

Entrevista com Luiz Nazario

Luiz Nazario: Possui graduação em História (1979) e Mestrado (1989) e Doutorado (1994) em História Social pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professor titular de Cinema e História na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, além de atuar como crítico de cultura e escritor. É autor de vários livros, dentre os quais *Da Natureza dos Monstros* (1988), *As Sombras Móveis* (1999), *Autos-de-fé como Espetáculos de Massa* (2005), *Todos os Corpos de Pasolini* (2007) e *O Cinema Errante* (2013). Atua nas seguintes áreas: Cinema e História, Artes e Literatura.

Entrevista concedida via correio eletrônico aos doutorandos Hellen Silvia Marques Gonçalves, Karina Aparecida de Lourdes Ferreira, Luiz Araújo Ramos Neto, e à mestranda Renata Lopes, do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG e membros da Comissão Editorial da Revista *Temporalidades*, gestão 2022/2023.

[Revista Temporalidades]: Professor Luiz Nazario, primeiramente, gostaríamos de expressar nossa alegria em podermos entrevistá-lo para o atual dossiê da Revista Temporalidades. Agradecemos a sua disponibilidade. Você poderia comentar sobre a sua trajetória de pesquisa?

[Luiz Nazario]: Ainda adolescente acompanhei o seminário *Cinema e Propaganda - O Cinema Nacional-socialista* (1975) sobre o filme documentário do ‘Terceiro Reich’ ministrado por Jean Claude Bernardet no Instituto Goethe em São Paulo, localizado então na Rua Augusta. Ali descobri a dimensão política do mundo: os filmes de propaganda nazista fizeram-me compreender a essência do mal que o nazismo representou. Mais tarde, depois de seguir a mostra *Cinejornais Alemães e Brasileiros 1933-1943 e a Realidade Histórica* (1981), coordenada por Matthias Riedel e Silvio Tandler, no Museu da Imagem e do Som, decidi aprofundar-me no estudo do nacional-socialismo.

Em 1980, o colecionador de filmes Alceu Massini projetou-me na sala de cinema de sua casa, em Santo André, uma cópia em bom estado, e legendada em português, de *A peste em Paris* (*Verwethe Spuren*, 1937), de Veit Harlan, que ele encontrara em algum depósito. Ao ver o filme identifiquei na sua trama a presença da ideologia nazista. O papel do cinema na preparação do Holocausto pareceu-me mal iluminado pelos historiadores, que até então pouco se dedicavam ao estudo da propaganda nazista nos filmes de ficção, concentrando-se nos documentários, onde as mensagens são bastante evidentes. Com o apoio do Instituto Goethe, eu apresentei *A peste em Paris* no Auditório do MASP, já decidido a estudar as mensagens embutidas nos *Spielfilme* (filmes de ficção) nazistas.

Orientado pela grande historiadora da Inquisição, Anita Novinsky, eu havia apresentado na USP em 12 de julho de 1989 a dissertação de mestrado *Autos-de-fé como espetáculos de massa*¹, que mostrava como a propaganda antissemita, disseminada pelos meios de comunicação de massa da época (missas, confissões, sermões), monopolizados pela Igreja, levou à destruição moral e física dos cristãos-novos nos espetáculos públicos dos autos-de-fé na Península Ibérica. Os estudos inquisitoriais ajudaram-me a identificar a estrutura do totalitarismo e forneceram-me conceitos básicos para abordar a modelagem do imaginário coletivo pela propaganda antissemita na Alemanha nazista, onde as mídias de massa (imprensa, rádio, cinema), monopolizadas pelo Estado, culminaram nos rituais de destruição moral e física de seis milhões de judeus da Europa nos campos de morte.

Havia uma grande diferença entre os dois totalitarismos: as vítimas da Inquisição eram queimadas ao cabo de demorados processos individuais, numa perseguição ao longo de séculos na meta do extermínio final, sob a ilusão pessoal da conversão *in extremis*, sendo os cristãos-novos tratados como seres humanos portadores de alma, por mais *diabólica* que ela fosse aos olhos dos inquisidores, dos carrascos e do populacho que gozava ao ver os relapsos torrarem no queimadeiro.

Já os judeus e outros vitimados pelo nazismo foram executados secretamente, em massa e sem processos, indistintamente, como reses em matadouros, como se não passassem de peças de carne, desprovidos de humanidade, numa linha industrial de montagem, em série, em doze anos de terror concentrado, na meta

¹ NAZARIO, Luiz. *Autos-de-fé como espetáculos de massa*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas / LEI / FAPESP, 2005.

de um extermínio sem qualquer ilusão de salvação da alma, numa barbárie possibilitada pelo socialdarwinismo e pelos modernos meios de destruição em massa (câmaras de gás, fornos crematórios).

Para estudar esse fenômeno, propus ao Departamento de História da USP uma tese sobre o papel da imagem na preparação do Holocausto, e contei novamente com a excepcional orientação de Anita Novinsky. Antes de iniciar minhas pesquisas, tive que aprender o idioma alemão para entender os diálogos, de som precário, dos filmes realizados nos anos de 1930-1940; ler uma bibliografia volumosa, contraditória, complexa; e decifrar documentos escritos em caracteres góticos. A meu favor, tinha o olhar treinado do crítico profissional, a formação do historiador e a esperança de minha orientadora, que me levou a vencer os mais duros desafios.

Eu já vira os filmes alemães produzidos no período nazista que existiam no acervo da Fimoteca do Instituto Goethe de São Paulo, com a ajuda de seu organizador, José Antônio Zanetin. Já havia também iniciado meus estudos do alemão, com uma bolsa cultural do Instituto Goethe, a cujos diretores (Elmar Brandt, Dieter Strauss, Wolfgang Bader, Bruno Fischli), funcionários (Mariane Hemesath, Carminha Góngora, Ursula Mello, Nelly Cardoso) e colaboradores na época (René de Paula, Bethe Ferreira) eu agradeço.

No Museu Lasar Segall, que então possuía a melhor biblioteca de cinema e teatro da América Latina, pude consultar importantes livros e artigos sobre o cinema de Weimar, sempre contando com a ajuda gentil das bibliotecárias Amélia Maria Moreira e Maria Cecília Natali. Foi naquele “pequeno paraíso”² que li pela primeira vez os clássicos livros de Siegfried Kracauer e Lotte Eisner.

Na USP segui com interesse o curso *Semiologia dos campos de concentração*, ministrado por Izidoro Blikstein, no Centro de Estudos Judaicos. Recebi apoio e informações de especialistas como Suzana Amaral, Silvio Band, Rifka Berezin, Jacó Guinsburg, Roney Cytrynowicz, Eva Fernandes, Irene Freudenheim, Annie Goldmann, Bella Herson, José Knoplich, Amir Labaki, José Meiches, Rachel Mizrahi, Kevin Mundy e Liora Heller Trachtenberg.

² NAZARIO, Luiz. “Meu pequeno paraíso - ameaçado”, in FERREIRA, Sidnei Manoel; VENTURA, Telma R. (orgs.) *Ler faz crescer* - 3. Editora Voz de Mulher, 2021. E-book, pp. 62-76.

As dificuldades de acesso ao cinema do ‘Terceiro Reich’, naquela época, podem ser ilustradas pela confissão do grande historiador do cinema Jean Mitry: “Mesmo tendo visto uma quantidade inverossímil de filmes – cerca de 20.000 em 60 anos e, portanto, quase todos sobre os quais falo nesta obra – não pudemos ver um grande número de filmes nazistas (à exceção daqueles de Steinhoff, Harlan, Froelich, Käutner e Staudte). Portanto, assim como nos capítulos precedentes consagrados a esta produção, só posso deles falar através da opinião de Courtade e Cadars, à qual faço inteira confiança. Queiram desculpar esta carência, mas eu não sou universal...”.³

Para empreender uma pesquisa sistemática do cinema nazista era preciso ver os filmes nazistas nos arquivos da Alemanha. Assim, com uma bolsa do *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (DAAD) para o estudo da língua alemã no *Goethe Institut* de Göttingen, e outra bolsa de nome infeliz (“doutorado-sanduíche”) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), lancei-me à aventura.

Morando inicialmente na *Villa* do *Goethe Institut* em Göttingen, cercada por um jardim que desembocava num bosque cheio de esquilos, patos e coelhos, prossegui por seis meses o curso intensivo da língua, com as professoras Rosita Hofmann e Margarete Escorsin, até obter o diploma de Língua Alemã da *Georg-August-Universität*, de Göttingen, onde também acompanhei o seminário *Film im Nationalsozialismus*, com projeções de filmes e aulas ministradas pelo Dr. Wilfried Scharf, do *Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft*.

Transferi-me depois para a cidade medieval de Münster, que abriga a quarta maior universidade da Alemanha. Ali contei com a orientação do historiador Michael Prinz, que esteve ao meu lado desde as difíceis etapas iniciais de minha instalação na cidade. Prinz alertava-me para a complexidade da história alemã, corrigindo os mal-entendidos de minhas leituras, obrigando-me a encarar todos os ângulos das questões nas quais me debatia. Nossas severas dissensões teóricas não impediram a mais cordial troca de ideias. A Prinz devo ainda meus primeiros conhecimentos em computação, mistérios nos quais me iniciou com admirável paciência.

