



## Linguagem e imagem: a arquitetura da dominação nazista

### *Language and Image: The Architecture of Nazi Domination*

Luiz Cláudio da Costa

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil  
l.claudiodacosta@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0013-3623>

**Resumo:** O foco deste artigo recai sobre dois trabalhos de campos díspares: o livro *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*, de Victor Klemperer, e o filme *Arquitetura da destruição*, de Peter Cohen. Ambos lidam com o testemunho e os documentos da Shoah, articulando lugares de memória distintos para elaborar o passado nazista. O cineasta e o filólogo se propõem exercer a tarefa de historiadores da cultura. Para o primeiro, a estética clássica fundamenta a cultura nazista, enquanto para o segundo, o Romantismo o faz. Embora contraditórios, os argumentos se complementam, pois essa dialética está presente na cultura artística moderna que opôs e integrou o clássico e o romântico.

**Palavras-chave:** Peter Cohen; Victor Klemperer; arte e memória; arte e documento; cultura nazista.

**Abstract:** This article focuses on works from two unlike fields: Victor Klemperer's book, *LTI: The Language of the Third Reich* and Peter Cohen's *Architecture of Doom*. Both deal with Shoah's testimony and documents by articulating distinct places of memory to elaborate the Nazi past. The filmmaker and the philologist set out to perform the task of cultural historians. In the former's view, the classical aesthetics underlies Nazi culture, while in the latter's, it is the Romanticism. Although contradictory, the arguments complement each other, since this dialectic is present in the modern artistic culture which opposed and integrated the classic and the romantic.

**Keywords:** Peter Cohen; Victor Klemperer; art and memory; art and document; nazi culture.

Que objetos, que lugares, que imagens têm o poder de reconstruir uma memória viva, aberta à lembrança e ao esquecimento, produzindo efeitos nos corpos e no imaginário coletivo a ponto de minimizar as consequências de eventos traumáticos? O foco deste artigo recai sobre dois trabalhos de campos díspares: o livro *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*, de Victor Klemperer, e o filme *Arquitetura da destruição*, de Peter Cohen. Ambos lidam com o testemunho e os documentos da Shoah, articulando lugares de memória distintos para elaborar o passado nazista. A neutralização engendrada pela simples preservação histórica produz destroços que a própria história ignora. “Os lugares de memória são, antes de tudo, restos” (NORA, 1993, p. 12). São os restos de uma memória registradora, de uma história arquivística. Mas os destroços são vivos quando a mudança se imiscui pelo encontro entre memória e história. O que torna os lugares de memória relevantes não é o fato de poderem estancar o tempo e bloquear o esquecimento, mas o de viverem apenas “de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações” (NORA, 1993, p. 22). Os testemunhos e documentos não são transparentes ao passado, mas quando conduzidos por uma historiografia crítica podem favorecer a redistribuição dos sentidos no futuro de uma coletividade.

A historiografia da Shoah tornou-se paradigmática para os novos modos de pensar a história. O desafio atual é conseguir articular os três níveis dessemelhantes do passado: o da memória individual, o da memória coletiva e o da historiografia (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 17). Situações de violência coletiva extrema sem o justo trabalho da reparação ou do reconhecimento das vítimas preparam o terreno para condições de desestabilização política frequentes e de desintegração do tecido social, promovendo experiências de “um tempo que não passa”, síndrome que não cessa de assombrar a memória coletiva.<sup>1</sup> Os dois trabalhos em relevo nesta análise agem sobre a experiência de maneira a abrir o horizonte da cultura.

---

<sup>1</sup> A expressão é utilizada por Henry Rousso na entrevista realizada por Angélica Müller e Francine Iegelski para a revista *Tempo* (2018). O autor menciona em vários artigos a expressão que teria surgido em seu livro *Le Syndrome de Vichy*, onde trabalha três momentos da história da sociedade francesa sob o domínio de Vichy: o luto (1944 até 1954), o recalque (1955 até 1971) e o retorno do recalçado com o fim do mito (ROUSSO, 2019).

Meu interesse por essas duas obras, uma da literatura e outra do cinema, passa por essa atribuição de paradigma à historiografia do Holocausto. Os três níveis propostos por Seligmann-Silva tornam-se fundamentais para a compreensão do passado de traumas, o retorno a governos opressivos e o uso frequente da violência policial contra as populações menos favorecidas em nosso próprio país. Os dois trabalhos que pretendo discutir – o livro, publicado pela primeira vez na Alemanha em 1947, e o filme, lançado em 1989 na Suécia – pronunciam considerações sobre a história da Alemanha em tempos de exceção e servem para avaliar o entorpecimento das pessoas efetuado por culturas autocráticas centradas na figura de um líder mitificado.

O Nazismo afetou as vidas pessoais de Klemperer e Cohen. Enquanto judeus de origem, propõem-se a exercer a tarefa de historiadores da cultura. Klemperer assume igualmente a voz de testemunho. De imediato, o testemunho tem o efeito de reorganizar o espaço da experiência individual. É o que se depreende das palavras de Primo Levi no prefácio de seu livro *Isto é um homem?*:

A necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de libertação interior (LEVI, 1988, p. 8).

A “libertação interior” exprime o infortúnio particular daquele que sofreu o terror da violência, mas ao declarar a necessidade de contar “aos outros”, de participar à comunidade essa lembrança particular da violência, Primo Levi visa o espaço da experiência coletiva. O testemunho, ato da memória particular, diferencia-se da história, pensada como “grande narrativa”, campo da objetividade e da universalidade. Mas a fronteira não permeável entre a historiografia e a memória, dogma conservador proveniente do positivismo, tem sido questionada desde a Modernidade com F. Nietzsche, H. Bergson, M. Proust, M. Halbwachs e W. Benjamin. Na contemporaneidade, os inúmeros testemunhos da Shoah tiveram função primordial no avanço da confluência dos dois registros distintos do passado. Em consequência, a noção de documento se transforma, reduzindo a distância entre prova jurídica, artifício da cultura e rastro arqueológico. A separação entre o documento e o monumento

não é mais evidente para a nova história que reconheceu a ampliação e a permeabilidade entre essas noções (LE GOFF, 1990).

