

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

GABRIEL TRUCCOLO DE LIMA

**NAZISMO E HOLOCAUSTO NO CINEMA ESTADUNIDENSE: HISTÓRIA,  
LIMITES E REFLEXÕES A PARTIR DE *BASTARDOS INGLÓRIOS***

Porto Alegre

2017

**NAZISMO E HOLOCAUSTO NO CINEMA ESTADUNIDENSE: HISTÓRIA,  
LIMITES E REFLEXÕES A PARTIR DE *BASTARDOS INGLÓRIOS***

GABRIEL TRUCCOLO DE LIMA

Monografia apresentada para o curso de  
História da Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, como requisito parcial para a  
obtenção de grau de licenciado em História.

Orientador:

Prof. Arthur Ávila

Porto Alegre  
2017

### CIP - Catalogação na Publicação

Lima, Gabriel Truccolo de  
Nazismo e Holocausto no cinema estadunidense:  
História, Limites e Reflexões a partir de  
"Bastardos Inglórios" / Gabriel Truccolo de Lima. -  
- 2017.  
85 f.  
Orientador: Arthur Lima de Ávila.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas,  
Licenciatura em História, Porto Alegre, BR-RS,  
2017.

1. Cinema. 2. Nazismo. 3. Holocausto. 4.  
Representação. 5. Trauma. I. de Ávila, Arthur Lima,  
orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Aos amigos que encontrei no início de minha jornada acadêmica e que me acompanharam até o fim dela, independentemente da distância física e de quaisquer outras circunstâncias: Thamirez Martins, Hariagi Brobra Nunes, Carlos Bueso, Nykollas Orockzo, Lucas Forte, Bruno Ribeiro, Bárbara Schall, Davi dos Santos, Naiara Assunção. Aos que tive a sorte de encontrar no decorrer, sendo determinantes para a continuidade dos meus estudos: Fábio Moreira, Guilherme Cardoso, Tiago Medeiros. Aos que já me acompanhavam de outras viagens: Caroline Pires, Myriane Roxo, Fernanda Miranda, Bruno Marques, Alessandra Santos. Valeu pelas besteiras que falamos e as músicas que tocamos juntos. A importância de vocês em minha vida só não é superada pela minha gratidão.

À amiga e companheira Carolina Suriz, que tanto me deu momentos bons quanto foi parceira nos difíceis. Sem tua presença jamais teria feito este trabalho e teria alcançado tantas outras conquistas; sem tua palavra seria uma pessoa menor. Obrigado por ter feito parte da minha vida durante esse tempo. Pra ti, todo o meu respeito, minha gratidão e amor.

Aos mestres e mestras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que além de formar-me com extrema competência, mais de uma vez foram exemplos de consciência e cidadania. Aos que não o foram, ao menos serviram como um exemplo a jamais ser seguido. Obrigado!

À equipe da Sala de Integração de Recursos e toda a equipe (e alunos) da Escola de Ensino Fundamental Aramy Silva: talvez nunca tomem conhecimento desta expressão formal de gratidão, mas proporcionaram uma experiência profissional e humana inesperada e inigualável. Vocês me ensinaram coisas que carregarei comigo pra sempre.

Por fim, àqueles que me deram a vida: Rejane Maria Truccolo de Lima e Lauro Luiz Dell' Aglio de Lima. Por vocês aprendi e continuo aprendendo tudo que sei sobre ética, justiça e compaixão com o próximo, valores que permeiam o tema central deste estudo. Sou grato e valorizo cada ensinamento: vocês são o horizonte que vejo à minha frente e o presente trabalho se dá tanto pelos esforços de vocês quanto pelos meus.

## RESUMO

Este trabalho tem a finalidade de analisar a representação cinematográfica do nazismo e do Holocausto no filme *Bastardos Inglórios*, de 2009. A partir desta proposta, se constrói um breve histórico das representações do nazismo e do holocausto no cinema norte-americano, buscando apreender como estas se constituíram historicamente. Tendo apresentado estas diversas abordagens narrativas e de representação no cinema, interrogamos: quais as implicações éticas destas representações e que problemas apresentam? Qual a relação entre seu papel psicanalítico no trabalho de elaboração do trauma e a banalização dos processos históricos representados?

