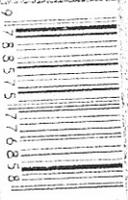


135 / 010 B  
pos 10



978833151776838

# Judaísmo e Globalização: Espaços e Temporalidades

HELENA LEWIN (COORDENAÇÃO)  
PROGRAMA DE ESTUDOS JUDAICOS

I



Judaísmo e Globalização:  
Espaços e Temporalidades  
HELENA LEWIN (COORDENAÇÃO) PROGRAMA DE ESTUDOS JUDAICOS

IMPRIMATUR



Judaísmo e Globalização:  
Espaços e Temporalidades

HELENA LEWIN (COORDENADORA) PROGRAMA DE ESTUDOS JUDAICOS



IMPRIMATUR

## O Terceiro Reich em cena: história e memória audiovisual do nazismo e do Holocausto<sup>1</sup>

WAGNER PINHEIRO PEREIRA

O Terceiro Reich é um Weltanschauungsgedanke [conceito ideológico] que transcende a realidade. Não por acaso, as imagens associadas à esse conceito, ao nome Terceiro Reich, são estranhamente nebulosas, sentimentais, etéreas, totalmente relacionadas com o Alem.

Arthur Moeller van den Bruck. *Das Dritte Reich* (1923)

Outro dia proibiram a circulação de todos os meios de transporte das 12h às 12h40 "para ver se encontravam, por toda a Alemanha, pacotes e material impresso dos inimigos do Estado". Trata-se de um medo meio direto e meio indireto. Quero dizer que esse truque para criar tensão, imitando os filmes e romances sensacionalistas americanos, é um eficaz recurso de propaganda, mas também é fruto da insegurança. Só afeta para esse tipo de propaganda quem precisa dela ou, simplesmente, tem medo. [...] O sintoma mais agudo de insegurança é a atitude de Hitler. O documentário [...] O sintoma mais agudo de insegurança é a atitude de Hitler. O documentário de ontem era um filme sonoro: O Führer pronuncia algumas frases diante de uma grande assembleia. Cerra o punho, contorce o rosto, sua fala lembra mais o urro de um animal, está mais para um acesso de cólera do que para um discurso. "Em 30 de janeiro [de 1933] eles tiram de mim [é óbvio que se refere aos judeus]. Mas o riso há de deixar o seu rosto..." Hitler aparenta ser o todo-poderoso, e talvez seja; nesse documentário, porém, a impotência de seu ódio aparece nos gestos e no timbre da voz. Alguém anunciaria assim, tão reiteradamente, um reinado milenar e a eliminação dos opositores, caso se sentisse seguro quanto à duração desse reinado e ao extermínio dos opositores? Sai do cinema vislumbrando alguma esperança.

Victor Klemperer. *LTI — A Linguagem do Terceiro Reich* (1947)

As pesquisas com a história e a memória dos sobreviventes do Holocausto têm adquirido considerável relevância nas universidades e na mídia em geral nas últimas décadas. Imagens desse genocídio estão, cada vez mais, sendo exibidas em exposições, portais temáticos de museus e acervos, assim como em eventos para o grande público. O tema do Holocausto ou Shoah? — genocídio perpetrado pelos nazistas contra os judeus durante a Segunda Guerra Mundial — ocupa um lugar de destaque nos registros históricos, sendo considerado um dos acontecimentos mais violentos e cruéis do século XX. Mesmo assim, apesar dessa ampla divulgação e da falta de documentação comprobatória desse crime contra a humanidade, ainda há pessoas que negam a sua veracidade, como no caso dos neonazistas, dos historiadores revisionistas e de autoridades políticas da extrema-direita.

A lembrança dos horrores praticados pelo regime nazista sempre traz à tona uma pergunta que até hoje não foi respondida satisfatoriamente: como foi possível à Alemanha, um Estado moderno e considerado exemplar em sua "civilização", ter organizado e executado um projeto de extermínio do povo judeu em escala industrial e com o apoio da sociedade alemã?

Há uma conjugação de fatores históricos que explicam o surgimento do nazismo e o alcance de suas propostas políticas, dentre as quais o plano de extermínio das raças consideradas "inferiores". Tais condições, certamente, nunca mais se repetirão de forma a produzir fenômeno idêntico, mas a potencialidade de sermos surpreendidos por mensagens daquele tipo e a identificação de grupos sociais com ideais extremistas ainda persistem. É neste sentido que o estudo do nazismo e do Holocausto adquire relevância política e histórica, servindo como testemunho dos tempos sombrios e como emblema das possibilidades de destruição no mundo contemporâneo. Essa história, na sua essência, deve servir como um alerta à civilização que, nem sempre, consegue distinguir a verdade da mentira.

Apesar da seriedade da questão, o nazismo e o Holocausto são incorporados e apropriados pela cultura de massas e pelo universo pop de forma inconsequente, gerando, muitas vezes, uma "banalização do mal"<sup>2</sup>. Apesar dos horrores cometidos pelo nazismo continuam causando um sentimento de repulsa, as imagens e estéticas nazistas exercem ainda uma espécie de efeito hipnótico, fascinando e seduzindo as pessoas. Corro exemplos dessa perspectiva, Adolf Hitler passou a ser visto como um precursor dos astros pop, tendo como referência os históricos congressos nazistas comparados aos grandes espetáculos de ópera rock; tomaram-se comuns entre os jovens a adoção de videogames que tratam este genocídio como um jogo de luta entre o Bem e o Mal; ou então a matança sistemática de mais de 6 milhões de judeus assume, junto a mídia, as características de um épico melodramático hollywoodiano. Para compreender esse processo e advertir contra a reutilização banalizada e perigosa de tais imagens e mensagens é fundamental analisar o papel das produções audiovisuais na construção das representações do nazismo e do Holocausto na cultura mundial.

### 1. O CINEMA DE PROPAGANDA NAZISTA:

#### "O TRIUNFO DO REICH DE MIL ANOS"

A ditadura de Hitler foi a primeira ditadura de um Estado industrial, um regime de governo que empregou, com extrema perfeição, os instrumentos tecnológicos para

dominar seu próprio povo... Por meio de dispositivos técnicos, tais como o rádio e os sistemas de comunicação públicos, usados como jamais tinham sido usados antes, 30 milhões de pessoas foram submetidas, sem contestação, à vontade de um único homem. Os resultados disso foram uma supervisão de grande alcance dos cidadãos do país e a manutenção de atos criminosos de uma forma altamente sigilosa... Os crimes cometidos durante aqueles delírios podia ser atribuída ao fato de Hitler ter sido o primeiro ditador a utilizar-se da técnica para a disseminação daqueles atos.

Albert Speer

Os nazistas foram um dos primeiros dirigentes do século XX a terem plena consciência e domínio dos meios de comunicação para fins de propaganda política e controle da opinião pública. Esse fenômeno de massas explica, em parte, a domesticação das massas que, ao longo de anos, foram sendo doutrinadas para matar e/ou aceitar a matança perpetrada pelos seguidores do nacional-socialismo.

Dentre todos os meios de comunicação utilizados para influenciar e dominar os "corações e mentes" das massas, Adolf Hitler considerava o cinema um dos mais eficazes. O apelo emocional subjetivo, a limitação do conteúdo, a contínua e uniforme repetição de uma mensagem e a utilização de imagens sedutoras, ilustrando a ideologia do regime, foram favorecidos pelos recursos da linguagem cinematográfica. Enfim, o cinema permitiu veicular, com sucesso, as mensagens do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* — NSDAP).

Logo chegar ao poder, Hitler criou o Ministério Nacional para Informação Pública e Propaganda, que, sob a direção de Joseph Goebbels, exerceu um poder centralizador, controlando a propaganda do regime, a forma com que as informações chegavam à população e a realização de todas as atividades da vida social dos alemães.

