

Theresienstadt: narrativas da luta racial

Hugo Nogueira Neto

Diversitas (Núcleo das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos)
FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais) / USP (Universidade de São Paulo)

Hugo Nogueira Neto

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e outras Legitimidades pelo Diversitas/USP; graduado em jornalismo pela Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP) e mestre em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e outras Legitimidades pelo Diversitas/USP. Desenvolve pesquisas e textos, como doutorando, nos campos da estética e da história do cinema, sobretudo de produções oriundas da indústria cultural cotejadas pela perspectiva da análise fílmica e da interpretação psicanalítica.

Resumo

O presente artigo aborda a fraude documental produzida pelo alto comando da SS *Theresienstadt, ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (“Theresienstadt, um documentário do assentamento judaico”, 1944, de Kurt Gerron). Tratando-se do único documentário que tomou como assunto o cotidiano de um campo de concentração judaico, a análise dessa obra lança luz sobre as dissonâncias entre as políticas raciais do regime hitlerista e o apelo do antissemitismo na cultura de massa. Pelo que o artigo problematiza as flutuações do registro imagético do judeu nos filmes da época nazista entre o final de década de 1930 e o início dos anos 1940 e o ulterior esforço de apagamento dos vestígios da política genocida almejado por essa realização.

Palavras-chave: Cinema, Nazismo, Antissemitismo, Segunda Guerra Mundial, Theresienstadt.

Abstract

This article deals with a documentary fraud produced by the SS *High Command, Theresienstadt ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (“Theresienstadt, a Jewish Settlement Documentary”, 1944, by Kurt Guerron). As this is the only documentary that concerns the daily life of a Jewish concentration camp, the analysis of the film sheds light on the dissonances between the racial policies of the Hitler regime and the appeal of anti-Semitism in mass culture. As a result, the article discusses the fluctuations of the image of the Jews in the Nazi era films between the late 1930s and early 1940s and the subsequent effort to erase the traces of the genocidal policy sought by this particular work.

Keywords: Cinema, Nazism, Anti-Semitism, World War II, Theresienstadt.

Introdução: o gênero antissemita

Lager. Campo de concentração e de extermínio, o lócus onde a lógica do Estado totalitário alçou sua máxima realização.

Durante o regime nazista, antes de se converterem em indústrias da aniquilação, os campos de concentração se destinavam a três categorias de prisioneiros: dissidentes políticos (comunistas e militantes socialdemocratas), religiosos (testemunhas de Jeová e clérigos que se opunham ao regime) e “associais” (sobretudo delinquentes e homossexuais). Os centros de extermínio propriamente ditos surgiram entre 1941 e 1942 em cercanias com acesso facilitado por vias férreas para recolher judeus capturados em operações de apreensão nos países ocupados, além dos deportados da Cracóvia, do Reich e do Protetorado da Boêmia e Morávia. Matadouros erigidos à semelhança de cidades, abrigaram uma população multinacional sequestrada em 22 países. Possuíam quarteirões privilegiados onde residiam os *Kapos*, hospitais, casas de banhos, orquestras, prisões e estruturas típicas – galpões fortemente vigiados, uma rampa de desembarque, barracões nos quais os detentos se despiam e vias de acesso encobertas por vegetação que levavam às câmaras camufladas como duchas, preparadas para gaseamento com monóxido de carbono e ácido cianídrico. A grande inovação do nazismo consistiu na fusão de dois sistemas pelos quais essas instituições compósitas comportavam alojamentos de detenção e instalações de extermínio. Funcionaram como usinas modernas para fabricação da morte em uma cadeia produtiva (Hilberg 2006, 1595-1643, 1840).

Ainda que uma complexa atividade de exploração de trabalho escravo tenha se desenvolvido ao redor dos campos, sua característica essencial era precisamente o antiutilitarismo: exceto pela manufatura massiva de cadáveres, eles não produziam nenhuma mercadoria em escala eficiente. Em qualquer momento de sua existência, a função econômica precípua dos *Läger* foi o financiamento de atividades assassinas. Mesmo nas condições de escassez de materiais, de força de trabalho e de serviços, no ápice da Segunda Guerra Mundial, o Estado na-

zista perseverou em dispensar preciosos recursos e mão de obra para custear o transporte e a morte de milhões de pessoas (Evans 2009, 690-8 e Hilberg 2006, 1800-1806, 1815).

À sua inutilidade produtiva, o campo contrapunha um essencial papel laboratorial, realizando *in vitro* uma experiência extrema em dominação total. Oficina experimental orientada para a transformação da própria natureza humana, ele impunha artificialmente um cotidiano transtornado que não se conduzia nem pela razão da utilidade, nem pela perseguição do lucro, mas para consecução de uma ideologia voltada à erradicação da subjetividade – não apenas fábricas da morte, mas um sistema integral de desrealização do sujeito pela prática disciplinada de uma categoria inédita de barbarismo estatal (Arendt 1997. 453-459).

Nas salas de cinema do Terceiro Reich, campos de concentração passaram à margem da representação. Não serviam em absoluto como depósitos de judeus, mas, conspicuamente, de arianos aprisionados pelos inimigos ingleses nas poucas circunstâncias em que mereceram o privilégio da cena¹. Na única e invulgar conjuntura em que um campo de concentração destinado apenas a judeus adquiriu uma articulação cinematográfica documental, a arbitrariedade da representação ultrapassou largamente a fantasia da ficção. O cenário da produção foi o “campo modelo” de Theresienstadt, situado na Tchecoslováquia. Nesse falso documentário acerca da rotina dos prisioneiros, a imagem fílmica do judeu apareceu pela última vez emoldurada sob a ótica nazista. A excêntrica realização não envolveu nem Goebbels nem o RMVP (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*, Ministério para Esclarecimento Público e Propaganda), mas Heinrich Himmler e o alto-comando da SS. No momento em que a Alemanha naufragava militarmente, essa produção inverossímil e em contradição com todas as representações cinematográficas precedentes da “Questão Judaica”, encerrava um ciclo paradoxal e flutuante de filmes destinados a conter, reter, fixar e, nesse caso, remodelar a imagem do arqui-inimigo do Reich (Tegel 2007, 208).