**PALAVRAS-CHAVE:** Nazismo; Holocausto; Cinema; Representação Cultural; Trauma; Ética.

## **ABSTRACT**

The present work has its objective in analyzing the cinematographic representations of nazism and the Holocaust in the 2009 movie *Inglourious Basterds*. Starting from this premise, a brief history of nazism and Holocaust representations in north-american cinema is built, aiming to apprehend how these representations were historically constructed. Having presented those multiple narrative and representative approaches in cinema, we ask: what are the ethical implications of such representations and what problems they present? What is the relation between their psychoanalytical role of working-through trauma and the banalization of the historical processes represented?

**KEY-WORDS:** Nazism; Holocaust; Cinema; Cultural Representation; Trauma; Ethics.

# INDÍCE

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1: ANÁLISE FÍLMICA.....</b>	<b>6</b>
1.1. - Apresentação.....	6
1.2. - Narrativa .....	8
1.3. - Personagens.....	19
1.4. - Intertextualidades e problemáticas.....	23
<b>CAPÍTULO 2: BREVE HISTÓRICO DAS REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS.....</b>	<b>29</b>
2.1. - Antes e durante a guerra: 1939 – 1942.....	29
2.2. - Nazisploitation.....	36
2.3. - <i>A Lista de Schindler</i> .....	43
<b>CAPÍTULO 3: LIMITES ÉTICOS.....</b>	<b>49</b>
3.1. - Mais que um Uniforme.....	49
3.2. - Riso e Fantasia.....	57
3.3. – Problemas, Potenciais e Limites.....	62
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>70</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>74</b>

## INTRODUÇÃO

O seguinte trabalho tem como tema central as representações cinematográficas do nazismo e, em certa medida, do Holocausto. Este tema foi delimitado no ano de 2016, em um momento caracterizado pela minha falta de estudo aprofundado sobre esse tema – encontrava-me imerso no senso-comum, e de início resisti à ideia de dedicar tanto estudo e pesquisa a um tema que parecia esgotado. Explico: a bibliografia que parecia (e parece) não acabar só encontra semelhante na quantidade avassaladora de filmes e documentários (muitos, verdade seja dita, de qualidade dúbia) sobre este assunto. Quando pesquisava algum filme situado na Segunda Guerra Mundial ou que abordasse o nazismo, outros três desconhecidos apareciam.

Quase que imediatamente após o início dos estudos verifiquei o tamanho de meu equívoco: os estudos sobre o nazismo e o Holocausto jamais estiveram perto de um ponto de estagnação onde novas produções seriam irrelevantes; pelo contrário, são temas que estiveram (e estão) em constante debate e disputa. Essa presente introdução, inclusive, inicialmente redigida nos primeiros meses de 2017, teve de ser alterada ao longo do ano e da pesquisa.

Se antes, como exemplos das disputas sobre a memória do Holocausto, mencionava-se a insistente e repulsiva voz dos negacionistas; o debate historiográfico dos anos 90 na Europa (quando surgiu a tese de que o nazismo e o Holocausto teriam sido nada mais que uma resposta à violência do bolchevismo); o uso destes fenômenos como defesa ou ataque do Estado de Israel; à constante revisão das categorias de *vítima* e *perpetrador*, que são alargadas e diminuídas de acordo com a perspectiva do autor; e os enfoques psicanalíticos de superação, alívio ou superação do trauma, hoje, tendo em mente a data de finalização do presente trabalho, é impossível ignorar as manifestações de supremacistas brancos em Charlottesville, nos Estados Unidos, em agosto de 2017.

Assim, antes mesmo de começar a escrever o presente trabalho pude perceber em mim próprio a vontade de acreditar que a memória, a História e o estudo do nazismo e do Holocausto são “assunto já esgotado”, exceto para um punhado de extremistas de cabeça raspada. Ledo engano, e um calcado em certa esperança e visão otimista do mundo que, na sua inocência ignorante, fora destruída em parte pela pesquisa e apreensão dos



debates historiográficos sobre os assuntos em pauta, mas também pelos eventos de agosto de 2017. Como poderia ser diferente? Estudar o Holocausto e o nazismo, afinal, envolve o mergulho em um universo de visões pautadas pela culpa, pelo trauma, pelo sofrimento, pelas representações culturais, pelas perspectivas políticas, religiosas e identitárias. Estudar este tema acarreta na responsabilidade de estar atento a estas disputas e a estes fatores que influenciam nas inúmeras perspectivas estudadas; escrever sobre esse tema acarreta na responsabilidade ética para com os sobreviventes e familiares das vítimas.

