

## A NARRATIVA DO JARDIM, NO FILME “ZONA DE INTERESSE”

Maria de Lourdes Carneiro da Cunha Nóbrega<sup>1</sup>

Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz<sup>2</sup>

### Resumo

Análise do espaço do jardim presente no filme dirigido por Jonathan Glazer, Zona de Interesse (2023), com o objetivo de demonstrar o caráter ambíguo existente na narrativa que utiliza deste espaço. Metodologicamente a análise se dá de forma comparativa através de pesquisa e compreensão histórica - cultural que fundamenta as bases conceituais da construção deste espaço criado para a trama. Os estudos partem da hipótese de que se por um lado o jardim se constitui um espaço idílico, amparado pelas práticas paisagísticas e higienistas Românticas, advindas dos séculos XVIII e XIX, por outro é também um elemento de representatividade do romantismo hipócrita do regime alemão do III Reich. Para elaboração da análise, autores como Berlin (2022,), Argan (1992) e Panzini (2013) auxiliam na compreensão do Romantismo destacado na análise fílmica, bem como na compreensão conceitual do espaço fílmico do jardim criado para o filme, resultante de práticas deturpadas advindas dos ideais românticos utilizadas pelo regime nazista. Teóricos como Cauquelin (2007) e Bernardo (2011) auxiliam na análise morfológica do espaço do jardim, cujas subdivisões espaciais integram a narrativa do filme e expõem a hipótese sugerida.

**Palavras-chave:** Espaço fílmico. Romantismo. Terceiro Reich. Arquitetura do Jardim.

### Abstract

Analysis of the garden space in the film directed by Jonathan Glazer, The Zone of Interest (2023), aiming to demonstrate the ambiguous nature present in the narrative that employs this space. Methodologically, the analysis is conducted in a comparative manner through historical and cultural research and understanding,

<sup>1</sup> Professora Doutora, da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP) – lourdes.nobrega@unicap.br

<sup>2</sup> Professor Doutor, da Universidade Federal de Sergipe (UFS) – cjcejapiassu4@gmail.com

which underpins the conceptual bases for the construction of this space created for the plot. The study is based on the hypothesis that, while the garden constitutes an idyllic space supported by Romantic landscaping and hygienist practices from the 18th and 19th centuries, it also represents the hypocritical romanticism of the Third Reich's German regime. To develop the analysis, authors such as Berlin (2022), Argan (1992), and Panzini (2013) support the understanding of Romanticism emphasized in the filmic analysis, as well as the conceptual comprehension of the garden's filmic space created for the film, stemming from distorted practices derived from the romantic ideals utilized by the Nazi regime. Theorists such as Cauquelin (2007) and Bernardo (2011) assist in the morphological analysis of the garden space, whose spatial subdivisions integrate the film's narrative and substantiate the proposed hypothesis.

**Keywords:** Filmic Space. Romanticism. Third Reich. Garden Architecture.

## 1 Introdução

*“O hipócrita é um titã anão” (Victor Hugo<sup>3</sup>)*

O cinema se constitui como uma ferramenta para estudos e análises dos espaços arquitetônicos, urbanos e paisagísticos, pois, através dele é possível perceber a sociedade estruturada e representada em forma de espetáculo, e, no contexto cinematográfico, o espaço da arquitetura no cinema, aparece como meio de apresentar diversos aspectos da história, da arquitetura e da identidade da sociedade, utilizando, para tal, os espaços onde essa sociedade se inscreve. Dessa forma, no cinema, lugares e paisagens podem participar da trama, de modo a contribuir com a narrativa, dando sentido e identidade à história.

Para Vanoye e Goliot-Leté (2017), duas razões motivam a análise fílmica: a primeira razão é o fato de que a análise possibilita “mexer” com as significações do filme, que sofre, assim, um processo de desconstrução; e a segunda razão diz respeito ao processo de análise, no qual o próprio analista é trabalhado, na medida em que suas percepções e impressões são reconsideradas neste processo. Através deste processo de desconstrução, descrito por Vanoye e Goliot-Leté, é que se abre, então, a possibilidade de analisar espaços arquitetônicos em seus mais

---

<sup>3</sup> *Os miseráveis* (Hugo, 2014), obra de 1862.

diversos aspectos, conceituais, históricos, morfológicos etc. E o cinema contribui assim como ferramenta de ensino e aprendizado para o campo da arquitetura, do paisagismo e do urbanismo.

Portanto, é através da análise do espaço do jardim presente no filme dirigido por Jonathan Glazer, *Zona de Interesse* (Zona [...], 2023), que por meio deste artigo procura-se demonstrar o caráter ambíguo existente na narrativa deste espaço. Metodologicamente a análise se dá através da compreensão histórica - cultural deste espaço criado para a trama, que se por um lado se constitui um espaço idílico, por outro é também um elemento de representatividade do “romantismo hipócrita” do 3º Reich. Para tal, a presente análise apresenta conceitos e aspectos históricos - culturais presentes na representação do espaço fílmico do jardim, ou seja, na *mise en scène* presente nas sequências que, em aproximadamente cinco minutos de filme, ocorrem neste espaço da casa vizinha ao Campo de Concentração de Auschwitz, moradia do comandante do Campo, Rudolf Höss, sua esposa Hedwing Höss e filhos. O espaço do jardim é detalhadamente apresentado na trama quando da visita à casa da personagem Lina Hensel, mãe de Hedwing Höss. Através das sequências apresentadas é possível demonstrar que este espaço abriga, na diegese<sup>4</sup> proposta, uma narrativa produto de um estudo antropológico da sociedade alemã no 3º Reich.

