

A propaganda do crime em filmes policiais nazistas*

Crime propaganda in nazi police movies

Luiz Nazario**

Resumo: Os crimes mais comuns nos filmes policiais nazistas eram a sedução de mulheres, a falsificação de valores, o roubo de documentos e de inventos alemães, a fraude que prejudicava o povo e, sobretudo, o furto de jóias. Os criminosos eram representados com características físicas semelhantes: adiposos, olhar mortíço e sensual, com bigode ornando lábios carnudos. Tais biótipos eram largamente associados aos judeus nas caricaturas antisemitas (nazistas e pré-nazistas), amplamente difundidas nas mídias impressas do Terceiro Reich.

Palavras-chave: Cinema. Nazismo. Crime.

Abstract: The most common crimes in the nazi movies were the seduction of women, the forgery of amounts, the theft of german documents and inventions, the fraud that damaged the people and overall the theft of jewelry. The criminals were represented with similar physical features: adiposes, dim and sensual look, with mustaches that decorated thick lips. Such biotypes were widely related to the Jewish in the anti Semitic caricatures. Nazi and pre Nazi widely spread in the press media of the Third Reich.

Keywords: Cine. Nazism. Crime.

1 As Leis Raciais

Um tema delicado para os promotores da nazificação levada a efeito através das medidas de “arianização” desencadeadas com a tomada do poder (1933), consolidadas pelas Leis Raciais de Nuremberg (1935) e radicalizadas após a Noite de Cristal (1938), era o das relações pessoais de amor, amizade e confiança estabelecidas entre judeus e não judeus.

No processo de “arianização”, os nazistas contaram com o esperado interesse econômico “racional” de indivíduos sem escrúpulos, desejosos de ocupar os cargos, negócios e as propriedades de judeus expurgados, saqueados, confiscados. Mas também tiveram de quebrar resistências inesperadas, “irracionais”, daqueles alemães que não pretendiam destruir os judeus nem interromper as sociedades estabelecidas com eles ou trair suas amizades e relações pelo simples fato de serem judeus, filhos de judeus ou netos de judeus.

Através de campanhas, leis, denúncias, ameaças, prisões e torturas, o Partido preparou a população desavisada para um universo de mascaradas. A ideologia recobria a realidade normal com uma realidade paralela, fantástica, paranoica, carregada de perigos insuspeitos. Os nazistas quebraram o poder econômico das empresas judaicas impedindo fusões, boicotando vendas, intervindo policialmente, apoderando-se do capital, dos bens e das propriedades dos judeus. Era também preciso desunir o que Eros unira em épocas de liberdade.

A integração dos judeus na sociedade alemã era tal que uma ruptura brusca era impensável. Nesse campo, devia-se agir com tato: desagregando casais, fortificando nos alemães apaixonados por suas esposas judias o sentimento “ariano” de lealdade para com os de sua “raça”, enfraquecendo nas esposas judias casadas com alemães o sentimento familiar, voltando o casal misto contra o resto da família. O isolamento dos “semiarianos” era o primeiro passo para a separação dos cônjuges.

Com a decretação da *Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre* (Lei para a Proteção do Sangue Alemão e da Honra Alemã) no dia 15 de setembro de 1935, as coisas tornaram-se claras. A jurisdição racista passou a prever até os casos em que um cônjuge ariano se casasse com um cônjuge judeu sem o conhecimento dessa “herança”. A separação de casais por incompatibilidade de sangue era um fenômeno novo na legislação ocidental do século XX. Era preciso “reeducar” a população. Os casos de casamento mistos mais frequentes eram os de um “ariano” casado com uma judia e, regra geral, o marido tomava a iniciativa da separação.

Já antes de decretadas as chamadas Leis Raciais de Nuremberg, juristas nazistas qualificavam a triagem racial como uma “nova libertação dos homens alemães de todas as influências de uma raça estranha [...]”, um novo fortalecimento da alma alemã e manutenção de sua pureza para os tempos futuros” (documento datado de 17 de junho de 1935)¹. Num processo de separação movido em 1936, em Münster, um protestante declarou desejar separar-se da esposa de “raça judaica”, com a qual não teria mais contato sexual desde agosto de 1935, depois de ter sido “esclarecido” sobre os “perigos da contaminação” pelas Leis Raciais (que foram decretadas em setembro, mas desde agosto os serviços do Estado civil haviam recebido instruções de não admitir mais “casamentos mistos” entre “arianos” e “não arianos”). Os juízes decidiram a seu favor já que “a mistura racial traz sérios perigos para a saúde e a força de todo o povo [...] segundo o atual reconhecimento do problema racial”².

Apesar das pressões estatais, legais e sociais quase irresistíveis, houve, até 1938, pelo menos nas grandes cidades, espaço para algumas formas de resistência. Um exemplo eloquente foi registrado por um bedel de escola que denunciou em carta dirigida ao líder do Partido local o comportamento “indecente” dos estudantes que se deixavam fotografar junto aos colegas judeus ou voltando para casa com eles, agindo como se uma amizade entre as duas “raças inimigas” ainda pudesse existir.

No dia 7 de novembro de 1938, o Tribunal de Berlim considerou o judeu “um corpo estranho dentro da comunidade de habitação alemã” e, reconhecendo que as Leis Raciais tinham apenas dado início a um processo, decidiu que os judeus poderiam ser sumariamente despejados por seus locadores. O Tribunal previa, com otimismo, “numerosos judeus sem teto na Alemanha”³, medida que beneficiaria os alemães, que poderiam ocupar as residências que vagavam.

Em 1939, os nazistas já haviam liquidado 81% da população judaica presente na Alemanha e entre os 19% restantes muitos deviam sua salvação ao heroísmo de seus cônjuges não judeus, que recusavam divorciar-se a despeito de todas as pressões do Estado nazista e das múltiplas instâncias da sociedade nazificada.

2 Reflexos das Leis Raciais no cinema nazista

No Primeiro Congresso Internacional do Filme, realizado em 1935, em Berlim, o Ministro da Cultura e do Esclarecimento Público do ‘Terceiro Reich’, Joseph Goebbels, apontou o realismo como a estética desejada pelo regime, decretando o fim das produções influenciadas pelo expressionismo e pelo surrealismo; e dos filmes de fantasia e de terror, que tanto haviam marcado o cinema mudo da República de Weimar. O regime privilegiaria gêneros tipicamente alemães, como os *Preussenfilme* (filmes prussianos); os *Heimatfilme* (filmes de terra natal), os *Ärtzefilme* (filmes de médicos) e os *Bergfilme* (filmes de montanha), além dos gêneros tradicionais do cinema narrativo (comédias, musicais, melodramas, policiais).

Os gêneros tradicionais sofriam, contudo, um tratamento ideológico no cinema nazista. O realismo desejado por Goebbels incluía uma visão de mundo notadamente antisemita. Essa visão era mantida como pano de fundo nas tramas e na criação dos novos vilões, caracterizados

segundo biótipos sociais. Eram eles o “sedutor”, que corrompia a pureza de jovens louras; o “vigarista casamenteiro”, que explorava mulheres ingênuas; o “capitalista” (plutocrata, banqueiro, comerciante, financista, mercador), que prejudicava o povo com sua ganância, seu egoísmo, sua avareza, seu amor ao dinheiro; o “falsário”, que falsificava valores; o “espião russo”, que roubava segredos de sábios alemães; o “colonialista inglês”, apresentado como aventureiro inescrupuloso e brutal criminoso; o “jornalista sensacionalista”, serpente venenosa abrigada nas covas da democracia; e o “tirano estrangeiro”, homem cruel que protegia os “inimigos da humanidade”.

Os criminosos do cinema nazista eram representados com características físicas semelhantes: adiposos, olhar mortiço e sensual, com bigode ornando lábios carnudos. Tais biótipos eram largamente associados aos judeus nas caricaturas antissemitas (nazistas e pré-nazistas), amplamente difundidas nas mídias impressas do Terceiro Reich, como no jornal *Der Stürmer*, que mostrava os judeus como corruptores, vigaristas, espiões, criminosos, capitalistas, comunistas, confundindo-os ainda com ingleses, eslavos e ciganos.

Refletindo e justificando a política biológica do regime, e ao mesmo tempo propagando atitudes “adequadas”, o cinema do ‘Terceiro Reich’ abordou as consequências da política biológica do regime de forma sublimada, brindando os espectadores com imagens vivas do “inimigo racial”, cuidadosamente elaboradas por roteiristas, diretores, cenógrafos, fotógrafos, diretores, iluminadores, maquiadores e atores. Pelo uso de personagens tipificados, a fantasia de destruição dos judeus tornou-se constante e variada no cinema nazista.

Em tom de farsa burlesca, as “comédias” mostravam saques e destruições de certas famílias; por meio de doenças contraídas por um dos cônjuges, os melodramas médicos aludiam aos perigos da “contaminação”; sob a forma de um assassinato ou desaparecimento misterioso, os filmes policiais sugeriam a dissolução de certos casamentos. A eliminação das pessoas “marcadas” remetia os espectadores, de maneira banalizada, à nova dimensão da realidade, na qual os infratores das Leis Raciais eram severamente punidos e famílias inteiras destruídas.

A intervenção do Estado nos negócios particulares e nas vidas privadas transparece, por exemplo, na inquietante comédia *Der Herr Senator* (O senhor senador, 1934), de Fred Sauer, onde o empresário e senador Karl Andersen tem não apenas seus negócios, como também sua vida pessoal e familiar devassadas por um sinistro interventor.

A mesma invasão de privacidade ocorre em dois filmes policiais “satíricos” realizados em torno da figura do famoso detetive inglês criado por Sir Arthur Conan Doyle: *Der Mann, der Sherlock Holmes war* (O homem que foi Sherlock Holmes, 1937), de Karl Hartl, em que um alemão fingindo-se de Sherlock investe grosseiramente contra as suspeitas irmãs Mary e Jane Berry; e *Sherlock Holmes und die graue Dame* (Sherlock Holmes e a dama grisalha, 1937), de Erich Engels, em que o detetive inglês, sob o falso nome de John World, persegue uma senhora suspeita de roubar documentos de um cientista que realizara uma importante descoberta.