É justamente esta fluidez e instabilidade interpretativa tão intensa que talvez justifiquem tamanho acervo de material, e esta abundância tornou-se um dos pontos de análise do presente escrito, expresso no capítulo 3 deste trabalho de conclusão de curso. Mas estamos adiantando-nos.

Proponho aqui trabalhar o filme *Bastardos Inglórios* como fonte histórica, que carrega em si representações culturais. Considero o uso do cinema como fonte histórica e seus limites teóricos algo que já não é particularmente novo, e dispenso, portanto, reflexões teóricas-metodológicas mais aprofundadas sobre este uso. Porém, se faz necessária a explicação, justificativa e embasamento teórico dos métodos adotados no presente trabalho.

Marc Ferro, em seu artigo *O Filme: Uma Contra-Análise da Sociedade?*, propõe o cinema como fonte de análise involuntária das sociedades. Segundo o autor, “o cinema é um testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção” (MORRETIN, 2013, p. 13.). Este caráter e potencial de testemunho se dá pelo fato de que o cinema “revela o seu [da sociedade] funcionamento real [...]. Apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos”. (FERRO, 1992, p. 86). Portanto, para Ferro, o cinema excede seu próprio conteúdo; revela aspectos do mundo real que não dependem de seu criador, expressando, por trás das imagens, a ideologia de uma sociedade. Adota o filme como produto e agente da História (1992, pp. 28-29.).

Em termos de metodologia, Ferro:

Se afasta de uma análise semiológica, estética ou ligada à história do cinema. Seu objetivo é examinar a relação do filme com a sociedade que o produz/consome, articulando entre si realização, audiência, financiamento e ação do Estado, isto é, variáveis não cinematográficas. (KORNIS, Mônica A, 1992, p. 244)

Eis aí a grande diferença metodológica inaugurada pela disputa desta abordagem por Pierre Sorlin. Este propõe o uso da semiótica na análise do filme, por reconhecer que cada imagem possui um grande número de sentidos, cabendo ao historiador, no esforço de análise, reconhecer elementos icônicos dentro do conjunto maior. Segundo esta interpretação, o filme possui um *texto visual* que demanda a análise interna, e possui uma própria história por estar cercado de um contexto. (KRONIS, 1992, p.246). Sorlin, também:

Propõe algumas perguntas sociológicas básicas para a análise sócio-histórica do filme: como o filme representa, por meio dos seus personagens, os papéis sociais que identificam as hierarquias e lugares na sociedade representada? Quais os tipos de conflitos sociais descritos no roteiro/ Quais as maneiras como aparecem a organização social, as hierarquias e as instituições sociais; como se dá a seleção de fatos, eventos, tipos e lugares sociais encenados? Qual é a maneira de conceber o tempo: histórico-social ou biográfico? O que se pede ao espectador: identificação, simpatia, emoção, rejeição, reflexão, ou coação? (NAPOLITANO, 2005, p. 246)

Na atualidade, a teoria e a metodologia parece adotar esta linha de pensamento. Para Marcos Napolitano, a análise historiográfica do cinema demanda a percepção das fontes em suas estruturas internas de linguagem e mecanismos de representação. Isso implica em dois níveis de entendimento: o das mensagens explícitas, e o das mensagens baseadas em convenções partilhadas que permitem a imagem ser compreendida e decifrável (2005, p. 226.).

Isto, entretanto, não representa o abandono do *contexto histórico* prezado por Ferro no procedimento de análise do cinema. Pelo contrário: a interpretação das imagens sempre implica na realidade como referencial – as “convenções partilhadas” de Napolitano. Daí, sua riqueza enquanto fonte histórica. A semiótica no filme “seria uma semiótica conotativa: aquela em que o plano da expressão é uma semiótica completa e o plano do conteúdo, um “conotador”, isto é, um conjunto de convenções restritas”. (CARDOSO, Ciro F; MAUAD, Ana Maria. 1997).