*LTI: a linguagem do Terceiro Reich*<sup>2</sup> é o resultado do estudo rigoroso de um filólogo que examina jornais, discursos políticos no rádio, manifestações, comemorações do partido, romances e até a linguagem vernacular cotidiana. Klemperer reuniu as anotações de seu diário e dedicou-se à reflexão daquilo que nomeou de “linguagem do Terceiro Reich”. A modulação da escrita científica do filólogo não escapa, contudo, ao caráter subjetivo. Suas considerações partem das anotações provenientes de seus diários que irrompem, às vezes, em longos fragmentos, apresentando igualmente situações pessoais ou personagens de seu convívio privado. O capítulo “Fragmentos do diário do primeiro ano” retira trechos inteiros, tal qual aparecem em suas memórias pessoais – *Os diários de Victor Klemperer* – e mostra a constatação do autor, logo nos primórdios, da nova linguagem do Estado Nazista.

*LTI* consiste numa elaboração dos acontecimentos no momento em que se davam, operando na vizinhança limítrofe entre discurso científico e literatura de testemunho. A ciência mistura-se aqui com a vida pessoal. Por meio da *LTI*, Klemperer conduz uma análise sobre a linguagem que estruturou a dominação massiva da mentalidade e da cultura na Alemanha de Hitler. Não apenas o distanciamento crítico se tornou fragilizado naquele período pelo uso massivo da *LTI* em todos os ambientes, mas a reprodução dessa linguagem empobrecida foi igualmente facilitada pela propaganda promovida, sobretudo, pelos novos meios de comunicação de massa. Klemperer não vivenciou os campos de concentração por ter sido considerado judeu “privilegiado” graças ao casamento misto com a pianista alemã Eva Schlemmer, mas sofreu com o poder e as leis implacáveis de Hitler. O casal habitou em Dresden durante os 12 anos do governo nazista. Além de outras restrições, tiveram a casa que construíram juntos confiscada pelas autoridades e foram obrigados a morar em “casa de judeus”. Filólogo, romanista e professor especializado na literatura francesa do século XVIII, Klemperer foi proibido de lecionar e de fazer uso da biblioteca local com o avanço da perseguição aos judeus.

O filme *Arquitetura da destruição* fundamenta-se em documentos – filmes de ficção, fotografias de exposições, obras de arte, registros

---

<sup>2</sup> Usaremos as iniciais *LTI*, a seguir no texto, em itálico, para referirmos ao livro e, sem itálico, quando reportar-nos ao objeto de estudo do autor.

filmicos e fotográficos de manifestações e comemorações do partido. Cohen teve a distância temporal de mais de 40 anos dos eventos discutidos sem jamais tê-los vividos diretamente. Foi seu pai quem sofreu a violência da exceção no regime nazista, migrando para a Suécia. O uso dos documentos no filme revela função diferenciada daquela empregada na historiografia positivista e historicista. Não se trata de provas jurídicas, condicionando o relato verdadeiro dos acontecimentos do passado. O documento tem a qualidade dos lugares de memória vivos, na medida em que transformam o passado e favorecem ramificações para o futuro. As obras de pintura, escultura e arquitetura são igualmente fonte para a tarefa do historiador. O estudo da história e a criação artística são ambos modos de formar imagens (BURKE, 2001, p. 11). Imagens, textos e testemunhos orais são formas de evidência para a história, no sentido que tiveram contato com o passado.

O documento em *Arquitetura da destruição* tem a função de traço arqueológico, fragmento material da realidade retirado de um contexto revolvido e, por isso mesmo, para sempre desconhecido. Como um objeto que se torna rastro de uma época, o documento recupera destroços de uma realidade para sempre perdida. A partir dos vestígios de uma memória coletiva, o filme abre a malha dos significados do passado emoldurado por duas sequências no presente. A preocupação de Cohen consiste em refletir sobre o passado a partir do presente, a estruturação dos corpos e do imaginário e as condições para a aceitação submissa da população no período nazista.

As informações que pude obter sobre Cohen são escassas, embora tenha uma trajetória considerável no cinema e na televisão de seu país, a Suécia. De seus trabalhos como produtor, escritor e diretor de cinema e televisão registrados em sua filmografia na Base de Dados de Filmes da Internet (INDb), dois documentários tratam da questão do Holocausto: *The Story of Chain Rumkowski and the Jews of Lodz* (1982) e *Arquitetura da destruição* (1989). O terceiro documentário de longa duração que dirigiu, *Homo Sapiens 1900* (1998), tem abrangência histórico-temporal ampliada. O esforço desse filme, que reflete sobre a imagem do corpo no século XX, é compreender como a Europa, partindo da eugenia, chegou à prática da limpeza racial. Em *Homo Sapiens 1900*, a eugenia exercida em diferentes países é analisada: Estados Unidos, União Soviética, Suécia e Alemanha. Sueco de origem, o cineasta possui diversos prêmios em festivais, entre eles um auferido pelo Festival Internacional de Berlim.

Enquanto documentário filmico de teor historiográfico, *Arquitetura da destruição* apresenta características tradicionais. A voz *over* esclarece os argumentos e a tese principal, tendo a função de impedir que o filme resvale para o gênero lírico ou artístico. É a ética orientando a forma devido ao teor traumático do tema. A fragmentação e a montagem, contudo, revelam a reflexividade sobre a prática de historiador do cineasta.

Com perspectivas bastante diferentes, as obras que analiso aqui sustentam um problema semelhante: o que estruturou a cultura nazista e a dominação do imaginário de modo que as pessoas tenham perdido a capacidade crítica e reflexiva? O que teria tornado possível a aceitação, a repetição e a propagação dos ideais nazistas e, conseqüentemente, a administração das mentes e dos corpos; em outras palavras, o controle das subjetividades, como dizemos atualmente? Nos dois casos, a fronteira entre ciência (linguística e história) e arte (literatura e filme) dissolve-se na direção do que Michel Foucault (2006, p. 203-222) nomeou de “peça da dramaturgia do real” na apresentação de sua coletânea jamais publicada *A vida dos homens infames*, livro concebido a partir de fragmentos de atas policiais. O interesse de Foucault nos documentos oficiais dos arquivos policiais do século XVIII eram falas de pessoas julgadas sem valor pelo poder – “soldados desertores, aquelas vendedeiras de roupa, aqueles tabeliões, aqueles monges vagabundos, todos eles danados, escandalosos ou dignos de lástima” (FOUCAULT, 2006). O que encantou Foucault diante daqueles documentos não foi a função de prova jurídica para a reconstrução narrativa de um acontecimento histórico, mas o lugar de extrato material da realidade, de imagem da memória. Foucault trabalha com a ideia de rastro arqueológico. Apostou na fronteira permeável entre o documento e o monumento, entre a história e a memória. Teria devolvido ao espaço público as vozes discordantes, os fantasmas e as aparições submersas na memória coletiva, caso sua coletânea tivesse sido publicada.