Matriculei-me *ohne Abschluß* (sem conclusão) no curso de História da *Westfälische Wilhelms-Universität*

³ MITRY, Jean. *Histoire du cinéma*. 5 volumes. Paris: Jean-Pierre Delarges, 1980, vol. 5, p. 479, nota 2. Tradução do autor.

Münster, e me dediquei à pesquisa em arquivos, assistindo ao maior número de filmes da época nazista. Mediante cartas de apresentação, envio prévio de listas de filmes selecionados e agendamento para uso de moviola, tive acesso em Berlim à *Cinematheca Alemã* (*Stiftung Deutsche Kinemathek - SDK*), onde contei com a ajuda de Wolfgang Theis, Frau Van der Zee, Herr Zeitler e Frau Schaba⁴. Também em Berlim, fui recebido por Rudolf Freund e Frau Martin no *Arquivo Federal* (*Bundesarchiv*)⁵.

Tive a sorte de estar em Berlim quando o *Deutsches Museum* celebrou, em 1992, os 75 anos da *Ufa* com a grande retrospectiva *Ufa Jubileum 75 Jahre*, que acompanhei noite após noite. Vi os primeiros filmes nazistas; toda a obra de Leni Riefenstahl; os sucessos de Zarah Leander; os filmes escritos por Thea Von Harbou após separar-se de Fritz Lang, assim como os dois únicos que ela dirigiu; os principais “filmes culturais” de propaganda, e os “filmes de entretenimento” de Georg Pabst, Gustav Ucicky, Veit Harlan, Hans Steinhoff, Wolfgang Liebeneiner e outros diretores nazistas. A sessão mais aguardada era a *première* do épico *Kolberg* (*Kolberg*, 1945), de Harlan, que desde o fim da guerra não se podia projetar na Alemanha. Sentados bem atrás de mim havia um grupo de neonazistas vestidos a caráter, com uniformes marrons da *S.A.* e negros da *S.S.* No meio da plateia havia velhos nazistas, que se erguiam da poltrona em posição de sentido durante o filme, como velhos soldados revivendo comandos de guerra. Descrevi essa sessão macabra num artigo para o *Estadão*⁶.

Acompanhei a 43ª *Berlinale* entre 11 e 22 de fevereiro de 1993, com mostras espetaculares como a dos filmes em *Cinemascope* exibidos no histórico Ufa-Palast am Zoo (onde *Metrópolis* estreou em 10 de janeiro de 1927) com suas poltronas de veludo cor de rosa.

Em 1993, fui a Bielefeld para uma sessão especial de *Terra em Chamas* (*Der brennende Acker*, 1922), de Friedrich Murnau, sucesso na Alemanha e na França em sua época e considerado perdido por décadas, até que uma cópia integral dele foi encontrada na Itália em 1978, no inventário de um sacerdote. A

⁴ A *SDK* foi fundada em 1963 pelo diretor Gerhard Lamprecht e possui um acervo de seis mil longas-metragens, três mil curtas-metragens, 1.300 roteiros, mais de um milhão de fotos, oito mil cartazes, 13 mil esboços e modelos cenográficos, 30 mil programas de cinema, 1.850 fichas de censura e 100 mil documentos inéditos.

⁵ O *Bundesarchiv* possui um acervo de 27.500 filmes de longa-metragem e de animação e 114.000 títulos de documentários e de atualidades, além de 350 mil fotos, 30.000 cartazes, 20 mil roteiros, 55 mil fichas de censura e uma vasta coleção de programas e recortes.

⁶ NAZARIO, Luiz. A bestialidade avança rapidamente na Europa. *O Estado de S. Paulo*, 13 fev. 1994, p. D4 (versão impressa) e p. 89 (versão digitalizada). Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19940213-36642-nac-0089-cd2-d4-not>.

cópia que acabava de ser restaurada foi então exibida pela primeira vez no *Bielefeld Capitol*, uma pequena sala de cinema construída na antiga casa de Murnau. O genial fotógrafo Heni Alekan apresentou o filme, que assisti ao lado de Wim Wenders.

Em Potsdam, onde também morei por alguns meses, pouco tempo depois da queda do Muro, frequentei o *Filmmuseum* e assisti ao lançamento de outra cópia restaurada da filmografia de Murnau: o clássico do expressionismo *Nosferatu* (*Nosferatu*, 1922), com orquestra ao vivo, numa sessão ao ar livre. A noite era fria e uma chuva torrencial despencou bem a propósito.

Nos últimos anos do regime comunista, a Defa (que conservou seu acervo de um milhão de requisitos, o maior da Europa, sendo chamada a “Hollywood de Honecker”) foi à ruína: de seus 2.300 trabalhadores apenas 780 restavam. O consórcio francês CGE comprou Babelsberg por 150 milhões de marcos. Seu projeto era construir, nos 461.000 metros quadrados do estúdio, uma grande cidade do filme e da televisão.

O custo da Euro-Hollywood foi estimado em 410 milhões de marcos. Em dez anos, 3.500 pessoas deveriam estar trabalhando na nova Babelsberg. Enquanto isso não acontecia, a Kultur-Kontor de Berlim organizava excursões turísticas à antiga Defa, agora Filmstadt Potsdam-Babelsberg. No regime comunista havia apenas duas visitas guiadas por dia e quem quisesse conhecer os estúdios tinha que fazer reserva com um ano de antecedência. Tive a sorte de estar ali naquele momento para fazer, sem qualquer burocracia, o passeio que se iniciava no estádio *Olympia* de Berlim para lembrar o filme “patético-nacionalista” de Leni Riefenstahl, prosseguia pela ilha Eiswerder para mostrar o Atelier CCC de Artur Brauner e as locações de *O testamento do Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933), de Fritz Lang, até o antigo aeroporto Staaken, onde ele rodou as cenas finais de *M, o vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931). O *tour* seguia para uma rápida visita à Villenkolonie Neubabelsberg para ver as casas de Gustav Fröhlich, Brigitte Horney e Marika Röck; e, depois da pausa para o café na cantina dos Estúdios Babelsberg, terminava nos galpões da antiga Ufa, ex-Defa e atual estúdio semiabandonado da TV alemã, onde se acumulava um milhão de requisitos e gravavam seriados.

Também fiz pesquisas no *Deutsches Institut Für Filmkunde*⁷ de Wiesbaden, orientado pelo arquivista Matthias Knop, por Frau Sodine e Herr Moos; no *Deutsches Filmmuseum*⁸ de Frankfurt, auxiliado por André Mieles e Andrea Speer; no *Filmmuseum*⁹ de Munique, onde assisti a diversas sessões de cinema; no *Filminstitut der Landeshauptstadt Düsseldorf*¹⁰, onde acompanhei em 1992, na chamada *Black Box*, uma retrospectiva dos filmes de Helmut Käutner; e no *Filmarchiv* do *Bundesarchiv* (Arquivo Federal)¹¹, em Koblenz, onde fui acolhido por Kurt Braband.

Poucos historiadores estrangeiros haviam penetrado no domínio fechado do cinema nazista. Meu orientador alemão, Michael Prinz, incitou-me a ler, ler e ler. E leituras não me faltaram: na *Deutsche Film und Fernsehakademie* de Berlim, com acervo de 25 mil volumes e quatro mil revistas; e na *Universitätsbibliothek* de Münster, com mais de 2,1 milhões de volumes e 9.200 periódicos, mergulhei em histórias gerais do cinema, histórias do cinema alemão, monografias, manuais, protocolos, memórias e biografias de técnicos, diretores e atores.

Na biblioteca do *Publizistik Institut* de Münster descobri um roteiro inédito de Thea von Harbou, *Gnade über Oberammergau*, nunca antes mencionado na bibliografia do cinema alemão, nem mesmo pelo especialista Reinhold Keiner na sua monografia *Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933*, único estudo até então dedicado àquela que foi a principal roteirista do cinema nazista e à qual dediquei um capítulo de minha tese, mais tarde publicado em livro¹².

De 3 a 6 de junho de 1993, acompanhei, no *Schloßteather* de Münster, dentro do evento *Filmspectaculum*, o curso *Dr. Albrechts Filmverführungen*, ministrado pelo Dr. Gerd Albrecht, com projeções de alguns dos

⁷ O *Deutsches Institut Für Filmkunde* de Wiesbaden, instituição privada, fundada em 1947, possui um acervo de cinco mil filmes.

⁸ O *Deutsches Filmmuseum* de Frankfurt, então dirigido por Walter Schobert, possui uma coleção de aparelhos, requisitos, filmes mudos e de animação, 35.000 publicações, 30.000 cartazes e mais de um milhão de fotos.

⁹ O *Filmmuseum* de Munique integra o *Münchener Stadtmuseum*, realiza 800 projeções por ano e conserva uma coleção de 650 longas-metragens e 450 curtas-metragens, quatro mil fotos e todos os roteiros de Pabst.

¹⁰ O *Filminstitut der Landeshauptstadt Düsseldorf*, fundado em 1993 a partir do *Instituto do Filme* criado em 1979, traz um panorama da história do cinema, incluindo a maquete da maior sala do cinema mudo, com 6.200 lugares, e oferece um tour virtual: <https://my.matterport.com/show/?m=GyXX1YAY4Sk&ts=3>.

