

O GROTESCO E O HUMOR NO CINEMA *NAZIXPLOITATION*: A DESCONSTRUÇÃO DO IDEAL ESTÉTICO NAZISTA

Viviane Dantas Moraes*

Resumo

Em sua sétima tese "Sobre o conceito de História (1939)", Walter Benjamin afirma que 'nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie'. Ou seja, no contexto de guerra o qual o filósofo viveu, previra, de certa forma, que o século XX seria profícuo em relação à produção artística. A propósito, em nome da própria cultura, nunca houve tanto genocídio. Nesse sentido, o nazismo enquanto representante de uma das maiores catástrofes do referido século, a *shoah*, se revela como potência destruidora impulsionada pelo antagonismo que se sustentou num ideal de superioridade da raça ariana. O documentário "Arquitetura da destruição (1989)" nos elucidava a relação entre um ideal estético de beleza e pureza que reinava na arte clássica como um dos pilares da ideologia nazista. A raça tinha que ser pura e ter a simetria das formas. No entanto, a produção cultural pós- segunda guerra, inspirada nas consequências do nazismo, desconstruiu esse ideal em várias manifestações artísticas, dentre elas, no cinema. Por volta da década de 1970, vários países, sobretudo aqueles que foram ocupados pelos alemães durante a segunda guerra, como Itália e França, passaram a produzir uma leva de filmes com a temática nazista, mas traçando uma linha subversiva ao que se considera a sétima arte. Esse conjunto foi denominado *Nazixploitation* e é considerado um subgênero cinematográfico. Deste modo, a estética do *Nazixploitation* se configura na estética do grotesco que tem como essência a deformidade. Assim sendo, esse trabalho busca traçar uma relação entre os efeitos de grotesco aliados ao cômico e ao ridículo em contraponto ao ideal esteticonazista, ou seja, a busca pelo sublime inspirada na arte clássica provocou o surgimento de uma ideologia da barbárie.

Palavras-chave

Grotesco; Humor; *Nazixploitation*.

Abstract

In his 7th thesis "On the Concept of History (1939)," Walter Benjamin says that 'there has never been a monument of culture that was not also a monument of barbarism'. That is, in the context of war which the philosopher lived, he had predicted, in a way, that the 20th century would be fruitful in relation to the artistic production. By the way, in the name of culture itself, there has never been much genocide. In this sense, Nazism as a representative of one of the greatest disasters of this century, the *Shoah*, is revealed as destructive power driven by antagonism that held an ideal of superiority of the Aryan race. The documentary "Architecture of Destruction (1989)" elucidates the relationship between an aesthetic ideal of beauty and purity that prevailed in classical art as a pillar of Nazi ideology. The race had to be pure and to have the symmetry of form. However, the post-World War II cultural production, inspired by the consequences of Nazism, deconstructed this ideal in various art forms, among them, in cinema. By the 1970s, many countries, especially those that were occupied by the Germans during the Second World War, as Italy and France, began to produce a batch of films with Nazi theme, but drawing a subversive line to what is considered the seventh art. This group was called *Nazixploitation* and is considered a cinematic subgenre. Thus, the aesthetics of *Nazixploitation* configures the grotesque whose essence is deformity. Therefore, this paper aims to link the effects of the grotesque allied to the comic and the ridicule as opposed to the Nazi Aesthetic ideal, that is the search for the sublime inspired by the classic raised the emergence of an ideology of barbarism.

Keywords

Comic; Grotesque; *Nazixploitation*.

* Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará – UFPA. Doutoranda em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará – UFPA. Bolsista CAPES. E-mail: viviane.dantas@gmail.com