Entre os mecanismos dramáticos mais originais de normalização da situação *sui generis* criada pelas Leis Raciais, o filme criminal nazista apresentou muitas variações sobre o mesmo tema: o marido mata a esposa ou é acusado disso; a esposa desaparece sem deixar traços, morre subitamente de uma doença incurável, suicida-se com veneno ou se afoga; por suas infidelidades, ela é abandonada e trocada por uma jovem ariana. Essas situações repetem-se como um *leit motiv* do cinema nazista em metáforas das separações raciais que ocorriam na sociedade alemã, onde os “arianos” eram obrigados a se divorciarem de suas esposas ou maridos judeus – realidade jamais mostrada na tela.

O filme policial sublima as separações de sangue promovidas pela “arianização” apresentando maridos “arianos” suspeitos de terem matado suas esposas (que o público supunha serem “judias”), sendo inocentados depois da revelação dos maus antecedentes, infidelidades ou

doenças das vítimas. Geralmente, a esposa é portadora de um mal (doença misteriosa, incurável, fatal), previamente associado aos judeus, confirmando a doutrina que os esclarecia como “raça” degenerada, propagadora de infecções e epidemias. Ou o crime é atribuído a um terceiro elemento (que o público deveria supor ser um “judeu”) do qual ninguém suspeitava. Assim, esposas morenas, de olhos negros, adoecem, morrem, desaparecem; seus maridos, depois de sofrer acusações injustas, encontram jovens saudáveis, loiras, de olhos azuis, que se tornam suas novas parceiras.

A separação dos casais pelas Leis Raciais é transportada para as telas alemãs sob a forma de crimes aparentes, isto é, de crimes que não são considerados como tais. Suspeito da morte da esposa, o marido é magicamente inocentado no final da trama, frequentemente transcorrida num tribunal. Pela constante reiteração do esquema, o filme criminal nazista torna-se uma propaganda do crime, reforçando, por meio de fórmulas que desculpam os assassinos, a boa consciência que se devia manter enquanto se agia em conformidade com as Leis Raciais vigentes, desfazendo-se de seus cônjuges judeus, indiferentes à morte a que se os destinavam.

O tema do crime perdoado – o crime sem castigo – desenvolve-se em filmes que propagam a superação da ética tradicional. O subtema dos policiais nazistas é a *necessidade da perda dos limites morais*. O valor da vida humana é questionado em tramas confusas, onde a doença e a infidelidade são os móveis do assassino. O assassinato é geralmente cometido por um médico ou outra figura de autoridade e não raro a vítima é sua própria esposa.

No caso da vítima adoentada, o assassinato adquire a forma de um tratamento, um remédio amargo que deve ser receitado e tomado. Para ser digno do perdão, o crime transfigura-se em execução necessária, gesto de piedade, prova de amor. Levado ao tribunal, o suspeito é absolvido. Ninguém lamenta a morte das vítimas; o extermínio delas não recebe qualquer punição. O tema do crime perdoado é trabalhado em *Sensationsprozess Casilla* (Processo de sensação Casilla, 1939), de Eduard von Borsody; *Ich klage an* (Eu acuso, 1941), de Wolfgang Liebeneiner; *Dr. Crippen an Bord* (Dr. Crippen a bordo, 1942), de Erich Engel, que serão analisados adiante.

Às vezes, o criminoso permanece oculto até o final enquanto sobre um inocente recaem todas as suspeitas. Prestes a ser condenado, descubrem o assassino: um tipo identificado como “mediterrâneo” – um dos códigos da linguagem do ‘Terceiro Reich’ para designar os judeus. Assim, em *Der Verteidiger hat das Wort* (O advogado tem a palavra, 1944), de Werner Klingler, produzido pelo ator Heinrich George, este interpreta o advogado do suspeito (Rudolf Fernau), ex-amante da vítima. Contudo, o verdadeiro assassino, que matou a mulher por dinheiro, é descoberto na última cena: um “tipo mediterrâneo”. Inocentado, o réu salta-lhe ao pescoço, estrangulando-o em pleno tribunal, como merecida punição. A imagem final do “tipo mediterrâneo” estrangulado em *close* torna-se uma fantasia de destruição dos judeus. Justificado pela trama, o assassinato em público é legitimado pelo ambiente estatal, sugerindo o novo padrão moral e jurídico a ser seguido.

Os “maus elementos” podem assumir a forma de uma gangue, igualmente associada aos judeus por detalhes narrativos e cenográficos: a identidade russa das espãs de *Der Page vom Dalmasse-Hotel* (O pajem do hotel Dalmasse, 1933), de Victor Janson; o uso de chapéus *melon* (popular entre os judeus na época) e o hábito de fumar charutos (hábito atribuído pelos nazistas aos judeus) em *Der Mann, der Sherlock Holmes war*; a presença obsessiva de um castiçal estilizado na forma de uma *Menorah* em *Sergeant Berry* (Sargento Berry, 1938), de Herbert Selpin; o uso de um cachecol que lembra o *Talit* em *...reitet für Deutschland* (...Cavalga pela Alemanha, 1941), de Arthur Maria Rabenalt.

Aqueles “que devem morrer” também podiam sucumbir afogados em massa num naufrágio, como em *Titanic* (Titanic, 1943), de Herbert Selpin. Os casais “racialmente incompatíveis” deveriam ser separados, de preferência pelo suicídio da esposa. Para uma separação sem

traumas também contribuía a doença fatal de esposas “racialmente” combatidas, como em *Ewiger Rembrandt* (Eterno Rembrandt, 1942), de Hans Steinhoff, ou *Opfergang* (Sacrifício, 1944), de Veit Harlan. O meio preferido da eliminação dos doentes era a injeção de veneno.

O meio preferido da destruição de “indesejáveis” é a injeção fatal de veneno, mas também foram usados, como substitutos, o gaseamento, o desaparecimento, o naufrágio e o afogamento. As vítimas, associadas aos judeus por uma série de características biotípicas, desapareciam sem deixar traços, sem despertar compaixão e sem que fosse exigida qualquer punição.

Pode-se argumentar que mortes assim ocorriam igualmente nos filmes *noir* e nos *disaster-movies* do cinema norte-americano, alheio à ideologia nazista. Contudo, o que fazia com que as mortes violentas integrassem, no cinema de Goebbels, a propaganda nazista latente do regime era a natureza simbólica de sua estilização. Como nos filmes dirigidos e escritos por Thea Von Harbou⁴, essas mortes, apresentadas como “necessárias” para a purificação da sociedade, não deveriam despertar sentimentos de compaixão nos espectadores.

3 *Verwehte Spuren* (1938)

Em *Verwehte Spuren* (Angústia de uma alma / A peste em Paris, 1938), de Veit Harlan, a jovem canadense Séraphine (Kristina Söderbaum) vai com a mãe (Charlotte Schultz), de origem francesa, à Exposição Universal de Paris, em 1867. Os hotéis estão lotados, e a carta de reserva extraviou-se: mãe e filha devem dormir em hotéis diferentes. Na manhã seguinte, ao procurar a mãe no Hotel dos Pombos, Séraphine verifica que ela desaparecera sem deixar traços. Na verdade, a mãe morreu naquela mesma noite, atacada por uma doença misteriosa e fatal.

Séraphine interroga os empregados, os turistas, o dono do Hotel, todos afirmam jamais ter visto sua mãe, cujos pertences também desaparecem. A jovem sofre a angústia de não ser acreditada por ninguém, chegando a duvidar da própria sanidade mental. Na busca desesperada que empreende, encontra um jovem sensível, que acredita na sua versão dos fatos. Eles partem em busca de provas, mas estas são arrebatadas por agentes secretos. Como último recurso, Séraphine relata o ocorrido a um jornal sensacionalista.

O jornal é confiscado e Séraphine resolve enfrentar diretamente o chefe de polícia num baile. Ali, por incrível coincidência, ela vê no pescoço da namorada de um criado do hotel um colar que pertencia à sua mãe. Revoltada, ela se atraca com a mulher aos gritos de “ladra!” e a arrasta pelos cabelos até o chefe de polícia. As versões entrechocam-se e Séraphine arranca dos envolvidos a confissão de que sua mãe morrera e seu corpo fora dissolvido em cal.

Enlouquecida, Séraphine corre cegamente pelas ruas de Paris e é atropelada por uma carruagem. O jornal sensacionalista publica um panfleto reclamando providências urgentes e o prefeito vê-se obrigado a acorrer a Séraphine, explicando-lhe que foram levados a agir como agiram porque sua mãe fora atacada pela peste e a divulgação dessa notícia poderia alarmar os turistas e a população em festa, causando ocorrências catastróficas.

Em nome da segurança da população e da paz social, o hoteleiro, os criados, a polícia e o prefeito arranjam para que a presença da mãe de Séraphine e todos os documentos que a registraram em Paris fossem varridos da memória. O prefeito apela à coragem de Séraphine, incitando-a a assinar de próprio punho uma declaração em que confirma ter vindo sozinha a Paris. Ela compreende a gravidade da situação e assina o documento, com o braço apoiado numa tipoia.

4 Analisando *Verwehte Spuren*

Em *Verwehte Spuren*, o tema da joia é habilmente inserido no contexto de outro tema, mais tradicional, do “desaparecimento sem deixar traços”, que surgira no cinema alemão no filme *Unheimlichen Geschichten* (1919), de Richard Oswald, que adaptara três contos: “Die Erscheinung” (A aparição, 1912), de Anselma Heine; “O gato preto”, de Edgar Allan Poe; e “O clube dos suicidas”, de Robert Louis Stevenson.

