

José Rocha Filho*

◉ O Terceiro Reich e as conexões culturais com o Brasil em *Kautschuk*

Resumo: O presente artigo analisa algumas conexões culturais entre o Terceiro Reich e o Brasil por meio da produção cinematográfica alemã, mais especificamente do filme *Kautschuk*, de 1938, produzido no Brasil. O artigo explicita a presença marcante do caráter expansionista do nacional-socialismo no filme, bem como das políticas de dominação imperialista do Estado alemão no período anterior à Segunda Guerra Mundial. O filme é um documento histórico da política germânica em 1938 e da rapidez com que a política nacional-socialista para a produção cultural modificava-se constantemente de acordo com os interesses políticos imediatos.

Palavras-chave: Nacional-socialismo; Brasil; Cinema; Século xx.

Abstract: The present article analyses some cultural connections between the Third Reich and Brazil, through film production – specifically in the film *Kautschuk*, produced in Brazil, in 1938. It is important here to clarify the huge presence of elements that exposes the expansionist character from that period and the full support gave from national socialist to imperialist domination policies on the period immediately before the Second World War. This film is a historical document from German cultural policy in 1938 and also how cultural production in Third Reich was permanently changing in order to achieve short term political goals.

Keywords: National-Socialism; Brazil; Cinema; 20th Century.

Terras inexploradas, florestas selvagens, paragens exóticas, povo primitivo, dançarinas sensuais, terras vastas. Imagens e clichês do estrangeiro sempre foram artefatos do cinema popular, desde seus primórdios. Filmes de ação possibilitam ao espectador visitar lugares nunca antes imaginados e dão a ilusão de aventura. Esses filmes oferecem à audiência a possibilidade do perigo, da intriga, do sexo, do mistério e da conquista colonial numa posição bem confortável.

A principal intenção deste artigo é observar as projeções do Brasil como tópico no filme *Kautschuk* (1938), produzido durante o Terceiro Reich – considerado o período mais problemático na história do cinema alemão –, a época do nacional-socialismo no poder.

* José Rocha Filho é doutor em Jornalismo e Cinema pela Universidade de Viena (Áustria), mestre em Comunicação pela PUC-SP (Brasil) e especialista em cinema e mídia pela Københavns Universitet (Dinamarca). Realizou pesquisa de pós-doutorado no Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz, Berlim (Alemanha).

Quarenta e quatro anos antes de *Fitzcarraldo* (1982) de Werner Herzog, um outro filme germânico foi realizado em locações na Amazônia, com elenco de alemães e brasileiros, tendo a exploração da borracha e o capitalismo expansionista como tema principal. Suas cenas foram rodadas na Amazônia e nos estúdios de Travemünde, em Schleswig-Holstein, e Babelsberg, em Berlim, Alemanha. O filme, além do título original *Kautschuk (Borracha)* tem o título alternativo em alemão *Die Grüne Hölle (Kautschuk)* e em inglês *The green hell (Kautschuk)*. Dirigido por Eduard von Borsody, o filme teve sua estreia no *UFA-Palast* de Hamburgo, na Alemanha nacional-socialista, em 1º de novembro de 1938. O Ministro da Propaganda Joseph Goebbels saudou o filme como “muito valoroso, tanto política quanto artisticamente. Uma brilhante realização da UFA” (O’Brien 2004: 70).¹

Kautschuk segue a diretriz do nacional-socialismo para a época: a narrativa de conquista imperial com tons conservadores e militaristas, conforme as regras ditadas pelo *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP)* – o Ministério para Esclarecimento Público e Propaganda. O filme se apoia nos preceitos do cinema de aventura clássico, bem como no cinema etnográfico, um gênero imensamente popular na Europa dos anos trinta, para contar como os ingleses romperam o monopólio brasileiro de borracha natural, no Brasil de 1876. *Kautschuk* foi realizado grande parte em locação na selva amazônica, utilizando extensivamente cenas documentais intercaladas com as de estúdio, e contava com um elenco de astros de primeira grandeza do cinema alemão, como René Deltgen² e Gustav Diessl, bem como o brasileiro José Alcantra. O diretor austríaco Eduard von Borsody³ atingiu com *Kautschuk* feitos notáveis. A hábil colagem de imagens documentais com cenas de estúdio e tomadas feitas em locação, aliadas às coreografias excelentemente coordenadas nas cenas de ação e a uma edição primorosa, fazem de *Kautschuk* um produto muito bem acabado. Foi um sucesso de bilheteria, tornando-se um dos mais bem-sucedidos filmes lançados na Alemanha em 1938. O filme custou um total de 802.000 RM (*Reichsmark*) e arrecadou 1.800.000 RM.⁴