Demais espaços do filme, como espaços da natureza e cenas do jardim que não estão na sequência analisada, são utilizados para ilustrar aspectos filosóficos e socioculturais que tangem a fundamentação teórica apresentada e vêm a ser materializados na composição formal do jardim projetado para o filme.

Para se chegar ao objetivo proposto, através de autores como Berlin (2022) e Argan (1992) primeiramente são apresentadas as bases conceituais e teóricas que fundamentam o Romantismo destacado no filme, em seguida, para compreensão conceitual do espaço fílmico do jardim, as questões que põem este espaço como foco dos ideais românticos e higienistas praticados ao longo do

---

<sup>4</sup> “A diegese é, portanto, em primeiro lugar, a história compreendida como pseudo mundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade. Sua acepção é, portanto, mais ampla do que a história, que ela acaba englobando: é também tudo que a história evoca ou provoca no espectador. Por isso, é possível falar de universo diegético, que compreende tanto a série de ações, seu suposto contexto (seja ele, geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos e de motivações nos quais elas surgem (Aumont, 2005, p. 114).

século XX são apresentadas (Panzini, 2013; Berlin, 2022) para, em seguida, através de teóricos como Cauquelin (2007) e Bernardo (2011), apresentar a análise do espaço do jardim no filme, que é elaborada através das suas subdivisões espaciais (o jardim pitoresco, a piscina e a horta e o gazebo).

## **2 O Romantismo como base**

Para explicar e contextualizar o Romantismo (aqui chamado de hipócrito) alemão caracterizado no filme é importante situar o surgimento do Movimento Romântico na Europa e na Alemanha, ainda no século XVIII. É neste período, do triunfo da ciência e da crítica às antigas hierarquias da Igreja e do Estado, em que as ideias do iluminismo se sobressaem, que surge o Romantismo, como um movimento de crítica à diversas correntes de ideias iluministas da época, ou seja, em oposição ao cientificismo e ao racionalismo, onde o mundo natural era objeto de estudo e desconsiderava-se o componente espiritual e intuitivo do homem. Uma época em que, como expôs Berlin (2022, p. 77), “O racionalismo foi tão longe que, como sempre acontece em tais casos, o sentimento humano que foi bloqueado por tal racionalismo procurou alguma saída em outras direções”.

Neste sentido, o Romantismo enfatizou a importância das emoções, sentimentos e intuições sobre a razão e a lógica. A arte era tida, então, como expressão pessoal e emocional; a criatividade artística era um reflexo direto do mundo interior do artista, de suas emoções e experiências pessoais. Os românticos acreditavam que a experiência emocional era uma forma autêntica e profunda de se entender a vida e a natureza. A natureza, que por sua vez, era exaltada e vista como uma fonte de inspiração, beleza e verdade de forma que os românticos frequentemente retratavam a natureza como uma força poderosa e sublime, que podia evocar sentimentos intensos de admiração e terror.

O olhar romântico manifestou-se em diversas correntes na Europa ao longo do século XVIII e foi principalmente propagado através de filósofos e escritores alemães, assim como por pintores, que através da estetização do olhar - em oposição ao olhar racional e à visão científica de mundo – encontraram na pintura das paisagens uma forma de refletir o mundo natural com emoção e sentimento. Assim como também na elaboração de projetos dos jardins, que se constituíam uma expressão desta manifestação, daí a relevância deste espaço no filme.

Havia também uma fascinação pelo passado, especialmente pela Idade Média, que era vista como uma era de mistério, heroísmo e espiritualidade. Os românticos muitas vezes idealizavam épocas passadas e exploravam temas medievais e folclóricos em suas obras. Assim como valorizavam o Imaginário, o fantástico e o exótico, através de histórias de lugares distantes, mitos e lendas, bem como o sobrenatural, eram temas comuns. Havia uma busca por transcender o cotidiano e explorar novos mundos de fantasia e emoção, e muitos cultuavam o interesse pela espiritualidade e pelo misticismo, procurando uma conexão com o mundo espiritual, explorando temas relacionados ao oculto e ao transcendental.

Assim, é exatamente no contexto da busca pelo etéreo e místico que o Movimento Romântico alemão encontrou sua aceitação e desenvolveu suas ideias, pois, após a Guerra dos Trinta Anos, em 1648, a Alemanha passou por um longo período de interiorização e fragmentação dos poderes governamentais e neste período, segundo Berlin (2022, p. 65), a cultura alemã ficou à deriva, “ou presa ao pedantismo escolástico extremo de tipo luterano”. Assim, Romantismo na Alemanha encontrou apoio no Movimento Pietista, surgido ainda no final do século XVII, que propunha “um estudo cuidadoso da bíblia e profundo respeito pela relação pessoal do homem com Deus” (Berlin, 2022, p. 65).

Berlin (2022, p. 67) comenta as consequências desse movimento:

O resultado foi uma intensa vida interior, uma grande quantidade de literatura muito comovente e interessante, mas altamente pessoal e violentamente emocional, o ódio ao intelecto e, acima de tudo, claro, o ódio violento a França, às perucas, às meias de seda, aos salões, à corrupção, aos generais, aos imperadores, a todas as grandes magníficas figuras deste mundo, que são simplesmente encarnações da riqueza, da maldade e do diabo.

Além disso, Berlin (2022, p. 67) complementa ainda que os sentimentos expressos eram “uma forma particular de antagonismo à cultura, de anti intelectualismo e xenofobia – que os alemães estavam, naquele momento, particularmente propensos” Foi neste momento que, segundo Argan (1992), analisando todo o processo artístico-cultural, que levou aos desfechos da 2ª Guerra, que as bases do preconceito étnico – tema central do filme- foram então lançadas.