Uma variedade de pontos programáticos do regime nazista penetrou intermitentemente na produção de filmes durante o Terceiro Reich: a renovação mística pela sacração do *Blut und Boden* (o “sangue” e o “solo” arianos), a deificação dos mártires da *Kampfzeit* (as lutas dos protofascistas na República de Weimar), a caricaturização dos *Untermenschen* (os “sub-humanos”) bolcheviques e dos plutocratas britânicos e a afirmação da infalibilidade do *Führerprinzip* (o “princípio da liderança” de Hitler). Nenhum desses tópicos, porém, colocaram tantas dificuldades e produziram resultados tão contraditórios quanto o investimento no tema da conspiração dos judeus contra os alemães (Welch 2001, 236-7). A despeito do comprometimento do nacional-socialismo com suas políticas raciais, a figuração de elementos judaicos no cinema, desde o advento do regime até as arruaças de novembro de 1938, mais tarde referidas como “Noite dos Cristais”, foi, se tanto, episódica. Não houve, até aquela ocasião, nenhum incentivo do governo à indústria cinematográfica para aderir aos esforços de depuração racial num programa de filmes antisemitas. Durante os doze anos do Reich, à exceção do crucial intervalo entre 1939 e 1941, personagens investidos de marcadores judaicos apenas ocasionalmente atravessaram a cena. E, ainda assim, decifrar os códigos de raça discriminados nos filmes dependia, muitas vezes, do contexto de exibição e da disposição antisemita da audiência. Em oposição ao que se sucedia nos demais meios de propaganda, muito pouco da empedernida luta racial ganhou espaço nas telas durante os anos 1930. Mesmo depois dos judeus adquirirem a envergadura de inimigos número um da Alemanha, a retórica racista

1. Em *Ein Mann will nach Deutschland* (“Um homem quer partir para a Alemanha”, 1934, de Paul Wegener), o campo britânico foi o cenário onde patriotas exilados sacrificaram suas vidas pela nação às vésperas da Primeira Guerra Mundial. Em *Ohm Krüger* (“Tio Krüger”, 1941, de Hans Steinhoff), no pano de fundo da Guerra dos Bóeres, uma multidão de mulheres e crianças nórdicas encarcerada num campo de prisioneiros sofria as mais horríveis agressões nas mãos do psicopático Winston Churchill, secundado pelos invasores britânicos e os negros nativos. Num peculiar trabalho de rebatimento defensivo e projeção, as sequências de violências atribuídas aos ingleses inventariavam um rol de atrocidades perpetradas, àquela época, pelos próprios soldados nazistas: invasões de cidades, destruição de domicílios, deslocamentos forçados de populações, execuções sumárias e, notadamente, a reclusão e o tormento de detentos nos campos. Desse retrato invertido, subtraía-se apenas a violência racial, o que tornava os fictícios *Läger* anglicanos dos filmes do Terceiro Reich muito mais tépidos do que aqueles do leste europeu (Hull 1969, 58 e Tegel 2007, 200-1).

raramente mereceu destaque nas produções de entretenimento, um fenômeno nunca perfeitamente esclarecido pelos historiadores. Considera-se que as complicações particulares da produção cinematográfica dificultassem a política de choque de informações pela qual a propaganda nazista se fazia saber. Susan Tegel, adicionalmente, ponderou que o meio cinematográfico se mostrava refratário à mensagem racial. “O filme de ficção”, informou, “era, em certa medida, o circo”. Funcionava, portanto, como um anteparo diversionista para manter a plateia distraída, evitando confrontá-la com o andamento da *Judenfrage*, a “questão judaica” (Leiser 1974, 99; Tegel 2007, 105, 193-196; Welch 2002, 97-107).

O punhado de filmes referentes ao conluio judaico contra os arianos coincidiu com as sucessivas etapas da *Endlösung*, a “Solução Final”. Integraram-se numa curta propaganda de larga escala, deflagrada em várias plataformas, delineada não apenas para aguçar a disposição racial das plateias, mas para fazê-las menos resistentes às respostas extremas do regime contra os judeus alemães (Welch, 2001, 238). De tal maneira que o gênero antissemita estreou nos cinemas do Reich entre dois grandes eventos: a *Kristallnacht* e o dia 12 de outubro de 1939, quando se impôs aos judeus residentes na Áustria e na Tchecoslováquia o uso compulsório de uma estrela estampada no vestuário (Leiser 1974, 74-75). Até então, à exceção da comédia sueca *Pettersson & Bendel* (1933, de Per-Axel Braner), nenhuma realização circulando no Terceiro Reich se referia expressamente aos judeus². Na alvorada da Segunda Guerra Mundial, contudo, sua posição e espaço experimentaram uma súbita mudança da qual derivou sua apoteose nos grandes filmes de ódio da década de 1940. Eles paulatinamente abandonaram a periferia da ação e foram lançados ao centro do drama. Mas, quando enfim se revelaram como objetos de representação, sua desconfortável presença confundiu os espectadores. Apareceram preliminarmente como vilões secundários em duas comédias de 1939: *Robert und Bertram* (Hans Heinz Zerlett) e *Leinen aus Irland* (“Linho da Irlanda”, de Heinz Helbig)³. A guinada antissemita, que elevou o judeu de coadjuvante farsesco a protagonista dramático, acompanhou os desdobramentos da Solução Final. Tornou-se mais estridente na medida em que essa ganhava fôlego. De tal maneira que a gênese dos filmes de ódio racial não remanesceu menos nebulosa do que as decisões cruciais do extermínio judaico. Coincidiu, em suas linhas gerais, com os três documentos que previram e conformaram o genocídio: a circular secreta de 21 de setembro de 1939 pela qual Reinhard Heydrich participava a iminência de uma resolução para o problema judaico nos territórios ocupados; a carta de Hermann Göring de julho de 1941 endereçada a Heydrich, solicitando-lhe o inventário dos recursos disponíveis para levar a termo uma *Endlösung* para a *Judenfrage* e, por fim, a Conferência do *groß Wansee*, a primeira reunião de deliberações para encaminhamento da Solução Final, em janeiro de 1942 (Hull 1969, 170).

Nesse intervalo, duas grandes produções comissionadas pelo RMVP – o filme ficcional *Die Rothschilds Aktien auf Waterloo* (“Os títulos de ação dos Rothschilds em Waterloo”, 1940, de Erich Waschneck) e o documentário *Der ewige Jude* (“O judeu eterno”, 1941, de Fritz Hippler) – fracassaram ruidosamente na tentativa de fazer do antissemitismo um gênero ao gosto do público (Courtade e Cadars 1972, 190-192). O *biopic* *Jud Süß* (“Judeu Süss”, 1940, de Veit Harlan), contrariamente, recebeu sua primeira aclamação no Festival de Veneza. Três semanas depois estreou em 86 salas de cinema em Berlim e, de lá, 4.700 cópias circularam na Alemanha, onde foi visto por dez milhões de espectadores. Recepcionado como um triunfo da arte cinematográfica nacional-socialista, o público da

2. *Pettersson & Bendel* estreou em Berlim em julho de 1935 em meio às primeiras demonstrações políticas de ódio racial. Voltou ao cartaz em 1937, no rastro da *Kristallnacht*, o que provocou mais expressões de racismo na audiência. (Tegel 2007, 106-12).

3. Produzido na Áustria pouco após o *Anschluss*, *Leinen aus Irland* retornava à época do Império dos Habsburgo para confrontar um incorruptível funcionário do Ministério do Comércio e um inescrupuloso empresário judeu, o Dr. Kuhn. Por trás das maneiras elegantes, Kuhn aportava as sinistras forças de dissolução engendradas pela economia moderna, à qual o judeu era invariavelmente vinculado. Num registro diverso, a farsa musical *Robert und Bertran* caricaturizava uma família de novos ricos judeus, os *Ipelmeyer*. Criaturas estúpidas, grotescas e incultas, incapazes de ocultar sua cultura do gueto, os *Ipelmeyer* conjuravam um aglomerado de paródias: judeus fingindo-se arianos, arrivistas se passando por nobres, perfeitos imbecis, *nouveaux riches* fajutos. (Leiser 1974., 75; Schulte-Sasse, 1996, 235-6, 239, 244-5 e Tegel 2007, 122).