O assunto do conto de Heine – o misterioso desaparecimento de uma mulher – foi retomado nos romances *The End of Her Honeymoon* (O fim de sua lua-de-mel, 1913), de Marie Adelaide Belloc Lowndes (cuja novela *The Lodger* foi filmada por Alfred Hitchcock); *She Who Was Helena Cass* (A que foi Helena Cass, 1920), de Lawrence Rising; e no conto “While Rome Burns” (Enquanto Roma queima, 1934), de Alexander Woollcott, em que uma senhora vitimada pela peste, durante uma viagem à Índia, é “desaparecida” pelas autoridades sanitárias para não causar pânico na população, fuga de turistas e ruína financeira ao país, enquanto a filha adolescente luta contra a burocracia do hotel e da polícia em busca da verdade.

Uma trama similar, mas envolvendo espionagem, reaparece no conto “The Wheel Spins” (1936), de Ethel Lina White, levado às telas em *The Lady Vanishes* (A dama oculta, 1938), de Hitchcock. Já para seu filme, Veit Harlan retomou o tema da peste e do “desaparecimento” por razões de Estado da trama do romance de Woolcott e o ambiente da Paris da Exposição Universal da novela de Belloc Lowndes. Sua trama seria depois remanejada em *So Long at the Fair* (Angústia de uma alma, 1949), de Antony Darnborough e Terence Fisher, com Jean Simmons e Dirk Bogarde, com a substituição da personagem da mãe desaparecida pela de um irmão da garota.

A trama inspirada no conto de Alexander Woollcott foi refeita no episódio “Into Thin Air” (No ar rarefeito), da série de TV *Alfred Hitchcock Presents* (1955). A filha do diretor, Patricia Hitchcock, encarna uma jovem inglesa que chega a Paris e depara-se com uma conspiração de silêncio em torno da mãe, que desapareceu na mesma noite em seu quarto. A jovem conta apenas com o apoio de um funcionário da embaixada. O telefilme conclui-se com o desmascaramento da farsa montada no hotel (novos móveis e papel de parede modificaram a aparência do quarto original) e a chocante revelação à heroína de que sua mãe morrera de peste bubônica.

O tema foi retrabalhado ainda na novela *The Golden Egg*, de Tim Krabbé, que gerou o filme holandês *Spoorloos* (O silêncio do lago, 1988), de George Sluizer, que o mesmo diretor refilmou nos EUA, sob o título *The Vanishing* (O silêncio do lago, 1993). Neste, é um marido que empreende a busca da esposa, desaparecida sem deixar traços quando pararam, durante uma viagem, num supermercado de beira de estrada. Outra variação aparece em *Flightplan* (Plano de voo, 2005), de Robert Schwentke, em que uma passageira (Jodie Foster), que perdeu recentemente o marido, procura a filha pequena que desapareceu dentro do avião em pleno voo.

O que diferencia *Verwehte Spuren* desses outros filmes de tramas semelhantes? O que faz do policial de Veit Harlan um filme policial nazista? Com exceção do telefilme “Into Thin Air”, nos filmes policiais não nazistas o “desaparecimento sem deixar traços” é um plano habilmente executado por criminosos psicopatas ou uma conspiração levada a cabo por traidores e agentes secretos inimigos. Já em *Verwehte Spuren*, o “desaparecimento sem deixar traços” é uma medida governamental justificada pela razão de Estado, isto é, trata-se de um assustador esboço de programa estatal de extermínio em massa.

Em sua autobiografia, Veit Harlan revelou que Hitler ficou tão entusiasmado com *Verwehte Spuren* que ordenou a Goebbels que lhe transmitisse sua aprovação.⁵ Para se entender o entusiasmo de Hitler com o filme basta perceber o que há de retórico na sua trama. Depois de

lutar contra os poderes que transformam, sem qualquer autorização, sua mãe em pó, a heroína é levada a aceitar a ação desses poderes, legitimando seus métodos totalitários.

A declaração final de Séraphine apoia a razão de Estado contra a liberdade de imprensa e sua própria liberdade individual, como se a peste justificasse qualquer medida de exceção. As autoridades assim legitimadas poderiam fazer desaparecer e cremar qualquer cidadão “portador da peste”. Chega-se, por meio de um filme policial, à defesa política do terror estatal.

O diretor afirmou que seu filme teve o efeito de uma bomba. A cena em que a jovem Séraphine assina o documento com o braço enfaixado, símbolo de sua atadura espiritual ao regime, seria de fato repetida em milhares de gestos semelhantes na vida alemã da época, com a diferença de que os “empestados” que então desapareciam na Alemanha “sem deixar traços”, eram os judeus, os ciganos, os comunistas, os homossexuais e os Testemunhas de Jeová.

Num primeiro momento, a plateia identifica-se com Séraphine contra o Estado maquiavélico, que fazia o que bem entendia com seus cidadãos – e mesmo com os cidadãos estrangeiros – a pretexto de manter a ordem pública e preservar a saúde pública. Contudo, num segundo momento, essa identificação é instrumentalizada a favor do Estado totalitário, por intermédio do acordo firmado entre a jovem e as autoridades, a fim de silenciar a imprensa livre, denunciada como sensacionalista, ao divulgar uma verdade que se configuraria, no universo totalitário, como um atentado à segurança do Estado.

Do ponto de vista do espetáculo, *Verwehte Spuren* possui momentos marcantes: a abertura, com o enorme balão em forma de globo terrestre, escapando do carro alegórico e sendo jogado pela multidão, enquanto a heroína grita: “Die Welt fällt runter!” (O mundo vem abaixo!), tem um duplo sentido, simbólico e material, de uma destruição contagiante de todos os valores morais empreendida com entusiasmo pelo movimento nazista. Também a sequência do baile, com números musicais exóticos, dá vazão à brutalidade da típica heroína do cinema nazista, uma pequeno-burguesa capaz de gestos “corajosos” como o de arrastar uma empregada vigarista pelos cabelos até a polícia.

Esses efeitos dramáticos inscrevem-se numa estética propriamente nazista, que tem seu padrão mais alto na cena da agonia da mãe de Séraphine, de requintado sadismo: enquanto seu rosto, em *close-up*, transpira num último suspiro, fogos de artifício explodem nos céus de Paris – morte e folia são assim associadas por meio da superposição de imagens, como se os vírus da peste explodissem em festa dentro de seu corpo em febre. O imaginário mórbido difundido em massa pelo cinema nazista justificava o extermínio de todos os “indignos de viver” como uma medida positiva de “purificação” das sociedades degeneradas.

5 *Sensationsprozess Casilla* (Processo de sensação Casilla, 1939)

Sensationsprozess Casilla (Processo de sensação Casilla, 1939), de Eduard von Borsody, inicia-se dentro de um avião que sobrevoa a África. Subitamente, um passageiro tomba no corredor, tomado por mal súbito. Quando chamam por um médico, acorre um dentista, que não consegue identificar a doença. Momentos depois, o piloto dá sinais de estar doente, transpirando abundantemente. É preciso que alguém o substitua no comando do avião. Apenas um passageiro é capaz de fazê-lo: Peter Roland (Albert Hehn), suspeito de ter matado a menina Binnie Casilla quando servia na casa dos ricos Casilla. Os passageiros protestam, mas não há alternativa.

O advogado Vandergrift (Heinrich George) segue Peter até a cabine, a fim de averiguar sua história. Enquanto pilota o avião, Peter afirma ser inocente e o advogado decide assumir sua defesa. No fim da viagem, a filha loira de Vandergrift (Jutta Freybe) insiste em agradecer o

gesto do suposto assassino que acabara de salvar a vida dos passageiros mesmo nada tendo a perder, prestes a ser condenado à cadeira elétrica. A mocinha, revoltada com a indiferença dos demais passageiros, estende a mão para Peter, mas como essas foram novamente algemadas, ela beija o condenado na boca.

Esse prólogo já contém algumas chaves para se entender a mensagem do filme. A misteriosa doença, que ataca um passageiro e o piloto, quando o avião sobrevoa a África, e que não chega a ser identificada, é um pretexto para introduzir dramaticamente o personagem “heroico” do suposto assassino Peter Rolland. Mas também integra o repertório das associações nazistas entre a doença e as “raças inferiores” (o avião sobrevoa o continente negro). A atitude da jovem loira que beija na boca o suposto criminoso, desafiando a “burguesia”, é típica das heroínas nazistas engajadas no movimento “Força e Alegria”. Assim, o crime (provado ou não) não deve ser um empecilho moral, mas um elemento a mais da excitação.

O processo Casilla causa furor em Nova Iorque. Turistas visitam o local do crime e tudo fotografam; guias vendem entradas para as sessões do tribunal e postais do “assassino” e da cadeira elétrica. A partir desse momento, a propaganda contra a democracia norte-americana enuncia-se claramente. Numa revista musical, coristas brancas dançam sob um enorme placar que estampa a figura de um negro de aspecto grotesco, que parece dominá-las do alto. Uma das testemunhas do processo é uma empregada negra interpretada por uma atriz alemã pintada de preto. Ela se comporta como uma idiota e todos riem dela; dizendo mentiras descaradas, ela cai de joelhos e implora piedade, revelando por seus gestos ter sido comprada para mentir ao júri, sendo finalmente arrastada para fora do tribunal como mentecapta. O processo é transmitido pela BBC por um repórter que dorme de olhos abertos, segurando o microfone como um bebê de colo.

A revelação mais sensacional do processo é feita por uma das governantas da casa. Ela afirma ter descoberto um livro sobre pesquisas glandulares no quarto de Silvia Casilla. Um parágrafo grifado a lápis desperta-lhe a atenção. Segundo o autor do livro, “alguém chamado Steinov ou algo assim”, era possível, hoje em dia, por intermédio da influência ou do conhecimento das glândulas, deter ou acelerar o crescimento das crianças. Na mesma noite, ela ouve Silvia Casilla comentar que a menina Binnie não podia mais crescer, pois senão estaria fora do filme que rodava como atriz mirim, produzido pela BBC em Hollywood. Descobre-se, então, que a menina recebera injeções de um médico, cujo nome jamais é revelado, mas que o advogado sugere ser o próprio “Stefanov”, autor das pesquisas glandulares.