Portanto, a histórica política - cultural alemã que adentra no século XX é “a história do atormentado processo” (Argan, 1992, p. 168) de unificação nacional (1870) que ocorre após a guerra franco-prussiana. “É a redução da “nação histórica” ao Estado étnico: mais do que o passado comum, o que une os povos alemães é, infelizmente, a ideia de uma missão histórica da nação germânica de futuro” (Argan, 1992, p. 168).

Sob estas bases após 1870, desenvolve-se tardiamente na Alemanha a arquitetura industrial, à luz do *Kulturkampf bismarckiano*<sup>5</sup>, onde ao “fator tecnológico soma-se um fator ideológico: o trabalho industrial, entendido como luta e triunfo do espírito sobre a matéria, será o meio pelo qual o povo germânico cumprirá a função hegemônica e universal à qual se julga predestinado” (Argan, 1992, p. 194).

Cabe ressaltar ainda, para compreensão das diversas manifestações que perpassam a estética romântica dois conceitos surgidos ainda no século XVII (evocados no filme em análise), o pitoresco e o sublime. Segundo Argan (1992, p. 12):

O termo romântico é empregado como equivalente de pitoresco e referido a jardinagem, isto é, há uma arte que não imita nem representa, mas, em consonância com as teses iluministas, opera diretamente sobre a natureza, modificando-a, corrigindo-a, adaptando-a, aos sentimentos humanos e às oportunidades de vida social, isto é, colocando a como ambiente de vida.

Já a poética do sublime é expressa primeiramente por Edmund Burke (1757 *apud* Argan, 1992, p.19), em sua obra *Investigação filosófica sobre a origem do das nossas ideias do sublime e do belo*, bem como pelo movimento literário romântico alemão denominado Tempestade e Ímpeto (*Sturm und Drug*), ocorrido entre 1760 e 1780, enquanto

[...] para o “pitoresco”, a natureza é um ambiente variado, acolhedor, propício, que favorece nos indivíduos o desenvolvimento dos sentimentos sociais, para o “sublime”, ela é um ambiente misterioso e hostil, que desenvolve na pessoa o sentido da sua solidão (mas também de sua individualidade) e da desesperada tragicidade do existir” (Argan, 1992, p. 12).

---

<sup>5</sup> O *Kulturkampf*, que em alemão significa “luta pela cultura”, foi uma série de políticas implementadas pelo chanceler alemão Otto von Bismarck na década de 1870. Essas políticas tinham como objetivo reduzir a influência e o poder da Igreja Católica na Alemanha, especialmente no contexto do processo de unificação alemã liderado por Bismarck. Este sistema cultural focava no desenvolvimento da tecnologia industrial como instrumento da hegemonia alemã (Pelegrín, 2024).

## 2.1 O jardim

A partir da valorização da natureza, que nasce com o Movimento Romântico, desenvolve-se a prática da jardinagem e a implementação da estética naturalista dos jardins na Europa entre o fim do século XIX e o início do século XX. Estas práticas foram amplamente desenvolvidas através da ideologia das *Garden Cities*, ou Cidades Jardins. Cidades planejadas que surgiram como uma resposta aos desafios higienistas enfrentados pelas cidades industriais neste período. Um de seus principais idealizadores foi o urbanista britânico Ebenezer Howard que, em 1898 publicou o livro *Garden Cities of to-morrow* (Cidades Jardins do Amanhã) e, com ele, propôs um modelo de desenvolvimento urbano que combinava a praticidade da vida urbana e o ambiente verde e saudável da vida rural, em contraposição às más condições de vida nas cidades que com a industrialização passaram a abrigar altas densidades populacionais e condições de higiene precárias (Howard, 1902).

As influências paisagísticas das *Garden Cities* foram várias e incluíram ideias do movimento *Arts and Crafts* (segunda metade do sec. XIX), que enfatizava a integração da arte, artesanato e natureza na vida cotidiana, que sob a luz do Romantismo, da representação pitoresca dos jardins, teve como resultado o aparecimento de ambientes urbanos que combinavam espaços verdes e arquitetura.

O naturalismo nos jardins passa a ser a tônica projetual da época, em muito devido aos paisagistas ingleses, principais promotores da arte da jardinagem, que desde o século XVIII, passaram a praticar desenhos espontâneos de jardins, com traçados orgânicos, em contraposição aos traçados regulares dos jardins franceses e italianos advindos do século XVII<sup>6</sup>.

Assim, sob a tônica da exaltação da natureza e do naturalismo praticado em outros países europeus, surgiram na metade do século XIX na Alemanha iniciativas como a do médico higienista Daniel Gottlieb Moritz Schreber (1808-1864), que afirmava o valor edificante do trabalho junto à natureza, propondo a criação de conjuntos de hortas e jardins implantados em terrenos públicos e colocados à

---

<sup>6</sup> Sendo o pintor e paisagista William Kent (1684-1748) um dos principais precursores e promotores das novas formas orgânicas desses jardins.

disposição de famílias, que não dispunham de espaço verdes e poderiam assim, cultivar seus próprios alimentos (Panzini, 2013). Aspectos higiênicos, econômicos e pedagógicos eram vinculados então à prática da horticultura urbana. Nasceu assim, através da prática da jardinagem urbana o *Schrebergärten*, pequeno lote urbano, usado inicialmente para hortas que levaram o nome do médico.