Alemanha referendou o filme nas bilheterias. Entre 1940 e 1941, *Jud Süß* foi exibido na Áustria, Tchecoslováquia, Luxemburgo, Finlândia, Dinamarca, Noruega, Holanda, Bélgica, França, Hungria, Bulgária, Romênia, Polônia, Ucrânia, Espanha, Itália, Suíça, Iugoslávia e Grécia. Durante a guerra, foi visto por mais de vinte milhões de espectadores em toda Europa. Após o que as plateias na Alemanha e nos países ocupados demonstraram uma crescente resistência aos filmes de ódio racial. Consequentemente, os judeus, mais uma vez, evanesceram da tela, retornando às bordas do drama (ainda assim em ocasiões cada vez mais raras), até seu reaparecimento em *Theresienstadt* (Hull 1969, 170; Leiser 1974, 84-85, 152-154; Singer 2003, 190-191 e Welch 2001, 245).

Theresienstadt

Theresienstadt fora uma Fortaleza localizada às margens do Rio Eger na Boêmia, erguida pelo imperador Josef II da Áustria nos últimos anos do século XVIII. Situada a sessenta quilômetros de Praga, compunha-se de uma cidadela para guarnições militares e um presídio que, depois da anexação da Tchecoslováquia ao Reich, serviu como prisão para inimigos políticos dos nazistas, um local de sevícias e mortes violentas (Tegel 2007, 209).

Em outubro de 1941, Theresienstadt entrou no programa de guetorização judaica. Seus habitantes foram, para tanto, desalojados a fim de ceder espaço aos deportados do Protetorado da Boêmia e Morávia. Por decisão de Heydrich, a vila se tornou oficialmente um campo de concentração durante a Conferência de Wannsee. Heydrich pretendia confinar em Theresienstadt judeus do Reich com mais de 65 anos para que ali morressem de causas naturais. Motivo pelo qual o assentamento viria a ser designado como *Altersgettho*, o gueto dos idosos. Mais tarde, abrigaria também combatentes judeus mutilados na Primeira Guerra Mundial ou condecorados com a Cruz de Ferro de Primeira Classe, além dos *Prominente*, aqueles categorizados como “importantes” ou “especiais”. O local se tornou, daí em diante, uma cortina de fumaça. Serviu para subsidiar o precário argumento de que as deportações dos judeus tencionavam os alocar produtivamente como força de trabalho na Europa Oriental. Não constituindo nem remotamente uma ameaça para a sociedade, nem uma mão de obra apta a trabalhos pesados, os idosos e os doentes célebres formavam um quadro mal determinado na política de desjudaização do Reich. Theresienstadt forneceu, então, um endereço de despejo a essa população considerada economicamente irrelevante, mas simbolicamente significativa (Hilberg 1991, 369-370, 375).

As deportações para Theresienstadt tiveram início na primavera de 1942. Judeus dos Países Baixos e, sobretudo, refugiados alemães, chegaram em abril de 1943, seguidos de prisioneiros da Dinamarca. No momento da desocupação dos 3.700 residentes tchecos, suas 219 residências podiam comportar, no máximo, sete mil pessoas. Durante a guerra, não obstante, alojou uma população média de 35.000 judeus e, em setembro de 1942, alcançou o limite de 53.000 pessoas, quando principiaram as deportações para Auschwitz. Pois o privilégio de fixar residência permanente em Theresienstadt aplicou-se estritamente àqueles renomados pelo mérito em combate ou por alguma outra distinção social. Aos demais, o local serviu de entreposto concentracionário no trânsito ao destino final. E mesmo para os *Prominente*, Theresienstadt remanesceu como um local de privação, tristeza, destituição e morte. Mais de 140.000 pessoas passaram por lá: 88.202 foram deportados para o leste, dos quais apenas 3.500 sobreviveram. Pereceram no seu interior 33.456 pessoas. Dos 764 que tentaram fugir do campo, 276 terminaram recapturados pela Gestapo e, supõe-se, morreram assassinados. Em maio de 1945, na libertação de Theresienstadt, restavam somente 1.654 sobreviventes (Hilberg 1991, 373, 376; Tegel 2007, 210).

De Theresienstadt permaneceu a memória da fome interrompida, da labuta extenuante, da monotonia, da diarreia, a doença crônica dos campos de concentração, mas também, de um ambiente onde foi possível aos judeus cultivarem um remendo de existência comunitária. Falava-se em *Eretz Israel*, cantavam-se canções sionistas e o tratamento *chaverim e chaveroth* (“companheiro” e “compa-

nheira”) era de praxe. Artistas de cabaré, músicos, *performers* celebrados, comediantes, diretores de teatro e cinema promoviam, com os escassos meios de que dispunham, uma rotina cultural aos detentos, reforçando os laços sociais rompidos pelo degredo. Não obstante, aquele ambiente de insulamento não tinha consistência suficiente para proteger os internos do mundo exterior, ariano e violento. Pois a realidade externa sempre informava o cotidiano de panóptico do gueto, sua estrutura de estábulo para acantonamento de pessoas indefesas e a precariedade do status de prisioneiro e apátrida (Klüger 2005, 81-85, 93-95).

Nada disso fazia parte dos dois documentários rodados em Theresienstadt. Do primeiro, sem título, de 1942, subsistem o roteiro e oito minutos de película. Expressamente solicitado por Himmler para uso particular, seu propósito e a audiência à qual se destinava nunca foram determinados pelos historiadores. Supõe-se que, além de alguma vaga intenção propagandística junto a organismos internacionais, almejasse também preservar evidências documentais das primeiras etapas da Solução Final para um documentário educacional mais abrangente. Tendo sido roteirizado e filmado pelos próprios prisioneiros, igualmente se aventou que pretendesse alcançar plateias judaicas nos países subordinados ao Reich para as tranquilizar e as persuadir a colaborarem com sua própria deportação. As sequências remanescentes retratavam a trajetória de uma família nomeada Holländer desde sua convocação em Praga pelas autoridades nazistas até seu desembarque em Theresienstadt. Encenava o recebimento do comunicado de deportação, as orientações do Centro Comunitário Judaico referentes ao traslado, a preparação para a viagem e o embarque rumo a uma nova vida. O registro amadorístico, efetuado entre outubro e novembro de 1942, inadvertidamente, revelava a precariedade dos procedimentos e, num quadro, deixava aparecer o crematório recém construído nas cercanias do campo. A importante tomada de uma partida de futebol, não obstante, reapareceu no segundo documentário (Tegel 2007, 210-213).