¹¹ O *Filmarchiv* do *Bundesarchiv*, fundado em 1954, guarda uma coleção de cinco mil longas-metragens e 45 mil curtas-metragens.

¹² NAZARIO, Luiz. “A dramaturgia nazista de Thea von Harbou”, in CASA NOVA, Vera; CASA NOVA MAIA, Andréa (eds.). *Ética e imagem*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2010, pp. 149-170.

mais famosos filmes de propaganda nazista comentados pelo seu primeiro historiador e um dos maiores especialistas nesse cinema.

Anita Novinsky orientava-me do Brasil através de cartas e telefonemas, observando que a Inquisição ibérica precedera o nazismo na propaganda e na legislação antissemitas, na estigmatização dos judeus e mesmo no genocídio de base biológica. Em três encontros que tivemos em Paris nos três anos de minha estada na Europa, ela verificou a progressão de minhas ideias, apontou-me falhas, obrigou-me a correções.

Pouco antes que eu terminasse a tese e voltasse ao Brasil, temendo que eu me contaminasse pelo revisionismo alemão, Anita insistiu para que eu frequentasse o *Seminário de Estudio del Holocausto* no Museu Yad Vashem. Consegui fazê-lo com uma bolsa do Departamento de Educação e Cultura Judaicas da Organização Sionista Mundial no Brasil, com o patrocínio de Leon Feffer em nome da Associação Universitária de Cultura Judaica, de dezembro de 1993 a janeiro de 1994. Sou grato a Eliezer Gryngauz, que viabilizou minha estadia em Israel; a Nancy Rosenchan, Rachel Mizrahi, Rifka Berezin e Ernesto Strauss, pelas recomendações; a Margarida Goldstajin e Sarinha Binenbaum Kauffmann, encarregadas da burocracia da viagem; a Iosi Goldstein e Yoel Embon, coordenadores do Seminário; e a todos os seus professores: Abraham Golek, Abraham Milgram, Batsheva Dagan, Carmit Sagui, David Bankier, David Kochavi, Graciela Ben-Dror, Jorge Gun, Maia Boltzman, Nurit Gerstenhaber, Pinjas Bibelnik, Raquel Hodara, Shalmi Barmor, Shalom Rosemberg e Sharona Fredriko.

Assim concluí minhas pesquisas na cidade sagrada de Jerusalém. Devo ainda a Elaine Mansano, amiga inseparável, a revisão de diversas partes da tese que, sob o título de *Imaginários de destruição: o papel da imagem na preparação do Holocausto*, eu defendi na USP em 1994. A Banca presidida por minha orientadora era formada pelos professores Boris Kossoi, Nicolau Sevchenko, Ismail Xavier e José Carlos Sebe Bom Meihy, que aprovaram o trabalho com a nota máxima (100), “com distinção e louvor”, como era possível na época¹³.

¹³ NAZARIO, Luiz. *Imaginários de destruição*. O papel da imagem na preparação do Holocausto. Tese de Doutorado apresentada em 4 nov. 1994 à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Orientação: Prof. Dra. Anita Novinsky. Supervisão do estágio de pesquisa na Alemanha: Prof. Dr. Michael Prinz. Bolsa: CAPES. Inédita.

Após obter o título de Doutor em Ciências na Área de História Social, fiz pós-doutorado na no Centro de Estudos Judaicos (CEJ) da Faculdade de Letras da USP entre 1994 e 1996. Ali coordenei o Grupo de Pesquisa da Discriminação (GPD) e ministrei a disciplina *Diversão e terror na Alemanha nazista*. Divulguei as principais ideias da tese nessa disciplina e, de forma resumida, em minicursos no Clube A Hebraica; na Federação do Comércio do Estado de São Paulo; na PUC de Belo Horizonte; nos Institutos Goethe de São Paulo, Curitiba e Porto Alegre. A tese permanece inédita, embora eu tenha publicado capítulos revisados dela em livro¹⁴, coletâneas¹⁵ e periódicos¹⁶.

De 1996 a 2018 colaborei com *The Project for the Study of Anti-Semitism*, da Lester and Sally Entin Faculty of Humanities e do *The Stephan Roth Institute for the Study of Contemporary Anti-Semitism and Racism*, sediado na *Wiener Library*, e coordenado por Dina Porat e Roni Satuber, da Universidade de Tel-Aviv. Meu trabalho consistia em coletar informações sobre manifestações de antissemitismo no Brasil para o relatório anual *Anti-Semitism Worldwide Report*, publicado em papel com o apoio da *Anti-Defamation League* e do *World Jewish Congress*, e distribuído pela University of Nebraska Press¹⁷. Em 2010, o

¹⁴ NAZARIO, Luiz. “A revolta expressionista” e “O caso Fritz Lang”, in *As sombras móveis*. Atualidade do cinema mudo. São Paulo: Editora UFMG / midia@rte, 1999, pp. 125-205 e pp. 207-278.

¹⁵ NAZARIO, Luiz. “O judeu no cinema nazista”, in LEWIN, Helena (org.). *Judaísmo, memória e identidade*, 2 volumes. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. II, 1997, pp. 255-275; NAZARIO, Luiz. “O vírus como metáfora no cinema nazista”, in JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (orgs.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009, pp. 179-195; NAZARIO, Luiz. “A dramaturgia nazista de Thea von Harbou”, in CASA NOVA, Vera; CASA NOVA MAIA, Andréa (orgs.). *Ética e imagem*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2010, pp. 149-170; NAZARIO, Luiz. “Deutsches Kino in Brasilien: neue Perspektive” [Cinema alemão no Brasil: novas perspectivas], in BADER, Wolfgang (org.) *Deutsch-brasilianische Kulturbeziehungen, Bestandsaufnahme, Herausforderungen, Perspektiven*. Bibliotheca Ibero-Americana, n° 133. Frankfurt: Vervuert, 2010, pp. 223-238; NAZARIO, Luiz. “Os melodramas alemães de Douglas Sirk”, in CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Maria Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Imagem e memória*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2012, pp. 355-371; NAZARIO, Luiz. “A propaganda do crime em filmes policiais nazistas”, in JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (orgs.). *Estudos Judaicos: crimes, pecados, monstruosidades*. São Paulo: Editora Humanitas, 2017, pp. 59-99.

¹⁶ NAZARIO, Luiz. A indústria cultural do nazismo. *Extensão. Cadernos da Pró-Reitoria de Extensão da PUC-Minas*, volume 5, n° 3, Belo Horizonte, dez. 1995, pp. 51-58; NAZARIO, Luiz. O cinema na herança de Goebbels. *Revista de Estudos Judaicos* n° 1, v. 2, Associação Portuguesa de Estudos Judaicos, Lisboa, dez. 1995, pp. 79-82; NAZARIO, Luiz. Reflexões sobre a estética nazista. *Revista Cultura Vozes* n° 3, v. 90, Editora Vozes, Petrópolis, mai.-jun. 1996, pp. 33-51; NAZARIO, Luiz. Pabst e o Holocausto. *Revista Vozes Cultura* n° 2, v. 88, Editora Vozes, Petrópolis, abr. 1997, p. 129-147; NAZARIO, Luiz. O naufrágio do ‘Titanic’. *Revista Cultura Vozes* n° 5, v. 91, Editora Vozes, Petrópolis, out. 1997, pp. 184-200; NAZARIO, Luiz. Os “judeus” no cinema de Goebbels. *Nova Renascença*, Fundação Eng. Antônio de Almeida, Porto, primavera-outono 1998, pp. 411-431; NAZARIO, Luiz. O eterno retorno de Leni Riefenstahl. *Revista Cultura Vozes* n° 4, v. 94, Editora Vozes, Petrópolis, 2000, pp. 9-45; NAZARIO, Luiz. A propaganda do crime no filme policial nazista. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, FALE-UFMG, Belo Horizonte, v. 1, n° 5, out. 2009. Disponível em: <http://www.ufmg.br/nej/maaravi/artigo/luiznazario-crimes.html>.

¹⁷ NAZARIO, Luiz. “Brazil”, in *Antisemitism Worldwide - 2008/9* (2010, 318p); *Antisemitism Worldwide - 2006* (2008, 182p); *Antisemitism Worldwide - 2005* (2007, 252p); *Antisemitism Worldwide - 2004* (2006, 146p); *Antisemitism Worldwide - 2003/4* (2005, 242p); *Antisemitism Worldwide - 2002/3* (2004, 214p); *Antisemitism Worldwide - 2001/2* (2003, 184p); *Antisemitism Worldwide - 2000/1* (2002, 350p); *Anti-Semitism Worldwide - 1999/2000* (2001, 286p); *Anti-Semitism Worldwide - 1998/9* (2000, 334p); *Anti-*

Relatório passou a ser publicado apenas na Internet como *General Analysis*¹⁸ e, em 2011, o Projeto foi transferido para o *Kantor Center*. Participei de quatro seminários do grupo:

Em 2000, no Centro Simon Wiesentahl, em Nova York, localizado junto à sede da ONU, apresentei a comunicação *Discrimination and Revisionism in Brazil*¹⁹, em seminário aberto pelo psiquiatra americano Robert Jay Lifton, autor de *Os médicos nazistas* e *O futuro da imortalidade*.