### **LTI – as bases românticas**

Em seus *Diários*, no dia 15 de maio de 1933, Klemperer (1999, p. 27) definia a escrita dessa literatura como pertencente ao domínio do íntimo, mesmo que tratasse de um tema social e político de interesse coletivo: “A respeito dos atos vergonhosos e dementes dos nacional-socialistas, anoto apenas aquilo que de alguma maneira me atinge pessoalmente”. Pouco mais de um ano depois, o autor anotou em 27 de julho de 1934 a primeira referência direta ao projeto do livro sobre

a LTI: “O estudo a respeito da linguagem do Terceiro Reich me anima cada vez mais” (KLEMPERER, 1999, p. 80). Uma questão central em suas análises já aparecia em seu diário naquele primeiro ano do partido nazista no poder. Após ouvir Hitler falar em comemoração às eleições legislativas e o sucesso do plebiscito, Klemperer (1999, p. 48) assevera: “A linguagem do Evangelho, sem tirar nem por.” Mais tarde afirmará que a LTI consistia não apenas numa linguagem de fé e fanatismo, mas estava estreitamente ligada ao cristianismo e ao catolicismo (2009, p. 185). Ao anotar apenas aquilo que o “atinge pessoalmente”, Klemperer dedica-se a um problema histórico mais amplo que o familiar: a estruturação coletiva da mentalidade do povo alemão. E como sugeriu em seus *Diários* no ano de 1935, os novos meios de comunicação de massa tiveram influência relevante: “Para mim, o rádio destrói qualquer forma de religião e, ao mesmo tempo, oferece religião” (KLEMPERER, 1999, p. 140).

*Os Diários* apresentam características comuns a trabalhos qualificados como literatura de testemunho: o relato em primeira pessoa, a fronteira permeável entre o pessoal e o coletivo, a necessidade de fazer seu depoimento ao mundo.<sup>3</sup> *LTI: a linguagem do Terceiro Reich* também apresenta, em parte, as mesmas características, mas a questão pessoal que se amplia para o coletivo comparece de outra forma. O livro tem 36 capítulos dos quais 10 são dedicados à questão dos judeus durante o Nazismo e suas estratégias de sobrevivência. Isso representa quase 30% dos problemas discutidos. Os capítulos tratam do uso obrigatório da estrela de Davi, do antissemitismo de Hitler, do trabalho obrigatório em fábricas, do estado de submissão dos judeus. Ao tratar do uso da LTI nas casas de judeus como “escravização irrefletida”, Klemperer adverte: “Não usamos impunemente a linguagem do vencedor. Acabamos por assimilá-la e passamos a viver conforme o modelo que ela nos dá” (KLEMPERER, 2009, p. 309).

Em *LTI*, a escrita tende à objetividade necessária ao estudo científico, mas a primeira pessoa aparece com frequência. Apesar de não ter vivido em campos de concentração, Klemperer experimentava constantemente a proximidade da morte. No capítulo intitulado “Nomes”, relembra o momento em que escapou junto a sua esposa do extermínio de Dresden:

---

<sup>3</sup> Com referência à literatura de testemunho, ver: Seligmann-Silva, 2003; Gagnebin, 2006; Agamben, 2008; Salgueiro, 2012.

Arrancamos a estrela amarela judaica, deixamos o perímetro urbano, sentamos com arianos no mesmo vagão – em uma palavra, cometemos uma série de pecados mortais, cada um dos quais nos teria conduzido à forca se tivéssemos caído nas mãos da Gestapo (KLEMPERER, 2009, p. 148).

A estruturação das mentes alemãs passava pela linguagem do excesso: “o nacional-socialismo se baseou no fanatismo e seu sistema de educação usou todos os meios possíveis para treinar para o fanatismo” (KLEMPERER, 2009, p. 115). Klemperer considera que a valorização positiva desse termo não teria sido possível antes do Terceiro Reich. Desde os Iluministas, inimigos da Igreja, o termo que significava “pessoa em estado de êxtase, em êxtase religioso” era recriminado (KLEMPERER, 2009, p. 111). Como especialista do século XVIII, o filólogo conhecia a literatura e o pensamento de Jean-Jacques Rousseau, precursor do Romantismo, para quem o vocábulo encerrava também conotações pejorativas. O autor de *LTI* argumenta, contudo, que em Rousseau a “paixão intensa e forte” expressa ainda vitalidade, podendo-se extrair “as mais sublimes virtudes” (KLEMPERER, 2009, p. 112). Isso mostra certa transformação positiva da expressão, mas o autor de *Emile, ou da Educação* teria glorificado a paixão e não o fanatismo. Somente com o Nazismo, a conotação pejorativa desaparecia do uso corrente que a LTI fazia da palavra em benefício da significação favorável.

Palavras e expressões se transformavam com a LTI, ganhando sentidos contrários ou retorcidos. A estruturação das mentalidades foi tão avassaladora que afetou a noção de “uma Europa supranacional e humanista” (KLEMPERER, 2009, p. 254). A ideia adulterada da Europa ocupou, segundo Klemperer, papel central no *Mito do século XX*, de Alfred Rosenberg, tendo sido repetida por todos os teóricos do partido. Massivamente, a adulteração teria começado durante a campanha contra a Rússia, quando o partido falava em proteger a Europa do bolchevismo, slogan que se tornou corriqueiro na imprensa e nos jornais. Tal corrupção da linguagem relativa ao continente significava tornar a Europa mais nórdica, mais germânica, abandonando o conceito de “espírito europeu” vinculado à tríade Jerusalém, Atenas e Roma, sobre o qual teria se manifestado Paul Valéry (KLEMPERER, 2009, p. 252-253).