O filme seguinte rodado em Theresienstadt surgiu no contexto de uma grave crise diplomática entre o Reich e o governo dinamarquês. Na medida em que inexistia um movimento fascista ou antisemita significativo na Dinamarca, a Gestapo não encontrou ali os habituais colaboradores locais para pressionar o país a se desfazer do segmento judaico de sua população. Tal qual a Itália e a Bulgária, nações aliadas de Hitler, mas opostas ao seu programa racial, o governo de Oslo, até então, precaveria-se de contribuir com as deportações por meio de jogos diplomáticos e sabotagens nas operações de concentração. Ao contrário dos demais países, contudo, quando Hitler demandou mais cooperação no trabalho de depuração racial, a Dinamarca afirmou, sem meios termos, sua resolução de não aderir às prescrições antijudaicas de Berlim. Tratou-se, aliás, do único caso de resistência dessa natureza vinda de um governo e de sua população sob a esfera de influência do Terceiro Reich. Numa das raríssimas ocasiões em que a própria condição de apátrida amparou os judeus, a Dinamarca rejeitou até mesmo expulsar os refugiados alemães de seu território alegando que, ao destituí-los da cidadania no Reich, a Alemanha renunciara às suas prerrogativas sobre eles (Arendt 2006, 170-175 e Hilberg 1991, 480-488.).

A delegação alemã encarregada de negociar com o governo dinamarquês comprometeu-se a encaminhar todos os judeus de seu país, não importando sua categoria, a Theresienstadt. Unidades da Gestapo foram então mobilizadas para apreender, casa a casa, os judeus de Oslo. Informados com antecedência pelos líderes comunitários nos serviços do Rosh Hashanah e amparados pelo governo, pelo Rei e pela população, mais de 7.800 judeus foram escondidos ou encaminhados secretamente para a Suécia que, mantendo-se neutra no conflito europeu, inesperadamente passou a oferecer asilo a qualquer refugiado que estivesse se evadindo de perseguição política no seu país de origem. Os 477 capturados, em sua maioria idosos e pessoas pobres, não receberam a tempo as informações necessárias para assegurar sua fuga ou não compreenderam a gravidade da situação. Ainda assim, por menor que fosse o número de aprisionados, sua deportação deflagrou uma comoção profunda na Dinamarca. O governo exigiu sua repatriação imediata (Arendt, 2006, 173). A repercussão negativa

das prisões e o endurecimento das campanhas de propaganda antifascista que o acontecimento precipitou nos países neutros compeliu a realização do segundo documentário. Em 23 de junho de 1944, dois oficiais dinamarqueses e um representante da Cruz Vermelha inspecionaram o assentamento. Seis semanas após essa visita, teve início a rodagem de um filme intitulado *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (“O Líder presenteia aos judeus uma cidade”). As cópias posteriormente localizadas, não obstante, anunciavam outro título *Theresienstadt: ein Dokumentarfilm aus den jüdischen Siedlungsgebiet* (“Theresienstadt: um filme documental da área de assentamento judaico”) (Leiser, 1974, 88; Tegel 2007, 214-216).

O documentário – do qual subsistem atualmente 26 minutos, mas que em sua versão original provavelmente durava noventa – pretendia formular uma imagem positiva do encaminhamento da Questão Judaica. Construindo a fantasia de um gueto modelo, sugeria que a solução da segregação racial beneficiaria satisfatoriamente os próprios internos. Vislumbrava alcançar a opinião pública internacional, convencendo-a que a integridade física e cultural dos judeus remanesceria intacta no Reich. Os recursos para a realização, contudo, originaram-se de bens confiscados dos judeus da Tchecoslováquia. A produção ficou sob encargo da Aktualitá, uma companhia de cinejornais sediada em Praga. A direção – até onde o termo se aplicava – foi imposta a Kurt Geron, um artista popular, consagrado no teatro e em espetáculos para clubes noturnos na República de Weimar (incluindo um repertório de peças de Bertolt Brecht). As filmagens iniciaram-se em 11 de setembro e duraram onze dias úteis. Supervisionado pela SS, Geron desempenhou um papel tópico na direção. As decisões dos planos cabiam aos supervisores e ele não teve acesso aos copilões. Logo após o encerramento dos trabalhos, o diretor e a maioria dos integrantes da produção receberam ordens de deportação para os campos de extermínio na Polônia onde morreram gaseados. O filme imputou-lhe a mácula do colaboracionismo. Como muitos dos prisioneiros convocados para cooperar na realização do documentário, Geron supostamente foi motivado pela esperança de que seu assentimento asseguraria alguma proteção para si e sua família. Qualquer que tenha sido sua participação, o resultado final não continha nenhum vestígio de criação autoral (Leiser, 1974, 88; Tegel 2007, 214-219).

Uma destruição sagrada

No idílico e ensolarado campo de concentração, o cotidiano banhava-se em luz e música. As sequências remanescentes do filme resplandeciam com faces saudáveis e expressões de sorridente êxtase diante dos espetáculos esportivos e artísticos. Às margens do rio Eger, as crianças brincavam numa simbiose entre cultura e natureza que incidia sobre várias atividades, inclusive aquelas de caráter laboral. A câmera construía seus personagens protagonizando existências extraordinárias e propositivas, ocupados em ações socialmente úteis e afirmativas. Jovens homens e mulheres se entregavam em júbilo ao trabalho e esse era encenado como uma atividade de prazer lúdico e criativo. Os *Prominente* surgiam em cena a todo tempo. Nesse paraíso concentracionário, os idosos aparentavam vigor e resolução e as crianças asseadas se alimentavam fartamente. Os doentes se beneficiavam com banhos de Sol num gracioso gramado: a doença se assemelhava a um estado de paz e contemplação. Não havia nenhum vestígio da fome, da carência, de epidemias ou de superpovoamento nessa Theresienstadt. Somente mais tarde se soube que as crianças desnutridas devoraram desesperadamente quase todo pão antes da câmera rodar, que o concerto do celebrado maestro Karel Švenk para uma audiência de notáveis fora filmada em plano americano porque ele vestia calças em farrapos, que os jardins eram adereços de cenário, que quartos entulhados foram esvaziados para sugerir ambientes arejados e que se conjuraram todos os dispositivos ficcionais com o fim de produzir um sonho radiante (Tegel 2007, 220-223).