[...] na instabilidade econômica que marcou as primeiras décadas do século XX, essas hortas também foram vistas como uma possibilidade real de assegurar a autossuficiência alimentar do núcleo familiar e, por isso, tiveram grande difusão não apenas na Alemanha, onde eram habitualmente chamadas de *Schrebergärten*, mas também na França e na Bélgica (Panzini, 2013, p. 533).

Vale ressaltar que ainda no final do século XIX e princípio do século XX surge o conceito de *Lebensraum*, ou "espaço vital". Uma ideia geopolítica que se destacou durante o regime nazista e tem raízes em teorias geográficas e biológicas. Credita-se ao geógrafo alemão Friedrich Ratzel (1844-1904) a introdução inicial do termo no contexto geopolítico. Ele acreditava que os estados e as nações eram como organismos vivos que precisavam de espaço para crescer e prosperar. Ratzel forneceu uma base teórica que, embora não intencionalmente, foi distorcida pelos nazistas para justificar políticas expansionistas e racistas. O conceito de *Lebensraum*, que em Ratzel tinha uma conotação acadêmica e geopolítica, foi transformado pelos nazistas em um instrumento de agressão e opressão nas suas práticas de gestão.

Também à luz das ideologias das cidades que passaram a abrigar áreas verdes, o arquiteto paisagista e teórico *Leberecht Migge* (1881-1935) publicou o "Manifesto Verde", em 1919, atacando a decadência urbana produzida pela civilização industrial e burguesa e defendendo a presença de espaços verdes úteis nas cidades. Como antídoto à decadência da civilização industrial, "Migge defendia a reformulação física e moral da cidade através do retorno ao cultivo da terra e da transformação da forma urbana em *Stadland*, cidade- campo" (Panzini, 2013, p. 533). Segundo Panzini (2013, p. 533) "uma atitude radical, de reformulação do sistema ético e econômico por meio da introdução da natureza no ambiente construído".



Nos anos da República de Weimar (1919-1933) – período anterior a 2ª guerra - Migge dedicou-se ao projeto de infraestruturas verdes de bairros-jardins, como por exemplo, o projeto do *Britz* ou *Hufeisensiedlung*, (conjunto habitacional ferradura), projetado conjuntamente com Bruno Taut e Martin Wagner (construído entre 1925 e 1933), com mais de mil moradias no bairro *Neukölln*.

Percebe-se, a partir dos aspectos históricos citados, que questões morais e de fundamentos étnicos (de valorização do povo alemão) foram lançados como bases ideológicas que fundamentaram a introdução de porções de natureza às cidades na Alemanha. Essas bases seduziram os regimes totalitários, que viram ali oportunidades de usar as práticas relacionadas aos jardins e às hortas urbanas como forma de propaganda política. Práticas ligadas à jardinagem como, por exemplo, o uso exclusivo de espécies vegetais nativas, nascidas com o paisagista Willy Lange (1864-1941), que propunham o uso de espécies botânicas locais, preservando a flora autóctone, que foram expressas em trabalhos como “Desenho de jardins para os tempos modernos” – cujo título original é *Gartengestaltung der Neuzeit* – (Lange; Stahn, 1907), “encontrou apoio dos propugnadores da teoria da raça, que afirmavam o vínculo incindível entre o povo germânico e a terra e, conseqüentemente, a flora” (Panzini, 2013, p. 639). Ainda conforme Panzini (2013, p. 534):

[...] na Alemanha, durante os anos do governo do III Reich, o Estado promoveu a criação de bairros - jardim com a presença de hortas, como parte de sua ideologia, dedicada a enfatizar a ligação com o solo pátrio. Nesse modelo inspiraram-se os planos de expansão urbana, como os projetos das novas cidades monumentais que deveriam ser erguidas nas regiões ocupadas, mais que o regime não teve tempo de realizar (Panzini, 2013, p. 534).

Percebe-se então que, a relação entre o conceito de *Lebensraum* e a implementação de hortas nas residências durante o nacional-socialismo está fundamentada na busca por autossuficiência alimentar, na mobilização para a guerra e na promoção de um estilo de vida saudável vinculado à terra. Ao incentivar a produção de alimentos em nível doméstico, o regime nazista não apenas buscava mitigar os efeitos dos bloqueios e da guerra, mas também reforçava sua ideologia de conexão entre o povo alemão e as práticas do governo.

Portanto, apesar do nazismo ter sido um movimento político surgido em pleno racionalismo moderno, este se apropriou das ideias e práticas do

Romantismo, para construir as políticas nacionais, refletindo assim no Romantismo do III Reich uma síntese ambígua entre o idealismo romântico (com suas noções de nacionalismo e nostalgia por uma era passada) e a real racionalidade praticada pelas estratégias de guerra de um governo totalitarista. Por isto que formulamos o conceito de “Romantismo Hipócrita” para a presente análise, pois, esta ambiguidade é conotada no filme, como um paradoxo ou um cruel oxímoro, quando expresso em cenas onde a delicadeza das flores do jardim convive com os horrores de um campo de concentração.

Muitos fenômenos da atualidade - o nacionalismo, o existencialismo, admiração pelos grandes homens, admiração pelas instituições impessoais, a democracia, o totalitarismo – são profundamente afetados pela ascensão do Romantismo, quem entra em todos eles. Por esse motivo é um tema não de todo irrelevante mesmo para os nossos dias” (Berlin, 2022, p. 12).

## 2.2 O espaço fílmico do jardim

Zona de complexo de Auschwitz, na Polônia ocupada. Cobria cerca de 40 km<sup>2</sup> e abrigava: o campo principal do complexo de Auschwitz, o Auschwitz-Birkenau, as instalações da SS, as oficinas e as atividades agrícolas do campo principal e seus subcampos, bem como a casa do comandante do campus<sup>7</sup>, esta última apresentada no filme, cujo jardim é objeto de análise.