O réu afirma ter sabido daquelas experiências terríveis: a menina dizia-lhe que odiava os pais, que ele era seu único amigo. Peter teria testemunhado a visita do médico, “pequeno, de óculos”, dando injeções na menina, decidindo então dar dois tiros em Binnie para salvá-la de seus pais, “cujas almas estavam corrompidas e envenenadas pelo dinheiro”. Seu discurso nada prova e Peter é condenado à morte. Contudo, enquanto as sessões do tribunal desenrolam-se, a filha do advogado faz suas próprias pesquisas na África, irrompendo no tribunal com uma jovem que seria Binnie, artificialmente crescida. Seria mesmo a menina, tão grande que ninguém mais em sua casa a reconhece? As lembranças pessoais de Binnie foram consideradas insuficientes. Mesmo a cicatriz da bala em seu corpo foi posta em dúvida. A prova final foi dada por uma chapa do pulmão, que revelou a presença do projétil. A menina pede, então, para ser operada, para salvar seu querido amigo Peter da cadeira elétrica. Extraída a bala, verifica-se ter sido ela disparada pelo revólver de Peter. Ela é a menina Binnie, atingida pelo réu, que é finalmente libertado.

6 Analisando *Sensationsprozess Casilla*

Como “filme de tribunal”, *Sensationsprozess Casilla* é, sem dúvida, um dos mais confusos e torpes de todos os tempos. Um personagem importante, como o amante de Silvia Casilla, um mordomo que se queixa do excesso de democracia na América, que conquista uma secretária do advogado apenas para obter uma informação e que persegue a jovem loira em suas investigações na África, sai de cena sem que se saiba o que ele teria feito para impedir o retorno de Binnie a Nova Iorque. A secretária “traída” desaparece sem modificar a trama.

As alusões de que os pais de Binnie teriam encomendado ao “Dr. Stefanov” um tratamento para deter seu crescimento, para que ela permanecesse trabalhando num filme de Hollywood-BBC, não são provadas, o “Dr. Stefanov” jamais é chamado a depor. Além disso, a menina Binnie aparece crescida. Deve-se isso a uma reversão das experiências médicas?

Alude-se, ainda, à perfídia de Silvia, que contava com a condenação de Peter como prova de que Binnie estava morta, o que faria de si mesma herdeira universal do marido. Nenhuma dessas alusões é confirmada. O reaparecimento de Binnie, escondida por Peter na África, revela que ela foi mesmo baleada pelo melhor amigo, que a “salvou” dessa estranha maneira de seus pais “corruptos”.

A confusão da trama evidencia o propósito do filme em transmitir uma mensagem moralmente turva. Peter afirma não ter apelado à polícia ao saber das experiências médicas a que os pais de Binnie a submetiam por ser a América um país corrompido pelo dólar. Segundo ele, os ricos Casilla teriam arranjado um jeito de desacreditá-lo. Para salvar a menina dos pais milionários, das injeções do Dr. Stefanov e do complexo Hollywood-BBC, Peter desfechou-lhe benéficos tiros à queima-roupa que, casualmente, não a mataram. A menina vitimada deseja ainda, no final, ser operada, com todas as dores que isso implica, para provar que o amigo Peter, ao baleá-la, tornara-se seu “salvador”.

Ao que tudo indica, os comportamentos paradoxais dos personagens de *Sensationsprozess Casilla* destinam-se a justificar o extermínio nazista de crianças. Peter, o herói assassino, empreende uma luta pela posse total de Binnie, arrancando-a de seus pais à força de um quase assassinio “salvador”. Ele encarna o próprio Estado nazista. Sua diatribe final contra a democracia poderia ter sido escrita pelo próprio Goebbels. A “eutanásia” por meio de injeções é aqui atribuída ao “inimigo”, no caso, um médico de nome russo, “Dr. Stefanov”, supostamente um “judeu bolchevista”.

7 *Ich klage an* (Eu acuso, 1941)

O tema do crime perdoado é exemplarmente trabalhado em *Ich klage an* (Eu acuso, 1941), de Wolfgang Liebeneiner, predicado como “de especial valor artístico” e “adequado para a formação do povo”, premiado no Festival de Veneza e agraciado com o Prêmio da Nação.

Com felicidade indescritível, Hanna (Heidemarie Hatheyer) recebe uma carta para o marido, o dedicado pesquisador e acadêmico Thomas Heydt (Paul Hartmann), que anuncia sua nomeação para o posto de diretor do Instituto Anatômico de Munique. Ela corre para entregar a carta, sob advertências da fiel criada Bertha (Charlotte Thiele). Hanna é toda espontaneidade. Frenética, o coração à mostra, ela transborda de vida. Nessa corrida, cai da escada.

Hanna não se fere gravemente, mas o acidente parece relacionado com a doença que será pouco a pouco revelada em seu corpo. No momento, os sentimentos exaltados de Hanna contrastam com a frieza dos homens de ciência, especialmente com a de seu marido. Contudo, o casal é

feliz, e essa felicidade estampa-se nos objetos que decoram a casa, e que a câmara focaliza com obsessão: uma bailarina de porcelana, uma natureza morta.

Comemorando sua promoção com amigos em casa, Thomas toca com Hanna e o Dr. Bernhard Lang (Mathias Wiemann) um concerto a seis mãos. A certa altura, Hanna falha como se sua mão se tivesse paralisado. Todos se preocupam com a jovem, menos ela, que diz apenas, apontando para a parede vazia: “Aqui falta um quadro”.

Na sequência seguinte, o quadro foi colocado: uma vaca no campo. O braço esquerdo de Hanna está paralisado. Ouve-se uma música infantil, que sugere a nostalgia do bucolismo. Ela faz uma consulta com Dr. Lang, e fica brincando, sem perceber a gravidade do caso.

Dr. Lang está estarrecido com o resultado da consulta, mas não deixa transparecer seus sentimentos. Durante o exame do material no laboratório, os outros cientistas, que estão sempre a falar de banalidades, descobrem que a mulher sofre de esclerose múltipla. O diagnóstico é confirmado enquanto, na sala do especialista, uma torneira defeituosa pinga sem parar. O defeito irrita a todos. A torneira é fechada com força, mas continua pingando. A torneira que não para de pingar, por mais que se tente fechá-la, e que continua a pingar eternamente, é o símbolo da doença incurável, que requer, para os nazistas, a erradicação do doente.

No laboratório, os cientistas da equipe do Prof. Thomas fazem experiências com ratos. Em determinado momento, a assistente liberta de seus sofrimentos, com uma injeção de veneno, um rato branco gravemente ferido, numa alusão simbólica ao futuro de Hanna. Dr. Lang visita Hanna e tenta consolá-la: “O corpo contém alma e espírito, e não se pode saber o que é a vida ou a morte”. Hanna responde: “Um belo pensamento, mas bastante tolo”.

Com as pernas e o braço direito paralisados, ela sabe que seu mal não tem cura. E seu comportamento transformou-se com esse saber: ela não é mais a mocinha arrebatada de antes, mas uma mulher prematuramente envelhecida, marcada pelo destino. Sua esperança não é a de ser curada, mas a de ser rapidamente eliminada da Terra. Não quer vivenciar a perda da razão e da vontade e implora ao Dr. Lang: “Você precisa me ajudar antes que eu fique cega, idiota”. Mas Dr. Lang recusa dar-lhe veneno.

As cenas de laboratório e as cenas da vida cotidiana alternam-se, sugerindo que, em segredo, as autoridades trabalham incessantemente para a eliminação da doença – ou dos doentes. A protagonista agora está bem paralisada, com os cabelos desgrehados e a cara abobalhada. Thomas e sua colaboradora loira buscam noite adentro, no laboratório, uma “solução” para o caso. Não há esperanças, contudo.

Hanna começa a sofrer terrivelmente. Os cientistas, após o afã da pesquisa, cruzam os braços. Enquanto o amigo do médico toca piano para distrair Hanna, o médico decide acabar com a vida da esposa. Ele a envenena com seu consentimento. Enquanto agoniza, a mulher descreve seu estado patológico a caminho da morte: “O gosto é amargo... mas estou feliz, muito feliz... Eu te amo!”, conclui. Sua imagem se dissolve.

Ao saber da morte de Hanna, a criada descontrola-se. Thomas é acusado pelo amigo de ter matado a esposa. “Eu a libertei...”, ele responde. No tribunal, os juízes ostentam a suástica na lapela. Dr. Thomas esclarece seu motivo: “Amei muito minha mulher, é porque eu a amava que fiz isso”. Sua justificação é confirmada pelo seu chefe, que cita a frase de Paracelsus: “Medicina é amor...”.

Thomas cai sob a suspeita de ter mantido um caso com a cientista loira do laboratório, o que, juntamente com o seu suposto interesse no dinheiro da falecida, justificaria o assassinio. A suspeita, contudo, é mera formalidade; todo o julgamento é uma farsa, sabemos desde o princípio, pelo uso das suásticas, que os juízes são cúmplices do acusado.

O perdão final vem da parte do “humanitário” Dr. Lang, que tratava de uma criança que sofria de um mal desconhecido, que esperava curar. A criança, transformada num idiota incurável, é levada a um asilo, enquanto a mãe acusa o doutor por não tê-la deixado morrer. Numa crise de consciência, o médico telefona ao tribunal e retira a denúncia contra Thomas.