Introdução

As narrativas da catástrofe ou sobre a catástrofe, em sua maioria, trazem em seu âmbito interpretativo diversas estratégias para se compreender a dor e o sofrimento das “vítimas” de um poder opressor. É o que podemos observar, por exemplo, na literatura de testemunho, que tem como um dos seus principais autores, o judeu italiano sobrevivente da *Shoah*, Primo Levi, além das narrativas que tratam dos contextos das ditaduras militares da América Latina e de regimes totalitários. Assim sendo, os documentos de barbárie se expressam em várias formas de expressão artística que, de alguma forma, nos fazem refletir sobre a tragédia do progresso que culminou com duas guerras mundiais e na destruição em massa do próprio homem e de tudo o que ele produziu e chama de cultura. Portanto, após essas duas tragédias que assolaram a humanidade, a produção artística foi impulsionada a representá-las, até mesmo como uma maneira de registrá-las e se fazer lembrar, para que acontecimentos como esses, de larga escala, não se repitam. As chamadas “narrativas de resistência” possuem esse propósito inerente a um propósito ético e político. No entanto, sabemos que as artes possuem diversas formas de diálogo com a sua matéria artística e várias facetas de abordá-la, o que imprime a ela uma característica que vai diferenciá-la da matéria histórica: a liberdade de expressão artística. E é justamente esse elemento que parece demarcar - e ao mesmo tempo problematizar - a linha tênue que coloca sob suspeita a forma pela qual as linguagens artísticas, que pretendem abordar assuntos delicados como os ligados aos contextos de barbárie e opressão, ou seja, estabelecem seu diálogo com o humor. O humor, em princípio, se tornaria um gênero muito problemático para falar da dor e da catástrofe. O humor seria, nesses casos, visto como responsável pelo esvaziamento político da função social. Este trabalho procura refletir sobre a maneira como o humor, em suas diferentes facetas, ou seja, na ironia e no escárnio, aparece nas manifestações artísticas sobre a barbárie e de que maneira ele pode ser o revelador de questões obscuras que o circundam. O grotesco é a categoria estética que vai nos direcionar na busca pelo entendimento da existência dessa possibilidade. O objeto de análise é um gênero cinematográfico pouco conhecido, surgido na década de 1970, chamado de *Nazixploitation*. Como o próprio nome sugere, a temática gira em torno do nazismo, na qual os personagens nazistas são ridicularizados em uma espécie de revanche, pelas “vítimas” do holocausto.

O humor e o grotesco nas narrativas de catástrofe: um diálogo possível?

O belo, a brancura e a simetria das formas expressos na arte clássica influenciaram o pensamento ocidental na busca de um ideal de perfeição e purificação do real. Como uma forma de reconstruir uma sociedade devastada após da primeira guerra mundial, este se tornou um dos pilares de sustentação da ideologia nazista que, como se sabe, foi ancorada também em um projeto estético. A sociedade pura almejada e idealizada por Adolf Hitler teria que se recriar sob a égide da simetria expressa nas pinturas greco-romanas e renascentistas. Portanto, as manifestações artísticas, as religiões, a ciência, a tecnologia e as leis, vistas como alguns dos elementos fundamentais que constituem o campo simbólico da cultura, almejados também no projeto nazista, teriam que corresponder a esse ideal. O documentário *Arquitetura da destruição (1989)*, de Peter Cohen, explica o megalomaniaco projeto estético que foi um dos pilares de sustentação desse pensamento na busca de construir uma nova civilização, mesmo que fosse preciso destruí-la.

Com o intuito de desvendar as consequências de tais ideias para a humanidade, a estética da resistência problematiza os dramas humanos, os conflitos da existência na busca pelo sentido da vida após experiências catastróficas e as deformidades do poder opressor. A tentativa de embelezamento do mundo com moldes na arte clássica foi inspiradora para um modelo de cultura, no entanto, nessa perspectiva, se tornaria um dos eixos da barbárie. A relação entre cultura e barbárie, deste modo, se pensada no âmbito da estética, pode se comparar ao nascimento da arte moderna anunciada pelo escritor francês Victor Hugo, que vislumbra uma relação mútua entre o sublime e o grotesco, em 1827, no famoso prefácio de Cromwell. Neste momento, o Grotesco adquire, nas reflexões do autor de "Os Miseráveis", um destaque importante enquanto uma categoria estética que, tendo como forma e essência a deformidade, viera, como ele decreta, "esmagar com a estética clássica".