Linguagem da fé, do fanatismo, dos superlativos, dos adjetivos bélicos, a LTI tinha, sobretudo, caráter pobre, “como se cumprisse um

voto de pobreza” (KLEMPERER, 2009, p. 61). Em tudo o heroísmo prevalecia. O comportamento e o espírito heroicos apareciam nos uniformes, na capacitação física, nos corpos saudáveis, na disposição beligerante, na sede de conquista. A ciência desprezava o conhecimento, revelando um descompromisso com seu futuro, fosse nas revistas médicas e farmacêuticas, fosse na história ou história da literatura (KLEMPERER, 2009, p. 392-393). Isso condiz com o outro lado, a preferência da LTI pelo sentimento e pelo instinto: “A LTI insiste no aspecto emocional” (KLEMPERER, 2009, p. 361). O corpo, aliás, era visado pela LTI, sobretudo, na glorificação do esporte. Goebbels recorria com facilidade a linguagem do esporte (KLEMPERER, 2009, p. 351). Mas não bastava falar à população, era preciso individualizar. Assim foi que os nomes tipicamente germânicos preponderaram entre os alemães: Ingrid, Dieter, Uta etc. Usada inicialmente pelo partido, a LTI não fazia distinção entre linguagem oral e escrita. “Para ela, tudo era discurso, arenga, alocução, invocação, incitamento” (KLEMPERER, 2009, p. 65). Goebbels, como ministro da Propaganda, foi quem exerceu a normatização da linguagem permitida para a coletividade.

A LTI prevalecia em toda parte, até mesmo entre os judeus, as maiores vítimas do nacional-socialismo. Teria começado a circular com o livro *Mein Kampf*, de Hitler, e transformou-se em linguagem popular, apoderando-se de todos os setores da vida pública e privada. Mas no entendimento de Klemperer, as origens da LTI estavam no Romantismo. O filólogo argumenta que o termo *Sturm* chegou a designar um grupo de combate na hierarquia da SS, a organização militar do partido nazista (KLEMPERER, 2009, p. 127). Referindo-se ao romantismo do *Sturm und Drang* – movimento literário e artístico da segunda metade do século XVIII no qual são incluídos, Goethe, Max Klinger e Schiller –, Klemperer afirma: “A LTI guarda herança do Expressionismo” (KLEMPERER, 2009, p. 126).

Klemperer interessa-se pelo Iluminismo, pela defesa da razão e da ciência, pelo anticlericalismo, pela oposição às paixões e à falta de limite. Revela-se desanimado com as ideias de Rousseau e parece mesmo desmerecê-lo por sua falta de originalidade. Houve antes desse autor “muitos precursores” (KLEMPERER, 1999, p. 92). Enquanto estuda para a escrita de seu livro sobre a literatura francesa do século XVIII, Klemperer exprime várias vezes seu enfado com o autor de *O contrato social*, por vezes adormecendo sobre a leitura. Não é apenas o

conteúdo de seu pensamento, mas também a forma de sua escrita com “frases de efeito”. Klemperer não percebe nem mesmo “a famosa força poética ou oratória e a paixão” (KLEMPERER, 1999, p. 162). Em seus *Diários*, fica clara a associação que faz entre a tradição que se produz na cultura literária com Rousseau e as ideias nazistas: “Examinei ontem e hoje o artigo da Enciclopédia de Rousseau *Économie politique*; longos trechos dali poderiam constar dos discursos de Hitler” (KLEMPERER, 1999, p. 170).

O Romantismo e a defesa das emoções estão em questão no capítulo “A raiz alemã”. Klemperer se pergunta se existiria alguma conexão entre o pensamento dos alemães contemporâneos de Goethe e o povo de Adolf Hitler. Identifica o excesso como traço básico e persistente do povo alemão: “há alguma relação entre a ferocidade do regime hitlerista e os excessos fáusticos que se encontram na poesia clássica e na filosofia idealista alemãs” (KLEMPERER, 2009, p. 215). O autor fundamenta-se para essa argumentação em Wilhelm Scherer, germanista do século XIX, que teria afirmado: “a maldição de nossa evolução espiritual repousa nos excessos” (KLEMPERER, 2009, p. 215). A característica do excesso ajuda o filólogo a fundamentar um argumento que perpassa vários momentos do livro: as origens do Nazismo no Romantismo alemão. Ele afirma: “*Entgrenzung* (ultrapassar os limites) designa a atitude básica do homem romântico” (KLEMPERER, 2009, p. 216).

“A raiz alemã” é dedicado ao antissemitismo e à doutrina racial presente na cultura normatizada, mas o argumento central consiste em definir as origens culturais do Nazismo:

[...] a delirante doutrina racial inventada para privilegiar o germanismo e lhe atribuir o monopólio da humanidade, a doutrina que em última instância representou uma autorização para caçar pessoas e praticar os crimes mais hediondos contra a humanidade, tem raízes no Romantismo alemão (KLEMPERER, 2009, p. 224).

O problema central do capítulo é a tese do autor nazista Hermann Blome em *A ideia de raça no Romantismo alemão e suas origens no século XVIII*. Blome sugere a precedência das ideias sobre raça no Romantismo francês, apontando *O Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas*, de Arthur Gobineau, naturalista e historiador da literatura francesa, como precursor inspirador para os românticos alemães. Como

latinista e conhecedor da literatura francesa, Klemperer contesta a hipótese de Blome.

Para Klemperer, a ideia original de Gobineau não foi dividir a humanidade em raças, mas defini-las como independentes. O francês contrapôs a superioridade da raça ariana aos parasitas semitas e supôs a germanidade não miscigenada como categoria humana mais elevada. Mas não foi decisivamente influenciado pelo Romantismo alemão.

Tudo isso fascina o escritor francês. Ele insiste em sua germanidade eletiva justamente porque ela resulta de uma escolha; o Romantismo o inspira e lhe serve de legitimação, por assim dizer, para pôr a especulação a serviço dos fatos científicos ou para interpretá-los filosoficamente, de modo a obter dele o que deseja ver confirmado: a ênfase no germanismo (KLEMPERER, 2009, p. 226).

A conexão que Klemperer deseja estabelecer entre Gobineau e o Romantismo alemão visa contradizer a tese de Blome, valendo, sobretudo, reforçar a ligação do Nazismo com a cultura romântica do excesso: “Pois tudo o que interessa ao Nazismo já está contido, em germe, no Romantismo: o destronamento da razão, a animalização do ser humano, a exaltação da ideia de poder, do predador, da besta loura...” (KLEMPERER, 2009, p. 228)

No livro *LTI*, o filólogo dedica-se, sobretudo, à análise da linguagem verbal, isto é, dos usos da língua, do idioma praticado. O enfoque das análises de Klemperer recai em grande parte sobre os vocabulários, a construção da fala, os usos orais da língua, a forma da escrita na literatura, nos jornais. A noção de linguagem do Terceiro Reich, entretanto, incide sobre aspectos mais amplos da cultura. Klemperer enfatiza uma perspectiva simbólica constituindo as mentalidades, a percepção, os corpos. Nesse sentido, inclui também a visualidade e os comportamentos. A dominação das mentes, passava definitivamente pelos corpos: “Quanto mais o discurso se dirige aos sentimentos, quanto menos se dirige ao intelecto, mais popular é” (KLEMPERER, 2009, p. 103).