O juiz encerra o filme dirigindo-se diretamente ao público, num apelo às suas consciências para a aceitação do assassinio de doentes incuráveis por seus médicos: “O médico deveria ter o direito de utilizar a morte como medicamento supremo... Uma comissão especial seria encarregada de tomar a decisão”. E do banco dos acusados, Thomas eleva sua voz contra o artigo 216 do código penal que proibia dar a morte com fins terapêuticos: “Agora sou eu quem acusa. Acuso uma lei que nos impede de servir ao povo!”.

8 Analisando *Ich klage an*

Um filme de propaganda é, dentro do sistema nazista, um aparelho ideológico, que integra uma operação maior, a qual ele anuncia ou justifica sob a forma camuflada, atenuada, romantizada e sublimada de uma parábola. Lançado no tempo certo, o filme “trata” a consciência coletiva, preparando-a para a aceitação de uma ação atual de grandes consequências.

Depois da guerra, *Ich klage an* foi analisado pelos historiadores, já distantes dos acontecimentos, como uma “propaganda da eutanásia nazista”. Mas quando *Ich klage an* estreou, a 29 de agosto de 1941⁶, a eutanásia dos doentes incuráveis era praticada há anos na Alemanha. Desde 1934 diversos *Ärztelfilme* e *Kulturfilme* propagavam a esterilização de casais com histórico de doenças incuráveis na família⁷. E a “eutanásia nazista” (assassinatos em massa de doentes mentais, doentes incuráveis e deficientes físicos) teve seu auge no chamado Programa T-4, a sigla referindo-se à Rua Tiergarten, nº 4, em Berlim, onde se situava a central das operações, entre 1939 e 1940.

A “eutanásia negativa” explicitamente justificada em *Ich klage an*, parece, de fato, pretender a legitimação estética e cultural do Programa T-4, mas o *timing* da produção e lançamento do filme não corrobora essa tese. Como assinalaram os próprios Courtade e Cadars, sem perceber as implicações desse dado para a análise do filme (que eles sequer consideram como propaganda), “no outono de 1941 Hitler fez suspender o programa de extermínio dos doentes mentais em curso há mais de um ano, mas deu sinal verde para o extermínio dos judeus”⁸.

Ora, o regime não dependia da opinião pública para impor suas leis, e filmes de propaganda não eram feitos para “testar” a opinião pública e sim moldá-la. O extermínio dos doentes mentais e incuráveis, atingindo os cristãos, fez levantar protestos da Igreja e teve de ser suspenso, sendo depois retomado secretamente, mas em menor escala. Já o extermínio de judeus não levantou protestos na Alemanha, podendo ser intensificado sem qualquer oposição.

A realização de *Ich klage an*, não coincidindo com o início da *Aktion T-4*, trataria, a meu ver, de outra dinâmica totalitária, ou seja, a “evolução” da “eutanásia nazista” a um novo patamar da política de extermínio de populações: a *Endlösung der Jude Frage* (Solução Final para a Questão Judaica), visando o extermínio de todo o povo judeu, considerado como “doente incurável” – o que Courtade e Cadars, e todos os historiadores do cinema nazista depois deles, não perceberam.

Embora o filme aborde a questão da eutanásia, e todos os argumentos desenvolvidos na longa sequência do tribunal girem em torno do artigo 246 do código penal, a propaganda do assassinato justificado visa uma ação muito maior, que Hitler esclareceria a 25 de outubro de 1941, a Himmler e Heydrich, alguns meses depois do lançamento do filme:

Diante do *Reichstag* [Discurso de 1º de setembro de 1939] profetizei ao Judaísmo que o judeu desapareceria da Europa se a guerra não fosse evitada. Essa raça de criminosos já tem na consciência dois milhões de mortos da Primeira Guerra, e agora mais centenas de milhares. Que ninguém me diga que nós não podemos enviá-los aos pântanos da Rússia! Quem se preocupa com as nossas tropas lá? De fato não será nada ruim que o rumor público nos atribua um plano para o extermínio dos judeus. O terror é uma coisa sagrada.⁹

A ideia que *Ich klage an* defende é de que se pode assassinar em massa em nome da eutanásia. No filme, um professor de literatura esclarece que a eutanásia era praticada entre os gregos e os romanos, numa época heroica; um médico lembra que cinco Estados alemães possuíam essa lei no século passado, revelando sabedoria; um militar responde a um camponês cristão que não pode acreditar que Deus seja tão cruel a ponto de prometer o paraíso a quem carrega tão pesada cruz; um caçador argumenta que a caça ferida deve ser morta pelo golpe de graça e que o mesmo devia ser permitido entre os homens; outro militar defende a tese de que o Estado deve ocupar-se apenas dos trabalhadores e conceder aos que não podem mais trabalhar o direito de morrer... Mas a palavra decisiva vem no discurso final do professor:

Não é de mim que se trata aqui, mas de centenas de milhares de pacientes sem esperança e cujas vidas precisamos, contra a natureza, prolongar, e cujos sofrimentos aumentamos assim de maneira monstruosa [...]. Trata-se também de milhões de pessoas distintas, às quais não é dada nenhuma garantia diante da doença, já que tudo o que seria para elas necessário deve ser empregado para manter a vida de seres cuja morte seria para eles uma libertação e para a humanidade uma carga a menos.

Obscuramente formulada, a sentença só se torna clara no contexto da *Endlösung der Jude Frage*. A “eutanásia” é proposta no filme, de maneira extensiva, a “milhões de pessoas distintas às quais não é dada nenhuma garantia diante da doença”. Quem seriam esses “milhões de pessoas” desprovidas de garantias contra doenças senão o povo judeu – marcado, isolado, caçado, detido em campos e guetos, e que o regime agora exterminaria nas câmaras de gás?

Outra sentença pronunciada no filme dá a entender que as pessoas destinadas à “eutanásia” confundem-se com as doenças com as quais os judeus foram identificados pela doutrina nazista: loucos, incapazes, destituídos de vontade, pelos quais “o Estado deve assumir a responsabilidade”. O definhamiento de Hanna em *Ich klage an* configura-se, pois, como uma *fantasia de destruição dos judeus*.

A protagonista simboliza o grupo perseguido pelo regime de 1933 até aquela data: de criatura vivaz e saltitante, ela é paralisada pouco a pouco, reduzida a uma sombra do que foi, a um pacote inerte que, antes de perder a razão, chega a pedir para ser liquidada. Morena, Hanna contrasta com a cientista loira. O irmão de Hannah alude ao dinheiro que ela possuiria. Seu nome denuncia sua origem judaica. Thomas parece mais próximo da cientista loira, com a qual trabalha até de madrugada no laboratório, o que faz com que a eliminação da esposa não represente uma perda insubstituível.

Ich klage an foi citado no Processo dos Médicos em Nuremberg, em 1948. Heidemarie Hatheyer afirmou então que só havia representado Hanna Heyt sob a pressão do diretor Liebeneiner. Por

sua vez livre de condenações, Wolfgang Liebeneiner manteve-se ativo no pós-guerra e, entre outros filmes, dirigiu *Arzt ohne Gewissen*, que reabilitava a medicina nazista na figura do Dr. Stein, ex-médico de um campo de concentração, e do Prof. Lund, que deseja sacrificar uma prostituta, cuja vida “não serve para nada”, numa experiência de transplante do coração. Os médicos encontram resistências morais dos colegas, mas os jovens estudantes, que admiram aqueles médicos “revolucionários”, prometem levar adiante as experiências.¹⁰

A 19 de março de 1965, o *Stuttgart Zeitung* publicou uma carta de Wolfgang Liebeneiner dirigida ao presidente do Bundestag, Karl Schmid, na qual pretendia que *Ich klage an* “não tinha nada a ver com o assassinio dos doentes mentais, mas somente com o fato de dar a morte a pedido, segundo o artigo 216 do código penal”. Mas no processo sobre o Programa de Eutanásia, a 8 de julho de 1964, em Limburg, e depois numa entrevista a Erwin Leiser, publicada em Zurique, a 28 de março de 1965, Liebeneiner declarou que queria testar com o filme o estado de espírito da população em vista de uma eventual Lei de Eutanásia.

Antes de *Ich klage an* teriam proposto a ele um argumento diferente: “O filho de um contramestre torna-se idiota... O contramestre o mata, e o caso é levado diante de uma espécie de tribunal popular”. Liebeneiner acrescentou que insistiram para que a história fosse filmada até 1944. Desincumbindo-se de imediato da missão, Liebeneiner filmou outra história, a de *Ich klage an*, mas a ideia do filho idiota do contramestre foi aproveitada no episódio da criança tratada pelo Dr. Lang.