A propaganda nazista, arquitetada por Goebbels, buscava construir uma imagem grandiosa da "Nova Alemanha" e do Führer Adolf Hitler. Exaltavam o nazismo, estimulavam o nacionalismo exacerbado e o espírito militar, assim como incitavam sentimentos racistas e xenófobos entre a sociedade alemã, através da criação de estereótipos dos inimigos da nação, que apontavam o comunismo como o mal ameaçador dos ideais da civilização ocidental e acusavam os judeus de terem planos de dominação mundial. Reforçada por estereótipos e imagens maniqueístas, a propaganda nazista difundiu as doutrinas racistas e convocou o povo à construção de uma nova ordem, baseada na ideia de superioridade da raçaariana e na infalibilidade de Hitler.

As três primeiras produções nazistas — *O S.A. brand* (SA-Mann Brand, dir. Franz Seitz, Alemanha, 1933), *O homem hitlerista Quer* (Hitlerjunge Quer, dir. Hans Steinhoff, Alemanha, 1933), e *Hans Westmar: um dentre muitos* (Hans Westmar — Einer Von Vielen, dir. Franz Wenzler, Alemanha, 1933) — foram filmes partidários e patrióticos, apresentando os comunistas e os judeus como seus maiores inimigos. Nesses filmes nazistas, o Bem e o Mal eram ordenados de modo a provocar violentas emoções e não dei-

xar dúvidas no espectador sobre qual lado escolher. Esses filmes exaltavam também, a partir da história dos primeiros mártires do Nazismo (o jovem hitlerista Herbert Norkus e o SA Horst Wessel), a camaradagem, o heroísmo e o espírito de entrega que marcariam os adeptos do regime — os verdadeiros arianos —, prontos a sacrificar a própria vida pela Alemanha e pelo Führer.

Já os documentários da cineasta alemã Leni Riefenstahl — *A vitória da fé* (Der Sieg des Glaubens, Alemanha, 1933), *O triunfo da vontade* (Triumph des Willens, Alemanha, 1935), *O Dia da Liberdade: nossas forças armadas* (Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht, Alemanha, 1935) e *Olimpia* (Olympia, Alemanha, 1938) —, são exemplos representativos de uma "realidade construída" expressando a imagem oficial do regime. Essas produções foram em grande parte encenadas, pois as cenas de espetáculos de massa ocorriam de forma previamente organizada para garantir os efeitos da imagem cinematográfica, tornando-se difícil distinguir, nas palavras de Erwin Leiser,<sup>1</sup> onde termina a realidade e começa a encenação. Além disso, apesar de a cineasta sempre ter afirmado que seus filmes eram isentos de mensagens antissemitas, os silêncios e omissões também devem ser levados em conta, visto que uma das formas de manifestação do racismo se faz através das metáforas, subentendidas nas entrelinhas.<sup>5</sup> *O triunfo da vontade*, por exemplo, retrata as multitudes hipnotizadas diante da presença do Führer. Nos perfis dos jovens soldados louros está contida a ideologia do arianismo e a ideia de uma raça pura. Em oposição, temos a negação e desaparecimento do judeu como componente racial nessa nova sociedade.

Durante o Terceiro Reich foram produzidos numerosos filmes com o objetivo de construir a imagem negativa dos judeus em oposição à figura positiva dos alemães. As representações imagéticas dos judeus no cinema nazista colocavam o espectador diante de personagens maldosos, feias, demoníacas e animalíscas. A propaganda nazista objetivava despertar e incitar o ódio e o desprezo aos judeus, ciganos e comunistas, dentre outros grupos apontados como "inimigos do regime". Dessa forma, nos filmes nazistas — o judeu personificava — implícita ou explicitamente — o destruidor do povo, na figura do conspirador, do usurário, do banqueiro desonesto, do comunista e do estuproador. Na propaganda nazista era também muito comum representar os judeus sob a forma de insetos, cogumelos venenosos, ratos, cobras viscosas, vermes e doenças, já que o regime reutilizou-se da metáfora da peste, artifício muito empregado pelo biologicismo do século XIX, relacionando os judeus com epidemias de cólera e contaminações por bactérias e bacilos. Tais estratégias serviram ao Terceiro Reich, interessado em incutir as práticas genocidas contra os judeus identificados, pelos pseudocientistas nazistas, como representantes de uma "raça inferior".

O primeiro filme explicitamente antissemita foi *Os Rotschilids* (Die Rotschilids, dir. Erich Waschneck, Alemanha, 1940). Ambientado na Europa conturbada pelas guerras napoleônicas, mostrava como essa importante família de banqueiros judeus se beneficiou com as discórdias entre nações europeias, acumulando fortuna à custa da guerra, do sofrimento e da morte de milhões de pessoas. Em *O judeu Süß* (Jud Süß, Alemanha,

1940), o diretor Veit Harlan apresentou a história de um ministro das finanças judeu que, no século XVIII, seduziu mulheres da sociedade, explorou o povo com a cobrança de impostos exorbitantes e baniu a lei que proibia a entrada de judeus em Württemberg, capital da cidade de Stuttgart. Além de instalar o caos, o judeu é mostrado como criminoso sexual, ao retratar Süss violentando uma jovem alemã, enquanto seu marido era torturado no porão. Ao final, Süss é preso, julgado e condenado à morte, sendo executado em praça pública. Todos os judeus são obrigados a sair de Württemberg e esperar que “as gerações futuras jamais se esqueçam dessa lição”. A partir desse exemplo histórico deturpado, o filme procurou veicular a ideia de que o judeu foi sempre nocivo à nação alemã, o que justificaria a sua deportação e ajudaria a convencer a população alemã da existência de uma “Solução Final” para o problema judaico na Europa. A morte de Süss simbolizava, dessa forma, o extermínio de todos os judeus.

Por sua vez, *O judeu eterno* (*Der Ewige Jude*, dir. Fritz Hippler, Alemanha, 1940) foi apresentado como um “documentário educacional sobre os problemas do judaísmo internacional”. O objetivo principal era revelar a verdadeira essência dos judeus, escondida “por detrás de suas máscaras”. Para isso, o filme descreve a infiltração judaica na sociedade, na política e na cultura alemã, enfatizando seu caráter errante e mostrando os judeus como uma “raça de parasitas” que, assim como os ratos, espalharam-se pelo mundo. Por fim, é apresentada a matança de animais nos açougues judaicos, a cena mais pesada dessa “sinfonia de horror e nojo”, e, em seguida, Hitler discursa no Reichstag, em 30 de janeiro de 1939, onde anunciava o fim da viviseção de animais e — em tom profético — a destruição da “raça judaica” na Europa:

*Se os judeus que trabalham na área financeira, na Europa ou em qualquer outro lugar, conseguirem lançar as nações em outra guerra mundial, o resultado não será um mundo bolchevique ou a vitória dos judeus, mas a aniquilação de sua raça na Europa.*

O “grande final” profetiza a salvação da Alemanha e do mundo.

Para mascarar suas verdadeiras intenções e o público internacional não descobrir os planos nazistas de genocídio judaico foi encomendado o documentário *O Führer da uma cidade aos judeus* (*Der Führer Schenkt den Juden eine Stadt*, dir. Kurt Gerron, Alemanha, 1944) para ser exibido aos representantes da Cruz Vermelha Internacional em visita ao campo de Theresienstadt. O campo de concentração foi “embelezado” para que todos pudessem testemunhar a “vida opulenta dos judeus” sob o nazismo. Os judeus apareciam organizando concertos e jogos, lendo livros na biblioteca e aprendendo um ofício nas oficinas especiais. Os prisioneiros, maquiados para encobrir seu verdadeiro estado físico, eram obrigados a representar esses “homens livres”, numa encenação macabra que culminou com o assassinato dos “atores” e do diretor, quando terminadas as filmagens. No entanto, a verdadeira face dos campos de concentração já havia sido registrada sadicamente pelos próprios oficiais nazistas. Um desses filmes amadores mostrava vários judeus sendo retirados à força de suas casas, golpearos e arrastados

pelos cabelos em plena rua, ante os olhares impassíveis do restante das pessoas; outro apresentava imagens de experimentos médicos de um campo de extermínio; também se encontrou posteriormente vários documentários filmados em Auschwitz sobre judeus sendo asfixiados nas câmaras de gás.