A epifania de um pequeno mundo perfeitamente limpo e integralmente judaico nas remotas fronteiras de uma fortaleza secular, escondida das agruras da His-

tória e dos perversos efeitos da diferenciação, atualizava uma fantasia peculiar à mentalidade nazista: o retorno ao estado originário, anterior à corrupção do homem pela sua submersão no tempo e seu distanciamento da natureza. Quando encenada por judeus, essa fantasia atestava que nenhuma Solução Final fora suficientemente final ao ponto de erradicar a magnética ilusão de um reencontro num tempo das origens, anterior à cisão entre o homem e o mundo, sujeito e objeto. A fraude documental não apenas racionalizava uma ficção para camuflar as atuições reais do genocídio, mas também formulava um espaço ideal do desejo, insulando-o fora do tempo e da História, apartando-o de todas as calamidades terrenas. Em uma pequena Shangri-lá da Tchecoslováquia, o filme projetava o ilegítimo imaginário de uma comunidade racialmente realizada em seus valores fundamentais: a comensalidade, a preservação da cultura, o benefício do labor comunal e a higidez de um sangue que não mais se misturava. Que o destinatário desse devaneio fosse agora o judeu ao invés do ariano, não remanesca contrassenso algum. Interpelado pela moldura paranoica do nacional-socialismo, a presentificação do desejo já não pretendia efetuar nenhuma articulação eficiente entre o real e o imaginário. Porquanto a paranoia submerge o sujeito no objeto, não assombra que, para o ariano, a função final do judeu fosse formalizar, numa reduzida escala espetacularizada, a imagem que o antissemita fazia de si próprio, atestando inversamente o que Adorno e Horkheimer mais tarde discerniram. “Não há antissemita que não seja levado instintivamente a imitar o que ele considera judeu” (Adorno e Horkheimer 1985, 151). Pois em *Theresienstadt* o que o nazismo oferecia era uma imitação pervertida dele mesmo.

Uma imitação, porque o fascismo alemão já nascera como um gesto de repetição mecânica, para dar aos ressentimentos recalçados pela História a envergadura do ornamento de massa. E também uma perversão, porque o nazismo cultivou até o fim o recalque no seu objeto, o judeu. No momento em que a realidade resistiu a qualquer possibilidade de simbolização, o recalcado retornou para reinvestir esse objeto com os anseios do seu sujeito. Nem um ódio contra si, nem contra o objeto, mas contra o real que obstruía a fruição fusional de um no outro. Pela idealização do ódio, o cenário de Theresienstadt remetia o ariano para o outro lado da alteridade. Fornecia um retrato invertido de Auschwitz – aqui, nenhuma síntese era possível exceto pela aniquilação total do objeto no sujeito: ali, o mesmo se verificava, mas pelo completo desaparecimento do sujeito no objeto.

Nos seus múltiplos territórios de penetração, nenhuma instância do fascismo alemão subsistia como uma criação autêntica ou uma produção original da realidade. O nazismo, com seus símbolos e fórmulas cuidadosamente articulados – as caveiras, os uniformes, a disciplina ritualizada dos desfiles, a gestualidade e as palavras de ordem repetidas à exaustão – era, *per se*, uma coletivização da imitação (Adorno e Horkheimer 1985, 152). O nacional-socialismo se inscreveu na História como um traço arcaico. Atualizou na contemporaneidade um aspecto peculiar da mentalidade pagã: a admissão de que todo ato já se realizara previamente por outros homens no tempo das origens. Do ponto de vista do sujeito arcaico, tudo o que se apresentava pelo gesto já existiu um dia. Todos os gestos preenchidos de sentido replicavam ações praticadas *ab origine* por deuses e heróis. De tal maneira que inexistia qualquer atividade profana – tudo participava do sagrado: a caça, a pesca, a agricultura, os jogos, as batalhas, o sexo. Todas as experiências se investiam de um propósito definido, continham um significado místico, pertenciam, em sua origem, a algum episódio da trama divina: eram, portanto, gestos rituais. De tal maneira que os ritos que emulavam o paradigma divino suspendiam o devir mecânico do tempo. Transportavam o celebrante para uma outra temporalidade. A ritualização do gesto fundador ocorria, então, no mesmo instante mítico de sua primeira efetivação. Uma fusão temporal suspendia a cisão entre o passado e o presente e instaurava um tempo cósmico. O gesto ritualístico interrompia a História e reiniciava o mito. Regenerava um mundo adulterado, restituindo o ato fundador originário, recriando-o em cada um de seus momentos. Um dos miraculosos prodígios psíquicos dos ritos de imitação era, pois, a suspensão provisória da História. O efeito psicológico dessa abolição somente podia ser descrito como uma ruptura radical. O sujeito se

lançava numa indescritível experiência de se sentir ele próprio. Ele se resignificava e toda sua vida desaparecia em uma transformação extrema, um misto de milagre e revelação (Eliade 2009, 16-17, 41, 48-51, 93-94).

Por uma condição de permanente contágio do mítico no histórico, a História tende ao mito. O mito é a premissa de qualquer grande narrativa universal e também das metanarrativas subsidiárias orientadas para estabilizar eventos independentes num mecanismo dialético que ora opõe classes sociais, ora raças ou culturas hegemônicas (Žižek 2008, 157). A memória da História é, consequentemente, a-histórica. Ela assimila, numa matriz mítica, eventos factuais, preservando de seus agentes somente aquilo que é exemplar, enquanto seus episódios sucumbem à ação corrosiva da mistificação. A História se escreve, então, não no fato, mas na lenda, sintetizada em seus personagens grandiosos ao invés da totalidade de seus atores sociais (Eliade 2009, 57-62). Enquanto fato histórico, o nazismo consistiu precisamente num esforço monumental de erradicação da História pela fixação de uma identidade deliberadamente constituída em torno de um mito coroado de ritos. Entre a estrela e a cruz (denominadores pagãos da vida e da morte); pelos raios da *Sonnenrad*, a roda solar traçada nas extremidades da *Hakenkreuz*, a cruz gamada da suástica; com as runas da vida na forma raiada das trovejantes iniciais da SS; em objetos materiais como a *Blutfahne*, a bandeira riscada pelo sangue dos rebeldes de Munique – o nacional-socialismo se escrevia mediante símbolos para saltar da História mito adentro (Klemperer 2009, 130-131, 186). Essa mitopoiese buscava constituir tardiamente seu próprio sujeito. Almejava por “mitos construtores” – não apenas a recuperação de mitologemas antigos, mas a constituição de uma nova mitologia, a escritura de “mitos do futuro”: *Mimesis e methexis*, imitação mítica e fusão pela participação mística, ao mesmo tempo (Lacoue-Labarthe e Nancy 2002, 30-31, 37, 42-44).

Ao contrário desses alemães ressuscitado da História pelo mito ariano, os judeus europeus prosseguiram numa cultura de margens. Precocemente desenraizados da História, só voltaram a ela pela violência nazista, num gesto que pretendia erodir a própria historicidade. Muito antes disso, contudo, reconheciam-se por uma situação comum de exclusão e alienação (Žižek 2013, 184-185). Sua memória de grupo se constituía de uma mistura de recordações amargas, de lembranças de guetos, de êxodos, de grandes ciclos de perseguições, de massacres e, sobretudo, de agressões e sofrimentos cotidianos recebidos com resignação pelo que atravessaram vinte séculos de rejeição. Errabundos e odiados, a diáspora fez deles um povo sem passado, uma sociedade dispersa sem memória, nem mártires. Sua única tradição era a impassibilidade com a qual enfrentavam as fabulosas desditas que o Ocidente cristão lhes impôs (Sartre 2009, 72, 90-91).