Não estou interessado, no presente trabalho, em analisar a sociedade estadunidense de 2009, ano de produção de *Bastardos Inglórios*; também não é meu objetivo verificar o quanto o filme é “historicamente correto” na sua representação do passado. Estou interessado na forma com que essas representações são construídas e são apresentadas para o expectador, tentando alcançar, na medida do possível, os objetivos

do autor do filme ao construir tais representações. Porém, faço uma importantíssima ressalva: uma análise completa do filme objetivando tais conclusões envolveria uma identificação total de todos os aspectos da obra – os ângulos fotografados, o figurino utilizado, o jogo de sombra/luz. A análise destes fatores resultaria em um trabalho extenso e portanto não é realizada por motivos práticos, em respeito ao caráter deste estudo - que é feito em vias de conclusão do curso de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Analisarei, enfim, os seguintes elementos de *Bastardos Inglórios: temática e narrativa, personagens e intertextualidades* (referências a outros filmes). Para tal, utilizamos a obra *Como Analizar um Film*, de Francesco Casetti e Federico di Chio, de 1990. Trata-se de um manual de análise fílmica sob o ponto de vista estrutural: explicam-se os códigos visuais e seus significados no cinema (como movimentos de câmera e funções narrativas de cada personagem), propondo o cinema como um meio de comunicação, efetivamente analisando cada aspecto do filme como um código cinematográfico que visa a troca informações com o espectador.

Feita a análise destes elementos em *Bastardos Inglórios*, o próximo passo é verificar outras representações que podem ou não dialogar com esta obra. Para tal, proponho um breve resgate histórico das representações do nazismo no cinema norte-americano. “Breve” pois seleciono três momentos que considero chave, pinçando alguns filmes específicos de destaque de cada período e esperando com isso permitir a visualização do todo destas representações: Os anos da guerra (e os que imediatamente a procederam), analisando *Confessions of a Nazi Spy* (1939), *Prelude to War* (1942), e *Casablanca* (1942); As décadas de 1970 e 1980, onde volto meu olhar para o subgênero do *nazisploitation* e seus paralelos com os filmes da série *Indiana Jones*, e, por fim, a década de 90 com o filme *A Lista de Schindler*. Cada momento possui um conjunto de valores estéticos e de objetivos particular, e selecionei obras que, acredito, melhor ilustram estes conjuntos de valores. Com isso, espero explorar o universo de representações onde *Bastardos Inglórios* se insere – seja como repetidor ou pretendo contestador.

Espero com isso ter uma boa noção do “todo” de representações e, por fim, serão confrontadas com problemáticas éticas que se apresentam quando estamos lidando com narrativas situadas neste período. Primeiramente, analisaremos o problema de representar nazistas como personagens *humanizadas* – ou seja, representações que fogem de uma

simples dicotomia entre bem/mal. Este parece ser um fator importante em *Bastardos Inglórios* e merece ser analisado. Em segundo lugar, o problema de uma narrativa ficcional que envolve o nazismo e o holocausto que proporciona *divertimento* aos seus espectadores – como veremos, algo muito criticado na obra. Enfim, proponho discutir duas posições possíveis sobre todas estas obras por nós discutidas: o de seu papel supostamente positivo no trabalho de elaboração do trauma *versus* seu efeito prático de banalizar estas experiências históricas.

Dominick LaCapra e Paul Ricoer escreveram sobre a escrita da História em sua relação com o processo psicanalítico do trauma; Albert Rosenfeld e Susan Sontag escreveram sobre a fetichização e o impacto do excesso das representações históricas sobre a percepção histórica; Hayden White e Robert Rosenstone escrevem sobre a confabulação da História no cinema; Roger Chartier escrevera sobre representações e práticas culturais. São alguns dos autores que cito neste trabalho, que também se embasa em trabalhos sobre História e Cinema e Cinema e nazismo, além de artigos sobre o assunto e suas variadas perspectivas. Trata-se de um trabalho, portanto, multifacetado, preocupado com as problemáticas teóricas, efeitos práticos e limites éticos das representações cinematográficas e seu diálogo com a História.

Ao trabalho.

## 1. ANÁLISE FÍLMICA

### 1.1 APRESENTAÇÃO

*Bastardos Inglórios* (*Inglourious Basterds*, 2009, 153 min.) é um filme estadunidense produzido na Alemanha, escrito e dirigido pelo cineasta Quentin Tarantino, nascido em 1963 no Tennessee. Não se trata de um filme que pode ser considerado “pequeno” – com um orçamento de 75 milhões de dólares e um elenco formado por atores e atrizes consolidados e consolidadas no cinema mundial, foi um dos grandes filmes a serem lançados em 2009, ano em que venceu 124 prêmios em festivais de cinema, tendo sido indicado a um total de 153 categorias<sup>1</sup> - oito destas indicações no Academy Awards, principal premiação do cinema mundial, onde o filme foi premiado na categoria de Melhor Ator Coadjuvante. A produção arrecadou um total de 321 milhões de dólares no mundo todo, no ano de seu lançamento.