Desde 1979 o Campo de Concentração e Extermínio Nazista de Auschwitz Birkernau (1940-1945) é Patrimônio Histórico Mundial, por se constituir patrimônio material e intelectual de importância universal (Unesco, 2009). Sua preservação visa mostrar ao mundo uma história que nunca deverá ser repetida. Assim, devido à sua proteção pela Interesse, também chamada Área de Interesse do Campo de Concentração de Auschwitz, era a denominação dada pelas forças de ocupação nazistas à área do

UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) e garantia de integridade física, para fins de realização do filme, uma outra casa foi reformada, para se assemelhar à original, (ainda) existente no local, vindo

---

<sup>7</sup> Isso pode ser observado nos mapas animados de Auschwitz, disponíveis no site Enciclopédia do Holocausto. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/gallery/auschwitz-abridged-article-maps>. Acesso em: 14 nov. 2024.

a se constituir como cenário da casa da família Höss, (Niola, 2024). Com um jardim recém plantado, dando a ideia do pouco tempo de moradia dos habitantes, a casa reformada passou a ser uma casa em pleno funcionamento,

[...] completa com sistemas hidráulicos e elétricos. O objetivo por trás dessa decisão foi rodar o filme em espaços autênticos para que os atores pudessem realmente vivenciá-los. Câmeras escondidas, conectadas por cabos que passavam por pelo menos trinta buracos nas paredes, captavam as cenas (Niola, 2024, p. 1).

Através da análise dos espaços de locação do filme é possível compreender diversos aspectos da história, da cultura e da identidade da sociedade alemã durante o III Reich. Mas, para a compreensão da narrativa do jardim propriamente dita e atendendo ao objetivo da presente análise, foca-se apenas nos espaços da natureza e nos espaços do jardim presentes no filme.

Nas cenas relativas aos espaços da natureza apresenta-se as facetas do Romantismo apropriadas pela ideologia nazista, que no decorrer do filme, são confrontadas com as reais práticas do horror que caracterizaram o período. Se, no romantismo do século XIX, a pintura de Caspar David Friedrich, “O monge e o mar” (1808-1810) (Figura 1), ilustrava o sublime, através da minúscula figura de um monge sob a amplitude do céu e da imensidão da natureza; para a arte propagada pelo nazismo, a natureza é composta juntamente com as forças do trabalho que possibilitam o seu poder e domínio - isto tudo expresso esteticamente pelo Neo Realismo característico do período, quando o nazismo rejeitou as demais correntes da arte modernista.

**Figura 1** – A amplitude do céu evocada pelo movimento Romântico em “O monge e o mar” (1810)



Fonte: Friedrich (1810)

A pintura de Werner Peiner, *Deutsche Erde* (Solo Alemão) (anos 1930) (Figura 2) exemplifica comparativamente esta visão da natureza que para o regime evocava, em sua propaganda política, a força do trabalho do homem alemão. No entanto, o que verdadeiramente demonstra a realidade paradoxal do III Reich é, a cena do filme onde o jardineiro judeu atravessa o jardim com o carro de mão demonstrando que o trabalho pesado era, na realidade, exercido pelos subjugados (Figura 3).

Preservar a natureza e preservar a raça, cuidar dos animais domésticos e dos escravos eslavos considerados sub-humanos, arrancar as ervas daninhas e aniquilar os judeus, tudo isto era integrado pelos nacionalistas numa esfera ideológica única. As primeiras reservas naturais na Europa foram criadas pelo Terceiro Reich, que levou a cabo um conjunto de medidas que qualquer ecologista dos nossos dias não deixaria de aplaudir (Bernardo, 2011, p. x).

**Figura 2** – A amplitude da terra evocada pelo Romantismo Neo-Realista da propaganda política alemã do III Reich em “Deutsche Erde” (1887)



Fonte: Peiner (1897)

**Figura 3** – A realidade, sem horizontes, do preconceito étnico apresentada no filme Zona de Interesse



Fonte: La Zona [...] (2023)

A sequência inicial do filme, onde a família Höss se diverte tomando banho nas águas do Rio Sola (Figura 4), apresenta o valor comum daqueles personagens que evocam a integração de si próprios com a natureza. A cena onde a paisagem natural dá um sentido harmônico, sublime e pitoresco ao lugar, é onde é possível perceber que o Romantismo está em cena.

**Figura 4** – Família Höss usufruindo da natureza nas cenas iniciais do filme Zona de Interesse



Fonte: La Zona [...] (2023)

“Veja você, estamos no meio da natureza, isto é que é tranquilidade” (e é a virtude moral conferida pela metáfora)” (Cauquelin, 2007, p. 162). A sequência em análise, ou seja no jardim, filmada em um plano geral fixo, sintetiza esta metáfora exposta por Cauquelin quando se está na tranquilidade da natureza, mas, neste caso, a natureza é o espaço do pitoresco a favor do genocídio, é o espaço de tensão entre os horrores de um campo de concentração e as práticas cotidianas de um lar.

- “De agora em diante, os membros da SS que colherem lilases de maneira impensada de modo que os arbustos sangrem, serão todos punidos”, avisa o comandante Rudolf Höss ao telefone.

É também o sentido romântico, do belo e do natural que rege a cena onde a mãe e o seu bebe cheiram e tocam as flores do jardim (Figura 5). Ali está o jardim romântico inglês. Com flores, canteiros sinuosos e orgânicos que caracterizam formalmente este tipo de jardim. Nada mais pitoresco.