A ideia de judeu antecedeu sua realização. “Longe que a experiência engendra a noção de judeu”, verificou Sartre, “é essa que esclarece a experiência contrária: se o judeu não existisse, o antissemitismo o inventaria” (Sartre 2009, 12). Daí que Sartre interpelasse o antissemitismo como uma paixão. Enquanto tal, alimentava a si mesmo, escapava à dinâmica do argumento: não dependia da realidade para subsistir. O antissemita se fazia um sujeito coletivo pela socialização da sua insignificância. Um fenômeno particularmente rampante nas classes médias, um “esnobismo dos pobres” que provia ao seu sectário não apenas a felicidade de odiar, mas lhe afiançava também o júbilo de uma mediocridade partilhada. Pois, os *Junkers* possuíam as riquezas da terra, os operários, a consciência de sua classe internacional, enquanto os antissemitas tinham o judeu. Detestá-lo significava pertencer a uma elite, a uma apaixonante aristocracia de nascença (Sartre 2009, 15, 29, 39). “Cavalheiro do Bem, o antissemita é sagrado, o judeu é, ele também, sagrado à sua maneira: sagrado como os intocáveis, como os indígenas atingidos por um tabu. Assim, a luta é levada ao plano religioso e o fim do combate não pode ser outra coisa que uma destruição sagrada” (Sartre 2009, 46).

Homines sacri

Sagrados, tanto o judeu, quanto o ariano – esse com seu louro sangue virgem; aquele, destituído além de qualquer remissão. Num curioso fenômeno linguístico pelo qual determinadas palavras (as *Urwörter*, “palavras primitivas”) assentavam simultaneamente dois significados, Freud reconheceu as mesmas engrenagens dos sistemas de deslocamento, condensação e recalque pelos quais o inconsciente se dá a saber. Observou que o termo latino *sacer*, por exemplo, designava tanto “sagrado”, “augusto”, o “consagrado aos deuses” quanto seu contrário, o “maldito”, o “excluído da comunidade”. A palavra sintetizava uma antítese completa de significação sem demandar qualquer alteração morfológica. *Sacer*, no mundo romano, absorvia o domínio do tabu que sequestrava um objeto – pessoa ou coisa – da esfera terrena, marcando-o de uma só vez como santo e poluído, puro e sujo, sacro e corrompido (Freud 1996a, 161-7, 180-181).

Essa síntese da antítese, Freud interpretou como um renitente resíduo da mente arcaica incrustado nas línguas contemporâneas, o qual refutava a lógica da separação encerrando dois conteúdos num só continente. A contrassignificação implicava em interdependência cognitiva: a contradição era parte do sentido e esse desaparecia quando aquela inexistia (Freud 1996b, 180-181). No vocabulário do sagrado, a figura do *homo sacer*, atentou Freud, identificava a senha pela qual o bendito e o maldito se contaminavam mutuamente. Não continha dois gêneros distintos, mas duas variedades complementares e coincidentes. Em torno desse referente flutuante, *sacer*, sagrado e mundano pivoteavam promiscuamente na máquina sacrificial. Nem imolação, nem homicídio: assassinado, o *homo sacer* era enfim devolvido aos deuses (Agamben 2007b, 69).

A mesma incongruência que perturbava o termo *sacer*, Giorgio Agamben identificou no significante “povo”. Em todas suas variantes linguísticas ocidentais – *peuple*, *people*, *pueblo*, *popolo*, *Volk* – o vocábulo comporta duas significações opostas: *Povo*, corpo político integral da nação, o sujeito soberano e *povo*, os carentes, os excluídos, os miseráveis. Nesse conceito dialético, que impõe um duplo movimento cognitivo, conectando dois extremos, Agamben apontou a estrutura política primária: vida nua, povo, e existência sociopolítica, *Povo*. O povo é, daí, o marcador do cisma da sociedade em classes, raças e qualquer outro sistema de cisão, carregando consigo a fratura que separa os incluídos dos excluídos (Agamben 2007a, 183-185).

Conquanto a política moderna trabalha para esvaziar essa lacuna, eliminando o povo do Povo, o extermínio judaico na Alemanha nazista realizou a culminância do embate entre as duas acepções. Vida matável e insacrificável, “vida que não merece ser vivida”, o referente negativo da soberania, *homo sacer par excellence*, o judeu era ali o marcador da divisão. Um povo impermeável à integração no corpo político nacional (supunha-se que sua assimilação fosse invariavelmente simulada), ele perseverava em estampar a divisão. Os labores do nazismo perseguiram a quimera de um Ocidente liberto da ruptura, impondo pela luta desproporcional o *Volk* alemão, o corpo político integral. Consagrando o povo judeu à morte, o *Povo* ariano lançou ambos num perpétuo rito sacrificial, votando tanto um quanto o outro a uma purificação sem fim, porque inútil, perseguindo a fantasia de produzir o Povo sem povo (Agamben 2007a, 121, 185-186).

Nos campos de concentração, o judeu tornara-se exatamente esse ser paradoxal, o *homo sacer* movendo-se num cenário irreal. Já não pertencia nem ao mundo dos vivos, nem ao mundo dos mortos – um morto que ainda vivia, um vivente incondicionalmente separado da vida, um ente em simbiose com a morte, um defunto velando seu próprio funeral numa comunidade racial destinada à inexistência. Por isso, ele viria a adquirir, em *Theresienstadt*, o prestígio de tabu. A fantasia racista tramada ao redor da cidade-prisão invocava uma confraria arcaica de intocáveis, de extraviados, de *Prominente*, uma sociedade consanguínea, endogâmica, homogênea, fechada, impenetrável. Alheias aos rigores do tempo e aos desastres da História, as “vidas que não mereciam ser vividas” fruíram ali de uma última e infinita sobrevida.

Falsa natureza

O horror à História, a crença na regeneração do mundo, a abolição do sujeito numa descarga libidinal, o gozo escatológico, todos os traços da mentalidade arcaica enfim, não desapareceram na era moderna. Muito ao contrário, um resíduo recalçado da experiência arcaica resistiu nas margens da historicização do tempo. Perpassou, por exemplo, o propósito marxista de libertação da humanidade com o desfecho da luta de classes. E quando enunciava a História como uma queda, reivindicando a emancipação do sujeito massificado pela criação de um novo homem, remido, restituído em toda sua grandeza num mundo regenerado, o fascismo também revivia a transcendência do primitivo pela radical imersão na natureza (Eliade 2012, 167, 176-82).

Informada na teoria organicista como uma dimensão mítica originária, a natureza condicionava o irracional, transfigurando-o em sangue e solo, na “alma do povo”, para oferecer uma realidade que não admitia conhecimento, apenas reconhecimento. Ela não significava um fator produtivo ou um espaço de disputa, mas se apresentava como um mito. Enquanto tal, servia de derradeiro bastião contra a depravação da História. A natureza era eterna, divinamente concebida e implícita na nação e no povo. Sua constância ultrapassava as cambiantes estruturas historicamente construídas (Marcuse, 2009, 1-3, 9-10, 16). Uma noção que tornava mais significativa a sequência particularmente artificial de *Theresienstadt* em que os internos regavam suas plantas, aravam o solo e pareciam comungar, sob o céu ensolarado, das forças telúricas e solares que, até então, haviam sido o leitmotiv da excelência ariana.