Deste modo, a arte moderna ganha corpo, um corpo disforme e por meio dessa escritura revela seu caráter artístico transgressor. O nascimento dessa arte, nesse sentido, nos imprime um sutil ato de violência com padrões estéticos consolidados, no entanto, transformando-os, unindo-os. Segundo Hugo (1827), o grotesco é a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte, pois esta arte se manifesta a partir de uma estética da deformidade, o que seria, portanto, um realismo aguçado da natureza humana. Portanto, quando Benjamin nos provoca ao dizer que na história das civilizações não há cultura sem barbárie, por outro lado, Victor Hugo nos explica que a arte moderna surge do sublime e do grotesco. A comparação aparentemente distante, se configura possível a partir do momento em que ela é pensada sob o prisma da problemática da existência do homem. Ou seja, o ser humano dotado da capacidade de produzir cultura se torna o potente destruidor de sua própria humanidade.

Segundo Wolfgang Kayser (1953), um dos principais teóricos do conceito no século XX, "O grotesco gosta de todas as sevandijas", ou seja, de tudo o que é disforme e remete ao baixo corporal e espiritual, de tudo aquilo que pode ser expresso por meio do abjeto, do insólito e do infame, expressões estas que reforçam a essência estética da categoria. Ainda de acordo com este autor, o grotesco é uma estética que evidencia o drama da vida e da existência, trazendo à tona o que a estética clássica maquiava com o que se considera a beleza das formas. O retorno ao sublime como patamar de civilização, portanto, encobre as motivações e consequências que habitam no grotesco. E na essência da própria cultura enquanto passagem do estado de natureza para o estado de sociedade é possível visualizar essa relação. Ou seja, quando Eagleton (2011) nos revela que o fator de conflito nesse seu caráter essencial é a sua vertente autodestrutiva, percebemos que a assertiva do autor pode nos explicar o pensamento dos nazistas. A relação é compreendida no seguinte trecho:

A arte podia agora modelar a boa-vida não por meio de uma representação desta, mas simplesmente sendo si mesma, pelo que mostrava e não pelo que dizia, oferecendo o escândalo de sua própria existência inutilmente autodeleitante como uma crítica silenciosa do valor de troca e da racionalidade instrumental. Essa elevação da arte a serviço da humanidade, porém, era inevitavelmente autodestrutiva, visto que conferia ao artista romântico um status transcendente em desacordo com a significação política desse artista, e visto que, na armadilha perigosa de toda utopia, a imagem da boa vida veio gradualmente a representar sua real inacessibilidade (EAGLETON, 2011, p. 30).

É interessante perceber que a teia traçada por Eagleton (2011) entre a arte, a utopia, e a inacessibilidade ao real, demonstram a desconstrução de certos ideais românticos em torno da relação entre sociedade e o caráter artístico enquanto modelador da boa-vida e da perfeição. E um dos problemas da idealização é a

homogeneização enquanto perfeição que, por sua vez, pressupõe a eliminação e o subjugamento. Ao pensarmos na configuração da estética do grotesco, nesse contexto, aliada a uma situação limite como a *Shoah*, vislumbra-se, a partir do que Kayser refletira ao afirmar que “o mundo grotesco causava a impressão de ser a imagem do mundo vista pela loucura” (KAYSER, 2003, p. 159), que o sublime se transforma em grotesco.

Kayser (2003), ao comparar o surgimento do grotesco enquanto categoria estética à arte ornamental renascentista, nos mostra que há uma mudança quanto à distorção das proporções naturais, ou seja, acentua-se a disformidade. E conclui: “Deparamo-nos agora [referindo-se ao grotesco] com novas dissoluções: a suspensão de categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica” (KAYSER, 2003, p. 159). Se atentarmos para o relevante fato de que o autor estudou o conceito fortemente influenciado pela produção artística dos séculos XIX e de meados do século XX, em que o existencialismo pairava como corrente filosófica influenciadora das artes, além de se consagrar como um teórico produtivo imerso no contexto das duas grandes guerras, se torna muito evidente a interpretação que ele realiza das obras propostas, demonstrando, dessa forma, que podemos visualizar na estética dessa nova categoria a representação da dessubjetivação por meio da deformidade, ou seja, o sujeito se desfaz na desarmonia das formas, transforma-se em um ser disforme em que o seu caráter humano é posto em questão com a dissolução da “máscara” de embelezamento da arte clássica.