Em vários momentos de seus *Diários* e do livro *LTI*, refere-se à visualidade durante comemorações do partido. Ele diz em seus *Diários*, referindo-se à *LTI*: “a bravata das palavras e imagens, sobretudo imagens” (KLEMPERER, 1999, p. 254). Não são muitos os momentos em que a visualidade aparece no livro *LTI*, mas é explícita sua concepção de

linguagem como a dimensão simbólica da cultura que estrutura os modos de ver e pensar.

Em certo sentido, pode-se considerar que a praça em que o discurso é proferido, o salão ou arena de onde se fala à multidão, locais sempre decorados com estandartes e bandeiras, são parte do discurso ou até mesmo o próprio corpo do discurso que é inserido ou encenado dentro desse quadro (KLEMPERER, 2009, p. 103).

O autor mostrava sensibilidade para a influência da imagem na construção dessa linguagem, que abarcava as bandeiras, as marchas em reuniões, as manifestações do partido, as palavras de ordem, a ciência, a literatura, tudo isso impregnando a fala cotidiana. Para Klemperer, vivia-se num mundo da técnica (com efeito, da reprodutibilidade técnica, para usar o termo de Benjamin). O rádio e os jornais são dispositivos frequentes nas análises do autor, bem como os cartazes, as bandeiras, os emblemas visuais, como a Suástica, e o retrato do *Führer* que está em todas salas de convívio público e até nas casas. Idolatra-se Hitler por meio de seu retrato. O imaginário – a cultura em todos os níveis – aparece sob o domínio da LTI, impedindo a capacidade intelectual e reflexiva das pessoas. Vivia-se entre imagens e discursos reproduzidos para as massas, que internalizavam a LTI a ponto de reproduzi-la automaticamente em seu cotidiano.

### ***Arquitetura da destruição – o ideal de beleza clássica***

Na sequência final do filme *Arquitetura da destruição*, o narrador afirma: “É árdua a tarefa de definir o Nazismo em termos políticos, pois sua dinâmica está repleta de um conteúdo diverso daquilo que comumente chamamos de Política.” Esse conteúdo é a estética, proposição que o filme desenvolve com múltipla documentação visual. *Arquitetura da destruição* está emoldurado por duas sequências, as únicas realizadas pela câmera do cineasta. A primeira, um registro noturno aéreo, mostra uma pequena aldeia alemã cravada numa floresta nublada e sombria, após os créditos iniciais vistos sobre uma tela negra. A última sequência, filmada numa espécie de porão escuro e iluminada com algum tipo de lanterna de mão, exibe retratos da hierarquia nazista pintados em estilo realista. Logo a seguir, lemos os créditos finais. Tudo o que se vê entre essas duas sequências turvas é documento de arquivo, sobretudo, imagens da cultura

e arte nazistas. O passado ronda as bordas do presente, assombrando-o como uma ameaça.

A ameaça sempre presente em relação à Shoah é o negacionismo, as narrativas falsas que buscam se afirmar como verdadeiras.<sup>4</sup> Cabe ao historiador restituir a verdade. Mas a verdade sobre o passado é uma árdua tarefa, pois ela não se totaliza numa única imagem, nem é inimaginável, como defende o diretor do filme *Shoah*, Claude Lanzmann. Uma estética do irrepresentável foi pensada por Adorno diante do horror de Auschwitz, mas esse sublime da proibição da imagem após Auschwitz “aponta para cinzas, cabelos sem cabeça, dentes arrancados, sangue e excrementos” porque a arte não pode “transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido” (GAGNEBIN, 2006, p. 79). A arte do irrepresentável, para Adorno, remete à morte anônima e inumerável que alguns homens impõem a outros. A estética do indizível implica pensar os caminhos da arte diante do terrível, mas ela não pode se tornar um dogma. Recusar as imagens nascidas da vontade de resistir é repudiar a memória de quem apenas desejou sobreviver. As quatro imagens arrancadas ao real analisadas por Georges Didi-Huberman (2012, p. 51-52) em *Imagens apesar de tudo* mostram que o interdito não pode ser absoluto, justamente porque pertencem a um duplo regime de verdade e obscuridade.

A imagem crítica da história realizada em *Arquitetura da destruição*, não é um documentário tradicional; mesmo privilegiando a voz *over*, se abastece desse duplo regime da imagem. O comentário em voz *over* do modo expositivo, o mais antigo na história do documentário, serviu para dar autoridade e credibilidade às informações proferidas e mostradas (NICHOLS, 2016). O expositivo prioriza a palavra falada para transmitir a perspectiva do filme, sendo o modo ideal para comunicar informações e agrupar “fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica do que estética ou poética” (NICHOLS, p. 174). Para o estudioso do documentário cinematográfico, Bill Nichols (2016), há diferentes modos do gênero documentário – o expositivo, o poético, o reflexivo, o observativo, o participativo e o performático. Nunca puros, misturam-se frequentemente.

*Arquitetura da destruição* efetua-se na chave dupla do documentário expositivo e reflexivo, privilegiando a voz *over* (de Bruno Ganz, na versão alemã) que domina a narração. Ela estabelece a

---

<sup>4</sup> Para maiores informações conferir Moraes (2013).

perspectiva crítica da historiografia tradicional, mas não é única. A voz *over* absorve uma pluralidade de vozes e imagens da memória coletiva. Para Halbwachs (2003, p. 43), a memória é um conjunto de imagens que formamos do passado, muito mais reconstrução que evocação. Filmes, cartas, maquetes arquitetônicas, registros de exposições e obras de arte formam a diversidade da memória do Nazismo: da absorção da Antiguidade à arte recusada como degenerada, às vítimas em listas de condenados. A história é tanto uma reconstrução, como uma reflexão e o que ela reconstrói não são fatos encadeados sob uma lógica abstrata e linear, narrados por uma autoridade. A voz *over* é, sobretudo, reflexiva, não voz de conhecimento de fatos objetivos. Imagens da memória coletiva são submetidas à lógica reflexiva da historiografia. O papel da voz narrativa é mostrar as contradições do ideal de pureza nazista com o qual os alemães acabaram por se identificar: a intransigência com o outro, a homogeneização dos discursos, os subterfúgios para impor o terrível, o extermínio em massa.