**Figura 5** – Hedwing Höss e seu bebê tocam e cheiram as flores do jardim em cena do filme *Zona de Interesse*



Fonte: *La Zona [...]* (2023)

Portanto, as cenas que compõem as sequências do banho de rio em família, bem como a cena da mãe com seu bebê no colo tocando as flores apresentam as práticas românticas nazistas e fornecem o preâmbulo conceitual da diegese no espaço do jardim.

A narrativa do jardim, propriamente dita, situa-se através dos seus espaços, que são rígidos e funcionalmente divididos (pois, o racionalismo está sempre presente no viés hipócrita romântico) a partir de um muro, com um único acesso, que o divide da área da residência, na seguinte ordem: primeiramente o espaço do jardim pitoresco de entrada, em seguida o espaço de lazer da piscina, o espaço da horta e, por fim, o espaço de estar social do gazebo. Toda a sequência de espaços limita-se por um muro lateral que separa a casa da família Höss do Campo de Concentração.

O deslocamento das personagens Hedwing Höss e sua mãe pelo jardim se dá longitudinalmente, ou seja, através do seu maior comprimento. A cena é filmada através de um lento *travelling* lateral e o enquadramento da câmera enquadra o jardim no plano de conjunto, com as construções do campo de concentração tomando a tela na sua parte superior ao fundo, de forma que a parte superior da imagem é tomada pelo muro que divide o jardim do campo de concentração juntamente com os últimos pavimentos, telhados e chaminés das edificações do Campo de Concentração e na metade inferior, os espaços do jardim, construindo assim um contraste radical dos significados imagéticos.

### 2.3 O jardim pitoresco

Cauquelin (2007) afirma que os autores de jardins os assinam e por meio deles, narram e dão sentido à própria vida, e é assim que “as paisagens, tanto quanto narrativas, têm sentido de leitura”. Ainda segundo a autora, no jardim, esta leitura e narrativa podem ser conferidas pelo que ela chama do “giro do proprietário” (Cauquelin, 2007, p. 162), quando aquele que fez o jardim descreve, em uma linha narrativa, aquilo que plantou em seu jardim:

[...] Aqui, plantei um salgueiro – sua folhagem chorosa...” eis aqui um lugar (*topos*) duplicado com uma metáfora – “chorosa” [...]. Dalí, temos uma visão do campo. Quem quer uma casa em um buraco? Foi por causa da vista que comprei este terreno (uma coisa por outra, a vista pelo terreno). Ali, construí um muro para não ver o vizinho [...] (Cauquelin, 2007, p. 162).

É através do deslocamento das personagens que o diretor promove este “giro do proprietário”, dado pela personagem Hedwig Höss, na sequência onde apresenta o seu jardim para a sua mãe (Lina Hensel), recém chegada em sua casa. Ali encontra-se primeiramente os canteiros do jardim romântico inglês, onde “educava-se a natureza sem destruir sua espontaneidade” (Argan, 1992, p.19). É nesta sequência que Hedwig estabelece através do jardim “uma relação de identidade entre a própria vida e aquilo que construiu” (Cauquelin, 2007, p. 163). “O projeto é todo meu, todo o plantio, a estufa, o gazebo no final” (exclama Hedwing antes de entrar no jardim).

O poder, a vigilância e opressão nazista convivendo lado a lado com as práticas românticas de exaltação da natureza, já estão na cena que antecede o adentrar das duas personagens no jardim, quando a câmera enquadra: parte da casa, parte do campo de concentração, o espaço livre de acesso à casa e ao jardim e a torre de vigilância do complexo ao centro.

Ao adentrar no jardim, Hedwing aponta as modificações externas que foram feitas na casa da família, cujas lajes de cobertura planas foram substituídas por cobertas inclinadas. Apesar de ainda ser possível identificar elementos como esquadrias de metal e vidro geometrizadas, bem como lajes planas nos acessos à casa, que caracterizaram o Modernismo na arquitetura na primeira metade do século XX, a negação a este estilo e o retorno à forma tradicional de construção,

com telhados inclinados, é explícita tanto na imagem quanto na fala da personagem. Valorizar os antigos estilos, como faziam os antigos Românticos, era então o melhor caminho para negar as ideias Modernas e questionadoras do regime da época e, conseqüentemente, apoiar o regime.

Como se sabe, em 1933 o regime nazista pôs fim a sua principal escola de *design* Moderno, a Bauhaus, exigindo a substituição de seus integrantes por simpatizantes nazistas, o que fez com que seu corpo docente votasse, a partir desta exigência, pela dissolução do grupo e conseqüente fechamento da escola.

“Se o jardim se separa da cidade, ele também se separa de uma natureza furiosa, tempestuosa ou desértica. Nessa dupla condição, só o jardim é ameno (*amænus*), prazenteiro” (Cauquelin, 2007, p. 63). É sim através do jardim ameno e prazenteiro, projetado por ela, que a personagem quer mostrar, sua conquista social obtida por estar ali regida e vigiada pelo III Reich.

#### 2.4 A piscina

Após o primeiro espaço receptivo com flores, encontra-se o espaço da piscina, quadrada, situada de forma centralizada, onde o comandante (em outra cena) pode acompanhar de pé (e impecavelmente vestido de branco) o banho de piscina de seus convidados e família. Espaço cujo desenho em planta é quadrado, racional e regido por uma autoridade, que utiliza vegetação em canteiros, para disfarçar o muro que o divide do campo (Figura 6).

