da Atenas de Péricles como um documento material da opulência dessa grande civilização durante a Antiguidade. Na primeira visita de Hitler a Paris, realizada nos inícios da ocupação da França, o *Führer* percorreu as principais praças e avenidas (Place de La Concorde, Avenue Champs-Élysées) e visitou os principais mo-

52 Louis Dupeux, op. cit., pp. 208-9.

53 Apud Louis Dupeux, op. cit., p. 209.

54 Grifo nosso.

55 Jean Marabini, *Berlim no Tempo de Hitler*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp. 142-3.



numentos arquitetônicos da cidade: teatro da Ópera, a torre Eiffel, o museu do Louvre. Neste caso, a preservação dos “monumentos parisienses” diferenciava-se dos critérios estabelecidos em face do não-bombardeio de Atenas: para Hitler, a manutenção dos projetos parisienses implicava, num futuro próximo, após o término da profunda reforma urbanística de Berlim a ser finalizada em 1950, transformar Paris em cidade símbolo do “provincianismo”, da “mediocridade” e da “arte degenerada”.

## Música

Muitos músicos, compositores, regentes foram expulsos da Alemanha por Hitler ou auto-exilaram-se por terem negado o projeto neo-romântico defendido pelos nazistas. Foram expulsos cinquenta maestros de origem judaica, aproximadamente, entre os quais Bruno Walter e Otto Klemperer. O Ministério da Cultura e da Propaganda, através da Câmara de Música, proibiu em todo o território alemão a execução de obras de compositores judeus, tais como Felix Mendelssohn ou Ernst Mahler. Entretanto, alguns compositores de prestígio, tais como Furtwängler e Richard Strauss, aderiram ao regime.

O totalitarismo refutava todos os “ruídos” do mundo moderno no campo musical. Os sons internalizados nas dissonâncias de algumas obras de A. Schoenberg ou de um Hanns Eisler representavam uma sociedade em conflito ou em “crise”.

A ideologização da música, preconizada pelos autoritários durante os anos 30, favoreceu, de um lado, a mitificação de Richard Wagner, “esvaziando-se” todas as suas contribuições inovadoras e dionisíacas para a história da música contemporânea; e, de outro lado, o “endeusamento” de Pfitzner, considerado um “compositor algo passadista”, porém “alemão puro sangue”. O messianismo implícito no imaginário nazista transformou o teatro Bayreuth num templo religioso, tendo como mensageiros a personagem Parsifal e um ditador-artista - Hitler - interessado em transformar o projeto wagneriano numa questão central do seu projeto cultural.

A utopia de uma arte revolucionária idealizada por Richard Wagner em 1849, conforme o conceito de “totalidade”, transfigurou-se numa verdade inquestionável ou num

dogma do nacional-socialismo no campo da música.

A íntima conexão entre o imaginário totalitário, a tragédia grega e o DRAMA wagneriano implicou uma rígida interpretação da história da Alemanha:

1.º) a apologia das forças da tradição, internalizadas na comunidade ariana da região norte da Alemanha, implicou a exaltação dos sentimentos, dos instintos, dos camponeses e dos mitos medievais;

2.º) a exaltação das personagens wagnerianas e as tentativas de Hitler no sentido de imitar Richard Wagner (arquiteto, músico, pintor, filósofo, literato, regente) implicaram uma valorização dos traços culturais do homem alemão - “forte, saudável, puro, guerreiro, superior, criativo” - e, paralelamente, uma profunda crítica em face dos homens “frágeis, internacionalistas, não-criativos, materialistas, degenerados” (judeus, negros, cubistas, socialistas, anarquistas, dodecafonistas);

3.º) a apologia da arte acadêmica (temas: paisagens, famílias camponesas), do neo-romantismo (Richard Wagner, Richard Strauss), da arquitetura greco-romana refletia a busca de uma identidade cultural de um povo *sui-generis*, capaz de construir uma nova civilização, como símbolo da época moderna;

4.º) a concepção de Arte Total e o conceito “multidisciplinar” do conhecimento (biologia + história + química + estética + propaganda + música + arquitetura + literatura) favoreceram a construção dos ideais de “revolução totalitária e permanente” a ser desencadeada pelos artistas-soldados-publíciários, agentes “confiáveis” do Partido;

5.º) a estetização da política e da propaganda favoreceu o afloramento de um discurso que ora exaltava as guerras interna ou externa como símbolos da higienização da sociedade (extermínio dos judeus, de deficientes físicos, de sindicalistas socialistas ou de “povos frágeis” “contaminados” pela “negritude” e a “arte degenerada”, tais como os franceses), ora exaltava a “bondade”, a “simplicidade” do camponês alemão “anticapitalista” e “antiburguês”, ora selava alianças com os grandes empresários ligados à indústria e à agricultura, responsáveis pela “estabilidade” econômico-financeira do capitalismo na Alemanha sob o Terceiro Reich.