## 2. O CINEMA/FILME COMO “DOCUMENTO-PROVA” DO HOLOCAUSTO NO JULGAMENTO DE NUREMBERG: O NAZISMO NO BANCO DOS RÉUS

*Ficar em silêncio e indiferente é o maior pecado de todos.*

Elie Wiesel

Seis milhões de judeus foram exterminados pelos nazistas nos campos de concentração, desde que começaram as deportações por toda a Europa, em 12 de outubro de 1939. Os primeiros documentários filmados destes lugares foram realizados, sadicamente, pelos próprios nazistas. De fato, na casa de um oficial encontraram-se rolos de 8mm que cortavam a um fato ocorrido em Stuttgart em 1941, quando vários judeus foram retirados a força de suas casas, golpearos e arrastados pelos cabelos em plena rua, diante dos olhares impassíveis do restante das pessoas; em uma vila, nas cercanias de Munique, encontrou-se um projetor de 35mm com imagens de experimentos médicos de um campo de extermínio; e também foram encontrados vários documentários filmados em Auschwitz sobre judeus sendo asfixiados nas câmaras de gás. Quando os primeiros soldados americanos descobriram os horrores dos campos de concentração nazistas, o General Dwight D. Eisenhower, Supremo Comandante das Forças Aliadas, ordenou que fossem tiradas o maior número possível de fotos e fez com que os alemães das cidades vizinhas fossem levados até os campos e até mesmo enterrassem as vítimas mortas. E o motivo, ele assim explicou: “Que se tenha o máximo de documentação — façam, gravem testemunhos —, porque há de vir um dia em que algum idiota vai se levantar e dizer que isto nunca aconteceu!”

Ante as notícias que chegavam aos Estados Unidos da América sobre a barbárie dos campos, um grupo de diretores, dos principais estúdios de Hollywood, decidiram viajar até a Europa para presenciar pessoalmente a crueldade destes lugares. Todos eles ficaram horrorizados pelo que ali encontraram, prometendo que tornariam público ao mundo esse pesadelo por meio de seus filmes. Suas imagens de pessoas cadavéricas, pilhas de corpos e valas comuns causaram um grande impacto na população, até o ponto de provocar grandes filas para assistir os noticiários denominados *Atrocidades nazistas*:

- *Campos de concentração nazistas* (*Nazi Concentration Camps*, 1945), de George Stevens, foi um dos primeiros documentários com imagens dos campos de concentração, contendo judeus esqueléticos e desconcertados, outros vestidos com seus trajes rasgados, e milhares de cadáveres espalhados. Esse filme foi utilizado como “documento-prova” da atrocidade nazista nos Julgamentos de Nuremberg.

- *Os moleiros da morte* (*Die Todsmühlten*, 1945), de Hannus Burger, mostrava não somente os campos de extermínio, mas também as sementes de ódio que os havia tornado possível. O diretor e roteirista, Hannus Burger, entregou uma versão muda de 86 minutos à Oficina de Informação de Guerra Britânica, que repudiou o filme por seu alto conteúdo político. A tarefa de realização de uma nova montagem foi entregue à Billy Wilder, que reduziu a metragem a 22 minutos, inserindo música e comentários. O documentário mostrava também imagens dos campos de concentração depois da libertação aliada.
- *Memória dos campos, uma lembrança dolorosa* (*Memory of the Camps, a painful reminder*, 1945), de Sidney Bernstein, oferece imagens da libertação do campo de concentração de Bergen-Belsen pelas tropas inglesas e americanas, em 24 de abril de 1945. A cruzeza de seus testemunhos fez com que permanecesse oculto até que uma cópia fosse exibida no Museu de Guerra de Londres nos anos 1980, e reestreada, com narração de Trevor Howard, em 1985. Tudo isso dentro de um grande documentário em que também se pretendia explicar a ascensão dos nazistas ao poder e como puderam chegar a esses extremos.

No entanto, depois dos rápidos Julgamentos de Nuremberg, o governo americano deu por encerrada a questão da guerra e o que aconteceu nos campos. A chegada aos EUA de 140 mil refugiados europeus fez com que o tema fosse, naquele momento, esquecido. Nenhum judeu queria recordar, inclusive sentiam vergonha do que haviam padecido. Além disso, ninguém parecia estar disposto a escutá-los. Por isso, o material rodado nos campos foi escondido e Hollywood decidiu que não era o momento para contar histórias tão tristes e de pouca bilheteria. Pretendia-se voltar a conquistar o mercado comercial de uma Europa renascida e ninguém queria molestar os alemães, mostrando-lhes como os selvagens que haviam sido.

### 3. CINEMA/TELEVISÃO COMO "ARQUIVO DE MEMÓRIAS" DAS VÍTIMAS DO NAZISMO: O LEGADO DOS SOBREVIVENTES DO HOLOCAUSTO

*Para mim, é praticamente impossível construir a vida sobre um dilema de caos, sofrimento e morte. Vejo o mundo ser transformado aos poucos numa selva, ouço o trovão que se aproxima e que, um dia, irá nos destruir também, sinto o sofrimento de milhões. E, mesmo assim, quando olho para o céu, sinto de algum modo que tudo mudará para melhor, que a crueldade também terminará, que a paz e a tranquilidade voltarão. Enquanto isso, devo me agarrar aos meus ideais. Talvez chegue o dia em que eu possa realizá-los!*

Anne Frank. *O diário de Anne Frank* (12/06/1942 — 01/08/1944)

O tema do Holocausto apareceria, em 27 de maio de 1953, "ao mais puro estilo americano". Tratava-se do programa de televisão *Esta é sua vida* (*This is your life*), no qual uma pessoa era surpreendida com a aparição de diversos amigos. A eleita desse dia foi

Hannah Bloch Kohner, sobrevivente de um campo de concentração. A mulher parecia estar recordando um piquenique, sempre sorridente e em estado de excitação contínua. Nesse momento, apareceram as amigas do campo, o soldado que a libertou e seus familiares, todos repletos de sorrisos e júbilos, em um surrealista espetáculo, em que o apresentador ia narrando os horrores vivos: "Rasparam-lhe a cabeça e foi enviada para a ducha, sem saber se iria receber água ou gás letal!"

Neste momento, estava claro que teria de ser na Europa que se resgataria a memória do Holocausto, para que ele não voltasse a acontecer. O cinema documentário foi vital para que isso ocorresse, sobretudo depois da exibição da obra francesa *Noite e neblina* (*Nuit et brouillard*, dir. Alain Resnais, França, 1956), que produziu uma grande negação ao mostrar cruamente o Holocausto tal e como ocorreu, sem que, no início, nenhum país parecesse preocupar-se demasiadamente por ele. A partir desse filme temos o dilema fundamental ante o fenômeno concentracionário e o extermínio dos judeus da Europa pelos nazistas: como dar conta do indizível, sabendo que nem as palavras nem as imagens conseguem fazê-lo realmente? Como continuar falando naquilo sem cair na banalização do horror? Desse ponto de vista, *Noite e neblina* é ainda uma obra sem equivalente, ao ser a primeira a apresentar de forma tão crua os acontecimentos dos campos de concentração. De fato, sua presença foi censurada no Festival de Cannes, já que os organizadores não queriam tocar nas feridas do Nazismo, por considerarem ser uma postura contra o novo governo alemão.

Realizado em 1955, a partir de um convite feito ao cineasta pelo Comitê de História da Segunda Guerra Mundial, o filme tinha como objetivo comemorar o décimo aniversário da libertação dos campos de concentração. Mas o impacto das suas imagens e do texto de Jean Cayrol, um ex-prisioneiro do campo de Oranienburgo, suplantou a sua intenção de memorial dos desaparecidos e transformaram-se num "dispositivo de alerta" contra o nazismo e todas as formas de extermínio.