O naturalismo nazista modulava precisamente uma semântica da sociedade por aquilo que era próprio à biologia – o *Volk*, fator de constituição do sujeito do sangue, o qual emergia do solo, capacitado pela força da pátria, protegido pelas bênçãos inalienáveis de sua raça. A natureza designava uma unidade originária essencial, anterior à diferenciação em classes e grupos. Preservava um caráter autossuficiente, uma totalidade genuína e única. No nazismo, essa retórica em torno da natureza incidia deliberadamente contra o juízo da razão. A mistificação da agricultura opunha a glorificação do natural contra a hostilidade da metrópole. O naturalismo efetuava uma simbiose da raça ao chão. Registrando a sociedade em determinantes orgânico-naturais (raça e povo, sangue e solo) e espirituais (o realismo heroico-nacionalista), a doutrina organicista da História principiara na comunidade natural e terminara na comunidade de destino. Essa foi a contradição daquela – pois o destino da comunidade não era a harmonia modelada pela natureza, mas a vitória final de uma sociedade predestinada racial e espiritualmente a triunfar. Nessa comunidade final, aboliu-se o materialismo, dispensaram-se as riquezas externas, rejeitou-se a facticidade da História e a banalidade da existência burguesa. Tudo isso o heroísmo superou. Contra o materialismo, a nova comunidade do povo ariano opôs valores ideais: honra, moralidade, retidão, dever, coragem. E, sobretudo, uma vida de ascetismo sob o signo do trabalho (Marcuse 2009, 15-18). Mas em 1944, quem enfim consumou essa decantada síntese não foi o nórdico, e sim o semita. Realizando-a numa comunidade de judeus perfidamente reconstituída num remoto campo de concentração tcheco, o que o nazismo legou, num de seus derradeiros documentos audiovisuais, foi a falsidade da própria Gestalt ariana.

Conclusão: a minissociedade do espetáculo

A Alemanha moderna nasceu como espetáculo. Veio ao mundo, em sua forma contemporânea, nos palcos de Bayreuth. Ali, a experiência espectral precedeu o investimento político. Muito antes de passar à gestão dos sistemas de concentração e organização do poder executivo, a identidade nacional alemã foi um produto constituído ao redor da cultura. A afirmação de um caráter tipicamente germânico se consumou primeiramente nas artes – a música, a literatura e o teatro – e, somente mais tarde, na casa real dos Hohenzollern e nos feitos de Bismark. O projeto de um teatro nacional precedeu emblematicamente a unificação política e a espetacularização do nacionalismo (Strobl 2009, 31). Na

Bayreuth de Wagner se urdiu, em primeira mão, a inflamada miragem de um povo alemão com sua cultura arcaica rebatida no centro da era contemporânea. Numa embriagante torrente de imagens sonoras e visuais, Wagner teceu a transfigurante fantasia de uma nascente nação num registro tão arrebatador que desafiaria o tempo, ecoando mesmo nos lugares onde os horrores não teriam fim (Adorno 2011, 317-318).

As disposições musicais wagnerianas, opinou Adorno, anteciparam o narcisismo das massas, a neurótica fixação endogâmica do pangermanismo, o arrasador apelo do triunfo da vontade e o nacionalismo delirante que o nazismo tomaria como emblemas. A partir dessa incandescente matéria prima, a política se transfixou como obra de arte e a arte atingiu uma máxima encarnação política. A estrada que se iniciava em Bayreuth, recordou Adorno, terminaria em Nuremberg. A Alemanha nazista era uma resposta catártica – teatral e política – às tentações demoníacas que mantiveram o país na servidão durante a época weimariana: o internacionalismo, o universalismo, o liberalismo, o bolchevismo, a democracia. Os alemães haviam sucumbido às tentações, mas o Reich os perdoou. Pecadores convertidos que abjuravam aos falsos ídolos da modernidade, negando os trabalhos nefandos da República, renasciam purificados na forma de uma massiva audiência, o novo caldeirão da nação. (Adorno 2011, 321-322, 326).

Era então uma moldura dentro de uma moldura o que se via em *Theresienstadt*, um rebatimento da fantasia incidindo sobre si mesma, imputando ao objeto – uma minissociedade do espetáculo – o molde de satisfação do desejo que o sujeito do fascismo assumira como seu. Congelado pela câmera, o campo modelo era não apenas um apagamento dos horrores produzidos pela História, mas um esforço patológico de apagamento da própria História. Um cenário de deformação do tempo vivido, ele oferecia a contrassenha à delirante Nuremberg de *Triumph des Willens* (O triunfo da vontade, 1935, de Leni Riefenstahl). No Altersghetto, a Alemanha chegava ao fim de um espetáculo principiado com as épicas marchas das falanges fascistas – de Nuremberg a Theresienstadt, assistia-se à mesma ficcionalização que produzia uma alternativa estridente onde o real que resistia à representação se comutava em espetáculo para as massas.

Assim como nas culturas arcaicas, as contemporâneas sociedades do espetáculo rejeitaram a História, substituindo o tempo linear por um tempo cíclico, porém dentro de uma moldura ideológica diametralmente diversa. O tempo circular fascista foi uma deturpação que não pretendia remeter à origem, mas se tornar ele próprio o ato originário. Nessas sociedades espetaculares, restituiu-se a experiência não de um tempo cíclico, mas pseudocíclico, um tempo sem vitalidade, um tempo-mercadoria, consumível. A representação da vida adquirira contornos espetaculares enquanto a banalidade do cotidiano permanecia sem uma linguagem de referência e, portanto, sem acesso crítico – um refugio apático do espetáculo, destituído de registro em qualquer uma de suas instâncias (Debord 2013, 149-157).

“Um discurso ininterrupto que a ordem faz de si mesma”, “seu monólogo laudatório”, “o autorretrato do poder na época de sua gestão totalitária” – por espetáculo, Debord definia uma especialização do poder, um discurso que arrastava todos para o centro da encenação do vivido. Produzia uma vida aparente, capturada na miserável abundância do banal. Assim, justificava uma sociedade sem justificativa. O espetáculo garantiu ao mundo a condição de um pseudogozo. Ele antecipava, selecionava e padronizava as experiências sociais possíveis. Definia o programa e os anseios da classe dirigente, determinava os bens e valores pelos quais ela deveria pungir e oferecia aos insatisfeitos falsos modelos de revolução. Pela forma do espetáculo se anteviam as estruturas subterrâneas do desejo massificado (Debord 2013, 53-54).