Courtade e Cadars acrescentam que *Ich klage an* não teria obtido o efeito desejado: o público teria se comovido mais com a morte da doente que com os argumentos dos médicos, professores e juízes a favor da eutanásia. O Dr. Karl Brandt e a equipe do Dr. Christian Wirth teriam sido punidos por isso, sendo enviados ao *front* russo como enfermeiros. Os dois historiadores acreditam nas palavras de Liebeneiner, que naturalmente defende seu filme, ao lembrar que o Processo dos Médicos não o considerou uma peça de convicção após projetá-lo, visto que:

[...] ele nada tinha a ver com os crimes que figuravam na acusação... A finalidade do filme era testar se uma lei deixando impune o homicídio a pedido, e com indicações médicas e jurídicas, receberia uma acolhida favorável da parte da opinião pública. O teste foi negativo, a lei jamais passou.¹¹

Contudo, se a lei não passou, a *Endlösung der Jude Frage* foi aplicada a todos os judeus, incluindo mulheres e crianças. E é isso o que anuncia e justifica *Ich klage an*. Liebeneiner arrogava-se inocência: “Pode-se longamente discutir para saber se era bom e aconselhável fazer tal filme precisamente na época nazista”¹², como se ele tivesse liberdade de decisão, como se não fosse um dos parafusos atarraxados na engrenagem do extermínio. Por meio do sistema de propaganda, no qual seu filme se inseria, o público acostumou-se a ouvir das autoridades o discurso da subversão moral, que justificava o assassinato em massa de doentes incuráveis e de judeus. Nesse sentido, a defesa que Courtade e Cadars fazem de Liebeneiner é quase nazista:

[Liebeneiner] declarava uma guerra inteligente a uma turba infeccionada por preconceitos cristãos, humanos, estritamente profissionais ou vagamente morais que o perdoou menos que a História que parecia lhe dar razão. Dito de outro modo, e porque não dizê-lo abertamente, a infâmia aqui é ter defendido, por razões

humanitárias, o que o regime usava para outros fins. O que nos choca na perspectiva do nacional-socialismo permanece interessante face ao problema da eutanásia em geral. É-nos impossível concluir por uma obra 100% nazista justificando os campos de concentração e a supressão dos seres reputados inferiores. Sobra um ensaio apaixonante sobre um tema apaixonante que merecia ser tratado... mais cedo ou mais tarde!¹³

Ich klage an não foi, como querem Courtade e Cadars, um filme vitimado pelo “acaso histórico”, sofrendo críticas injustas de “infeccionados” pelo humanismo pelo azar de bater-se pela boa causa da legalização da eutanásia em pleno ‘Terceiro Reich’, como se nenhuma relação tivesse com a política de extermínio do regime. *Ich klage an* pode não ter sido uma propaganda da *Aktion T-4*, como parece à primeira vista, mas foi, numa leitura mais atenta, uma eficaz e nada inocente propaganda do Holocausto.

9 Dr. Crippen an bord (Dr. Crippen a bordo, 1942)

O tema do extermínio reaparece em *Dr. Crippen an Bord* (Dr. Crippen a bordo, 1942), policial realizado a partir do relato de Walter Ebert sobre um famoso caso criminal ocorrido na Inglaterra do começo do século, com roteiro escrito pelo diretor, em colaboração com dois escritores bastante requisitados pelo cinema nazista, Kurt E. Walter e Georg C. Klaren. As filmagens começaram em março de 1942, em Praga, e aí também foram rodadas, no Teatro Weinberg, as cenas passadas no navio. O filme estreou em Dresden, em novembro de 1942, e a *première* em Berlim ocorreu em dezembro, com grande sucesso.

Dr. Crippen an Bord começa com um número de circo, no qual o mágico Morrison (O. E. Hasse) mostra-se capaz de assumir as mais diversas fisionomias. Um homem da plateia é convidado, devido ao seu “marcante perfil”, a participar do número: o artista e o convidado colocam-se atrás de um biombo; saem logo depois, com o artista tomando as feições do convidado, como se este tivesse sido duplicado. A esposa do convidado é incitada a beijar o marido; ela hesita e acaba por beijar o artista, que retira a máscara, para o espanto da mulher e a diversão da plateia.

Em seguida, apresenta-se a equilibrista Belle Elmore (Anja Ekoff), que sofre um acidente durante seu número, logo recebendo a notícia de que deverá abandonar o palco para sempre. Belle Elmore é o nome artístico de Cora Crippen, casada com o médico Dr. Crippen (Rudolf Fernau). Trata-se, na verdade, de um casamento condenado: Cora é amante do mágico Morrison e Dr. Crippen está apaixonado por sua jovem secretária Lucy (Gertrud Meyen).

Após o acidente envolvendo Cora Crippen, esta recebe os amigos para uma noitada em sua casa. Enquanto Dr. Crippen toca violino, Morrison exige que Cora abandone o marido; ela o recusa e, mais tarde, confessa a Crippen sua infidelidade. Na manhã seguinte, Dr. Crippen diz à secretária que sua mulher desapareceu, partindo para a América, “talvez para sempre”. A secretária observa um corte no seu rosto, que ele diz ter feito ao se barbear. O desaparecimento de Cora facilita a união entre Crippen e Lucy.

Semanas mais tarde, um anúncio de jornal revela que Belle Elmore havia morrido no Rio de Janeiro, em consequência de um resfriado contraído durante a viagem de navio, e que, mal tratado, transformara-se numa pneumonia. Morrison não se deixa convencer por este súbito falecimento e confere pessoalmente as listas de passageiros: nenhuma Cora Crippen ou Belle Elmore fora registrada. Ele recorre ao inspetor Düwell (René Deltgen), que inicia as investigações.

Providencialmente, Dr. Crippen desaparece. Logo é descoberto um cadáver enterrado no jardim de sua casa. A polícia técnica não consegue identificar o corpo, constatando apenas que a vítima fora envenenada. Dr. Crippen e Lucy, também desaparecida, são procurados pela polícia, que mal pode imaginar que, a bordo de um navio, sob o disfarce de um pastor acompanhado do filho, encontram-se Crippen e a ex-secretária, travestida, de cabelos cortados. É o camareiro do navio quem suspeita do “filho do pastor”, comunicando suas cismas ao médico de bordo e ao capitão do navio.

Crippen convence a secretária a travestir-se e a empreender esta viagem secreta à América com o suposto intuito de provar que sua esposa morrera efetivamente no Rio de Janeiro, ou pelo menos de encontrar indícios que o absolvessem de qualquer suspeita. A jovem sente-se mal dentro das vestes de um rapaz; a mascarada tem o efeito de reprimir sua feminilidade. Sacrifica-se, porém, para provar a inocência do amante. Ela é, sobretudo, perturbada pelo camareiro, que se insinua em sua cabine com a intenção maliciosa de surpreendê-la “ao natural”.

Informada pelo capitão do navio de que Dr. Crippen está a bordo, a polícia aporta na embarcação. Após uma inútil tentativa de desaparecimento, tramada com a conivência de um corrupto marinheiro negro, Crippen é detido e levado a julgamento. Depois de várias sessões, o crime é reconstituído pelas testemunhas e pelo mágico, que assume o papel de Crippen, num filme projetado como uma espécie de “prova” no tribunal.

Segundo esse filme, depois que os convidados da recepção deixaram a casa dos Crippen, Cora teria confessado ao médico sua infidelidade e Crippen preparara-lhe um chá, no qual vertera veneno. Percebendo, tarde demais, ter sido envenenada, Cora teria lutado com Crippen e cravado as unhas em seu rosto; depois, agonizara na poltrona, enquanto o médico tocara piano energicamente para que nenhum ruído estranho despertasse a atenção da empregada francesa, que lia um romance policial, deitada no quarto. De madrugada, Crippen teria apagado as provas do crime e enterrado a esposa no jardim.

Essa reconstituição espera apenas uma confirmação, que chega pela secretária que, apesar de apaixonada por Crippen, e convencida de sua inocência, acaba cedendo à evidência, confessando ter notado o ferimento no rosto do médico na manhã seguinte ao desaparecimento de Cora. O filme termina com a secretária, desiludida de seu amor, sendo consolada pelo camareiro, que a retira carinhosamente do tribunal, enquanto um grande plano de Dr. Crippen/Rudolf Fernau projeta, por uma ambígua expressão, mesclada de culpa e inocência, certa grandeza trágica.

10 Analisando Dr. Crippen na Bord

A posição dos roteiristas do filme diante do crime atribuído ao Dr. Crippen altera o padrão moral da estrutura narrativa clássica do filme policial. A ambigüidade reside na confusão que cerca o assassinato de Cora. Essa ambigüidade está ausente do relato de Walter Ebert, que descreve Crippen como um criminoso frio e calculista movido por um impulso (este sim) misterioso e indecifrável. Afinal, Dr. Crippen não precisava do dinheiro da esposa, nem de seu desaparecimento, para viver com a secretária. O que acentua a ambigüidade de Dr. Crippen no filme é a introdução de alguns elementos inexistentes no relato de Ebert.

No livro, a ação se passa em Londres, em 1910; no filme, a ação parece desenrolar-se na atualidade e sem lugar definido. As profissões dos personagens também são ligeiramente modificadas. No livro, Dr. Crippen é um médico americano especialista em olhos e ouvidos, que transferiu sua práxis para a Inglaterra; o uso de uma droga que ele receitava para seus

pacientes o associará ao envenenamento de Cora. No filme, Dr. Crippen é um médico cuja especialidade permanece desconhecida e sem relação aparente com a trama.

No livro, Belle Elmore é uma ex-atriz de teatro convertida, depois do casamento, numa espécie de dama beneficente de artistas pobres, não tendo, como no filme, sofrido qualquer acidente que a teria obrigado a deixar o palco. O amante de Cora não era mágico e as infidelidades do casal eram de conhecimento mútuo. Se no filme o cadáver é encontrado no jardim, no livro o cadáver é emparedado no porão, com a carne desgrudada dos ossos com precisão cirúrgica, sua identidade não podendo ser definitivamente estabelecida. A *causa mortis* é, porém, a mesma no livro como no filme: envenenamento.

As modificações do relato de Ebert estão concentradas na sequência inicial no circo e na sequência final de reconstituição cinematográfica do crime. Essas duas sequências alteram o sentido do crime de Dr. Crippen, tornando-o uma figura ambivalente. O recurso da projeção de um filme como prova, durante uma sessão de tribunal, foi usado por Fritz Lang, em *Liliom* (Coração apache, 1934). Esse recurso, que Lang reivindicava como invenção sua, foi retomado por ele, com grande efeito dramático, em *Fury* (Fúria, 1935).

A fantasia de Lang acabou por transformar-se em realidade, e filmes serão aceitos pela Justiça como provas nos tribunais, como no caso do Tribunal de Nuremberg, onde os registros das aberturas dos campos de concentração, filmados pelos cinegrafistas militares das tropas aliadas, constituíram provas principais. No caso de *Dr. Crippen an Bord*, o filme projetado não constitui nenhuma prova, provendo apenas uma reconstituição dramática dos fatos, de efeito especulativo.