A conceituação de Kayser sobre a essência do grotesco coaduna com o pensamento segundo o qual o grotesco é uma estética que evidencia e problematiza a existência humana sufocada por algum poder obscuro, mas, ao mesmo tempo, escancara os efeitos destrutivos dessa força. Logo, a dita elevação da arte a serviço da humanidade, como se sabe, sendo um dos fatores da anteriormente mencionada lógica nazista rebaixou o ser humano à condição animalizante. A partir da concepção de superioridade relacionada à cultura, a *Shoah* foi a barbárie extrema realizada em nome do triunfo da civilização. Assim sendo, se durante muito tempo a palavra cultura esteve ligada à ideia de natureza, Eagleton nos explica que:

A natureza agora não é apenas a matéria constitutiva do mundo, mas a perigosamente apetitiva matéria constitutiva do eu. Como cultura, a palavra “natureza” significa tanto o que está a nossa volta como o que está dentro de nós, e os impulsos destrutivos internos podem facilmente ser equiparados às forças anárquicas externas (EAGLETON, 2011, p. 15).

A estética do grotesco, enquanto um elemento importante para nos fazer compreender de modo mais aguçado as narrativas de resistência, nos traz uma faceta interessante nesse aspecto que é o humor ou, mais especificamente, o riso grotesco, que se torna na voz do oprimido, um grito de angústia do drama e da vida. Rir é fazer-se existir, denunciar e resistir. Percebe-se no chamado subgênero cinematográfico *Nazixploitation*, um escarnecimento diante desse poder opressor, um rebaixamento espiritual em que o corpo é usado como instrumento de deboche e, embora provoque o riso, nos desvela por meio dos exageros da violência, o encontro do sublime e do grotesco. Hugo (2007) afirma que o grotesco infiltra-se por toda parte, pois da mesma forma que os mais vulgares têm várias vezes acessos de sublime, os mais elevados pagam frequentemente tributo ao trivial e ao ridículo. Ora lança o riso, ora lança o horror e a tragédia. O filme nos denota muito bem esse aspecto.

Ao buscar as características do grotesco na obra de François Rabelais, um exemplo importantíssimo para se pensar a categoria, Mikhail Bakhtin (2008), usa

o conceito de carnavalização para se referir ao aspecto cômico o qual o escritor francês utilizava-se dos exageros, imagens disformes, excrementos e outras abjeções para contestar o sagrado, ou seja, rebaixá-lo, degradá-lo. O filme *Surf Nazis must die* (1987) nos mostra claramente tal tentativa de rebaixamento em nome do triunfo de quem foi humilhado. Na contramão da história oficial e lançando mão de uma liberdade de expressão artística, colocada sob suspeita dentro dos parâmetros da estética cinematográfica, talvez esses filmes queiram nos mostrar, embora de uma maneira tortuosa, que os vencidos, na verdade, são os vitoriosos, pois conseguiram resistir e sobreviver a tanta atrocidade. É interessante perceber também que a rejeição ao formato por parte da crítica diz respeito à própria fuga do padrão da chamada "sétima arte". Nesse sentido, o cinema *Nazixploitation* assim como o grotesco, rompe com a beleza para tratar das deformidades inerentes à própria temática e, deste modo, se torna extremamente revelador, pois o próprio formato do gênero, numa espécie de metalinguagem, desconstrói a ideia de perfeição artística a qual os nazistas almejavam. Portanto, o *Nazixploitation* acaba se tornando um símbolo do que a Alemanha nazista buscava construir enquanto cultura e no que foi conseguido, ou seja, após o holocausto, como manter os princípios da sétima arte em se tratando de personagens nazistas? Nesse sentido, podemos observar uma crítica ferrenha ao projeto utópico da pureza cultural. Sendo esta a intenção, é possível perceber que o gênero atende às suas expectativas se o relacionarmos, principalmente, à famosa declaração de Theodor Adorno sobre se haveria ainda possibilidade de poesia após Auschwitz.

A relação entre o documentário *Arquitetura da destruição* e o cinema *nazixploitation* nos atenta para um perigo sobre o qual podemos refletir em outros contextos. Ou seja, a tentativa de embelezamento do mundo, por exemplo, pode ser escamoteada em projetos de desenvolvimento, de civilização e progresso econômico que muitas vezes são incoerentes com as realidades. Deste modo, tais projetos não respeitam culturas e espaços. Portanto, existe nesse intento uma barbárie silenciosa de povos tradicionais em lugares como a Amazônia.