O título do filme é baseado no nome do decreto alemão de 7 de dezembro de 1941, *Nacht und Nebel*, expedido com o objetivo de extermínio de qualquer opositor político. Suas imagens nos apresentam ao Castelo de Hartheim, próximo do campo de Mauthausen, na Áustria, lugar onde se desenvolveu o gás Zyklon B e se levaram a cabo os primeiros planos de eutanásia ao seres "não úteis", através da medida "Aktion T4", de 1939. O cruzamento de imagens coloridas dos campos de concentração abandonados, que foram filmados em 1955, e das imagens de filmes de arquivos em preto-e-branco, sua constante colocação em perspectiva pelo comentário sóbrio e informativo narrado por Michel Bouquet, o lento crescendo no horror das imagens, são características que conferiam ao filme uma força surpreendente. Realizado dez anos depois do fim da guerra, *Noite e neblina* é o primeiro filme sobre o fenômeno concentracionário, tal como os deportados dos campos de Dachau e de Buchenwald puderam relatar. Afinal, não podemos esquecer que naquele momento, a lembrança da deportação era veiculada, primeiro, pelos deportados políticos e suas associações. Os sobreviventes judeus

não somente eram poucos — para a França, 2.500 sobreviventes dos 70 mil deportados judeus —, como também não faziam ouvir sua voz, como se o silêncio tivesse sido, então, sua maneira de continuar vivendo depois do trauma. Neste sentido, o filme mostra realmente as câmeras de gás de Auschwitz, mas também apaga a especificidade do genocídio judeu. A obra de Alain Resnais situa-se nesse primeiro período da memória da deportação, quando o choque da abertura dos campos era próximo, mas distingue ainda mal a amplitude e a diversidade do fenômeno. De qualquer forma, o cineasta nos dá, segundo François Truffaut, “uma lição de história ingegavelmente cruel, mas merecida”. Da mesma forma, surpreendente e alerta, é a narração do sobrevivente Jean Cayrol, que aponta a sociedade que construiu os campos de extermínio como a responsável pelo ocorrido, por não se perguntar o que estava fazendo: “Quem de nós vela por esse estranho crematório para nos avisar da chegada de novos verdugos... Nós, que não pensamos em olhar ao nosso redor e que não ouvimos os que estão gritando sem fim”.

Shoah (Shoah, dir. Claude Lanzmann, França, 1985) é um importante documento sobre o Holocausto. Este documentário registra, em nove horas e meia de duração, uma série de entrevistas com sobreviventes dos campos de concentração de Treblinka, Sobibor e Auschwitz, que foram coletadas ao longo de onze anos.

O filme baseia-se nas diversas entrevistas realizadas com os participantes do massacre — judeus sobreviventes, vizinhos, que asseguravam não saber o que estava acontecendo, guardas alemães, colaboracionistas franceses —, que dão os seus depoimentos sobre os horrores enfrentados nos campos de concentração nazistas. No documentário, que segue a técnica do “cinema verdade” soviético, não aparece sangue nem cadáveres, apenas as contundentes palavras reais de seus protagonistas, que são registradas em sua totalidade, sem cortes nem inserções, e não se utilizando nenhum artifício de montagem para outorgar ritmo cinematográfico. Dessa forma, cabe ao público formar a sua própria opinião sobre os fatos.

O cineasta afirma que seu filme não é representacional e que não dá conta de um conteúdo histórico e sim trata da impossibilidade de nomeação desse conteúdo. Essa declaração, que funciona como um princípio substitutivo do filme, permite a realização de um intenso debate centrado na questão da possibilidade ou da impossibilidade de representação do horror e dos compromissos éticos levantados quando o objeto artístico encontra-se com o objeto histórico.

Em 1994, após terminar *A lista de Schindler* (Schindler's List, EUA, 1993), Steven Spielberg fundou a Survivors of the Shoah Visual History Foundation para gravar em vídeo e preservar os depoimentos dos sobreviventes do Holocausto e suas testemunhas antes que fosse tarde demais. Com essa tarefa, o cineasta realizou *Sobreviventes do Holocausto* (Survivors of the Shoah, dir. Steven Spielberg, EUA, 1996), que serviria de modelo para as produções seguintes da Fundação. Atualmente, os arquivos da Shoah Foundation têm mais de 51 mil entrevistas de 56 países, em 32 línguas. Através do uso educacional dos depoimentos da Fundação espera-se alertar e conscientizar as pessoas no combate para a erradicação do preconceito, da intolerância, do fanatismo e do sofrimento que estes causam.

Nos braços de estranhos: histórias do Kindertransport (Into the Arm of Strangers: Stories of the Kindertransport, dir. Mark Jonathan Harris, EUA/Reino Unido, 2000) narra acontecimentos que ocorreram na Alemanha nazista em 1938, quando o governo britânico decidiu realizar uma operação de salvamento de crianças judias da Alemanha, da Áustria e da Tchecoslováquia, que começavam a ser deportadas pelos nazistas. Conhecido como “o programa Kindertransport”, foi responsável por salvar mais de dez mil crianças entre 7 e 16 anos, que eram transportadas de trem até a Holanda e depois de barco até a Grã-Bretanha, onde eram acolhidas por famílias estrangeiras ou orfanatos ingleses. Essa operação, que se manteve até a eclosão da guerra, teve a oposição do Congresso dos Estados Unidos, que considerava contra a Lei de Deus separar os filhos de seus pais, e igualmente de alguns progenitores, que não consentiram que seus filhos fossem enviados para longe de suas casas. O filme, financiado pelo Museu do Holocausto de Washington, D.C., foi produzido por Deborah Oppenheimer, cuja mãe foi uma destas crianças.

#### 4. CINEMA/TELEVISÃO COMO FONTES DE REPRESENTAÇÃO AUDIOVISUAL DO NAZISMO E DO HOLOCAUSTO: A INTOLERÂNCIA EM CENA

Se eu tivesse conhecimento das atrocidades cometidas nos campos de concentração alemães, não teria podido filmar O grande ditador; não seria capaz de brincar com a demência homicida dos nazistas.

Charles Chaplin, Minha Vida (1964)

Desde a ascensão de Hitler ao poder na Alemanha, outras cinematografias, além do cinema alemão, em especial a europeia e a americana, também procuravam abordar esse fenômeno político através do cinema. Durante a Segunda Guerra Mundial foram produzidas uma série de filmes anti-nazistas com objetivos de propaganda e contra-propaganda aliada, dentre os quais: *O grande ditador* (The Great Dictator, dir. Charles Chaplin, EUA, 1940) foi um dos primeiros filmes anti-nazistas a apresentar uma imagem cômica do cotidiano dos judeus nos campos de concentração, sem que seu cineasta e ator pudesse imaginar que, na verdade, muito mais do que trabalho forçado, os campos de concentração tratavam-se de fábricas de extermínio. Já no período pós-guerra, apesar de alguns momentos de silêncio e omissões, a temática do nazismo e do Holocausto sempre teve uma presença marcante nas telas de cinema de todo o mundo.

Dentre as vítimas que se tornaram símbolo da crueldade do Holocausto, Anne Frank foi a que recebeu maior destaque. Em *O diário de Anne Frank* (The Diary of Anne Frank, EUA, 1959), o diretor George Stevens, um dos primeiros cineastas enviados por Hollywood para a Europa para registrar as imagens dos campos de concentração e das vítimas do Holocausto, é uma das mais importantes adaptações de um dos mais comovedores documentos surgidos após a Segunda Guerra Mundial: o diário de uma garota judia de 13 anos, chamada Anne Frank. Para escapar aos horrores da perseguição

nazista, Otto Frank escondeu sua esposa e suas duas filhas, Anne e Margot em um sótão desocupado em Amsterdã por dois anos. Lá, também escondidos, estavam o sr. e sra. Van Daan e um dentista, o sr. Dussel. Em seu diário, Anne registra as dificuldades e medos das pessoas à sua volta, que tentavam viver uma vida normal, mesmo confinadas no minúsculo sótão, estando, todo o tempo, sob a ameaça de serem descobertas pela Gestapo (a polícia secreta nazista). O estresse e a tensão quase insuportável da situação são habilmente expostos neste filme marcante e tocante.