Uma diretriz internacional atual dos estudos de cinema em relação ao cinema germânico do período do Terceiro Reich (1933-1945) aponta para uma mudança de rumos. Habitualmente associado ao cinema de propaganda propriamente dita ou ao cinema anti-semita por excelência, o cinema do Terceiro Reich como um *corpus* vai muito além de lugares-comuns acadêmicos vigentes e possui áreas que foram sistematicamente negligenciadas e territórios ainda bem pouco estudados, como é o caso do cinema popular (Hake: 2002). Algumas iniciativas têm sido tomadas no sentido de expandir os horizontes dos estudos de cinema para novas zonas, além das teorias deterministas de propaganda e ideologia que estavam incorporadas à metodologia até bem pouco tempo dominante. A partir dessa mudança surgem filmes

¹ Todas as traduções são próprias, exceto quando mencionado.

² René Deltgen foi nomeado *Staatsschauspieler* (“ator do Estado”) em 1939, por ocasião do cinquentenário de Adolf Hitler.

³ *Kautschuk* é um espetáculo visual e de entretenimento, o que seria uma constante na carreira de Borsody, diretor especializado em filmes de aventura e de guerra. Seus maiores sucessos durante o período do Terceiro Reich foram as obras *Kongo-Express* (1939) e *Wunschkonzert* (1940). Ele continuaria dirigindo filmes no pós-guerra, até 1963, ainda que sem atingir o mesmo sucesso obtido durante o período do Terceiro Reich.

⁴ *Licht-Bild-Bühne*, 287 (07.12.1938).

até então desconhecidos, esquecidos ou simplesmente rotulados de produto escapista, como é o caso de *Kautschuk*.

A indústria de cinema no Terceiro Reich

Primeiro, é preciso esclarecer que o cinema popular do Terceiro Reich, como afirma Sabine Hake, era uma produção sustentada por convenções genéricas, tradições culturais, sensibilidades estéticas, práticas sociais e um *star system* altamente desenvolvido. Segundo, essas formas e estilos populares se desenvolveram por meio da incorporação seletiva de elementos do período anterior a 1933 combinados com práticas culturais posteriores a 1933 e à transformação constante desses elementos no encontro produtivo com outros cinemas nacionais, em especial o modelo dominante de Hollywood. Terceiro, os discursos do popular e do político permaneceram estranhos um ao outro, baseado nos investimentos diferenciados no nacional e internacional, no moderno e no tradicional, acabando por entrar em alianças invariavelmente provisórias e altamente instáveis. Para além das pressões institucionais e ideológicas típicas de qualquer indústria cinematográfica controlada por um Estado, o espectro de uma ditadura midiática é geralmente evocado. Contudo, esse espectro também possibilitou um espaço de convergência de tradições populares, ambições culturais e estilos internacionais, na tentativa de construir uma esfera pública presumivelmente livre de política (Hake 2002: iii).

Para compreender melhor a política de entretenimento no Terceiro Reich é preciso prestar igualmente atenção aos elementos constituintes do cinema popular. À luz dessas amplas implicações, as formas e práticas filmicas pré-existentes não precisam ficar reduzidas à simples oposição binária entretenimento *versus* propaganda e não podem ser analisadas unicamente por meio das intenções oficiais do Ministério da Propaganda ou pelas sobreposições temáticas de conceitos-chave da ideologia nacional-socialista (Hake 2002: 59-86). Pelo contrário, o processo de incorporação, transformação e instrumentalização realizado durante o Terceiro Reich precisa ser avaliado no contexto amplo do cinema alemão, incluindo sua história e historiografia. É preciso atentar para a função simultaneamente estabilizadora/desestabilizadora do cinema popular. Novos *insights* só aparecerão por meio de enfoques que reconheçam as múltiplas funções de uma indústria local e nacional, de uma instituição cultural, de uma esfera pública, de uma experiência social e, é claro, de uma máquina de fantasia e de guerra que é o cinema, desde seus primórdios.

O nacional-socialismo foi marcado por uma fragmentação excessiva e idiossincrática (Ascheid 2003: 214), que acabou por produzir dispositivos culturais que operavam em permanente contradição entre si. Essa tensão emerge notadamente no campo da cultura popular e de entretenimento. As artes ditas “cultas” eram sujeitas a uma intensa censura e estavam ligadas estreitamente ao projeto oficial do Terceiro Reich – culminando em eventos como a infame queima de livros em 1933 ou as exposições *Entartete Kunst* (Arte Degenerada), em 1937, e *Entartete Musik* (Música degenerada), em 1938 – que ridicularizavam e excluía formas de expressão como “dementes”.