É possível encontrar, à primeira vista, o esboço de um personagem estereotipado de “judeu” em Dr. Crippen, já pelo simples fato de ser encarnado pelo característico Rudolf Fernau. Contudo, o criminoso que Fernau representa em *Dr. Crippen an Bord* é um médico, figura de autoridade que atravessa todo o cinema nazista e que desempenha um papel central no regime, por intermédio da aplicação da *Rassenkunde* (Ciência Racial), da *Aktion T-4* (Programa de Eutanásia) e da *Endlösung der Jude Frage* (Solução Final para a Questão Judaica).

Assim, por um lado, a fisionomia de Fernau torna seu personagem “racialmente suspeito” e “objetivamente criminoso”; por outro, a profissão que este personagem desempenha absolve a fisionomia do ator no *cinétipo* do “judeu”. (Desenvolvo nos meus estudos do cinema nazista, a partir de minha tese, *Imaginários de destruição*, o conceito de *cinétipo* para definir os personagens-estereótipos elaborados como caricaturas audiovisuais no cinema nazista).

Enquanto médico, Dr. Crippen está destinado a uma apreciação positiva por parte do público alemão, tal o peso da autoridade que emana, sob o nazismo, da profissão médica, estritamente proibida aos judeus.

É a personagem de Cora que carregará todo o peso negativo do *cinétipo* de “judia” que os roteiristas criaram, sem qualquer respaldo no relato de Ebert: transformada de atriz de teatro em equilibrista de circo, ela é uma mulher morena, de temperamento infiel, acometida, ainda por cima, de uma doença incurável. Numa palavra: Cora é “racialmente suspeita”. A infidelidade de Dr. Crippen é “desculpabilizada” pela escolha de uma jovem ariana: ele parece, de fato, ter esperado o desaparecimento da esposa para unir-se à secretária.

Embora perseguido pela polícia, Dr. Crippen passa o filme inteiro secundado por uma amante jovem, loira, pura e saudável, que está convencida de sua inocência. Além disso, outros indícios “desculpabilizantes” são lançados pelos roteiristas ao longo do filme, sem qualquer relação lógica com o desenrolar da trama. A certa altura, o mágico, que se revela um mestre do disfarce,

confessa ter assumido a identidade de Dr. Crippen na noite do assassinio de Cora, rondando sua casa, de madrugada, na tentativa de entrevistar-se com ela.

Tal mascarada, imaginada pelos roteiristas, sugere a possibilidade de que Morrison poderia ter matado Cora, disfarçado de Dr. Crippen. A ideia é reforçada pela sequência inicial, na qual Morrison consegue enganar a esposa daquele cuja identidade ele assume, sendo o convidado escolhido, a propósito, por seu “marcante perfil” – outro código da linguagem do ‘Terceiro Reich’ para designar o cinétipo de “judeu”.

A capacidade de Morrison em duplicar tão perfeitamente um “tipo judaico”, escolhido na plateia, sugere que o mágico tem algo de “racialmente suspeito”. Afastando-se ainda mais do relato de Ebert, o filme insiste no fato de que Cora Crippen não poderá mais realizar seu número após o acidente, de que sua saúde e sua carreira estão condenadas. Nesse caso, do ponto de vista da propaganda nazista, Dr. Crippen não teria cometido um crime, mas praticado uma “eutanásia”, proposta pelo regime como medida de higiene racial.

Por isso, a culpabilidade de Crippen é julgada a partir de uma reconstituição filmada que, no fundo, nada prova. A incerteza de seu ato homicida, ao mesmo tempo tão evidente, reforça a ideia de que ele agiu com a melhor das intenções ao dar a “boa morte” à esposa. No grande plano final, no qual ele diz ter agido por amor, ele assume mesmo os ares de um herói, que realizou sua missão sagrada contra tudo e contra todos. No navio, disfarçado de pastor, ele já aludira ao caráter sagrado da missão para a qual fora destinado por Deus.

Não se pode dizer que os roteiristas de *Dr. Crippen an Bord* tenham realizado um eficiente trabalho de propaganda a favor do Programa de Eutanásia. A mensagem não é tão claramente exposta como em *Ich klage an*. Mas talvez por isso mesmo o filme tenha exercido um fascínio maior. Os roteiristas conseguiram embaralhar as cartas do jogo de tal modo que a figura do médico-criminoso “gratuito” assume, para além de todo contexto lógico, um papel heroico.

Dr. Crippen não é condenado pelo assassinato da esposa. O espectador não é perturbado por “detalhes morais”. A jovem secretária apaixonada reluta em aceitar o crime como tal. Dr. Crippen tem, no filme, a última palavra. Ele não é visto atrás das grades, nem sequer acompanhado por policiais. Permanece livre como um modelo de herói nazista, um médico e um monstro unidos numa só pessoa, autoconsciente de seu “destino trágico” e de sua “missão sagrada”.

O filme obteve grande sucesso e entre maio e junho de 1943, Fernau realizou uma *tournee* de cortesia de seis semanas com *Dr. Crippen an Bord*, escapando sempre ileso dos ataques aéreos que se intensificavam. Ele registrou em seu diário:

A total identificação com o papel de Dr. Crippen junto ao público consumou-se. Que eu seja reconhecido, cumprimentado e saudado como Dr. Crippen tornou-se um hábito, e sinto meu verdadeiro nome quase como um apêndice incômodo. A imprensa fornece manchetes que fazem mais que o necessário para tal.¹⁴

Numa dessas campanhas, um proprietário de cinema teve a ideia de anunciar:

Dr. Crippen passeará anônimo entre as 14h00 e 15h00 pelas ruas do centro da cidade. Quem primeiro o reconhecer e prender com as mãos receberá uma foto grande autografada; como segundo prêmio, meia

dúzia de ingressos de cinema; e, como prêmio de consolação, doado pelo dono do cinema, o álbum *Nosso Führer ama crianças e animais*.¹⁵

Fernau descreveu o evento:

Já desde o meio-dia pendura-se uma ávida penca de curiosos na entrada do hotel, e apenas com astúcia conseguiu-se que eu escapasse por cozinhas, banheiros e pátios. Mas a turba, disposta a tudo, obteve ao mesmo tempo a informação, e precipitou-se uivando sobre mim, como sobre um fugidio cão perdigueiro. Senti meia dúzia de garras fincando-se nas minhas clavículas; alguém especialmente bruto deslocou meu braço da junção do ombro; e muitos entusiastas ocuparam-se em esmagar meus calos de estimação até o estado de purê.¹⁶

O que mais aborreceu Fernau foi ter perdido na confusão o seu chapéu:

Fiquei por muito tempo inconsolável. Por nascimento, disponho de uma cabeça superdimensionada e cada um de meus chapéus precisa ser feito por medida. Infelizmente, a fábrica de chapéus que se ocupava disso foi transformada em fábrica de máscaras contra gás e não é possível encontrar outra.

O dono do cinema prometeu a Fernau que, caso encontrasse seu chapéu, exporia o objeto no *foyer*, dentro de uma vitrina, como “o chapéu de Dr. Crippen”. Como consolação, Fernau recebeu o álbum *Nosso Führer ama crianças e animais*, presente que o ator afirma ter recusado com um sorriso.

Dr. Crippen an Bord é ainda hoje reprisado na TV alemã, recebendo críticas elogiosas dos comentaristas, que o consideram um dos melhores filmes policiais alemães “de antes de 1945”. O filme foi lançado em vídeo e, recentemente, em DVD, como um “clássico do cinema alemão”. A figura do misterioso Dr. Crippen ainda fascina os alemães, atingindo a dimensão de um mito local.

11 *Romanze in Moll* (Romance em escala menor, 1943)

Dentre os filmes de propaganda do cinema nazista que destacam o papel das joias no crime, um dos mais sutis é *Romanze in Moll* (Romance em escala menor, 1943), de Helmut Käutner, inspirado no conto “Les bijoux”, de Guy de Maupassant.

Ao empenhar os pertences da esposa Madeleine (Marianne Hoppe), que agoniza no hospital, o contador, funcionário de um banco (Paul Dahlke) descobre que o colar que ela usava ultimamente era de pérolas, um trabalho perfeito de ourivesaria que seu salário jamais poderia pagar.

Investigando a origem dessa joia, o contador descobre a vida secreta da esposa, recuperada em dois *flashbacks*: um, breve, conduzido pela lembrança do joalheiro, e outro, bem mais longo, pela confissão do comprador.

Todo o filme transcorre durante o coma da protagonista, numa extraordinária variação das agonias recorrentes na estética da morbidez desenvolvida pelo cinema nazista. Descobrimos primeiro que a mulher conhecera, por acaso, o compositor Michael (Ferdinand Marian), que para ela compõe o concerto *Romanze in Moll*. Esse artista impulsivo, num arroubo de galanteria, comprara-lhe a joia. Arrebatada por esses mimos, a mulher, um tanto simplória, torna-se a amante do músico, aparecendo socialmente, nas recepções que ele organiza, como sua “esposa”.

Essa duplicidade de Madeleine que encobre sua aventura extraconjugal é descoberta por um amigo do artista, o banqueiro Viktor (Siegfried Breuer) quando, por acaso, ele se torna o chefe do verdadeiro marido de Madeleine. Sem escrúpulos, o banqueiro pretenderá participar – ele também – da “festa”, chantageando sexualmente aquela mulher caída. Não suportando a pressão, desesperada, a adúltera se envenena e, internada no hospital, agoniza.

12 Analisando *Romanze in Moll*

Os crimes mais comuns nos filmes policiais nazistas eram a sedução de mulheres, a falsificação de valores, o roubo de documentos e de inventos alemães, a fraude que prejudicava o povo e, sobretudo, o furto de joias. Símbolos do mal no cinema nazista, as joias trazem decadência, ruína e perdição às mulheres “fracas”, que se deixam seduzir pelos “falsos valores”.