Muitas produções audiovisuais procuram mostrar como o Holocausto marcou a vida das pessoas nas décadas de 1930 e 1940, centrando a trama especialmente em núcleos familiares. Nesse aspecto, o maior êxito coube a *Holocausto* (*Holocaust*, dir. Marvin J. Chomsky, EUA, 1978), uma minissérie televisiva de 475 minutos de duração, que narrou a história do Holocausto a partir da perspectiva de duas famílias: os Weiss, uma família de judeus alemães, e os Dorf, uma família de alemães cujo um dos membros termina convertendo-se em um destacado SS.

A família Weiss é integrada pelo pai, dr. Josef Weiss, a mãe (pianista de talento), Bertha Weiss; seus filhos, Karl Weiss, um artista (pintor) casado com uma mulher cristã chamada Inga Helms-Weiss; Rudi Weiss, um jogador de futebol, rebelde e independente; e Anna Weiss, a filha caçula. Ao longo da série, cada um dos membros da família sofre os horrores do Holocausto e enfrenta um terrível final, com a exceção de Rudi.

O dr. Josef Weiss é enviado a Auschwitz, junto a sua esposa, por tentar salvar judeus do gueto de Varsóvia, e os dois terminam na câmara de gás. Anna Weiss, traumatizada depois de ser violentada uma noite por agentes da Gestapo, é colocada num sanatório e executada mais tarde com monóxido de carbono, junto a outros enfermos de diversas doenças mentais e psicológicas — de acordo com a política de eutanásia aplicada pelo Terceiro Reich, no final da década de 1930. Os familiares foram informados por escrito que sua morte foi devida a pneumonia e não por ser judia.

Karl Weiss, depois de passar por vários campos de concentração, morre em Auschwitz horas antes de o campo ser libertado, por causa da fome e das sequelas das torturas a que foi submetido nos interrogatórios nazistas; Rudi Weiss, depois de escapar de Berlim e seguindo a um longo périplo de aventuras, consegue sobreviver como confritilheiro, embora sua esposa teleca, Helena Slomoca, acabe morrendo num confronto a tiros com os soldados nazistas. Acreditando que ela ainda estivesse viva, trata de reanimá-la, mas ao ser baleado é capturado e internado em um campo de concentração, do qual escapa espetacularmente; Inga sacrifica sua liberdade para unir-se a Karl em Theresienstadt, onde ele havia sido encarregado de se ocupar das atividades artísticas. De forma desesperada, Inga inicia uma busca por Karl em vários campos de concentração, como Buchenwald, mas somente consegue que lhe entreguem as cartas dele se mantiver relações sexuais com um sargento da SS. Quando ambos se reúnem em Theresienstadt, ela fica grávida. A série finaliza com imagens de Rudi jogando futebol com crianças gregas, no já libertado campo de Theresienstadt.

Erich Dorf, um advogado de Berlim, é outra personagem importante. Ao não encontrar trabalho, por insistência de sua mulher, se filia as SS e se transforma de um homem decente e honrado em um assassino sem escrúpulos ao mando das operações de exterminar as vítimas com gás nos campos de extermínio. Sofre uma crise de consciência na metade da guerra, mas sua esposa, novamente, o faz seguir adiante. Ao final da Segunda Guerra Mundial é capturado pelo exército americano e termina cometendo suicídio antes de ser submetido a julgamento.

Rodado em cenários naturais da Alemanha e da Áustria, a minissérie foi objeto de contínuas polêmicas nas televisões onde foi exibida, conseguindo ganhar oito prêmios Emmy, sendo hoje considerada uma das melhores produções da história da televisão. Sua transmissão causou grande impacto na população, chegando ao ponto de o Parlamento alemão ampliar a prescrição dos delitos por crimes de guerra nazistas. Nos EUA, impulsionou a transmissão de testemunhos de sobreviventes judeus, resultando no muito interessante debate intitulado *Holocaust: A postscript*.

O filme *Filhos da guerra* (*Europa Europa*, dir. Agnieszka Holland, Alemanha/França/Polônia, 1990), baseado em fatos verdadeiros, conta a história de Solomon Perel, um hugaroto judeu que conseguiu escapar do nazismo e do stalinismo e sobreviver ao Holocausto, graças a sua sabedoria e coragem, além de muita sorte. Essa é a história de Solomon Perel, um jovem judeu que, por capricho do destino, consegue abrigo contra a morte certa nos campos de concentração, escondendo a sua identidade judaica, numa escola de elite da Juventude Hitlerista, onde, ironicamente, é consagrado herói nazista e exibido como modelo da raça ariana. Porém, sua circunscção, se descoberta, é sua sentença de morte. Isso torna o banho diário uma tortura e o amor físico uma impossibilidade. É quando sugem Inna, sua namorada, uma nazista convicta, e Robert, que será o seu melhor amigo, já que, por ser homossexual, sabe o que representa ter sua identidade revelada. Uma história comvente que denuncia o absurdo dos regimes totalitários, que independentes de suas aspirações, são muito semelhantes.

Steven Spielberg conseguiu encontrar também outra personagem importante e emocionante na história da resistência ao Holocausto, desta vez um alemão chamado Oskar Schindler. O cineasta americano, de origem judaica, ficou atraído pela história em 1982, quando o livro de Thomas Keneally, *A arca de Schindler*, foi publicado e recebeu a aclamação dos críticos. Seu filme conta fielmente episódios das vidas de personagens reais que pareceriam inacreditáveis se fizessem parte de um trabalho de ficção.

Apesar do interesse pela história, *A lista de Schindler* (1993), de Steven Spielberg, somente foi realizada 11 anos depois. Segundo informações extraídas do encarte do DVD, o filme foi rodado na Cracóvia, uma das poucas cidades polonesas a escapar da devastação da Segunda Guerra Mundial. A produção também usou muitas locações originais, incluindo a velha fábrica de Schindler, o elegante apartamento em que ele viveu durante sua permanência na Cracóvia, entre outras locações renomadas na cidade

e seus arredores. O cenógrafo Allan Starski também construiu uma réplica do campo de concentração Plaszow, usando plantas originais do campo.

A produção também passou dois dias filmando fora das cercas de Auschwitz-Birkenau, onde uma cena simbólica de prisioneiros deixando o trem e entrando no campo foi encenada. Localizada na cidade industrial de Oswiecim, o desolado campo permanece hoje como um memorial dos milhões assassinados pelos nazistas.

A *lista de Schindler* foi filmando inteiramente em preto-e-branco, pois segundo Steven Spielberg, "virtualmente tudo que tenho visto sobre o Holocausto é em preto e branco, assim minha visão do Holocausto é o que vi em documentários e em livros, e que são na ampla maioria imagens em preto e branco".

Para aumentar o realismo do filme, Janusz Kaminski salienta que "40% do filme foi feito usando câmeras na mão". Spielberg admitiu:

*Eu tentei ser o mais próximo de um jornalista gravando esta recriação, mais do que ser um cineasta tentando elevar o suspense, a ação ou a compaixão. O preto-e-branco e a câmera na mão deram ao filme um tipo cinema-verdade, uma sensação de documentário. Isso encorajou a verdade que estávamos tentando explorar e mostrar o que aconteceu. De algum modo, isso fez parecer mais real.*

Filmando em preto-e-branco para deixar o filme menos insuportável, devido à violência gráfica de algumas cenas, *A lista de Schindler* é construído sobre o roteiro de Steven Zaillian, que mostra, com tintas extremamente realistas, a perseguição aos judeus na Polônia e sua recolocação no Gueto de Cracóvia, em 1941. Foi lá, onde famílias inteiras eram amontoadas em pequenos quartos, até a transferência de todos para o infame campo de concentração comandado por Amon Goeth.

As cenas de mulheres, homens e crianças sendo friamente assassinados com tiros na cabeça são de uma cruzeza insuportável, mas nunca apelativas ou redundantes. Mas o que difere *A lista de Schindler* de tantos outros filmes sobre o Holocausto é o caráter profundamente humano e realista que os realizadores conseguiram imprimir à obra, até mesmo ao retratar o monstruoso líder do campo de concentração, Goeth. Este nada mais é que "produto do meio", um militar cruel e assassino sangue-frio, que por não possuir personalidade nenhuma acaba simpáizando com as ideias e caráter de Schindler, mas na verdade sentindo muito ódio e inveja do mesmo. É apenas uma peça do tabuleiro dos oficiais nazistas, e segue à risca sem pestanejar os pensamentos e loucuras do seu mais alto comandante: Adolf Hitler.