Para nos elucidar bem essa questão, o escritor paraense Dalcídio Jurandir nos apresenta esse espaço como o lugar do esquecimento, onde habitam as possíveis vítimas da ideia de progresso. Em *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), sua primeira obra, é possível observar a estética do grotesco, que nos redimensiona para a relação entre deformidade e disformidade representada na figura do personagem protagonista, Eutanázio. Ele representa a decadência de uma região que sofre as consequências humanas do descaso. Em alguns momentos em que o riso perpassa a obra em lastros de grotesco cômico, temos uma cena emblemática de um velório onde a mesma água usada para o café servido naquela ocasião havia lavado o defunto. Eutanázio, movido por uma miséria humana e espiritual, sabia de tudo e, divertia-se sarcástica e silenciosamente. Portanto, Eutanázio, o "homem feio e azedo que se mexia na sombra feito um bicho tapuru" ao mesmo tempo obra da natureza humana e desumana, nos demonstra que sua essência enquanto meio de existência é inabalável. O personagem dalcidiano, a velar pelo seu próprio nome, bebe constantemente as palavras do poeta Pessoa como quem degusta a própria morte como conclusão da vida. O pluvioso cenário marajoara que se impressiona nas telas da paisagem da sofrida vila de Cachoeira, lugar de intermitências, de vazios, de desesperança, se torna palco símbolo do lacrimejar interior de Eutanázio, que engole o seu fim em doses homeopáticas. Outra personagem importante é Irene, a paixão de Eutanázio, que com sua risada cortante enquanto uma característica forte, usa seu riso como protesto àquela realidade. O lugar considerado inacessível ao progresso e ao desenvolvimento padece da concepção de cultura ocidentalizante e materialista da urbanização. O ambiente de desesperança se personifica na figura de Eutanázio, que problematiza

a existência humana de maneira latente por não encontrar um espaço de valor onde possa viver sua cultura e sua identidade.

O riso grotesco adquire um aspecto interessante enquanto um ato de resistência. E nas palavras de Kayser podemos interpretar de maneira enriquecedora os objetivos do desvelamento das deformidades aliadas ao riso:

Apesar de todo o desconcerto e de todo o horror inspirados pelos poderes obscuros, que estão à espreita por trás de nosso mundo e nos podem torná-lo estranho, a plasmação verdadeiramente artística atua ao mesmo tempo como uma libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar. Daí somos conduzidos a uma última interpretação: a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo (KAYSER, 2003, p. 161).

Bakhtin (2008) ressalta algo interessante da relação entre o cômico e o medo, ou seja, na configuração grotesca, em uma de suas facetas, “tudo o que era temível, torna-se cômico. [...] Brinca-se com o que é temível, faz-se pouco dele: o terrível transforma-se num alegre espantalho” (BAKHTIN, 2008, p. 79). É justamente esse caráter do grotesco que podemos observar no *Nazixploitation*, pois os nazistas são ridicularizados, rebaixados, portanto, não representam mais uma ameaça. Na cultura popular da Idade Média, objeto de estudo de Bakhtin (2008), o carnaval e os elementos grotescos nele expostos não deixava de ser uma crítica à cultura oficial, à moral católica. O medo era expulso pelo riso, pelo rebaixamento, pelo exagero. Embora no cinema *Nazixploitation* não haja uma crítica institucional ou uma proposta ética clara, podemos perceber uma libertação secreta que atua como uma espécie de vingança à opressão. Portanto, percebe-se que o grotesco, em sua vertente cômica ou séria, enquanto uma estética que navega pelas águas turbulentas da resistência, nos demonstra que para enfrentar e ao mesmo tempo explorar os motivos da dor muitas vezes é preciso rir.

MORAES, V. D. Grotesque and Humor in Nazixploitation Cinema: The Deconstruction of the Nazi Aesthetic Ideology. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 2, p. 120–125, 2014.

Referências

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2008.

EAGLETON, T. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Trad. prefácio de Cromwell. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAYSER, W. *O Grotesco*. Trad. J. Guinsburg. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 67, 2003.

Recebido em 18/dez./2014. Aprovado em 22/fev./2015.