Em 2010, no Museu da Shoah²⁰, em Paris, apresentei a comunicação *The Bad Assimilation of the Holocaust: A Brazilian Case*²¹, em seminário aberto por Simone Veil, sobrevivente de Auschwitz, ex-ministra da Saúde da França, primeira Presidente do Parlamento Europeu e membro da Academia Francesa²².

Em 2012, no Instituto de História da Academia Polonesa de Ciências, em Varsóvia, apresentei a comunicação *L'enfer des autres: Homophobia and Antisemitism on a sartrean Perspective*²³. Tive então a

Semitism Worldwide - 1997/8 (1998, 331p); *Anti-Semitism Worldwide - 1996/7* (1997, 372p); *Anti-Semitism Worldwide - 1995/6* (1996, 329p). The Stephen Roth Institute for the Study of Contemporary Antisemitism and Racism. *Antisemitism Worldwide*. Disponível em: <http://humanities1.tau.ac.il/roth/2012-09-10-07-07-36/antisemitism>.

¹⁸ NAZARIO, Luiz. "Brazil", in *General Analysis for the Year 2017; General Analysis for the Year 2016; General Analysis for the Year 2015; General Analysis for the Year 2014; General Analysis for the Year 2013; General Analysis for the Year 2012; General Analysis for the Year 2011; General Analysis for the Year 2010; General Analysis for the Year 2009*. The Stephen Roth Institute for the Study of Contemporary Antisemitism and Racism. Disponível em: <http://humanities1.tau.ac.il/roth/2012-09-10-07-07-36/general-analyses>.

¹⁹ NAZARIO, Luiz. *Discrimination and Revisionism in Brazil*, dentro do *4th Biennial International Seminar on Antisemitism: Extremism and Anti-Semitism on the Eve of the New Millennium*, 9 a 12 jan. 2000, promovido pelo Stephen Roth Institute for the Study of Contemporary Anti-Semitism and Racism, pela Wiener Library e pela Tel-Aviv University, com apoio da Anti-Defamation League.

²⁰ Primeiro Centro de Pesquisas e Arquivo sobre a Shoah da Europa, o *Mémorial de la Shoah*, presidido por Eric de Rothschild, inaugurou uma nova etapa da transmissão da memória e do ensino do Holocausto, até então realizada pelos testemunhos diretos dos sobreviventes. O Museu da Shoah recorre ao audiovisual, realizando, além de cursos, seminários e exposições, grandes retrospectivas de filmes e sessões de cinema comentadas, com a presença de sobreviventes, diretores de cinema e especialistas do Holocausto entre os mais renomados do mundo.

²¹ NAZARIO, Luiz. A carnavalização do Holocausto. *Revista de Estudos Judaicos*, n° 8, Instituto Histórico Israelita Mineiro: Belo Horizonte, 2009-2010, pp. 51-67.

²² NAZARIO, Luiz. *The Bad Assimilation of the Holocaust: A Brazilian Case*, dentro do *10th Biennial International Seminar on Antisemitism: The Working Definition of Antisemitism: Six Years Later*. Auditório do *Mémorial de la Shoah*, Paris, 30 ago.-2 set. 2010, na Seção da América Latina coordenada por Graciela Ben-Dror, 1° set. 2010. Evento patrocinado pelo American Jewish Joint Distribution Committee, pelo Ministério dos Negócios Públicos e Exteriores de Israel e da Diáspora, pelo Kantor Center for the Study of Contemporary European Jewry e pela World Zionist Organization. Cf. PORAT, Dina; WEBMAN, Esti (eds.). *Proceedings of the Seminar: Working Definition of Antisemitism: Six Years After*. Tel Aviv University Printing Press, 2011, pp. 124-134. PDF: http://kantorcenter.tau.ac.il/sites/default/files/proceeding-all_3.pdf.

²³ NAZARIO, Luiz. *L'enfer des autres: Homophobia and Antisemitism on a sartrean Perspective*, dentro do *11th Biennial International Seminar on Antisemitism: Regard de l'autre (J. P. Sartre): Probing the Limits of Tolerance: Jewish Communities and Other Minorities Facing Antisemitism and Xenophobia*, Instituto de História da Academia Polonesa de Ciências, Varsóvia, 15 a 17 out. 2012. Evento organizado por Never Again (Dr. Rafal Pankowski); Collegium Civitas (Prof. Dariusz Stola); The Kantor Center and Program for the Study of Antisemitism and Racism da Universidade de Tel-Aviv (Profa. Dina Porat e Dr. Roni Stauber); The Ze'ev Vered Desk for the Study of Tolerance and Intolerance in the Middle East (Dr. Esther Webman). Cf. JIKELI,

oportunidade de visitar o único muro que resta do Gueto de Varsóvia, escondido no jardim interno de um conjunto residencial; e o campo de extermínio de Auschwitz, próximo à belíssima cidade de Cracóvia. O mundo consumista tenta assimilar o inassimilável transformando o local-símbolo do genocídio do povo judeu (extensivo a outras minorias) num “parque temático”, com intensa exploração comercial pelo turismo de massa. Os ônibus chegam aos magotes despejando turistas de todo o mundo no maior cemitério judaico, que tende a converter-se numa Disneylândia macabra: o campo é provido de loja de *souvenirs* e livraria, prevendo-se a abertura de bares e restaurantes nas imediações, configurando a tendência da banalização do genocídio no “universo horrendo do consumo” de que falava Pier Paolo Pasolini, com um planejado fim da História.

Em 2017, na *Israelitische Cultusgemeinde Zürich*, em Zurique, apresentei a comunicação *Revisionism and the Strengthening of Brazilian Extreme Right*²⁴.

Minha colaboração com *The Project for the Study of Antisemitism* encerrou-se em 2018.

Na UFMG, onde fui efetivado em 1997, coordenei três grandes projetos: (1) *Animação Expressionista* (1998-2006), que incentivou jovens animadores da Escola de Belas Artes a estudar a vanguarda mais perseguida pelo nazismo e produziu a *Trilogia do caos*, três curtas-metragens de animação, financiados por prêmios de incentivo à cultura, e que compuseram o primeiro longa-metragem de animação e em computação gráfica produzida em Minas Gerais²⁵. (2) *Pier Paolo Pasolini: Vida e Obra* (2002-2007), que me proporcionou duas viagens de pesquisa a Bolonha pelo convênio UNIBO-UFMG, e que resultou no livro *Todos os corpos de Pasolini*²⁶, bem recebido pelos críticos²⁷.

Gunther. *Conference Report*. Disponível em: http://kantorcenter.tau.ac.il/sites/default/files/report%20Warsaw%20Seminar-1_0.rtf.

²⁴ NAZARIO, Luiz. *Revisionism and the Strengthening of Brazilian Extreme Right*, dentro do *13th Biennial International Seminar on Antisemitism: World Political and Social Changes and Their Impact on Jewish Communities*, Israelitische Cultusgemeinde Zürich, Zurique, 22 a 24 out. 2017. Cf. NAZARIO, Luiz. *Revisionismo no Brasil. Blog Luiz Nazario*, 18 nov. 2017. Disponível em: <https://escritorluiznazario.wordpress.com/2017/11/18/revisionismo-no-brasil/>

²⁵ TV UFMG exibe longa de animação, realizado em computação gráfica. *Trilogia produzida na EBA alerta para os riscos da engenharia genética. UFMG*, 18 set. 2017. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/trilogia-produzida-na-eba-alerta-para-os-riscos-da-engenharia-genetica>.

²⁶ NAZARIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

²⁷ JESUS, Aline Ludmila de. Paixão e rigor: o olhar de Luiz Nazario pelos corpos de Pasolini. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, out.-nov.-dez. 2007, v. 4, ano IV. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br>. PDF: http://www.revistafenix.pro.br/PDF13/RESENHA-ALINE_L_DE%20JESUS.pdf.

(3) *Cinema e Holocausto* (2006-2018), para estudar o cinema que intuiu, registrou, documentou, refletiu e narrou o Holocausto.

Em 1998, convidado pelo Instituto Histórico Israelita Mineiro (IHIM) a organizar o programa da *Solenidade Alusiva ao 55º Aniversário do Levante do Gueto de Varsóvia - Iom Hasboá*, na União Israelita de Belo Horizonte, apresentei o documentário então descoberto *Testemunho para o mundo (A Painful Reminder: Evidence for All Mankind, 1998)*, de Brian Blake e Sidney Bernstein, com sábias sugestões de filmagem feitas por Alfred Hitchcock. Organizei a palestra *O discurso da Igreja Católica na Segunda Guerra Mundial* (2003) por Graciela Ben-Dror, da Universidade de Tel Aviv, com apoio da FALE-UFMG e do IHIM. Colaborei em diversos números da *Revista de Estudos Judaicos*, editada pela professora Alexia Teles no IHIM, e para a *Revista Arquivo Maaravi* do Núcleo de Estudos Judaicos da UFMG, coordenado pela professora Lyslei Nascimento, com quem colaboro há anos: já organizamos livros, palestras, uma exposição circulante e, recentemente, um dossiê sobre *O cinema judaico*²⁸.