Apesar de ser o "herói" do filme, Oskar Schindler (1908-1974) é mostrado inicialmente como um empresário ganancioso e sem escrúpulos que, sendo bem relacionado com importantes membros da SS, progride rapidamente nos negócios ao se apropriar de uma fábrica de utensílios esmaltados (após o decreto que proibia aos judeus serem proprietários de negócios) e explorar o baixo custo da mão-de-obra judaica. A princípio ele mantém-se afastado dos horrores que acontecem à sua volta, mas

vai gradativamente sensibilizando-se até o ponto de sentir-se obrigado a agir em favor dos oprimidos.

Para tentar ilustrar o ponto da transformação do protagonista, Spielberg construiu duas seqüências-chave usando um recurso até certo ponto simples, porém extremamente eficaz: a menina do vestido vermelho — que ganha cores por meio de tucagem na pós-produção —, vista primeiro correndo perdida entre os nazistas e, depois, já morta, sendo levada para a pilha de cadáveres a serem queimados. É nessa cena que *A lista de Schindler* atinge seu ápice como obra cinematográfica, numa perfeita fusão de som, imagem, música e interpretação do elenco, capaz de arrepiar a todos.

Quanto mais os horrores da guerra avançam, mais Schindler se torna uma pessoa consciente de sua delicada posição. Se por um lado ele se apoia nos nazistas para manter seus privilégios de poderoso empresário, por outro, seu lado humano não consegue mais fechar os olhos para os terrores do Holocausto. Quando os judeus começam a ser mandados para os campos de extermínio, Schindler reúne uma força de trabalho constituída por judeus provenientes dos campos de concentração e dos guetos. Os trabalhadores são em número muito maior do que a fábrica precisa, e, para protegê-los, Schindler recorre a várias estratégias ilegais, inclusive ao suborno de membros da SS e de outros oficiais. Gasta seu próprio dinheiro para comprar alimentos no mercado negro, pois é necessário complementar as escassas rações oficiais que obtém para seus empregados. Contando com a ajuda de seu contator judeu, Itzak Stern, Schindler compõe uma lista com o nome de 1.100 judeus a serem transportados para trabalhar em sua fábrica na Tchechoslováquia, em vez de irem para os fornos crematórios do campo de extermínio de Auschwitz.

Com o final da guerra, os "judeus de Schindler" ficam sabendo que o seu salvador foi à falência. Num gesto de máxima gratidão, extrem dos próprios dentes as obturações de ouro que serão convertidas num anel com a inscrição "Aquele que salva uma vida salva o mundo inteiro", uma citação do Talmud. O filme termina colorido, com uma visita dos "judeus de Schindler" e alguns de seus descendentes ao túmulo de Oskar Schindler. Ao final, Steven Spielberg espera que o filme renove no público a atenção sobre o Holocausto e ajude a encorajar as pessoas a explorar seu legado na sociedade moderna. "Ninguém pode fazer nada para consertar o passado — aquilo já aconteceu", disse Spielberg. "Mas um filme como este pode nos impactar, trazendo a lição para que essas coisas nunca mais aconteçam".

Já *A vida é bela* (*La Vita è Bella*, dir. Roberto Benigni, Itália, 1998), conta a história de um homem que usou a imaginação e seu infatigável espírito para salvar aqueles a quem mais amava. Ambientado na Itália fascista às vésperas e durante a Segunda Guerra Mundial, o filme acompanha o drama de um livreiro e seu filho, presos juntos num campo de concentração. Preocupado com a reação de desespero e medo do menino diante da incompreensão dos horrores perpetrados pelos nazistas contra os judeus, ele inventa que a realidade do campo faz parte de um jogo em que, no final, aquele que fizer mil pontos ganhará como prêmio um tanque de guerra. Para isso, o pai busca criar

uma série de criativos e inimagináveis artifícios para fazer com que o filho acredite que aquele horror, mais tenebroso a cada dia, não é verdadeiro e que tudo não passa de uma grande brincadeira. Neste sentido, apesar de parecer trazer o otimismo em seu próprio título, o filme de Roberto Benigni consiste em ocultar com a sua beleza a irremediável feitura da vida. "O filme é belo, a vida não", afirmou o crítico Michel Henochsberg.

A partir da segunda metade do filme, marcada pela aparição do pequeno Ciosué, Guido (Roberto Benigni) tenta, até o fim, mostrar ao menino exatamente um mundo fictício e belo, que se sustenta na persistente ocultação da verdadeira realidade. Guido constrói para o menino a beleza inexistente da vida. O campo de concentração é transformado em *camping*, o trabalho forçado em jogo, a burocracia criminosa em uma organização bem-sucedida, o sofrimento em pontos ganhos, o aprisionamento em um belo presente de aniversário.

O momento da "tradução" fingida das ordens do oficial nazista, transformadas em uma pretensa lista de instruções para um divertido jogo, talvez seja o melhor momento da construção da ideia de ocultação da verdade, que o filme desenvolve, e a evidência de que a tragédia contemplada pode ser prazerosa para quem a contempla. O pequeno Ciosué é enganado pela ocultação, e nós, os espectadores cúmplices, podemos nos divertir com a feitura contemplada do mundo. Desta forma, o filme nos mostra como é difícil vencer a realidade nua e crua: se não fosse pelo trabalho da ocultação, não suportaríamos. Precisamos transfigurar a dura realidade em um jogo com alguma recompensa no fim, mesmo que não seja um tanque americano diante do qual possamos mentirosamente gritar: "É veto!"

Ao se referir à vida, o filme a transfigura mediante uma fábula, obtendo um campo de concentração "vívível", muito diferente daqueles onde milhares de Guidos e Ciosués não puderam desenvolver tão alegremente a sua criatividade. Certamente, o que é mostrado é belo, só que já não é mais a vida. A vida mesma é algo que, como nesse caso, não consegue ser mostrado. A vida seria bela se fosse como o filme. A ocultação emocional enobrece, transforma cada ser humano em herói.

*O menino do pijama listrado* (*The Boy in the Striped Pyjamas*, dir. Mark Herman, Inglaterra/EUA, 2008) foi outro filme que chamou a atenção do público: Bruno, de 8 anos de idade, é o filho protegido de um oficial nazista, cuja promoção leva toda família a deixar sua confortável casa em Berlim para seguir para uma área desolada, onde o menino solitário não tem o que fazer e nem com quem brincar. Muito entediado e movido pela curiosidade, Bruno ignora as insistentes recomendações da mãe de não explorar o jardim dos fundos e segue para a fazenda que ele viu a certa distância. Lá ele encontra Samuel, um menino da sua idade que vive uma existência paralela e diferente do outro lado da cerca de arame farpado. O encontro de Bruno com o menino do pijama listrado leva da inocência a uma profunda reflexão sobre o mundo adulto ao seu redor confortar e seus encontros com Samuel se transformam em uma amizade com consequências devastadoras.

Uma interrupção abrupta da infância, seja por obrigações ou por ser vítima, ambas as vidas que guiam a construção do filme são domadas pelo regime nazista. Vemos o processo de perda de inocência, ao que parece, até os últimos momentos do filme. A verdade nua e crua, mas com a clara distorção que só ela, a inocência, pode proporcionar a vida de uma pessoa. Será necessário ser inocente para viver decentemente?