**Figura 6** – O espaço da piscina com os convidados, em cena do filme Zona de Interesse



Fonte: La Zona [...] (2023)



É o espaço da socialização, do divertimento, onde gritinhos regozijantes de alegria misturam-se aos gritos de terror do campo. A representação do terror é sempre expressa pelo recurso da trilha sonora e não sendo explicitamente visível o interior do campo de concentração, mas, metaforizado pela parte exposta da arquitetura do campo no espaço fílmico.-Este absoluto antagonismo entre o espaço implícito do horror e o espaço explícito do pitoresco.

Sob a mesma ideologia que promoveu as práticas urbanas higienistas, que deram origem aos jardins e hortas públicas desenvolvidas no século XIX, na Alemanha foi introduzida a prática das atividades de lazer e sociabilidade nos jardins públicos. Foram criados parques urbanos, que não eram apenas jardins contemplativos, mas espaços “em que população pudesse encontrar a sociabilidade e o sentido das suas origens, no contato físico com a inexaurível vitalidade da natureza” (Panzini, 2013, p. 542). Nasceu assim o conceito do “*Volkspark*, “parque do povo”; um espaço verde com infraestrutura, “concebido para favorecer a higiene da massa, ligada à prática esportiva e recreativa ao ar livre, e concomitantemente ser um lugar de auto exposição coletiva” (Panzini, 2013, p. 542).

Assim, surgiram na Alemanha já no início do século XX e nos anos que seguiram a 1ª Guerra Mundial, parques com programas variados que abrigavam, por exemplo: espaços de ginástica, locais para jogos com bola, piscinas infantis, espaços de areia para crianças etc. em meio à bosques urbanos, à exemplo do *Volkspark Jungfernheide* (1920-1923) e do *Volks Rehberge* (1926-1929) de Berlim, criados por Erwin Barth (1880-1933).

No filme é possível perceber que aquilo que foi pensado como público, em anos anteriores no III Reich, passa a ser incorporado à vida privada. É neste contexto, que o jardim da família Höss passa a abrigar as atividades de lazer, como também passa a ser um local de educação cívica e ideológica daqueles que, obedientes ao nazismo, se apropriaram das práticas de lazer coletivas anteriores a este período, que é possível compreender a presença da piscina e da estufa no jardim da família Höss, como espaços de socialização e divertimento da família com outros membros do partido, mas, sob a vigilância do comandante Rudolf Höss – todo vestido de branco pontuando sua autoridade nas cenas. “- É este o muro do

campo?”, pergunta a mãe. Ao passo que responde Hedwing: “É, este é o muro do campo. Plantamos videiras nesta parte de trás para crescerem e encobrir tudo”.

Durante o diálogo a câmera muda o enquadramento deixando o campo de concentração atrás do espaço fílmico (fora de campo), mostrando a estufa que está ao lado da piscina. É a tentativa de se usar a natureza como disfarce, escamoteando a esfera do horror.

## 2.5 A horta e o gazebo

Nada mais edificante para a construção ideológica da família tradicional no governo nazista do que a garantia do seu sustento alimentar. Durante a Segunda Guerra Mundial, a Alemanha enfrentou bloqueios e dificuldades de abastecimento devido ao conflito. Para mitigar esses problemas e assegurar o fornecimento de alimentos, o regime incentivou a população a cultivar hortas em suas próprias residências.

O conceito de *Lebensraum* defendia a necessidade de expandir o território alemão e garantir recursos naturais e agrícolas suficientes para a população. Isso incluía a redução da dependência de importações alimentares. Em consonância com essa ideia, promover a produção de alimentos em nível local e doméstico era uma estratégia para aumentar a autossuficiência alimentar dentro das fronteiras existentes, enquanto a expansão territorial estava em curso. Essas hortas, conhecidas como "Kriegsgärten" (hortas de guerra), ajudaram a complementar a alimentação da população civil, liberando recursos para as forças armadas e reduzindo a pressão sobre a agricultura nacional<sup>8</sup>.

No filme, Hedwing Höss estabelecendo sua estreita conexão com às práticas alimentares do regime, apresentando a sua mãe aquilo que cultiva na sua horta entrecortada por girassóis: alecrim, beterraba, erva-doce, couve, repolho, vagem, abóboda, batata, etc. Ressaltando ainda que ali há também abelhas para fornecer o mel. As cenas mostram a presença permanente de trabalhadores judeus no jardim, como na cena em que a mãe exalta “É um jardim paradisíaco!”.

---

<sup>8</sup> Visando não depender do mercado externo, “o ideal nazista era construir uma Alemanha ocupada por grandes fazendas autossuficientes para atender às necessidades internas” (Torres, 2020, p. 69).

O gazebo é o elemento que encerra o percurso. Sentadas sob ele e entre risadas Hedwing diz para a mãe que o seu marido a chama de “rainha” de Auschwitz. Neste momento a câmera, situada na altura das personagens, apresenta este “reinado” onde é possível ver parte da casa, o jardim e parte do campo de concentração.

As cenas que encerram as sequencias descritas são tomadas que mostram flores e gritos, muitos gritos de dor e horror vindos do campo. A cena final da dor culmina numa tela vermelha, pois, no filme a paisagem do terror é sempre sonora<sup>9</sup> e situa-se fora de campo, nunca filmada.

“O jardim é, com efeito, a imagem do que de melhor há no homem; ao residir no jardim, o homem se torna semelhante àquilo que o circunda” (Cauquelin, 2007, p. 64).