Bolsista de produtividade PQ-1-D do CNPq de 2003 a 2018, eu orientei diversas teses e dissertações em Cinema e História, sendo ainda convidado pela Editora Perspectiva para colaborar em quatro coletâneas sobre as vanguardas modernas: *O Expressionismo* (2002), organizada por J. Guinsburg; *O Pós-Modernismo* (2005), organizada por Ana Mae Barbosa e Jacó Guinsburg; *O Surrealismo* (2008), organizada por Jacó Guinsburg e Sheila Leirner; e *O Naturalismo* (2017), organizada por Jacó Guinsburg e João Roberto Faria.

Em 2006, criei o Grupo de Pesquisa *Cinema e História* (CINECLIO) e, em 2016, a nova subárea *Cinema e História* (Código da Subárea: 8.03.08.02-7) na Escola de Belas Artes dentro da Linha de Pesquisa de Cinema (Código de Área: 8.03.08.00-7): “Estudo dos principais movimentos históricos do cinema e de sua bibliografia fundamental; das relações entre o Cinema e a História; da influência das imagens em movimento sobre os fatos históricos; do papel do cinema no registro, na documentação e na deformação da realidade.” Organizei então o seminário nacional *O cinema à sombra da História* (2017) e

²⁸ *Revista Arquivo Maaravi*: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, v. 14, n° 27 (2020): *O cinema judaico*. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/issue/view/1285>.

editei um dossiê temático para a *Revista Pós*: nº 12, do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG²⁹.

Em 2021, minha querida mestra e inspiradora Anita Novinsky, Professora Emérita da USP e também Pioneira da Ciência Brasileira (título outorgado pelo CNPq), que foi a alma de minha tese e aquela a quem devo meu empenho acadêmico³⁰, infelizmente nos deixou aos 99 anos de idade.

[R. T.] Quais circunstâncias te levaram a pesquisar as relações entre História e Cinema?

[L. N.]: As pesquisas em História e Cinema que empreendi decorreram de minha formação em História e de minha experiência como crítico cinematográfico. A Pós-Graduação me proporcionou os meios adequados para analisar uma produção cinematográfica que exigia o domínio da língua alemã; o conhecimento prévio da historiografia do período; os fundamentos da cultura judaica; a sociologia do antissemitismo. Enquanto cursava à tarde a Faculdade de História e à noite a Faculdade de Filosofia na USP, eu exercia a atividade de crítico de cinema na imprensa profissional paulista, colaborando para os jornais *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Diário do Grande ABC*, para as revistas *Set*, *Isto É*, *HZ*, *HV*, *Vogue*, *Atlante*. Meus interesses por História, Filosofia e Cinema corriam em linhas paralelas, até que o excesso de trabalho me obrigou a abandonar a Filosofia, passando a me dedicar inteiramente à História e ao Cinema. As paralelas estreitaram-se. Em 1989, organizei a pré-estreia e o lançamento em São Paulo do filme *Shoah* (*Shoah*, 1985), de Claude Lanzmann, no Cine Majestic, com o apoio da Federação Judaica de São Paulo, do Centro de Estudos Judaicos da USP, da Companhia Alvorada e da Editora Brasiliense; assim como a *Mostra de Filmes Alemães sobre o Nazismo*, no Instituto Goethe, e a mesa-redonda *Shoah: memória e esquecimento*, com Anita Novinsky, Fábio Landa, Izidoro Blikstein, Jacó Guinsburg e Paulo Cesar Souza, coordenada por Rifka Berezin, no Museu da Imagem e do Som, da qual participei com uma análise do filme de Lanzmann, dentro do evento: *O III Reich e a Destruição dos Judeus da Europa: Imagens e Reflexões*. Foi quando tive a ideia de fundir meus dois interesses paralelos num doutorado sobre o cinema nazista. Minha tese, *Imaginários de destruição - o papel da imagem na preparação do Holocausto*, defendida em 1994, foi, segundo o historiador Eduardo Morettin, a primeira

²⁹ *Revista Pós*: Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, v. 6, nº 12 (nov. 2016 - abr. 2017). Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/issue/view/846>.

³⁰ NAZARIO, Luiz. “Diversão e terror: dos autos de fé ao cinema nazista”, in GORENSTEIN, Lina; TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza. (orgs.). *Ensaio sobre a intolerância: Inquisição, marranismo e antissemitismo. (Homenagem a Anita Novinsky)*. São Paulo: Humanitas / LEI / USP / FAPESP, 2002, pp. 374-417.

da USP no campo de História e Cinema³¹. Mesmo depois de expandir seu primeiro levantamento, Morettin só encontrou uma dissertação de mestrado defendida antes:

Tomando como referência o contexto paulista, o primeiro trabalho em nível de pós-graduação que tratou o cinema como fonte histórica, foi o de Cláudio Almeida, *O cinema como agitador de almas*, defendido em 1993 no programa de pós-graduação em História da USP, publicado em 1999 pela editora Annablume. Nesta instituição, Luiz Nazario teve sua tese de doutorado, *Papel da imagem na preparação do holocausto* (sic), apresentada um ano depois, sob orientação de Anita Novinsky.³²

Mas antes que eu pudesse revisar minha tese para oferecer a uma editora, Wagner Pinheiro Pereira publicou pela Alameda *O poder das imagens* (2012). Este livro era um composto de sua monografia de iniciação científica (2000), de sua dissertação de mestrado (2003) e de sua tese de doutorado (2008), com dezenas de trechos copiados de *Imaginários da destruição*. Em 2013, entrei em contato com a USP, que alegou nada poder fazer, visto não ser Wagner professor da USP, mas da UFRJ. Procurei a UFRJ, que se defendeu de agir uma vez que os trabalhos do professor foram defendidos na USP. Como o livro *O poder das imagens* trazia o logotipo da FAPESP na contracapa, indicando seu financiamento, enviei àquela agência um dossiê de 50 páginas com as cópias que percebi numa primeira leitura, prontificando-me a enviar minha tese com todos os trechos copiados por Wagner Pereira assinalados³³. Em 2014, a FAPESP concluiu que a alegação de plágio procedia, advertindo a USP para que tomasse as providências previstas no Código de Boas Práticas Científicas. A Diretoria da FFLCH questionou a Procuradoria Geral da USP para saber se a notícia de plágio seria suficiente para a abertura de procedimento apurativo. A Procuradoria esclareceu que a existência de indícios de plágio justificava a instauração de procedimento administrativo de acordo com os artigos 57 a 61 da Lei Estadual n° 10.177/98, com a confirmação do plágio podendo anular o título. Em fins de 2015 a Comissão da USP concluiu os trabalhos, constatando indícios da prática delituosa. Nada se fez até 2017, quando a FAPESP cobrou a conclusão do caso para não prejudicar o andamento de futuros financiamentos da agência, uma vez que a USP se comprometera a cumprir seu Código das Boas Práticas Científicas. A Comissão pediu-me que eu enviasse provas do plágio, após o que concluiu suas análises, confirmando

³¹ MORETTIN, Eduardo. “Cinema e História: algumas questões teóricas”, in *Curta o Acervo 1999 a 2009*, Belo Horizonte: Curta Minas / ABD-MG, 2013, p. 16.

³² MORETTIN, Eduardo. Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 21, n. 31, pp. 50-67, ago. 2014, p. 58.

³³ NAZARIO, Luiz. Dossiê: *O poder das imagens*, Belo Horizonte, 27 nov. 2013, dirigido à Diretoria Científica da FAPESP, anexado ao Processo 13/278, fls. 33-83.

38 trechos plagiados. Capelato dirigiu à Presidência da Comissão uma MANIFESTAÇÃO em defesa do acusado, interpretando minha denúncia como fantasia de uma mente perturbada. Os professores Maurício Cardoso, Mary Del Priore, Ismael Xavier e Francisco Carlos Teixeira da Silva escreveram depoimentos comoventes sobre a carreira ética, brilhante e ilibada de Wagner. Mas as duas comissões, usando métodos diferentes de aferição (manual e eletrônico), confirmaram minhas denúncias³⁴. A FAPESP considerou que esse plágio, dada sua extensão, configurava “má conduta muito grave” e tornou o denunciado impedido de solicitar auxílios e bolsas por 48 meses³⁵. Na penosa reunião ordinária da Congregação da FFLCH de 1º de março de 2018, presidida pela professora Maria Arminda do Nascimento Arruda, esta afirmou ter recebido uma carta da professora Capelato pedindo a retirada de pauta do caso até que as duas partes fossem ouvidas; a advogada de Wagner quis adentrar a reunião como ouvinte; o professor Oswaldo Coggiola propôs adiar a votação prevendo que o resultado me seria favorável. Mas o professor Edelcio Gonçalves de Souza ponderou racionalmente que nada alteraria o resultado da apuração das Comissões. No final da reunião, a Congregação reconheceu o plágio³⁶. Todo esse processo consumiu alguns anos de minha vida, e ainda não terminou. Continuo revisando minha tese para uma futura publicação, espero ainda estar vivo para vê-la em forma de livro.