Outros formatos ditos “populares” como a cultura de entretenimento recebiam cuidados ideológicos mais sutis. De certa forma, aqui há uma quebra entre a teoria e a prática: os mesmos princípios regiam a produção da indústria de entretenimento. O cinema popu-

lar do Terceiro Reich comunicava muitos dos temas sugeridos pela doutrina oficial, mas não raro, exibia também conteúdos que eram dificilmente conciliáveis com as diretrizes principais do NSDAP.

A indústria cinematográfica, a partir de 1933 sob nova direção, não estava preparada para atender pontualmente às demandas do projeto a ser implantado. A intenção era uma homogeneização – que nunca foi atingida, dadas as mudanças constantes e velozes do projeto nacional-socialista. O que se vê são alianças instáveis e temerosas e com um retorno inadequado às questões capitalistas, já que até 1939 a indústria cinematográfica alemã opera no vermelho. Após esse período, ela cresce e lucra espantosamente, mais especificamente durante a guerra.

Nesse contexto de incertezas, um elemento aparece como denominador comum: a unificação em torno da *Volksgemeinschaft* (comunidade nacional). Esse elemento permitiu a auto-transformação do cinema alemão por meio de uma força unificadora que trouxe novos significados a um cinema nacional em crise, sofrendo de estagnação artística e com traumas estruturais. O nascimento do que inicialmente seria um cinema popular, mas que acabou se configurando como um cinema populista, foi possível graças à eliminação em ordem crescente do que foi definido como “o outro” na indústria cinematográfica e por extensão da estética e da sensibilidade crítica associadas a esses grupos ou indivíduos. “O outro” era entendido como qualquer elemento que desestabilizasse a noção altamente volátil de *Volksgemeinschaft*, tal qual entendida pelo nacional-socialismo. “O outro” estava associado a sensibilidades conectadas com o judaísmo, seguido de perto por outros grupos minoritários: eslavos, ciganos, deficientes físicos, homossexuais e demais indivíduos considerados associados. Em contextos nacionais é possível observar ódio declarado aos britânicos e russos, em especial – necessários à construção de um conceito de comunidade onde “o outro” precisava ser eliminado.

É preciso salientar a natureza altamente adaptável dos gêneros populares (inclusive e de maneira muito mais insidiosa nas cinematografias contemporâneas) e das narrativas clássicas de estilo hollywoodiano, ao estabelecer tradições artísticas e culturais e também moderar novas, constantes e insistentes pressões de ordem institucional e/ou ideológica. A aparente continuidade, segundo Sabine Hake, no nível das convenções gerais que regem a indústria de entretenimento e as reais estratégias de exclusão em forma de leis, decretos e medidas institucionais, é de enorme relevância para compreender melhor as construções discursivas do tipo de narrativa adotado oficialmente pelo Terceiro Reich em seus 12 anos no poder.

É necessário esclarecer que o cinema do Terceiro Reich necessita ser focado por meio de suas contradições inerentes. De um lado, os gêneros mais bem sucedidos e as estrelas mais populares confirmam a influência formativa do início do cinema da República de Weimar e apontam para uma conexão ainda mais forte com o cinema clássico de Hollywood dos anos 30. Lutz Koepnick ressalta:

O cinema nacional-socialista aspirava ser altamente popular, era uma fábrica de entretenimento que impressionava por seu alto padrão e valores de produção bastante expressivos. Em comum com as diretrizes internacionais dos anos 30, ele cultivava estrelas e promovia os lançamentos com campanhas publicitárias altamente elaboradas, capitalizava sobre fórmulas de gêneros populares já consagradas e também utilizava filmes como vitrine para produtos comerciais recém-lançados (Koepnick 2002: 23).

Por outro lado, a *Gleichschaltung* (a ação em conjunto, simultânea do nacional-socialismo para o estabelecimento do aparato totalitário na tentativa de controlar variados aspectos em todos os estratos da sociedade germânica, notadamente no que diz respeito aos direitos individuais, mas também da indústria e comércio) a partir de 1933, completou o alinhamento institucional com a ideologia do nacional-socialismo, primeiramente por meio das medidas antissemitas e pela criação de um gênero altamente politizado, o assim chamado *Staatsauftragfilm* (filmes comissionados pelo Estado).

Articulando algumas dessas contradições, é possível se organizar em torno dos diferentes aspectos do cinema popular e, por extensão, dos elementos da análise fílmica (como gêneros, *star system*, diretores, recepção, espectadores). Só assim é possível contribuir para o processo de redescoberta histórica que privilegia as influências econômicas, ideológicas, culturais e sociais e tornam mais visível toda a consistência difusa dos compromissos sociais e estéticos daquela era. Cada aspecto do cinema popular interage com outros aspectos para trazer à tona a diversidade de práticas fílmicas que não podem ser reduzidas somente às pressões ideológicas e institucionais associadas ao nacional-socialismo, ao Ministério da Propaganda e à indústria cinematográfica do Terceiro Reich – e tampouco podem ser em momento algum separadas destes.