### **3 Considerações finais**

Através do exposto é possível demonstrar o termo "Romantismo hipócrita" como uma expressão que busca resumir e descrever uma faceta particular da cultura e da propaganda nazista, que utilizou dos ideais e práticas advindas do Movimento Romântico com elementos que serviram para encobrir a racionalidade perversa do regime nazista. Um regime que usou da sua capacidade industrial e tecnológica, nascidas à luz do *Kulturkampf bismarckiano*, para implementar um sistema econômico, social e cultural, que focava no desenvolvimento da tecnologia industrial e cujos ideais Românticos foram deturpados, como instrumento da hegemonia alemã para a prática da guerra; quando elementos românticos (da arte, do amor à natureza, das práticas da jardinagem, etc.), advindos do período do Iluminismo, foram usados para construir uma narrativa de superioridade étnica, uma propaganda política e uma guerra.

No filme, através da compreensão do espaço do jardim, seus elementos de composição e suas subdivisões funcionais, é possível perceber a intencionalidade

---

<sup>9</sup> Paisagem sonora – conceito definido por Schafer (2011), que “consiste em eventos ouvidos e não em objetos vistos” (Schafer, 2011, p. 24) e trata do “lugar onde todos os sons ocorrem” (Schafer, p. 214).

na criação dos diversos elementos que fazem parte da representação deste espaço, ou seja, na *mise en scène* que o compõe para a narrativa. No Jardim ambienta-se a filosofia nazista baseada no Romantismo hipócrita característico da sociedade da época e de forma a sintetizar ideias fundamentais contidas nas práticas do regime nazista.

Por meio da análise e compreensão do espaço do espaço do jardim é possível perceber o quanto este espaço foi pensado para responder intradiegeticamente à história do filme. A subdivisão dos seus espaços, com judeus que os circulam na prática do trabalho pesado da jardinagem e na sua manutenção, inserem o expectador no cartão de visita do regime, que é o jardim pitoresco de entrada, no espaço da socialização nazista, do lazer da piscina, onde o comandante se impõe; no espaço de subsistência de guerra, da horta, que obviamente cuidada pelos judeus, floresce fartamente. A forma com que a vegetação é utilizada, seja na composição dos diversos espaços do jardim, seja nos *close ups* das flores, faz o expectador perceber quando a paisagem sonora do horror sobressai na cena.

Portanto, através das cenas que se passam no jardim é possível perceber as diversas facetas que caracterizaram a apropriação de valores considerados românticos para justificar o rompimento com os princípios ideológicos do Movimento Moderno, em curso em outros países, e apresentar o lado cruel de um racionalismo que subjogou uma raça e usou da tecnologia industrial para a guerra e o genocídio.

## Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AUMONT, Jacques *et al.* A estética do filme. 3. ed. Campinas: Papirus, 2005.
- BERLIN, Isaiah. As raízes do Romantismo. São Paulo: Editora Fósforo, 2022.
- BERNARDO, João. O mito da natureza: 3) a agricultura familiar no nazismo. Revista *passa palavra*, [s. l.], 9 dez. 2011. Disponível em: <https://passapalavra.info/2011/12/49001/>. Acesso em: 14 nov. 2024.
- CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FAVERO, Franciele. O romantismo e a estetização da natureza. *DA Pesquisa*, Florianópolis, v. 7, n. 9, p. 206-217, 2018. DOI: 10.5965/1808312907092012206.

Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13957>. Acesso em: 14 nov. 2024.

FRIEDRICH, Caspar David. *The Monk by the Sea*. 1810. Alte National Galerie, Berlin. Disponível em: <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/alte-nationalgalerie/events/detail/die-kunst-des-19-jahrhunderts-2025-02-09-150000-147200/>. Acesso em: 14 nov. 2024.

HOWARD, Ebenezer. *Garden cities of to-morrow*. Londres: Swan Sonnenschein & CO., 1902.

HUGO, Vitor. *Os miseráveis*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2014.

LANGE, Willy; STAHN, Otto. *Gartengestaltung der Neuzeit*. Leipzig: Weber Ed., 1907.

LA ZONA de Interés. Cineuropa, [s. l.], 2023. Disponível em: <https://cineuropa.org/es/film/441010/>. Acesso em 14 nov. 2024.

NIOLA, Gabriele. *The Zone of Interest is a must-see movie because of this house*. Domus Magazine, Milão, 11 mar. 2024. Disponível em: <https://www.domusweb.it/en/architecture/2024/02/22/the-zone-of-interest-is-a-must-see-movie-because-of-this-house.html>. Acesso em: 14 nov. 2024.

PANZINI, Franco. *Projetar a natureza: arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2013.

PEINER, Werner. *Deutsche Erde*. 1897. German Art Gallery, [s. l.], 2024. Disponível em: <https://germanartgallery.eu/werner-peiner-deutsche-erde/>. Acesso em: 14 nov. 2024.

PELEGRÍN. José M. García. *O Kulturkampf ("batalha cultural") da Prússia contra o catolicismo*. Omnes, Barcelona, 12 mar. 2024. Disponível em: <https://omnesmag.com/pt/noticias/kulturkampf/>. Acesso em: 14 nov. 2024.

SCHAFER. R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

TORRES, Philippe Dias Leão. *Paisagem e romantismo como conductos da racionalidade do III Reich*. 2020. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

UNESCO. *El Patrimonio de la humanidad. Descripciones y mapas de localización de los 890 sitios patrimonios de la humanidad de la Unesco*. Barcelona: Unesco Ediciones; Blume, 2009.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus Editora, 2017.

ZONA de interesse. Direção: Jonathan Glazer. Nova York: A24, 2023. 1 filme (105 min), son., color.