[R. T.]: É notável a produção acadêmica referente ao revisionismo histórico produzido por outros historiadores, porém pouco se tem debatido sobre o revisionismo efetuado por não historiadores, principalmente quando se trata de cineastas. Como você enxerga a produção do revisionismo histórico nos filmes e como ele pode ser definido?

[L. N.]: Estudo o revisionismo no cinema desde que percebi o fenômeno assistindo ao filme alemão *O barco - Inferno no mar (Das Boot, 1981)*, de Wolfgang Petersen. Como o filme recebeu seis indicações ao Oscar da Academia de Hollywood e ganhou o Emmy Internacional de Melhor Drama, descobri que o revisionismo cinematográfico não era percebido pelo público nem pela crítica. Quando apresentei no Centro de Estudos Judaicos da USP uma conferência sobre o tema lembro que o conceito foi rejeitado pela professora Berta Waldman na discussão que se seguiu. Deixei o tema

³⁴ CONGREGAÇÃO, 01.03.2018. USP-FFLCH. *YouTube*, 1º mar. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EB6w8RCnBak>.

³⁵ *Processo 2014.1.1771.8.1*, Universidade de São Paulo, 2013-2018.

³⁶ CONGREGAÇÃO, 01.03.2018. USP-FFLCH. *YouTube*, 1º mar. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EB6w8RCnBak>.

adormecido até 2013, quando apresentei a palestra *Revisão no cinema* para 1.250 professores da rede pública, dentro da *XXV Jornada do Holocausto*, coordenada pela historiadora Maria Luiza Tucci Carneiro, no *Memorial da América Latina*, em São Paulo. Mas foi somente em 2019 que comecei a organizar meus escritos sobre o revisionismo cinematográfico ao ganhar uma bolsa integral do *Institut for the Study of Global Antisemitism and Policy* (ISGAP), com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG e da PROEX-CAPEs, para participar do seminário para professores *ISGAP-Oxford Summer Institute on Critical Antisemitism Studies 2019* no Saint John College, da Universidade de Oxford, cujo objetivo era introduzir o estudo crítico do antissemitismo em cursos superiores. Coordenado por Charles Asher Small, o Seminário contou com a participação da historiadora Deborah Lipstadt, autora do livro *Negação*, que originou o filme homônimo estrelado por Rachel Weisz; do ministro israelense Natan Sharansky, ativista dos Direitos Humanos e *refusenik* na União Soviética durante os anos de 1970-1980, quando passou treze anos prisioneiro, tornando-se símbolo da dissidência soviética e o primeiro preso político libertado por Mikhail Gorbachev; e a parlamentar europeia Ayaan Hirsi, que codirigiu com Theo van Gogh (assassinado por terroristas islâmicos) o filme *Submission*, autora de *Herege*, *Infêl*, *Nômade* e *A Virgem na jaula*. No último dia do seminário todos apresentaram o Syllabus de uma disciplina a ser ministrada com base nos conhecimentos adquiridos. Propus a ementa de uma disciplina inédita baseada nos meus estudos: *Revisão e Antissemitismo no Cinema Contemporâneo*. Ofereci a disciplina em 2021, durante a pandemia, de modo remoto, na Pós-graduação em Artes da UFMG. Os alunos regiram muito bem, com ótimos trabalhos sobre o conteúdo apresentado. Nas minhas pesquisas sempre me espantei com a não percepção dos historiadores sobre o antissemitismo que não era explícito, mas estava presente, como “apito de cachorro”, no cinema nazista de ficção. Recentemente descobri que Walter Klemperer, cujo clássico *L.T.I. - A linguagem do Terceiro Reich* inspirou minha tese, possuía um extenso registro de suas impressões do cinema nazista: *Licht und Schatten: Kinotagebuch 1929-1945*, publicado em 2020 na Alemanha. Ao ler esse livro fiquei pasmo: é o diário de um fã comum de cinema, com apreciações meramente cinéfilas: Klemperer não percebe no discurso audiovisual aquilo que ele tão bem percebeu no discurso oral-gráfico do totalitarismo nazista. No cinema ele procurava distrair-se do seu árduo trabalho intelectual, dedicado a decifrar a L.T.I.: não logrou integrar o audiovisual às suas críticas da linguagem do Terceiro Reich. Da mesma maneira, para se perceber o revisionismo no cinema é preciso um olhar diverso daquele do cinéfilo, um olhar de *historiador contaminado pela semiologia*, pois as mensagens ideológicas de um filme nem sempre são

explícitas e se encontram, até mais frequentemente, numa segunda camada de significados, nos interstícios da imagem e do som, nos “apitos de cachorro” inseridos na trama, inconscientemente assimilados por um público já moldado pelo discurso oral-gráfico.

[R. T.]: Existem similaridades estéticas entre o cinema produzido pela Alemanha nazista e o conteúdo que vem sendo veiculado pela extrema direita brasileira nas redes?

[L. N.]: Estou escrevendo com meu orientando Cristiano Lara um artigo sobre este tema, a partir do conceito de *cinétipo* que desenvolvi na minha tese. Na versão original de *Imaginários de destruição*, para mostrar como o antissemitismo operava no cinema nazista através da fabricação de imagens caracterológicas tridimensionais do judeu, eu desenvolvi o conceito de *imago*, tomado de empréstimo da psicanálise. Na revisão que fiz da tese após as observações da Banca, para evitar uma confusão com o conceito de *imago* desenvolvido por Carl Jung no contexto de sua teoria dos arquétipos, rebatizei meu conceito de *cinétipo*. O *cinétipo* não é um arquétipo, mas um estereótipo audiovisual completo, tridimensional. Fotos distorcidas, caricaturas nas mídias impressas ou desenhos feitos em muros são bidimensionais. Já o cinétipo é tridimensional, constitui uma *caricatura viva*, um personagem encarnado na tela por um ator registrado pela câmera como figura real dotada de movimentos, gestos, expressões faciais e voz própria ou dublada, acrescida de trilha sonora, cenografia, maquiagem, figurinos e acessórios. O teatro forneceu a base do cinétipo do judeu através da *imagem do judeu* de seu repertório encenado.³⁷ O cinema nazista empregou cinétipos negativos e também positivos: os vilões *judeus* (capitalistas e comunistas) e os heróis *arianos* (nacional-socialistas). O novo conceito, fecundo na análise da propaganda antissemita no cinema de ficção, pode ser aplicado em outras áreas da propaganda audiovisual, como o fez meu orientando Cristiano Lara em sua dissertação *Dimensões do marketing no cinema* (2017), que utilizou o cinétipo para analisar a análise da propaganda anticomunista do cinema da Guerra Fria. No Brasil, o imaginário da extrema-direita penetrou nas mídias de consumo criando cinétipos negativos e positivos que devem muito aos do imaginário nazista: os vilões *petistas* (capitalistas e comunistas globais) e o herói *cidadão de bem* (patriotas-militaristas representados por seu *mito* “incorrupível, imorrível e imbrochável”) que cumprem a mesma função totalitária. Nosso artigo explicará o processo de transliteração do discurso oral-gráfico para o discurso audiovisual e vice-versa.

³⁷ MEYER-PLANTUREUX, Chantal. *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*. Paris: Éd. Complexe, 2005.

[R. T.]: Como podemos pensar o revisionismo e o negacionismo no cinema em suas diferentes formas de manifestação? Você pode citar alguns exemplos de revisionismo histórico realizados em filmes e como eles são construídos?

[L. N.]: Tanto o revisionismo histórico quanto o cinematográfico tiveram origem na Alemanha, logo após o fim da guerra. No primeiro momento do pós-guerra o cinema transformou-se no principal instrumento da revelação da barbárie nazista, através dos registros de abertura dos campos de concentração e de extermínio pelas equipes de filmagem dos Exércitos Aliados. Como afirmou Conrad Wrzos, “a barbárie entrou desta vez pelos olhos do público, nos cinemas, e calou fundo na consciência dos que ainda tinham dúvidas”³⁸. Alguns desses registros foram exibidos como prova principal no Tribunal de Nuremberg. Antes de matar-se, em conversa com seu assessor de imprensa Wilfried von Oven, Goebbels previu o comportamento dos homens que trabalhavam no cinema que ele controlou de 1933 a 1945 no caso da derrota:

O senhor devia imaginar como se comportarão estas senhoras e estes senhores quando não estivermos mais aqui. Todos eles comeram do nosso pão, sentaram à nossa mesa, gostaram de receber de nós seus salários milionários e seus títulos de professores e atores do Estado. Mas sei muito bem que eles serão os primeiros a se voltarem para os novos senhores, pretendendo que teriam sido sempre bons antifascistas, silenciando sobre o recebimento do dinheiro e das honras. Eu conheço esta gentilha.³⁹

O Ministro da Propaganda não estava enganado. Derrotado o nazismo, os artistas alemães ficaram bastante apreensivos, temendo as consequências de sua colaboração com o regime. Nos processos de desnazificação, juraram nunca terem sido nazistas.