Finalmente, é preciso levar em conta as diversas fases do nacional-socialismo e seu *on-going process* de transformações que se refletiam na indústria do cinema, bem como na chamada indústria cultural como um todo. As mudanças em relação às políticas culturais eram muito velozes e se davam mais ou menos de acordo com as diretrizes gerais do *Reich*. Podemos distinguir claramente uma primeira fase, que vai de 1933 (ano da chegada de Hitler ao poder) até 1939. Essa fase é caracterizada pelo expansionismo, por uma forte defesa de políticas imperialistas e também pela dominação de caráter bélico. *Kautschuk* faz parte dessa fase. Ainda assim, os filmes dessa época são de certa forma sutis e não abusam das regras estabelecidas, a propaganda aparecendo sempre de forma nebulosa e como pano de fundo, misturada a elementos de filmes de ação ou simplesmente diluída em comédias no melhor estilo Hollywoodiano. O segundo período vai do início da Segunda Guerra, em 1939, até a derrota de Stalingrado, em 1942. Aqui, os filmes em geral têm um tom militarista bem forte, com a parte propagandística mais acentuada. É dessa época o filme *Jud Süß*.⁵ A partir de 1942, a indústria cinematográfica obedece a ordens militares estritas e a propaganda aparece em primeiro plano. É dessa época o filme-chave, *Kolberg*.⁶ Uma produção em cores, com um orçamento altíssimo e que beira a histeria, na tentativa de propagar a vitória final, pelo menos nas telas.

Kautschuk

O nacional-socialismo havia priorizado o Brasil como tema já em 1933, ano da instalação do aparato totalitário. O curta-metragem *Neuland der Tat* (*Novo país de ação*), tratava da imigração dos povos alemães ao Brasil. O Terceiro Reich ainda iria realizar em

⁵ O filme de Veit Harlan (1940) é considerado um dos exemplos mais infames de propaganda em filme de entretenimento.

⁶ O filme de Veit Harlan e Wolfgang Liebeneiner (1945) é um exemplo de propaganda em cinema, elevada à potência máxima.

1939 *Eine brasilianische Rhapsodie (Uma rapsódia brasileira)*, documentário com direção de Gero Priemel, para citar dois exemplos de uma filmografia extensa que inclui filmes de ficção, documentários e filmes etnográficos. É importante ressaltar que os interesses oficiais nacionais-socialistas na realização de cada um desses filmes são fragmentários e diversificados, de acordo com as prioridades políticas de cada época.

Para a realização de *Kautschuk*, foi necessário enviar uma expedição ao Brasil, durante os anos de 1936 e 1937, liderada pelos irmãos Edgar e Franz Eichhorn. Os Eichhorn haviam sido os produtores de *Urwaldsymphonie (Sinfonia da selva)*, de August Brückner e Pola Bauer-Adamara, que também tinha a Amazônia como cenário. É interessante também observar as relações oficiais entre o Brasil de Getúlio Vargas e a Alemanha nacional-socialista. Por exemplo, para realizar um filme como *O inferno verde* foi necessária a emissão de vistos, troca de correspondência diplomática e a permissão para a expedição alemã filmar na Amazônia. Franz Eichhorn também publicou os *best-sellers* oriundos das duas expedições cinematográficas. A primeira, em 1929-1931, rendeu *Deutsche Filmleute am Amazonenstrom 1929-1931* (1933) e a segunda, da qual foi originado o filme *Kautschuk*, rendeu *In der grünen Hölle: Kurbelfahrten durch Nordbrasilien* (1937). Ambos foram publicados sob o pseudônimo Franz E. Anders.