Quando exibido pela primeira vez no Palácio Czernin de Praga, em março de 1945, cerca de quatro milhões de judeus já haviam sido aniquilados pela massificação do desejo de purificação nazista (mais 1,5 milhão seria exterminado posteriormente). *Theresienstadt* era, nessa ocasião, o retrato de um mundo insubstancial habitado por fantasmas. No momento da estreia, a maioria das pessoas que

transitavam na tela já não vivia mais. Uma segunda exibição ocorreu no próprio local das filmagens no início de abril para representantes de organizações internacionais, entre elas uma nova missão da Cruz Vermelha que negociava com as autoridades do Reich a libertação dos prisioneiros remanescentes. O desígnio originário de fraudar as evidências para restaurar a credibilidade das medidas antissemitas defendidas pelo regime jamais se concretizou. Antes da primeira cópia chegar aos observadores estrangeiros, os russos libertaram Majdanek e encontraram indícios suficientes para conjecturar a extensão e a gravidade da Solução Final (Tegel 2007, 223-224).

Às vésperas do desfecho da guerra, o filme não serviu a nenhum propósito, exceto o de desvelar uma fantasia delirante. Para uma plateia alemã de 1945, a visão dessa cidade paradisíaca, preservada dos bombardeios aliados, povoada por uma saudável comunidade racial, num dia a dia beatífico que desconhecia as privações da guerra teria soado como uma devastadora traição. Expostos aos sacrifícios do racionamento e à angústia dos estertores do Reich numa cacofonia de pronunciamentos contraditórios, a fantasmagoria daquela Theresienstadt de papelão teria significado aos alemães mais do que uma miragem. Era a próprio desejo ariano abandonando-se para ser definitivamente realizado no judeu (Tegel 2007, 212).

O falso documentário filmado em Theresienstadt prestava um testemunho cifrado da paralisia da representação diante da impermeabilidade do trauma histórico. Quando uma determinada doutrina de interpretação da História não pôde mais responder aos acentos inexoráveis da realidade, a representação naufragou na fantasia e transmutou o destino do desejo, fazendo desaparecer o sujeito e colocando o objeto em seu lugar. Num deslizamento da significação, a imagem mediava a mensagem de que os judeus venceram a guerra pela qual os arianos combateram. Na sua última encarnação cinematográfica, esse inapreensível objeto do desejo antissemita se tornou então pura somatória de imagens, o espetáculo na sua máxima acepção e, como tal, encerrou ele próprio a grande narrativa da luta racial.

Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor W. 2011. *Introdução à sociologia da música*. Traduzido do alemão por Fernando R. Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp.
- Adorno, Theodor W. e Horkheimer, Max. 1985. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Traduzido do alemão por Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editora.
- Agamben, Giorgio. 2007^a. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Traduzido do italiano por Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Agamben, Giorgio. 2007^b. *Profanações*. Traduzido do italiano por Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo.
- Arendt, Hannah. 1997. *The Origins of Totalitarianism*. Nova York: Harcourt.
- Courtade, Francis e Cadars, Pierre. 1972. *Histoire du cinema nazi*. Paris: Eric Losfeld.
- Debord, Guy. 2013. *La Société du spectacle*. Paris: Gallimard.
- Eliade, Mircea. 2009. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard.
- Eliade, Mircea. 2012. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico religioso*. Traduzido do francês por Sonia Cristina Temer. São Paulo: Martins Fontes.
- Evans, Richard J. 2009. *The Third Reich at War*. Londres: Penguin Books.
- Freud, Sigmund. "A significação antitética das palavras primitivas". *Em Obras psicológicas completas de Sigmund Freud Volume XI*. 1996a. Traduzido do alemão e do inglês por Durval Marcondes J. Barbosa Corrêa, Walderado Ismael de Oliveira, David Mussa, Clotilde da Silva, Jayme Salomão e Paulo Dias Corrêa. 161-7. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, Sigmund. "Esboço de psicanálise". *Em Obras psicológicas completas de Sigmund Freud Volume XXII*. 1996^b. Traduzido do alemão e do inglês por Maria Aparecida Rego. 155-219. Rio de Janeiro: Imago.
- Hilberg, Raul. 1991. *La destruction des Juifs d'Europe II*. Traduzido do inglês por Ma-

- rie-France de Palomêra e André Charpentier. Paris: Gallimard.
- Hilberg, Raul. 2006. *La destruction des Juifs d'Europe III*. Traduzido do inglês por Marie-France de Palomêra, André Charpentier e Pierre-Emmanuel Dauzart. Paris: Gallimard.
- Hull, David Stewart. 1969. *Film in the Third Reich: a Study of the German Cinema 1933-1945*. Berkeley: University of California Press.
- Klemperer, Victor. 2009. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Traduzido do alemão por Miriam Bettina Paulina Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Klüger, Ruth. 2005. *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. Traduzido do alemão por Irene Aron. São Paulo: Editora 34.
- Lacoue-Labarthe, Philiooe e Nancy, Jean-Luc. 2002. *O mito nazista seguido de O espírito do nacional-socialismo e seu destino*. Traduzido do francês por Márcio Selligman-Silva. São Paulo: Iluminuras.
- Leiser, Erwin. 1974. *Nazi Cinema*. Traduzido do alemão por Gertrud Mander e David Wilson. Nova York: Collier Books.
- Marcuse, Herbert. 2006. *Negations*. Traduzido do alemão por Jeremy J. Shapiro. Londres: Mayfly Books.
- Sartre, Jean-Paul. 2009. *Réflexions sur la question juive*. Paris: Gallimard.
- Schulte-Sasse, Linda. 2003. *Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Singer, Claude. 2003. *Le Juif Süß et la propagande nazie: la histoire confisquée*. Paris: Les Belles Letres.
- Strobl, Gerwin. 2009. *The Swastika and the Stage: German Theatre and Society, 1933-1945*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tegel, Susan. 2007. *Nazis and the Cinema*. Londres: Hambledon.
- Welch, David. 2001. *Propaganda and the German Cinema 1933-1944*. Londres: I. B. Taurus.
- Welch, David. 2002. *The Third Reich Politics and Propaganda*. Londres: Routledge.
- Žižek, Slavoj. 2008. *The Sublime Object of Ideology*. Londres e Nova York: Verso.
- Žižek, Slavoj. 2013. *O amor impiedoso (ou: sobre a crença)*. Traduzido do alemão por Lucas Mello Carvalho Ribeiro: Belo Horizonte: Autêntica.

Filmografia

- Ein Mann will nacht Deutschland*. 1934. De Paul Wegener. Alemanha.
- Pettersson & Bendel*. 1934. De Per-Axel Branner. Suécia.
- Leinen aus Irland*. 1939. De Heinz Helbig. Alemanha.
- Robert und Bertram*. 1939. De Hei8ns Zerlett. Alemanha.
- Die Rothschilds Aktien auf Waterloo*. 1940. De Erich Waschneck. Alemanha.
- Jud Süß*. 1940. De Veit Harlan. Alemanha.
- Der ewiger Jude*. 1941. De Fritz Hippler. Alemanha.
- Ohm Krüger*. 1941. De Hans Steinhoff. Alemanha.
- Triumph des Willens*. 1935. De Leni Riefenstahl. Alemanha.
- Theresienstadt, ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*. 1944. De Kurt Gerron. Tchecoslováquia.