Veit Harlan foi o único diretor a sofrer um processo por “crime contra a humanidade”, devido a *O judeu Süß* (*Jud Süß*, 1941). A seu favor depôs Otto Jacobs, o estenógrafo e porta-voz de Goebbels junto à imprensa, que desviou a discussão para as costas nuas da esposa sueca do diretor, Khristine Söderbaum, no filme, que teriam excitado o Ministro Goebbels. Por falta de provas, Harlan foi inocentado, retornando ao cinema em 1947, sempre dirigindo Söderbaum em tramas de *pathos* sadomasoquista, disseminando em seus novos filmes “desnazificados” a mesma visão de mundo de

³⁸ AA.VV. *A verdade sobre as atrocidades do Eixo*. Comitê Interaliado do Brasil, 1945.

³⁹ FRAENKEL, Heinrich; MANVELL, Roger. *Goebbels*. Colônia: Kiepenheuer & Witsch, 1960, p. 278.

seus filmes nazistas. Como ele, quase todos os cineastas nazistas retornaram às suas atividades no pós-guerra. Poucos foram os que pagaram de alguma forma por seus crimes de colaboração: Karl Ritter escapou da Alemanha sob o cerco russo e desapareceu na Argentina; Hans Steinhoff fugiu dos russos, mas morreu num acidente aéreo; Ferdinand Marian tentou fugir, mas seu carro bateu contra uma árvore e ele morreu no acidente; Heinrich George foi detido pelos russos em 23 de junho de 1944 e enviado para o campo de Sachsenhausen, transformado em prisão de guerra, onde morreu em 1946, aos 53 anos de idade. Berta Drew, casada com George, relatou cinicamente que o marido nunca se envolvera em “propaganda barata” nem frequentara os círculos do poder. Suas memórias mentirosas e seletivas só retêm o “lado bom” da colaboração, ou seja, a bem sucedida carreira do casal sob a égide do Estado criminoso. Götz George, filho do casal, tornou-se um dos atores mais queridos da Alemanha. Leni Riefenstahl sofreu alguns processos devidos mais às suas intimidades com Hitler que aos seus filmes de propaganda. O erro do enfoque baseado no falso boato de que ela fora “amante” de Hitler favoreceu a cineasta, que nunca foi amante de Hitler, apenas sua admiradora fanática. Os dois ou três cineastas processados (como os doze criminosos de guerra julgados em Nuremberg) deixaram livres milhares de outros que erigiram a indústria cultural do nazismo. Os novos senhores da Alemanha do pós-guerra contaram com os mesmos artistas do ‘Terceiro Reich’ para produzir seu entretenimento. Eles continuaram a produzir os mesmos cinétipos, as mesmas estruturas narrativas, a mesma ideologia implícita nesses cinétipos e nessas estruturas narrativas. Não houve na Alemanha, como houve na França, uma condenação efetiva da classe artística. Após a superficial desnazificação, os diretores, atores e técnicos que haviam colaborado retomaram suas carreiras como inocentes manipulados. Os nazistas não foram realmente desnazificados. O *Psychological Warfare Department of the United States Department of War*, depois de produzir o documentário de longa-metragem *Moinhos da morte* (*Die Todesmühlen*, 1945), de Hanuš Burger, pediram a Billy Wilder que editasse o filme. Com o início da Guerra Fria os americanos precisavam dos alemães animados para reconstruir o país. Seria prudente não lançar o filme na íntegra. Wilder reduziu o documentário a um curta-metragem. Mesmo assim, os alemães não quiseram ver esse e outros “filmes de atrocidades”, considerando-os encenações de Hollywood para humilhá-los. Diante desse negacionismo Wilder teve a ideia de condicionar a entrega dos cartões de racionamento à ida aos cinemas para ver *Moinhos da morte*. Os alemães foram aos cinemas receber seus cartões, mas deram as costas para a tela. Wilder mostrou o fracasso da desnazificação na cena de *A mundana* (*A Foreign Affair*, 1948), em que pai e filho se apresentam ao escritório americano

de desnazificação e enquanto o pai, ostentando um bigodinho a Hitler, jura que jamais foi nazista, o filho se distrai rabiscando suásticas na mesa, compulsivamente enfeitando com elas até as costas do pai.

Logo o revisionismo se infiltrou na produção cinematográfica alemã. O documentário *Blitzkrieg* (1958), de Anton Graf e Bossi Fedrigotti, que manipulava um rico material de arquivo, pretendendo ser uma visão “objetiva” do papel do exército alemão na Segunda Guerra, deixou nos críticos a incômoda sensação de uma exaltação indireta: como uma maquinaria tão profissional e eficiente quanto a *Wehrmacht* pode ter sido derrotada? Ao “tomar distância a respeito das atrocidades nazistas”, ao procurar a “objetividade” e ao se preocupar, sobretudo, com a eficácia das armas, os diretores suscitavam certa nostalgia pelo ‘Terceiro Reich’ numa Alemanha que fora derrotada, mas já se reerguia.

No documentário *Hitler, uma carreira* (*Hitler - Eine Karriere*, 1977), com base em sua monumental biografia do ditador, o historiador Joachim Fest incluiu os filmes caseiros coloridos de Eva Braun, numa primeira tentativa de *humanizar* Hitler.

Depois da unificação, os alemães queriam transformar a antiga Ufa e ex-Defa numa Euro-Hollywood. Apostaram primeiro no *fx Center*, um laboratório de desenvolvimento de efeitos especiais e imagens sintéticas, capaz de “concorrer com Los Angeles”, explorado pela *company b*, especializada na restauração digital de filmes antigos, dirigida por Godfrey Pye. O cineasta Peter Fleischmann, diretor do Centro Europeu do Filme de Babelsberg, acreditava que o estúdio ressurgiria das cinzas com a ajuda da União Europeia. Com o projeto “Cyber Cinema”, ele pretendia implantar salas digitais em toda a Europa onde as salas de cinema haviam desaparecido. Se a densidade das salas de cinema ainda era forte na França e, em menor escala, na Alemanha, na Itália, no norte da Inglaterra, na Grécia, em Portugal e, sobretudo, no Leste Europeu, o deserto cinematográfico avançava. O objetivo seria revitalizar o “cinema” eliminando gastos de duplicação de cópias e transporte, com lançamentos digitais simultâneos em toda a Europa⁴⁰.

⁴⁰ Babelsberg se pare des dernières techniques de réalisation: <http://archives.arte-tv.com/hebdo/metropolis/ftext/archives.html>; Cyber Cinema: <http://www.cybercinema.org/>; company b et fxCenter: <http://www.babel.de/>; Centre européen du film de Babelsberg: <http://www.babel.de/EDA/partner/efb/efb.htm>; Le site de Visual Effects Society: <http://www.visualfx.com/home.htm>.

A perspectiva de um cinema europeu comandado pelos alemães numa indústria que abrigou dois sucessivos sistemas totalitários de propaganda não era reconfortante. Os alemães continuaram a ver os filmes nazistas em suas sessões da tarde na TV. Hoje dezenas de filmes nazistas, incluindo as obras completas de Leni Riefenstahl, circulam em DVD. *Morgenrot* foi o primeiro filme nazista lançado em Bluray. Seguiram-se Blurays dos coloridos *Der Fledermaus*, *Münchhausen*, *Opfergang* e *Immensee*. O cinema nazista difunde-se em ofertas comerciais na Amazon e em piratarias ilegais gratuitas no YouTube. Um site revisionista americano comercializa o panfleto antissemita *O Eterno Judeu* (*Der Ewige Jude*, 1940), de Fritz Hippler, anunciando: “O melhor documentário já produzido sobre os judeus... Mostra os judeus como eles realmente são.”⁴¹. Outro marco do revisionismo no cinema alemão, *A queda! As últimas horas de Hitler* (*Der Untergang*, 2004), de Oliver Hirschbiegel, inspirado em outra obra de Fest, *No bunker de Hitler* (*Der Untergang: Hitler und das Ende des Dritten Reiches*), foi sucesso em todo o mundo.

[R. T.]: A relação entre biografia do artista, suas inclinações políticas, e o consumo de suas obras é uma questão que mobiliza continuamente disputas na sociedade. No cinema alemão há o caso notório de Leni Riefenstahl. Como você enxerga esse debate? De que maneira podemos pensar as expressões estéticas e o contexto e as mensagens políticas veiculadas nas produções culturais?