A ação de *Kautschuk* tem início na Inglaterra, quando o oficial inglês Henry Wickman (René Deltgen) parte de navio em direção ao Brasil, com claras intenções de tentar romper o monopólio brasileiro da borracha natural, um tesouro nacional brasileiro. Embora sem apoio oficial, mas com um zelo patriótico extraordinário, Henry sonha em surrupiar as sementes de borracha para plantá-las na Índia, no Sri Lanka e na Malásia, que eram colônias britânicas. Em *Kautschuk*, o Brasil, a fim de salvaguardar o seu tesouro nacional, impôs a pena de morte a qualquer pessoa envolvida na exportação ilegal de sementes de borracha. No navio, durante a viagem transatlântica, Henry Wickman apaixonou-se por Mary Waverley (Vera von Langen), a filha do cônsul britânico no Brasil, noiva do milionário brasileiro da borracha Dom Alonso de Ribeira (Gustav Diessl). No decorrer de *Kautschuk*, Henry Wickham e Dom Alonso brigam pelo coração de Mary e pelas preciosas sementes da plantação de borracha de Dom Alonso, à beira do rio Araguari, localizado no atual Estado do Amapá. Sob o pretexto de uma expedição científica em busca de um tipo raro de borboleta, encontrada na mesma área das plantações de borracha, Wickham adentra a selva amazônica, acompanhado pelo mateiro José. Para conquistar a borracha desejada, o inglês enfrenta ataques de índios com flechas venenosas, piranhas, crocodilos, uma anaconda gigante, febre amarela e uma enchente. Transportar as sementes é problemático, já que os britânicos a bordo do navio Wellington só aceitam a carga quando a embarcação estiver em águas internacionais, tentando evitar possíveis conflitos diplomáticos. A polícia brasileira prende Wickham e assassina José, depois de terem colocado as sementes no navio, que parte rumo à Inglaterra. Sem provas tangíveis para acusar Wickham da exportação ilegal de sementes de borracha, Dom Alonso o denuncia por espionagem militar. Wickham obviamente não pode provar que encontrou a borboleta rara e é condenado à morte. Quando Mary intercede, Dom Alonso admite ter roubado a borboleta a Wickham e é preso. Wickham é libertado. O império britânico ganhou a batalha pela borracha.

Kautschuk utiliza vários artifícios para despertar no público uma percepção mais específica sobre o que significava a exploração colonial no ano de 1938 e mais especificamente a questão da exploração da borracha. A Alemanha vivia uma crescente

ampliação industrial e bélica e contava com um plano de economia de guerra em andamento. No jogo de espelhos e de projeções dispostos em *Kautschuk*, a Alemanha aproxima-se da Inglaterra, como força imperial e expansionista, e a Inglaterra – que em 1938 detinha o controle da produção de borracha natural, principalmente na Malásia – do Brasil, como força oponente a ser derrotada. Esse deslocamento geográfico-temporal é um procedimento comum a práticas cinematográficas realizadas durante regimes totalitários para falar insistentemente do presente, do que é iminente e importante. O uso desse jogo de espelhos, ao falar de um outro tempo e de outros povos (a Inglaterra e o Brasil em 1876), é essencial para que o objetivo de falar sobre o presente, o importante e iminente (no caso a política de dominação imperialista nacional-socialista em 1938) seja plenamente atingidos, de acordo com as chamadas regras do cinema de propaganda.

O crítico Hans Hömberg escreveu sobre *Kautschuk*: “O filme encontra-se no terreno localizado entre a reportagem e a fábula. Ele pretende dar uma impressão de suspense e de compreensão da batalha entre duas nações por um monopólio comercial. [...] A fábula tecida à volta das cenas passadas na floresta amazônica está sob o mote: a responsabilidade e braveza pertencem aos tesouros de um homem”.⁷ É exatamente o que preconizava a idéia de *Volksgemeinschaft* e a participação de cada indivíduo na nação, que mesclava noções superficiais de heroísmo, obrigações cívicas e louvor à pátria. Konrad Himmel, em sua resenha de *Kautschuk* na revista *Licht-Bild-Bühne*, completa: “sacrificar a sua vida pela continuidade da nação é a maior forma de oferenda. A nossa língua alemã tem uma palavra que de maneira esplêndida descreve tal ato: *Pflichterfüllung* (cumprimento do dever). Isso significa não satisfazer somente a si mesmo, mas servir à comunidade”.⁸

Diferente de filmes posteriores, realizados durante a Guerra, tais como *G.P.U.* (Karl Ritter, 1942), *Heimkehr* (Gustav Ucicky, 1941) e *Ohm Krüger* (Hans Steinhoff, 1941), que são três exemplos de filmes com propaganda mais ostensiva, *Kautschuk* tem uma postura bem mais branda ao retratar os antagonistas. Dom Alonso, o dono da Ilha de Marajó, é representado como um homem digno, honrado, articulado e educadíssimo, que circula com desenvoltura nos círculos de poder. Mais importante, ele é um patriota brasileiro que está disposto a se sacrificar pelo seu país, da mesma maneira que o inglês Henry Wickman. Baseados em estereótipos populares, os dois representam a oposição entre o exótico, ensolarado e passional mundo sul-americano e o austero, contido e ordeiro mundo inglês, em concordância com a postura oficial do Terceiro Reich.