O colar de pérolas, os brilhantes, as gemas e as pedras preciosas desempenham um papel destacado como os meios prediletos para corromper sexualmente as mulheres incautas, oferecidas a elas, à falta da natural atração física, pelo vilão mais constante do cinema nazista: o *Heiratschwindler* (vigarista casamenteiro).

As joias eram popularmente associadas aos judeus, que exerciam tradicionalmente a profissão de ourives e comerciantes de ouro, pedras preciosas e diamantes, tornando-se donos de joalheiras, pelo que passaram a habitar o imaginário coletivo como seres “cobertos de ouro e de joias”. A corrupção sexual promovida pelo vigarista casamenteiro ou pelo sedutor fatal encontrava nas joias um símbolo material para o “crime racial” em comédias policiais vulgares e em ambiciosos melodramas adaptados da literatura naturalista francesa.

Os discursos nazistas previamente assimilados dispensava no cinema o discurso antissemita explícito, mantendo a propaganda em estado latente com o uso da linguagem puramente visual. Não era necessário identificar os judeus aos vilões que comercializavam, roubavam ou presenteavam com joias mulheres que se viam, ao aceitá-las e usá-las, seduzidas e corrompidas. A condição judaica desses vilões era subentendida pelo público previamente doutrinado por uma série de signos audiovisuais (sotaque, aparência, vestimenta e profissão dos personagens).

Em *Romanze in Moll*, as peças do jogo são montadas para provar a tese de que a quebra da fidelidade conjugal condena a mulher à prostituição, numa cadeia sem fim de serviços sexuais obrigatórios. Os valores materiais assumem a forma do colar de pérolas, obsessivamente filmado para que simbolize a corrupção da sedução sexual – na cena final, ele adorna o cadáver da vítima, pálida como as próprias pérolas do colar colocado em seu pescoço.

As classes sociais dos personagens são bem marcadas – o mundo aristocrático do compositor, o mundo burguês do chefe banqueiro, o mundo pequeno-burguês do marido – de forma a que esses sejam tomados mais como “representantes” das respectivas classes do que como indivíduos concretos: eles passeiam pelo filme como fantasmas, entidades, falta-lhes alguma coisa de humano. Sobretudo o banqueiro revela-se um “monstro”, ao propor uma participação

sinistra na exploração sexual da mulher: as constantes associações entre judeus e banqueiros funcionam como mensagem subentendida, que dispensa esclarecimentos.

E se todos são punidos – o banqueiro é fulminado com um tiro no coração; o compositor tem a mão esmagada e não pode mais tocar piano; a mulher agoniza no hospital; o marido sucumbe na amargura – o filme toma o partido da classe média, reservando a última palavra ao funcionário, que condena a esposa à morte conservando o colar que poderia pagar sua cura. O filme alerta o público feminino contra “tudo aquilo que o marido não pode comprar” – contra a corrupção que ameaça a felicidade nazista.

Premiado no Festival de Estocolmo, *Romanze in Moll* é celebrado hoje pelos críticos que não percebem “nenhuma ideologia” na trama, considerando o diretor Helmut Käutner “limpo” de qualquer tendência nazista. O cineasta é ainda elogiado por introduzir no cinema nazista um “realismo poético” à moda francesa, um tom de tristeza e melancolia que representariam o melhor da “resistência interior” ao otimismo oficial dos “filmes de propaganda”. Impingindo o conteúdo fascista sob uma forma fascinante, a propaganda latente revela, assim, toda sua eficiência.

13 *Die Nacht der Zwölf* (A noite das doze, 1945)

Die Nacht der Zwölf (A noite das doze, 1945), de Hans Schweikart, foi filmado em outubro de 1944, em Praga, com base num romance de Felicitas von Reznicek sobre o barba-azul Leopold (Leo) Lanski, caso registrado nas atas policiais de Berlim. Interpretado pelo característico Ferdinand Marian, Lanski é um suposto corretor imobiliário, vagabundo e inescrupuloso, que possui, graças à sua boa aparência e ao seu charme, um incrível sucesso com as mulheres, jogando carta com seus retratos para escolher qual delas irá explorar da próxima vez.

O rufião se compromete com cada uma das mulheres que seduz, tirando-lhes até seus últimos centavos. Depois, assassina uma a uma com um preparado de Veronal com champanhe, que mistura sob as vistas da senhora que toma conta dele, e que o quer como a um filho, sequer desconfiando de seus planos assassinos.

Entre suas novas conhecidas está Frau von Droste (Dagny Servaes), de cujas posses ele quer apropriar-se. Depois de assegurar-se um bom testamento, ele envenena a mulher e encara seu crime como um “infeliz incidente”. Mas o fato de ele ter sido o último a visitar Frau Droste desperta as suspeitas do Comissário de Polícia Johst (Ernst Karchow). Enquanto as investigações transcorrem, Lanski continua a conhecer outras mulheres.

Mas Leo é perdido pela mulher que tratava por “mãe” e que entrega à polícia uma corda queimada que encontrou em sua casa. A polícia encontra assim uma prova indubitável do crime. Agora perseguido como “perigo público”, Leo passa a morar numa *villa* abandonada. Diabólico e tolo, ele é ajudado por Lily Krause (Mady Rahl), sua cúmplice apaixonada, que fecha os olhos para suas infidelidades criminosas e arranja-lhe uma passagem para que possa fugir do país.

No momento em que se preparava para matar Frau Siebe (Elsa Wagner), roubando-lhe as joias roubadas para obter com elas um passaporte falso e empreender a fuga da Alemanha junto com Lily, o vigarista sedutor é agarrado pelo Comissário, escondido no quarto ao lado.

De chapéu, capa e cachecol, o criminoso exerce quatro profissões, mata suas amantes friamente, mas comete um erro atrás do outro, deixando uma série de indícios ao assassinar Adele von Droste por um testamento que lhe doava tudo, mas que ela não tinha ainda assinado...

Por intermédio da metáfora do barba-azul, *Die Nacht der Zwölf* e outros filmes na mesma linha fortaleciam a paranoia coletiva e estimulavam, ao mesmo tempo, as denúncias anônimas contra os últimos judeus, por ventura escondidos sob alguma forma de proteção pessoal, podendo dessa forma ainda escapar à ação da Gestapo graças ao cego, perigoso, sentimento irracional do amor, a última resistência a ser quebrada para que as autoridades pudessem conduzir aqueles infratores remanescentes das Leis Raciais ao destino final do Holocausto.

* Originalmente desenvolvidas em minha tese (NAZARIO, 1994), as análises retomadas neste ensaio tiveram seu texto revisto no âmbito da pesquisa *Cinema e Holocausto*, financiada pelo CNPq.

** **Luiz Nazario** é historiador e professor de História do Cinema na Escola de Belas Artes da UFMG. Publicou, entre outros livros, *A cidade imaginária* (Perspectiva, 2005), *Todos os corpos de Pasolini* (Perspectiva, 2007) e *O cinema errante* (Perspectiva, 2013). Bolsista em Produtividade do CNPq.

¹ *Juristische Wochenschrift* 1935, citado por MOMMSEN, 1988, p. 357.

² *Juristische Wochenschrift* 1936, citado por MOMMSEN, 1988, p. 358-359.

³ *Juristische Wochenschrift* 1938, citado por MOMMSEN, 1988, p. 359-360.

⁴ NAZARIO, 2010.

⁵ HARLAN, 1974, p. 95.

⁶ COURTADE; CADARS, 1972, p. 140.

⁷ Cf. NAZARIO, 2009.

⁸ COURTADE; CADARS, 1972, p. 141.

⁹ HITLER, 1980, pp. 106-108. Texto original: "Von der Tribüne des Reichstages aus prophezeite ich dem Judentum, daß, wenn ein Krieg unvermeidlich würde, die Juden aus Europa verschwinden würden. Diese Rasse von Kriminellen hat schon zwei Millionen Gefallene des 1. Weltkrieges auf ihrem Gewissen und jetzt schon Hunderttausende mehr. Niemand soll mir sagen, daß wir sie nicht in den Sumpfgebieten Rußlands unterbringen könnten. Wer sorgt sich um unsere Truppen dort. Es ist übrigens keine schlechte Sache, daß das öffentliche Gerücht uns einen Plan zur Vernichtung der Juden zuschreibt. Terror ist eine heilsame Sache." Tradução do autor.

¹⁰ Citado por COURTADE; CADARS, 1972, p. 142.

¹¹ LIBENEINER, citado por COURTADE; CADARS, 1972, p. 142.

¹² LIBENEINER, citado por COURTADE; CADARS, 1972, p. 142.

¹³ COURTADE; CADARS, 1972, p. 142.

¹⁴ FERNAU, 1975, p. 277.

¹⁵ FERNAU, 1975, p. 277.

¹⁶ FERNAU, 1975, p. 277.

Referências

COURTADE, Francis; CADARS, Pierre. *Histoire du cinéma nazi*. Prefácio de Raymond Borde. Paris: Le Terrain Vague, 1972.

FERNAU, Rudolf. *Als Lied begann's: Lebenstagebuch eines Schauspielers*. München: DTV, 1975.

HARLAN, Veit. *Le cinéma allemand selon Goebbels: Souvenirs*. Paris: France-Empire, 1974.

HITLER, Adolf. *Monologe im Führer-Hauptquartier 1941-1944: die Aufzeichnungen Heinrich Heims*. Edição de Werner Jochmann. Hamburg: Albrecht Knaus, 1980.

MOMMSEN, Hans (Ed.). *Herrschaftsalltag im Dritten Reich. Studien und Texte*. Schwann: Düsseldorf, 1988.

NAZARIO, Luiz. A dramaturgia de Thea Von Harbou. In: CASANOVA, Vera (Org.). *Ética e imagem*. Belo Horizonte: Editora Com Arte, 2010.

NAZARIO, Luiz. O vírus como metáfora no cinema nazista. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 179-195.

NAZARIO, Luiz. *Imaginários de destruição: o papel da imagem na preparação do Holocausto*. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994. Inédita.