O filme de Cohen não tem a pretensão de narrar tudo o que se passou. O cineasta busca uma historiografia que se abra às imagens da memória da cultura sem, no entanto, recusar-se o trabalho crítico que realça as contradições. Constrói seus argumentos para mostrar um acontecimento múltiplo com zonas de sombra. O irrepresentável é integrado, mas não tirânico. O cineasta assume as imagens de arquivo e contraria a proposta do filme *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, para quem o trabalho da memória efetiva-se apenas com relatos de testemunhos. Lanzmann trabalhou não somente em torno da ausência de rastros, defendeu a noção de irrepresentável como único modo de se lidar com o Holocausto (2001). Lançado quatro anos depois de *Shoah*, *Arquitetura da destruição* fornece uma solução diversa do filme de Lanzmann.

As imagens da cultura nazista mostram-se necessárias para a operação de rememoração crítica realizada por Cohen não porque pertençam a uma esfera superior e autônoma à história, mas porque revelam concretamente o engodo. São monumentos da barbárie nazista. A cultura do Terceiro Reich revela monumentos da mentalidade monstruosa de um partido que impôs um imaginário de mimetismo e identificação, favorecendo a passividade das pessoas diante do horror. São “evidências históricas” (BURKE, 2001). Peter Burke defende o uso das imagens na historiografia não por sua legitimidade fidedigna ao passado, mas porque ampliam a noção de evidência de três modos distintos: implicam

atitudes e mentalidades, registram modos de habitar e de vestir e, ainda, testemunham comportamentos sociais.

Cohen utiliza imagens da cultura e registros jurídicos impressos, mas o número de documentos em sua acepção tradicional tem quantidade reduzida, sendo facilmente contabilizado: o texto impresso em letra gótica do discurso pronunciado por Hitler em 1933, em comemoração à sua ascensão ao poder; o registro da fundação da organização cultural nazista em 1928, a Sociedade Nacional Socialista de Cultura Alemã; a ordem de Hitler, escrita em papel pessoal, com o símbolo da águia nazista para o início do “Programa de Eutanásia” de 1939 – projeto de extermínio de indivíduos com doenças mentais ou físicas, conhecido como Aktion T4; a lista de nomes de pessoas condenadas pelo Aktion T4 e enviadas para o “transporte”, o ônibus experimental de extermínio à gás usado pelo Programa; o inventário da quantidade de judeus em cidades e estados europeus a serem eliminados pela Solução Final; a lista de nomes de soldados com danos cerebrais assassinados em 1941 pelo Programa T4; a carta de Herman Göring enviada a Reinhard Heydrich em 1941, determinando que fossem tomadas “as medidas necessárias para solucionar a questão dos judeus”.

As imagens têm primazia, com origens e funções múltiplas. Retratos fotográficos ou pintados identificam autoridades do governo nazista, assim como artistas e cientistas. As pinturas do expressionismo alemão são utilizadas, sobretudo, quando o autor menciona a “arte degenerada” de artistas banidos, como Oskar Kokoschka, Emil Nolde, Franz Marc, Max Beckmann, Jankel Adler e Ernst Ludwig Kirchner. Os filmes de propaganda revelam a vontade higiênica do Nazismo que se encarregou de “limpar” o diferente, o desviante. Esculturas, desenhos, esboços de edifícios, mapas, plantas baixas, maquetes de arquitetura constituem tantos outros tipos de imagens do passado traumático de uma cultura que prestigiou a beleza do corpo, exaltou a purificação da raça e valorizou a construção do “novo homem alemão”.

Comparado à quantidade massiva de imagens de arquivo usadas como evidência histórica, o documento jurídico mostra-se quase irrelevante. A pesquisa executada para a realização de *Arquitetura da destruição* abarca quase 40 instituições, entre museus e arquivos, de diversas cidades alemãs e, ainda, da Suécia, dos Estados Unidos, da Inglaterra e de Israel. As imagens cumprem o papel de testemunho não jurídico da história do domínio de um homem e de um partido que

transformou “uma ideologia absurda em uma realidade infernal”, como enunciam as últimas palavras do narrador do filme antes dos créditos finais. A profusão de imagens e a variedade dos meios em que elas aparecem indicam sua relevância para a tarefa do cineasta.

Fragmentos de pelo menos três filmes nazistas lidam com o problema das “formas de vidas inferiores”: *Vítimas do passado* (1937), *Pequena praga* (1938) e *O eterno judeu* (1940). Na estreia de *Vítimas do passado*, em Berlim, o médico-chefe Gerhard Wagner fez o discurso inaugural recriminando a cultura científica atual: “Nós, humanos, pecamos contra a lei da seleção natural nas últimas décadas. Não só aprovamos formas de vida inferiores, mas encorajamos sua propagação”. E o médico dá cifras assustadoras: “Nos últimos 70 anos, nossa população aumentou 50%, enquanto a doença hereditária cresceu cerca de 450%!”. *Vítimas do passado* trata dos loucos como “inferiores a qualquer animal” e afirma que “o povo alemão mal sabe a extensão dessa peste”. A vinculação dos “grupos inferiores” a doenças, insetos, ratos era comum para veicular a ideia da degeneração e a necessidade de limpeza da raça alemã. O tema de *Pequena praga* é o controle dos insetos que disseminam doenças como tifo e cólera por meio de venenos químicos como arma efetiva. *O judeu eterno*, ápice da campanha racista do Nazismo, mostra cenas realizadas em guetos abandonados sem condições mínimas de sobrevivência e os associa a ratos. Segundo o filme de propaganda nazista, os judeus disseminam a peste, a lepra, o tifo, a cólera, a disenteria. São covardes e cruéis, destrutivos e nocivos.