O mensageiro entre esses dois mundos é José – um dos brasileiros do elenco⁹ – descrito pela imprensa germânica como “uma figura peculiar, que é três quartos índio, um

⁷ “Der Film *Kautschuk* steht zwischen Reportage und Fabel; er will einen spannungsvermittelnden und einen verständnis-erweckenden Eindruck vom Kampf zweier Länder um ein Handelsmonopol erwecken [...] Die Fabel, die sich um die Urwald-Szenen rankt, steht unter dem Motto: Verantwortung und Tapferkeit gehören zum Schmuck des Mannes” (Hans Hömberg: “*Kautschuk* Premiere im UFA-Palast am Zoo” [n.p.,n.d], Mappe 8701, Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin).

⁸ “In der Hingabe des eigenen Lebens für die Existenz der Gemeinschaft liegt die Krönung allen Opfersinns. Gerade unsere deutsche Sprache besitzt ein Wort, das in herrlicher Weise das Handeln nach diesem Sinn bezeichnet: *Pflichterfüllung*. Das heißt: Nicht sich selbst genügen, sondern der Allgemeinheit dienen” (Adolf Hitler, citado por Konrad Himmel 1938).

⁹ O filme conta com inúmeros figurantes brasileiros e atores em papéis secundários, presentes durante o filme inteiro.

quarto negro. José [Alcantra] foi trazido no ano passado (1937) da selva amazônica, pela expedição alemã no Brasil”.¹⁰ Na revista *Filmwelt*: “trouxeram um mestiço da selva, que no filme atua como o serviçal do inglês Henry Wickman e funciona, de um certo modo, como um elo de ligação entra as cenas de estúdio e as cenas feitas em locação”.¹¹ Como que re-editando os tempos das grandes aventuras exploradoras, José era exibido feito um troféu, uma descoberta a ser mostrada a todos, tanto no filme como fora dele. A semelhança proposital de nomes fazia com que personagem e ator acabassem por se confundir. Sua presença física na Alemanha autentica a realidade imperial preconizada em *Kautschuk*. A noção de *Mischling* (mestiço) era particularmente delicada, tendo em conta a situação legal na Alemanha nacional-socialista e a audiência orientada insistentemente para ver no outro, no diferente, o perigo.

Já que a borracha desempenhava um papel essencial na guerra, *Kautschuk* preparava o país para os eventos futuros por meio da dupla lição política de se proteger do outro, a fim de reforçar a idéia de *Volksgemeinschaft* e paralelamente invadir territórios estrangeiros a fim de assegurar a autonomia. Uma das maiores preocupações era a produção de borracha natural para a economia de guerra. E pelo visto o Brasil estrategicamente estaria nos planos do Terceiro Reich como o lugar de onde a borracha floresceria. No mesmo ano de lançamento de *Kautschuk*, ao receber na Alemanha a *Großkreuz des Deutschen Adlerordens* (Grã-Cruz da Ordem da Águia Alemã), o magnata norte-americano Henry Ford, grande apoiador e financiador do movimento nacional-socialista na Alemanha, declarou à imprensa que os judeus estavam entre seus mais leais trabalhadores e ofereceu Fordlândia,¹² sua grande plantação de borracha no Brasil, para assentar os expatriados do Terceiro Reich (Feingold 1995: 106-107). Tal assentamento nunca ocorreu e logo os rumos e prioridades do *Reich* mudariam. Com o início da Segunda Guerra, *Kautschuk* foi quase que imediatamente censurado nos Territórios do *Reich* (Hassen 1985), já que apresentava de maneira favorável um país com o qual a Alemanha estava em conflito.

Aqui percebe-se facilmente a rapidez com que eram implantadas novas políticas culturais em substituição às políticas presentes, sempre em acordo com os interesses militares de curto prazo. Um filme que foi o grande sucesso de 1938 já em 1939 seria sumariamente banido e esquecido, por não estar mais de acordo com as políticas culturais vigentes. Mais uma vez fica claro o projeto cultural fragmentado, cheio de contradições internas e em permanente mutação do Terceiro Reich.

¹⁰ “[José ist] eine wirklich einzigartige Figur [...] zu drei Vierteln Indianer, zu einem Viertel Neger und von der aus den Urwäldern von Amazonas im vorigen Jahre zurückgekehrten Filmexpedition mitgebracht wurde” (Himmel 1938: 13).

¹¹ “[Man brachte] aus dem Urwald einen Mischling mit, der darstellerisch als der Diener Wickhams auftritt und in den einzelnen Szenen gewissermaßen das Bindeglied zwischen Urwald- und den Atelieraufnahmen ist” (Henseleit 1938: 12).

¹² Fordlândia foi o milionário experimento de Henry Ford no Brasil, de 1927 a 1945. Visava quebrar o monopólio inglês de plantação de borracha. Foram plantadas 70 milhões de mudas de seringueira numa área de um milhão de hectares no Pará. O fungo *Mycrocyclus ulei*, o temido “mal das folhas”, aliado à descoberta da borracha sintética, soterrou esse “american dream” tropical.