No Brasil, o filme que se utiliza de uma narrativa centrada na relação personagem verídica-família-Holocausto é *Olga* (dir. Jayme Monjardim, Brasil, 2004), considerado pela mídia "uma grande história de amor e intolerância". Da infância burguesa na Alemanha à morte numa das câmaras de gás de Hitler, o filme retrata a vida e os ideais da militante comunista Olga Benário Prestes. Nascida em Munique, na Alemanha, em 1908, filha de pais judeus, Olga tornou-se uma ativista do comunismo. Após libertar seu namorado Otto Braun da cadeia, eles são forçados a fugir para a União Soviética, onde recebem treinamento de guerrilha. Olga logo se destaca no Partido Comunista, onde conhece Luís Carlos Prestes, que viria a se tornar um dos principais líderes comunistas do Brasil. Em 1934, quando Prestes volta ao Brasil, designado pela Internacional Comunista para liderar uma revolução armada, Olga é designada para escoltá-lo. Passam a viver na clandestinidade enquanto planejam a derrubada do governo de Getúlio Vargas. Durante esse período, a relação amorosa entre Prestes e Olga amadurece e ela fica grávida.

Quando o movimento revolucionário é derrotado pelas forças de Vargas, Olga e Prestes são presos pelo chefe de polícia Flinto Müller. Diante de rumores de que seria deportada, Olga divulga sua gravidez e solicita asilo político por ser casada e estar grávida de Prestes. O governo Vargas, que neste momento simpatizava com a ditadura de Adolf Hitler, deporta Olga, mesmo grávida de sete meses. Na prisão alemã, dá à luz uma filha que batiza de Ania Leocádia, em homenagem a D. Leocádia, mãe de Prestes. Após o período de amamentação, a menina foi retirada de Olga e entregue a D. Leocádia. Afastada da filha e após anos de prisão em campos de concentração, durante os quais a opinião pública internacional fez inúmeras tentativas de libertá-la, Olga, é então enviada para o campo de concentração de Ravensbrück, sendo uma das primeiras vítimas das câmaras de gás em 1942. Somente anos depois Prestes e sua filha leriam a última carta de Olga, na qual faz uma comovente despedida.

Nos últimos anos, os produtores de cinema têm dado destaque não apenas a histórias das vítimas do Holocausto, mas também a dos principais hierarcas nazistas, responsáveis pela Solução Final. No entanto, com um polémico diferencial: se antes as produções cinematográficas apresentavam sempre os nazistas como vilões demoníacos, monstruosos e cruéis, a partir do início do século XXI, começou a surgir alguns filmes em que procurasse dar um aspecto mais humano a essas personagens. Dentre os mais importantes, cabe destacar a representação de Adolf Hitler, em *A queda* (*Der Untergang*, dir. Oliver Hirschbiegel, Alemanha/Áustria, 2004), e de Adolf Eichmann, em *A Solução Final* (*Eichmann*, dir. Robert Young, Hungria/Inglaterra, 2007).



junho de 1950, quando seu nome começou a ser lembrado em vários julgamentos de nazistas e criminosos de guerra. Eichmann foi apresentado à Corte Distrital de Jerusalém em 11 de abril de 1961 acusado de crimes contra o povo judeu e contra a humanidade. Protegido em uma cabine de vidro à prova de bala, o réu declarou-se inocente das acusações.<sup>8</sup>

Baseado em depoimentos do líder nazista Adolf Eichmann, o filme mostra como antes de levar um dos carrascos nazistas mais procurados da história a julgamento, o governo israelense tinha a paradoxal missão de provar a participação de Eichmann no Holocausto, acusação que ele sempre respondeu com lacônicas declarações que estava apenas cumprindo ordens. *A Solução Final* apresenta o período do interrogatório, levando ao cabo pelo oficial israelense Avner Less (judeu de origem alemã, que teve a remoção do pai para um campo de concentração assinada pelo próprio Eichmann e perdeu também vários familiares em campos de concentração nazista), que passou 275 horas tentando arrancar a confissão de Eichmann, com o objetivo de comprovar a participação direta do oficial nazista no esquema de extermínio.

Os horrores praticados por Hitler e seus comandados contra os judeus durante a Segunda Guerra Mundial, contados a partir dos relatos que Eichmann fez aos interrogadores israelenses, mostram a frieza com que o nazista cumpria as ordens superiores e, mais do que isso, o prazer que sentia em subjugar os judeus. O filme mostra, também, um homem covarde, incapaz de admitir os crimes que cometeu, insistindo durante todo o tempo que apenas fez o que fez porque cumpria ordens. No entanto, a maneira como Avner Less confronta os fatos com a versão do nazista aos poucos vai desmanchando as farsas do alemão até chegar ao ponto em que não é mais possível a negação dos crimes.

Os embates dessas duas personagens são extremamente intensos, com Avner tendo que segurar seu ódio e repulsa na busca pela “confissão”, e Eichmann, inabalável, simplesmente negando as acusações e se apresentando apenas como engranagem de uma máquina muito maior sobre a qual não tinha nenhum poder de questionamento ou condição de controle. O resultado dessa batalha mental entre dois homens e o passado foi a transformação de toda uma nação (conforme ressalta a crítica oficial do filme). O filme vale como registro histórico e também como um retrato da desfaçatez humana e de nossa incrível capacidade de omissão e falta de questionamento.

A mais recente produção cinematográfica ficcional de destaque foi *Bastardos ingleses* (*Inglorious Bastards*, dir. Quentin Tarantino, EUA, 2009), que trabalhou o tema do nazismo por um enfoque do cinema pós-moderno, marca do cineasta Quentin Tarantino, que recupera elementos estéticos utilizados em *Pulp Fiction* — *Tempo de violência* (*Pulp Fiction*, EUA, 1994).

Esse filme agradau a grande parte do público, especialmente aos judeus. Fato compreensível, tendo-se em vista que o filme possibilitou aos judeus sentirem-se vingados. A vingança é um ponto importante para compreender esse filme. O próprio ator Brad Pitt

havia dito que tanto a sua interpretação quanto o filme eram superiores à performance de Tom Cruise, enquanto o coronel Claus Von Stauffenberg, e ao filme *Operação Valquíria* (*Valkyrie*, dir. Bryan Singer, EUA/Alemanha, 2008). No caso dessa outra produção, o Führer Adolf Hitler triunfa, conseguindo sobreviver ao atentado dos opositores militares do regime nazista. Embora histórico, o fato ficou entalado na garganta do público.

Em linhas gerais, o filme é ambientado no primeiro ano da ocupação da França pela Alemanha, momento em que Shosanna Dreyfus testemunha a execução de sua família pelas mãos do coronel nazista Hans Landa. Shosanna escapa por pouco e parte para Paris, onde assume uma identidade falsa e se torna proprietária de um cinema.

Em outro lugar da Europa, o tenente Aldo Raine (Brad Pitt), organiza um grupo de soldados americanos judeus para praticarem atos violentos de vingança. Posteriormente chamados pelo inimigo de “os Bastardos”, o esquadrão de Raine se une à atriz alemã Bridget von Hammersmark em uma missão para derrubar os líderes nazistas. O destino conspira para que os caminhos de todos se cruzem em um cinema, onde Shosanna pretende colocar em prática seu próprio plano de vingança.

Em primeiro lugar, deve-se destacar que é um filme de guerra bem diferente da imensa quantidade de produções hollywoodianas dedicadas ao tema da Segunda Guerra Mundial. Se por um lado temos o estereótipo (amplamente divulgado por Hollywood) do nazista perverso — representado pelo Coronel Hans Landa (interpretado de forma magistral por Christoph Waltz), em especial na excelente sequência inicial do filme em que “visita” uma família de camponeses franceses, para descobrir se ela esconde judeus em plena Segunda Guerra Mundial —, por outro, inova ao mostrar que os soldados americanos não foram sempre mocinhos com a única missão de salvar o mundo. No filme, Tarantino concentra a ação no grupo liderado por Aldo Raine, que sente prazer em prender, matar e marcar soldados nazistas com o símbolo da suástica na testa, para serem sempre identificados como adeptos de Hitler. Esse grupo clandestino tem métodos bastante diferentes da maioria dos soldados americanos e, por isso mesmo, é mais temido pelo exército nazista.