Na abertura de *Arquitetura da destruição*, ouvimos a voz do narrador que aponta para o problema a ser desenvolvido: “o sonho nazista de criar, através da pureza”. O que inquieta o cineasta é a operação estética da cultura nazista – o registro da pureza e da harmonia. A palavra estética assume sentidos ambíguos no filme, referindo-se tanto às artes, como também ao ideal de beleza pura. “O embelezamento do mundo é um dos princípios do Nazismo”, diz o narrador a certa altura. E continua a desfiar a ideologia nazista: “Muito tempo atrás, o mundo era lindo. Mas a miscigenação e a degeneração poluíram o mundo. Só a volta aos antigos ideais faria a humanidade desabrochar”. Os ideais de beleza da arte da Antiguidade grega e romana, assim como os momentos classicistas que buscaram retornar essa “origem”, devem ser copiados sob a alegação de purificar o povo alemão da decadência. O Nazismo efetuou uma leitura “clássica” da arte Grega e Romana, ou seja, operou com a ideia

de Antiguidade como modelo universal e atemporal. Segundo Giulio Carlo Argan (1998, p. 15), a arte será considerada “clássica” porque admite um princípio de autoridade que determina as possibilidades de expressão e o valor do conceito de antigo é motivado por uma “concepção da arte como mimese, baseada nos modelos fundamentais da natureza e da história”. O Nazismo considerou a Antiguidade como modelo a ser imitado, seguida do Renascimento e dos séculos XVII e XVIII franceses. Os ideais da beleza pura na arte clássica seriam o padrão especular para vida. Na cultura nazista, a imitação hiperbólica do modelo mostrou-se provinciana e medíocre; na vida, criminoso.

Uma sequência do filme informa que, desde 1928 e sob o comando de Alfred Rosenberg – autor do livro *O mito do século XX*, que sintetiza a teoria nazista –, é fundada a primeira organização cultural nazista. O documento de fundação da Sociedade, intitulado “O que os artistas esperam do novo governo”, leva a assinatura de Heinrich Himmler, comandante da SS e autoridade direta dos campos de extermínio. Uma das ofensivas da cultura nazista teve como foco a arte moderna. As primeiras exposições da arte degenerada, grande ameaça à cultura alemã, aconteceram em 1933, em várias cidades: Mannheim, Nuremberg, Dessau, Stuttgart, Dresden. Paul Schultze-Naumburg, teórico influente da cultura nazista, ministrou palestras por todo o país, comparando casos de deformação física e mental com a chamada arte degenerada. Para apresentar essa teoria, Cohen escolheu uma construção de dípticos e trípticos, usando pinturas e fotografias de pessoas com deformações, realçando, na perspectiva do presente, o absurdo do juízo feito pelo teórico. Na exposição *O milagre da vida*, de 1935, Schultze-Naumburg teve uma seção toda dedicada às suas comparações. “Aqui, o médico emerge como líder da política racial. Na busca do sangue puro, os inimigos são os judeus, os miscigenados e a degeneração.”

A estética está em questão como a “força motora” da cultura nazista. O comando do Terceiro Reich era constituído por artistas frustrados. Segundo o narrador, Goebbels escreveu um romance, poesias e peças. Alfred Rosenberg, o ideólogo do partido, era pintor e tinha ambições literárias. Baldur von Schirach, líder da juventude hitlerista, era considerado um importante poeta do Reich. O próprio Hitler era um pintor frustrado que sonhava ser arquiteto, tendo sido recusado na Academia de Arte de Viena aos 18 anos. O *Führer* desenhou, ele mesmo, os emblemas do partido: a bandeira, o estandarte e os uniformes dos soldados. Para os

comícios, de proporções sempre astronômicas, Hitler era “o cenógrafo, diretor e ator principal”. Mas a estética uniu-se às ciências médicas na ambição de criar “o novo homem alemão”, organizando o morticínio dos desviantes e degenerados. Com o Aktion 4 ou T4, os médicos nazistas faziam experimentos e falsificavam assinaturas. O Programa ocorria em um ônibus com janelas pintadas para que não se visse o que ocorria no interior. Somente no outono de 1941, seguindo o Aktion 4, cerca de 70 mil doentes mentais foram assassinados. A eliminação de judeus de toda Europa, a Solução Final para a questão judaica, só foi selada em 1942, mas as primeiras experiências do Programa T4 foram fundamentais para a construção das câmaras de gás dos campos de extermínio.

O caráter do pensamento estético nazista era higienista. A Higiene Racial, ciência que propunha uma “seleção artificial”, foi tratada por Cohen em seu filme *Homo Sapiens 1900*. O higienismo impediu a reprodução de pessoas com degeneração física ou mental e causou a morte de crianças e adultos com problemas de saúde. Para Schultze-Naumburg, a “arte é espelho de saúde racial”. Para fazer frente à arte degenerada, o Nazismo realizou diversas exposições de Arte Alemã. Em 1937, a Casa de Arte Alemã, construção de arquitetura nazista, foi inaugurada com a grande Exposição de Arte Alemã, uma série ininterrupta até quase o final do regime nazista. São mostrados fragmentos de filmes que registram as aberturas pomposas dessas exposições, tendo Hitler à frente das comissões de autoridades. Em quase todas, o *Führer* adquire centenas de peças para sua coleção particular: “Talvez a coleção fosse destinada ao museu que Hitler ia fundar em Linz, onde somente ele escolheria as obras de arte expostas e somente ele decidiria o que era a grande arte”, supõe o narrador.

Os escultores precursores do estilo característico do período nazista, Arno Breker e Joseph Thorak, foram os criadores da imagem do novo homem. “É deles a tarefa de transmitir a imagem desejada”, anuncia o narrador. A arte imita o ideal clássico e assume dimensões gigantescas até nas celebrações do partido. Logo após a abertura, a narração mostra um registro em filme da comemoração do Dia das Artes de 1939, em Munique e esclarece ser “a última manifestação artística do Terceiro Reich” antes da guerra. Vê-se soldados uniformizados em cavalos, imensos carros alegóricos, esculturas monumentais, milhares de bandeiras, flâmulas e estandartes. As artes tinham lugar privilegiado no governo Nazista, segundo a declaração do presidente da câmara de literatura do terceiro Reich, Hanz-Friedeik Blunk: “Este governo, nascido

em oposição ao racionalismo, conhece o povo e seus maiores sonhos, que somente um artista pode dar forma”. A característica estética dessa arte era o excesso. O exagero das dimensões, a desproporção dos números, enfim, o superlativo caracteriza a linguagem do Terceiro Reich.