O outro distante

É preciso compreender como os intrincados mecanismos por trás das projeções altamente voláteis do estrangeiro foram trabalhados e transformados durante o Terceiro Reich – num enfoque que leva em conta a perspectiva imperial, a construção do estrangeiro como um conceito em permanente mutação e as reflexões sobre audiovisual e a literatura como meio de reforçar as teorias sociais em voga durante o nacional-socialismo.

É também importante analisar aqui o papel que a geografia cinematográfica exerceu na construção do Brasil (e por conseguinte a América Latina) como uma entidade cultural e sua relação com a construção da identidade nacional durante o Terceiro Reich (O'Brien 2004). Numa sociedade em que a raça determinava o poder, e a diferença era punida com a morte, como o cinema codificou essa relação entre o Europeu e o outro racial? Como a viagem de aventureiros a terras exóticas transformaram-no e também sua relação com sua *Heimat* (pátria)? E, por último, em que extensão as histórias de caça ao tesouro e de conquistas territoriais no estrangeiro estavam em conformidade com a luta do nacional-socialismo por *Lebensraum* (espaço vital)?

As locações no estrangeiro e os cenários ditos exóticos não só proporcionavam uma paisagem imaginária para a articulação de princípios nacionalistas e racistas. Os filmes também abriam espaço para uma outra esfera, não demarcada por convenções sociais e pressões políticas, e que permitiam fugas imaginárias do cotidiano e do familiar. Está claro que os filmes de aventura e ação do Terceiro Reich continham canais potenciais de resistência e subversão. Os tabus sociais fortíssimos contra o homoerotismo, o outro exótico, o desejo interracial e a xenofilia não estavam inteiramente rompidos, mas momentaneamente suspensos, de maneira que cada um pudesse – ainda que de maneira imaginária – desfrutar desses prazeres proibidos (O'Brien 2004: 67).

Os filmes de aventura propõem ao observador localizar a diferença; é preciso constantemente comparar o conhecido com o desconhecido, o lar com o estrangeiro, o bosque com a selva, os animais familiares com outros desconhecidos, Alemães com outros povos. É nessa tensão, entre histórias que pregam homogeneidade mas que estão permeadas por espetáculos de diferença, que o filme de aventura se volta diretamente às necessidades do público (O'Brien 2004: 67).

Kautschuk representa então por excelência esse emaranhado de projeções, jogo de espelhos e sobreposição de estratos (filme de aventura, propaganda, documentário, filme histórico, adaptação literária, romance, filme de intenções imperialistas) e carrega consigo as contradições do período. É um tecido rico e profícuo para a análise, pois nele existem inumeráveis lacunas e possibilidades infinitas de interpretar o complicado jogo de omissões e as quebras da chamada narrativa cinematográfica clássica e de como ela foi recriada durante o período nacional-socialista. É portanto um exemplo *par excellence* da primeira fase do cinema do Terceiro Reich (1933-1939).

Bibliografia

- Anders, Franz E. (1937): *In der grünen Hölle. Kurbelfahrten durch Nordbrasilien*. Berlin: Scherl. Ascheid, Antje (2003): *Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*. Philadelphia: Temple University Press.