Em linhas gerais, o filme recupera uma série de recursos cinematográficos popularizados por Tarantino, principalmente a partir de *Pulp Fiction*, tais como: montagem do filme a partir de capítulos com títulos dos temas, que serão apresentados fora de ordem cronológica, e brincando com diferentes pontos de vistas e perspectivas, para introduzir as personagens no contexto; trilha sonora pop, distante do estilo musical do período histórico retratado; e uma série de *flashbacks* que recapitulam determinadas sequências e sentidos, confundindo o público e quebrando a já fragmentada linearidade dentro de cada capítulo do filme. Devido ao notório conhecimento enciclopédico da história da cultura audiovisual que o cineasta Tarantino possui, o filme é repleto de referências e imagens clichês, pertencentes a outros gêneros cinematográficos, além acentuado de um grau de violência — por vezes gratuita —, numa montagem que lembra a estética de videoclipe musical.

Dentro dessa grande homenagem ao cinema que Tarantino produz em *Bastardos Inglorios*, temos mais uma surpresa, que deixa o público em estado de choque. Até metade do filme, acreditamos que se trata de uma reconstrução histórica fidedigna, ao estilo de *Operação Valquíria*. Mas Tarantino traz para a cena, o ministro da propaganda nazista, o dr. Joseph Goebbels, que vem a Paris para estrear um novo filme propagandístico, que exaltaria um dos grandes heróis da guerra. Para tornar ainda mais interessante a história, Adolf Hitler e os mais importantes líderes do regime nazista se reúnem na estrela do filme no cinema francês dirigido por uma judia disfarçada. Nesse momento, temos dois filmes: o de Tarantino, a que assistimos, e aquele a que os nazistas assistem dentro da sala de cinema. Ambos mostram as mesmas imagens de crueldade e barbaridade. Nesse novo "Dia D", os crimes dos carrascos nazistas são iguados aos dos judeus "sanguinários", ávidos por colocar em prática um plano para exterminar o Führer Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Hermann Göring e demais hierarcas do regime. O plano dá certo — o que, se tivesse ocorrido realmente, teria poupado a vida de muitos inocentes no Holocausto e na Segunda Guerra Mundial. No entanto, a sensação de vingança é incômoda, pois os heróis realizam os mesmos crimes e atrocidades que os vilões. A vitória contra o nazi-fascismo é conquistada, pagando-se com a mesma moeda. O tema de violência "videoclipática" e a ironia do cineasta prevalecem. Por tudo isso, o filme cumpre, com eficácia, duas funções: dá-nos uma sensação de vingança ao queimar todos os líderes nazistas de uma vez, como eles fizeram com 6 milhões de judeus e outras vítimas do Holocausto. Por outro lado, realiza uma interessante crítica ao cinema de guerra produzido por Hollywood, onde os heróis da história não são mais os simpáticos e benevolentes soldados americanos, e sim um grupo de bastardos inglorios, que seriam os responsáveis por libertar o mundo do nazi-fascismo, na realidade virtual criada por Quentin Tarantino. Tudo não passa de uma grande provocação de Quentin Tarantino e Brad Pitt frente à visão maniqueísta de mundo, perpetrada por Hollywood e aceita pelos espectadores.

WAGNER PINHEIRO PEREIRA

Doutor em História Social pela USP. Atualmente desenvolve a pesquisa de pós-doutorado "Os Ditadores Cinefilos: Política de Doulos, Cinema e Propaganda na Alemanha Nazista e na Espanha Franquista (1933-1945)", vinculada ao Depto. de História (FFLCH-USP) e financiada pela Fapesp. Pesquisador do LERJ-USP (Laboratório de Estudos sobre Etnicidade, Racismo e Discriminação da Universidade de São Paulo) e do Centro de Estudos sobre Antissemitismo da Universidade Técnica de Berlim. Autor da dissertação "Guerra das Imagens: Cinema e Política nos Governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945)" e da tese "O Império das Imagens de Hitler: O Projeto de Expansão Internacional do Modelo de Cinema Nazi-fascista na Europa e na América Latina (1933-1945)". E-mail: wagner.pinheiro@uol.com.br

#### NOTAS

1. Comunicação apresentada no V Encontro Brasileiro de Estudos Judaicos (Leit), promovido pelo Programa de Estudos Judaicos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no dia 03 de dezembro de 2008.
2. Termo adotado por Elice Wiesel. É uma palavra do Levítico, terceiro dos cinco livros de Moisés no Antigo Testamento. Significa "desfazer-se em limpaçã", aqui em referência aos corpos carbonizados nos campos de concentração e de extermínio nazistas.

CF DELSNER, Miriam Betina Paulina. "Apresentação". In: KEMPERER, Victor. *LTI — A Linguagem do Terceiro Reich*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009, p. 11.

3. Conceito trabalhado por Hannah Arendt em seu livro *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*, escrito em 1963, a partir da análise dos depoimentos prestados por Adolf Eichmann, um dos mais importantes arquitetos do projeto de Solução Final dos judeus durante o seu julgamento em Israel.

4. LEISER, Erwin. "Deutschland erwacht!" *Propaganda im Film des Dritten Reiches*. Berlin: Rowohlt, 1968.

5. Ver: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. "O Discurso da Intolerância: Fontes para o estudo do racismo". In: *10º Congresso Brasileiro de Antropologia / 7º Seminário de Fontes para História do Brasil*. São Paulo, 1994, p. 29.

6. Cf. CALDAS, Pedro Spínola Pereira de. "A câmera como *burner*: o filme *A queda* e o problema da consciência histórica alemã". In: *Revista de história e estudos culturais*, Vol. 2, Ano 2, n. 4.

7. Ocorrida em Janeiro de 1941, a Conferência de Wannsee reuniu os maiores líderes do Partido Nazista com os objetivos de concentrar esforços na implementação da Solução Final, que acabou por decidir pelo massacre de milhões de judeus nos campos de concentração.

A discussão voltou-se primeiro para as "complicações legais", como o tratamento a ser dispensado aos que eram meio ou um quarto judeus: eles deveriam ser mortos ou apenas esterilizados? Em seguida, houve uma discussão franca sobre os "vários tipos de solução possível para o problema", o que queria dizer os vários métodos de matar, e aqui também houve mais do que "algarde concórdia dos participantes"; a Solução Final foi recebida com "extraordinário entusiasmo" por todos os presentes...

ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 129.

8. O julgamento produziu o best-seller *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*, da filósofa judia alemã Hannah Arendt. Incumbida pela revista americana *The New Yorker* de fazer a cobertura do processo, Hannah traçou o perfil de um burocrata incapaz de admitir sua parte de culpa no Holocausto. "Com o assassinato dos judeus não tive nada a ver. Nunca matei um judeu. Nunca matei um ser humano", disse Eichmann. Segundo ela: "Ele parecia acreditar que, após da escrivania, suas mãos estariam limpas". Cf. *Ibid.*, p. 33.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CALDAS, Pedro Spínola Pereira de. "A câmera como *burner*: o filme *A queda* e o problema da consciência histórica alemã". In: *Revista de história e estudos culturais*. Vol. 2, Ano 2, n. 4.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. "O Discurso da Intolerância: Fontes para o estudo do racismo". In: *10º Congresso Brasileiro de Antropologia / 7º Seminário de Fontes para História do Brasil*. Rio de Janeiro, 1994.
- FERRRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FRANK, Anne. *O diário de Anne Frank*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2008.
- HITLER, Adolf. *Minha luta*. São Paulo: Moiras, 1983.
- KEMPERER, Victor. *LTI — A Linguagem do Terceiro Reich*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.
- LEISER, Erwin. "Deutschland erwacht!" *Propaganda im Film des Dritten Reiches*. Berlin: Rowohlt, 1968.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. "O espetáculo do poder: políticas de comunicação e propaganda nos fascismos europeus e nos populismos latino-americanos (1922 — 1955)". In: SEBRIAN, Raphael Nunes Nicoletti. *Do político e suas interpretações*. Campinas: Pontes, 2009.
- \_\_\_\_\_. "O triunfo do Reich de mil anos: cinema e propaganda política na Alemanha nazista (1933-1945)". In: CARPÉLA, TO, Maria Helena et alii. *História e cinema. Dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.
- SPEER, Albert. *Por dentro do Terceiro Reich*. São Paulo: Circolo do Livro AS, 1970.