Usando um termo atual de maneira anacrônica, as reuniões e comemorações coletivas do partido tornavam-se *performances* operísticas, constituindo um corpo único, uma comunidade tecida sensível e esteticamente. Richard Wagner ocupava lugar especial na mente de Hitler. O *Führer* assistiu à ópera *Rienzi* em sua cidade natal, ainda adolescente. A ópera se passa na Roma Medieval e conta a história de um líder romano popular, Rienzi, que leva seu povo a se reunir e a reinstaurar o Império Romano. Rienzi é vítima de uma conspiração, sofrendo morte trágica, porém, gloriosa. Segundo o filme de Cohen, o heroísmo do líder, a ambientação na Antiguidade e o antissemitismo de Wagner inspiram Hitler e, por consequência, todo o seu partido, na compreensão da imagem estética da obra de arte da nova civilização alemã. “Hitler absorveu as propostas de Wagner: antissemitismo, culto ao legado nórdico e o mito do sangue puro deram contorno à visão de Hitler sobre o mundo”, diz o narrador do filme. Nos encontros do partido, a ópera de Hitler tinha a participação massiva da população. Com esses encontros e, ainda, com as Exposições de Arte Alemã e as propagandas em filmes, implantava-se “o mito do corpo do povo da Alemanha”. Nos comícios, a massa unida constituía um único corpo “com seu sistema circulatório iria se tornar o elemento básico do Nazismo para a purificação racial”, nas palavras do narrador.

### Últimas considerações

O mito do corpo do povo alemão foi construído por meio de uma linguagem e uma estética fundada na imitação e na identificação. A relação entre mito, mimese e identidade é esclarecida por Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, para quem o mito é um modo de ficção “cujo papel é o de propor, ou mesmo impor, os modelos ou tipos [...], tipos a serem imitados, dos quais um indivíduo – ou uma cidade, ou um povo inteiro – pode ele mesmo se apropriar e com eles se identificar” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p. 33). Para os autores, o Nazismo constituiu-se, ele mesmo, como mito, os ideais a serem imitados para a “construção, formação e produção do povo alemão pela e como obra de arte” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p. 46). Os autores

de *O mito Nazista* sugerem, como Klemperer, as origens do regime do Terceiro Reich no Romantismo alemão. Cohen, por outro lado, reconhece o motor da arte nazista na arte clássica. Como historiadores da cultura, Klemperer e Cohen buscam compreender o que estruturou as mentes e corpos durante o nazismo, explicando o entorpecimento por meio da linguagem ou da estética. Qual a razão da diferença das leituras – para um a medida clássica e, para outro, a desmesura romântica? Argumentos contraditórios? Afinal, o que fundamenta o imaginário nazista?

Embora contraditórios, os argumentos se complementam, pois essa dialética está presente na cultura artística moderna, que simultaneamente opôs e integrou o clássico e o romântico. Para G. C. Argan (1998), esses dois momentos da cultura moderna não são propriamente incompatíveis. Embora assumam posturas opostas em questões particulares, “pertencem ao mesmo ciclo de pensamento” (ARGAN, 1998, p. 12). O impulso do gênio aparece em Antonio Casanova e William Blake, que interpretaram o clássico de maneiras diversas. O romântico Goethe torna-se um classicista. Teorizados entre a metade do século XVIII e a metade do século seguinte, os conceitos de clássico e de romântico referem-se, um, ao mundo antigo e ao Renascimento dos séculos XV e XVI e, o outro, à arte cristã da Idade Média, ao Românico e ao Gótico. O historiador da arte propõe:

São duas concepções diferentes do mundo e da vida, associadas a duas mitologias diversas, que tendem a se opor e a se integrar à medida que se delineia nas consciências, com as ideologias da Revolução Francesa e das conquistas napoleônicas, a ideia de uma unidade cultural, talvez também política, europeia (ARGAN, 1998, p. 11).

O Neoclassicismo histórico é apenas uma fase do processo de formação da concepção romântica. Embora estejam na base da cultura moderna, o romântico e o clássico utilizados pela cultura nazista receberam uma leitura empobrecida. A linguagem das artes e da cultura em geral tornou-se medíocre e hiperbólica. Klemperer e Cohen percebem a cultura nazista estruturada no *ethos* romântico-clássico, baseado na fé e na pureza idealizada, modalidade cultural que permitiu o controle das mentes e a administração dos corpos, a incapacidade de distanciamento e a imposição do extermínio em massa das vidas consideradas sem valor pelo Estado. Conduzida a imaginação coletiva, o terrível se impôs.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. (Homo Sacer III)

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ARQUITETURA da destruição. Direção, produção e roteiro: Peter Cohen. Narração: Rolf Arsenius (sueco), Bruno Ganz (alemão), Sam Gray (inglês). Suécia, 1989 (158 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gDqGT4xepjQ>. Acesso em 26 set. 2019.

BURKE, Peter. *Eyewitnessing: the Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books, 2001.

DIDI-HUBERMAN, George. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Paulo Neves. Lisboa: KKYM, 2012.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: \_\_\_\_\_. *Estratégia, poder-saber*. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 203-222. (Coleção Ditos e escritos, v. IV)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

KLEMPERER, Victor. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Tradução de Miriam Bettina Paulina Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

KLEMPERER, Victor. *Os diários de Victor Klemperer: testemunho clandestino de um judeu na Alemanha nazista, 1933-1945*. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. Tradução de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LANZMANN, Claude. Le monument contre l'archive?. [Entrevista cedida a] Daniel Bougnoux; Régis Debray; Claude Mollard *et al.* *Les Cahiers de Médiologie*, Paris, n. 11, p. 271-279, 2001. DOI: <https://doi.org/10.3917/cdm.011.0271>. Disponível em: <https://mediologie.org/>

ancien-site/cahiers-de-mediologie/11\_transmettre/lanzmann.pdf. Acesso em: 15 out. 2019.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: \_\_\_\_\_. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* Campinas: UNICAMP, 2003. p. 525-539.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MORAES, Luís Edmundo de Souza. Negacionismo: a extrema-direita e a negação da política de extermínio nazista. *Boletim do Tempo Presente*, Aracaju, n. 4, p. 1-22, ago. 2013. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/tempopresente/article/view/4217/3517>. Acesso em: 15 out. 2019.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2016.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 7 out. 2019.

ROUSSO, Henry. [Entrevista cedida a] Angélica Müller e Francine Iegelski. *Tempo*, Niterói, v. 24, n. 2, maio/ago., 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/tem-1980-542x2018v240211>. Acesso em: 27 set. 2019.

ROUSSO, Henry. *Le Syndrome de Vichy*. Paris: Seuil, 2016.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (E considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). *Matraga, Estudos Linguísticos e Literários*, Niterói, v. 19, n. 31, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/issue/view/1241/showToc>. Acesso em: 8 out. 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

Recebido em: 31 de outubro de 2019.

Aprovado em: 23 de abril de 2020.