- Albrecht, Gerd (1969): *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches*. Stuttgart: Ferdinand Enke.
- (1979): *Der Film im 3. Reich*. Karlsruhe: DOKU-Verlag.
- Baird, Jay W. (1974): *The Mythical World of Nazi War Propaganda, 1933-1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bechdorf, Ute (1992): *Wunsch-Bilder? Frauen im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm*. Tübingen: Vereinigung für Volkskunde.
- Becker, Wolfgang (1973): *Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda*. Berlin: Spieß.
- Belach, Helga (1979): *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*. München: Hansen.
- Brückner, Pola (1939): *Eine Frau ging in den Urwald. Schicksal einer Amazonas-Expedition*. Berlin: E. Steininger.
- Cadars, Peters/Courtade, Francis (1972): *Le cinéma Nazi*. Paris: Eric Losfeld.
- Carter, Erica (2004): *Dietrich's Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film*. London: Bfi Publishing.
- Donner, Wolf (1995): *Propaganda und Film im "Dritten Reich"*. Berlin: Tip Verlag.
- Drewniak, Boguslav (1987): *Der deutsche Film 1938-1945*. Düsseldorf: Droste.
- Eichhorn, Franz E. (1952): *In der grünen Hölle. Kurbelfahrten durch Nordbrasilien*. Berlin: Scherl.
- Feingold, Henry L. (1995): *Bearing Witness: How America and Its Jews Responded to the Holocaust*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Fox, Jo (2000): *Filming Women in the Third Reich*. Oxford: Berg Publishers.
- Frieden, Sandra *et al.* (orgs.) (1993): *Gender Perspectives in German Cinema*. Providence, RI: Berg Publishers.
- Ginsberg, Terri/Thompson, Kirsten (orgs.) (1982): *Perspectives on German Cinema*. New York: Simon & Schuster.
- Hake, Sabine (2001): *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin: University of Texas Press.
- (2002): *German National Cinema*. London: Routledge.
- Hassen, Henning (1985): "Flucht in die Unterhaltung: Verbote und Unverbindliches bestimmten den Deutschen Film im Zweiten Weltkrieg". Em: *Film Spiegel* (02.06.1985), pp. 35-44.
- Himmel, Konrad (1938): "Eine Tat, die die Weltwirtschaft umformte". Em: *Licht-Bild-Bühne*, 207, 03.09.1938, p.13.
- Henseleit, Felix (1938): "Abenteuerlicher Kampf um das 'elastische Gold': zu dem Film *Kautschuk*". Em: *Filmwelt* 45 (04.11.1938), p. 12.
- Hoffman, Hilmar (1994): *The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism, 1933-1945*. Trad. Volker R. Berghahn. Providence, RI: Berghahn.
- Hollstein, Dorothea (1971): *Antisemitische Filmpropaganda: Die Darstellung des Juden im nationalsozialistischen Spielfilm*. München/Berlin: Verlag für Dokumentation.
- Horak, Jan-Christopher (1984): *Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933*. Münster: MAKs.
- Hull, David Stewart (1969): *Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema. 1933-1945*. Berkeley: University of California Press.
- Jacobsen, Wolfgang (1992): *Babelsberg. Ein Filmstudio 1912-1992*. Berlin: Argon.
- Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Helmut (1993): *Die Geschichte des Deutschen Films*. Stuttgart: Metzler.
- Jung, Uli (1993): *Der Deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Kanzog, Klaus (1994): "Staatspolitisch besonders wertvoll". Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945. München: Diskurs Film.

- Kelson, John F. (1996): *Catalogue of Forbidden German Feature and Short Film Productions held in Zonal Film Archives of Film Section, Information Services Division, Control Commission for Germany*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Koepnick, Lutz (2002): *The Dark Mirror: German Cinema between Hitler and Hollywood*. Berkeley: University of California Press.
- Krah, Hans (1999): *Geschichte(n) NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel: Ludwig.
- Kramer, Thomas/Siegrist, Dominik (1991): *Terra. Ein Schweizer Filmkonzern im Dritten Reich*. Zürich: Chronos.
- Kreimeier, Klaus (1996). *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*. Trad. Robert e Rita Kimber. New York: Hill & Wang.
- Lange, Gabriele (1994): *Das Kino als moralische Anstalt. Soziale Leitbilder und die Darstellung gesellschaftlicher Realität im Spielfilm des Dritten Reiches*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Leiser, Erwin (1974): *Nazi Cinema*. Trad. G. Mander e D. Wilson. New York: Macmillan.
- Loacker, Armin (org.) (2003): *Willi Forst – Ein Filmstil aus Wien*. Wien: Filmarchiv.
- Lowry, Stephen (1991): *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen: Niemeyer.
- Lueken, Verena (1981): *Zur Erzählstruktur des nationalsozialistischen Films. Versuch einer strukturalen Analyse*. Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen.
- Maiwald, Klaus-Jürgen (1983): *Filmzensur im NS-Staat*. Dortmund: Nowotny.
- Moeller, Felix (1998): *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*. Berlin: Henschel.
- Murray, Bruce/Wickham, Christopher (orgs.) (1992): *Framing the Past: The Historiography of German Cinema and Television*. Carbondale: University of South Illinois Press.
- O'Brien, Mary-Elizabeth (2004): *Nazi Cinema as Enchantment: The Politics of Entertainment in the Third Reich*. Rochester, NY: Camden House.
- Petley, Julian (1979): *Capital and Culture: German Cinema 1933-1945*. London: British Film Institute.
- Peeukert, Detlev J. K. (1987): *Inside Nazi Germany: Conformity, Opposition and Racism in Everyday Life*. Trad. Richard Deveson. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Reimer, Robert (org.) (2000): *Cultural History Through a National Socialist Lens: Essays on the Cinema of the Third Reich*. Rochester, NY: Camden House.
- Rentschler, Eric (1996): *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Schulte-Sasse, Linda (1996): *Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*. Durham: Duke University Press.
- Spieker, Markus (1999): *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag.
- Winkler-Mayerhöfer, Andrea (1992): *Starkult als Propagandamittel. Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich*. München: Ölschlager.
- Witte, Karsten (1995): *Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich*. Berlin: Vorwerk 8.