[L. N.]: O caso de Leni Riefenstahl é o mais famoso, mas centenas de diretores, atores e técnicos colaboraram com o nazismo através da encenação da propaganda desenhada por Goebbels para o cinema, que ele controlava em todas as suas instâncias de produção, como um *mogool* de Hollywood que tivesse estatizado todos os grandes estúdios e centralizado o *star system*, que girava ao seu redor. Em *A história nos filmes, os filmes na história* (2012), Robert Rosenstone levantou uma série de questões sobre o filme histórico e suas recriações do passado: As representações de um filme histórico aumentam ou diminuem o nosso conhecimento do passado? As representações fílmicas do passado podem ser levadas a sério? Um filme pode ser considerado como um “pensamento histórico” ou contribui para algo que possamos chamar de “entendimento histórico”? A visão de um cineasta pode ser uma visão legítima da História ou se reduz a pura ficção? Podemos considerar o cineasta um historiador? Seu livro tenta responder a tais perguntas, observando que elas se tornam fundamentais

⁴¹ No original: “The best documentary film on the Jews ever produced... Shows Jews as they really are.”. Tradução do autor.

em nosso tempo, uma vez que, cada vez mais, a maioria das pessoas só terá conhecimento do passado através do cinema: “Para cada pessoa que lê um livro sobre um tópico histórico abordado por um filme, especialmente por um filme popular como *A lista de Schindler* (1993), muitos milhões de pessoas terão contato com o mesmo passado apenas nas telas. Em vez de rejeitar essas obras - como muitos historiadores profissionais e jornalistas continuam a fazer - como mera “ficção” ou “entretenimento”, ou de se queixar de suas “imprecisões” flagrantes, parece mais sensato admitir que vivemos em um mundo moldado, mesmo em sua consciência histórica, pelas mídias visuais e investigar exatamente como os filmes trabalham para criar um mundo histórico. Isso significa se concentrar no que podemos chamar de suas regras de abordagem dos vestígios do passado e investigar os códigos, convenções e práticas por meio dos quais a história é levada às telas”⁴². Rosenstone analisou as obras de Oliver Stone, o diretor americano que, a seu ver, mais insistiu em representar a história em filme. Considerou especialmente *JFK, a pergunta que não quer calar* uma obra de história modernista ou pós-modernista, por apresentar eventos a partir de perspectivas concorrentes e misturar tipos de película, idiomas, gêneros e estilos de época para representar a variedade de contextos em que os eventos acontecem, num estilo narrativo que tende a enfatizar a reconstrução artificial e provisória de qualquer realidade histórica. O filme parece questionar a história como modo de conhecimento ao mesmo tempo em que afirma a necessidade que temos dela, como se a busca desesperada pela verdade desembocasse na certeza de que ela é impossível de ser encontrada. Rosenstone é complacente com as teorias de conspiração do cineasta e se rende ao encanto de sua paranoia, absolvendo Oliver Stone de suas teorias de conspiração, contradições e má-fé, celebrando o cineasta a partir de uma visão populista da História, que absorve na dimensão que ele destacou de *Revisão* da História todo e qualquer *Revisionismo* da História, amalgamando esses dois conceitos pela legitimação do método cinematográfico de Stone. A ideia é tão chocante quanto o fato de que num manual tão importante como seu *best-seller* sobre “a história nos filmes, os filmes na história”, a cineasta nazista Leni Riefenstahl não seja citada uma única vez. E que tampouco o Ministro da Propaganda do Terceiro Reich seja mencionado. Apenas Hitler ganhou três escassas citações. Rosenstone não se deu ao trabalho de analisar ou citar nenhum filme produzido na Alemanha nazista, de extrema importância para a discussão do tema uma vez que o “filme histórico” era o gênero predileto da Juventude Hitlerista. Seria a visão nazista da História, cheia de teorias de

⁴² ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010, p. 29.

conspiração, mitologias políticas e metáforas, outra visão legítima para os “griôs” de nosso tempo, que preferem ver um filme a ler um livro?

[R. T.]: Atualmente se tem a percepção de que as salas de cinema estão perdendo espaço para as plataformas de streaming, o que foi intensificado principalmente durante a pandemia da COVID-19, o novo coronavírus (SARS-CoV-2). Isso nos leva a problematizar tanto a questão econômica quanto a relação do público com o espaço de projeção. Em sua opinião, como isso transforma a relação da plateia com o Cinema?

[L. N.]: O *streaming* é talvez a última das sucessivas crises que se abateram sobre o cinema, depois das mídias digitais, da TV a cabo, da pirataria, da Internet, da TV. Os *palácios do cinema* eram projetados para fazer os cinéfilos se sentirem membros de uma realeza e atraíram a classe média alta, conferindo ao meio o prestígio que só o teatro e a ópera gozavam. Quando Herbert Lubin quis construir a maior casa de cinema do mundo, em 1925, ele contratou Samuel Rothafel, conhecido como Roxy, que gerenciara o Mark Strand Theater, o primeiro Palácio do Cinema em Nova York. Ao custo de US\$ 12 milhões (US\$ 151 milhões hoje), o Roxy Theater foi inaugurado em 1927 na Broadway com 5.920 lugares. Essa “catedral do filme” tinha o maior tapete oval do mundo no *Grand Foyer* e acomodava uma orquestra de 110 músicos. O primeiro filme exibido foi *O amor de Sunya (The Love of Sunya)*, produzido e estrelado por Gloria Swanson⁴³. Em 1960, o Roxy foi demolido após uma homenagem à qual a estrela Gloria Swanson compareceu para uma despedida gloriosa. Os palácios do cinema desapareceram em todo o mundo com a massificação da TV. No Brasil, as grandes salas viraram igrejas evangélicas e estacionamentos de automóveis. Os poucos cinemas restantes refugiaram-se da violência urbana nos *shopping centers*, mas logo se transformaram em salas digitais. Com o fim da película, os cinéfilos se perguntaram se valia a pena continuar indo ao cinema, já que o *streaming* e o *home theater* substituem com conforto o ritual coletivo apequenado com o barulho das mastigações e conversas, o cheio da pipoca amanteigada e as luzes de farol dos celulares...

⁴³ HYSSELL, Patricia. Roxy Theater. *Blog Patricia Hysell*. Disponível em: <https://patriciahysell.wordpress.com/2012/03/11/roxy-theater/>; WIKIPEDIA. Roxy Theater. Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Roxy_Theatre_\(New_York_City\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Roxy_Theatre_(New_York_City)).

[R. T.]: Para finalizar, a partir do seu contato com a pesquisa científica no campo da História e do Cinema, como você enxerga a produção historiográfica brasileira? Quais perspectivas e potencialidades você pode apontar para jovens historiadores que têm interesse sobre o tema?

[L. N.]: A historiografia brasileira sobre Cinema e História evoluiu muito e já é quase impossível acompanhar a produção acadêmica da área: centenas de artigos e livros são publicadas a cada ano, a maioria sobre Documentários Brasileiros, Cinema no Estado Novo, Cinema Novo e Ditadura Militar, Cinema da Retomada, Cinema de Mulheres, Cinema Queer... Quando comecei a pesquisar o cinema nazista não encontrei nenhum livro importante sobre o nazismo na Biblioteca da Faculdade de História da USP. Nenhum historiador brasileiro se ocupava do nazismo, que se diria do cinema nazista. Só havia alguma coisa na Biblioteca do Instituto Goethe. Hoje no mundo há dezenas de historiadores trabalhando com o cinema nazista: a coletânea *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema* é prova disso. Escrita por especialistas em cinema nazista de diversos países, a coletânea foi organizada por David Welch (em colaboração com Roel Vander Winkel), um dos pioneiros do estudo do cinema de propaganda, e mapeia a extensão mundial da cinematografia do ‘Terceiro Reich’. Colaborei com uma pesquisa inédita sobre a presença do cinema nazista no Brasil⁴⁴. Nas tradicionais premiações do *International Festival of German Film Heritage* (CINEFEST) em Hamburgo, o livro ganhou o Prêmio *Willy Haas* de melhor livro sobre o cinema alemão publicado no período de 2006-2007, concorrendo com outros livros de autores de primeira linha como Thomas Elsaesser. No Brasil, ainda são poucos os livros publicados sobre o cinema nazista: *Das páginas à tela*, de Flaviano Bugatti Isolan; *Imagem, tempo e movimento*, de Mauro Rovai, a partir de suas teses. Temos as dissertações e teses inéditas de Adriana Kurtz, Adriana Barbosa Ribeiro, Ana Luiza Ianeles dos Santos, Karoline Teixeira e Gabriela Fiorin Rigotti, que se concentraram no estudo de Leni Riefenstahl. Mas Leni é uma entre dezenas de cineastas nazistas como Arthur Maria Rabenalt, Erich Waschneck, Hans Heinz Zerlett, Hans Steinhoff, Herbert Maisch, Herbert Selpin, Josef Von Baky, Karl Hartl, Karl Ritter, Thea von Harbou, Veit Harlan, etc. Mesmo no estudo do nazismo o Brasil tem grandes lacunas: clássicos como o *Behemoth*, de Franz Neumann; *Der SS-Stadt*, de Eugen Kogon, ou *Nazi Culture*, de

⁴⁴ NAZARIO, Luiz. “Nazi Film Politics in Brazil, 1933-1942”, in WINKEL, Roel Vande; WELCH, David (orgs.). *Cinema and the Swastika: the International Expansion of Third Reich Cinema*. 1ª edição em Hardcover (capa dura). London / New York: Palgrave Macmillan, 2007, pp. 85-98 (1ª edição, em Hardcover); NAZARIO, Luiz. “Nazi Film Politics in Brazil, 1933-42”, in WELCH, David; WINKEL, Roel Vander (orgs.). *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*. Basingstoke (Hampshire) / New York: Palgrave Macmillan, 2011, pp. 85-98 (2ª edição revista, em Paperback).

George Mosse, precisariam ser traduzidos e publicados. Já os revisionistas entopem as redes sociais com suas noções estúpidas sobre ser o nazismo um movimento de esquerda... Combater o revisionismo é a tarefa mais urgente para os jovens historiadores, pois a meta dos revisionistas é destruir a História.