Quentin Tarantino iniciou sua carreira como cineasta independente em 1992 com o filme *Cães de Aluguel* (*Reservoir Dogs*). É no seu segundo filme em 1994, *Pulp Fiction*, que a fama e carreira de Quentin Tarantino deslancha e o mesmo é aclamado enquanto cineasta. Em 2005, foi nomeado pela Time como uma das 100 pessoas mais influentes do Mundo.<sup>2</sup>

Quando Tarantino começa a produção de *Bastardos Inglórios*, já encontrava-se, portanto, com certa credibilidade estabelecida em seu meio. Para além disso, já possuía uma identidade artística forte, o que permite caracterizar alguns dos elementos estéticos de seu corpo de trabalho. Seus filmes são caracterizados pelo tempo fílmico não-linear – fazendo o uso de *in-media-res*, *flashbacks* e *flashforwards*, como em *Cães de Aluguel*, *Pulp Fiction*, *Jackie Brown* (1997), *Os Oito Odiados* (*Hateful Eight*, 2015) e *Kill Bill*(2003) -; a multiplicidade de personagens principais – frequentemente associada à falta de um protagonista claro, como em *Cães de Aluguel* e *Pulp Fiction* e, como veremos, em *Bastardos Inglórios* -; a presença marcante da violência e o humor negro.

A campanha de marketing de *Bastardos Inglórios* constituiu, principalmente, em três trailers que enfatizavam a violência empregada contra os nazistas e o senso estético exagerado. O primeiro trailer lançado possui cerca de 1 minuto e 45 segundos de duração.

---

<sup>1</sup> Disponível em <http://www.imdb.com/title/tt0361748/awards>. Acesso em 07 de dezembro de 2017.

<sup>2</sup> Disponível em [https://web.archive.org/web/20131020153940/http://content.time.com/time/specials/packages/article/0%2C28804%2C1972656\\_1972696\\_1973085%2C00.html](https://web.archive.org/web/20131020153940/http://content.time.com/time/specials/packages/article/0%2C28804%2C1972656_1972696_1973085%2C00.html). Acesso em 07 de dezembro de 2017.

Constitui no monólogo do personagem Aldo Raine (Brad Pitt), líder dos Bastardos, feito no Capítulo 2 do filme. Enquanto o monólogo é proclamado, breves cenas do filme são exibidas. As frases “*you haven’t seen war/until you’ve seen it through the eyes/of Quentin Tarantino*” são exibidas na tela, intercaladas com rápidas tomadas de personagens do filme disparando armas de fogo; A frase “*there are no enemies behind enemy lines*” surge escrita na tela enquanto Aldo Raine proclama “*Nazi ain’t got no humanity, and they need to be destroyed*”. O título do filme é exibido, e, após alguns segundos, um novo corte exhibe Adolf Hitler, conforme representado no filme, batendo em uma mesa e gritando “*nein, nein, nein, nein!*” com irritação. Volta-se para Aldo Raine e seus Bastardos, satisfeitos.

Dos cartazes promocionais dos filmes, podemos ressaltar que os três primeiros foram lançados em conjunto, e constituem em imagens de três armas utilizadas no filme pelos personagens dos Bastardos – uma adaga, um rifle e um taco de baseball –, ensanguentadas e cercadas de indumentárias nazistas. Chamamos atenção especial para o taco de baseball, com inúmeros nomes judaicos e uma Estrela-de-Davi entalhados em seu corpo. Acompanha-se a *tagline* do filme: “*Once upon a time in Nazi occupied France...*” (frase essa que será discutida mais adiante).

O filme foi recebido com críticas majoritariamente positivas. O portal *Rotten Tomatoes*, que agrega análises feitas por críticos profissionais do mundo todo, registra que 88% de 312 críticos fizeram uma análise positiva do filme.<sup>3</sup> O crítico Peter Travers, da revista *Rolling Stone*, deu ao filme quatro estrelas de cinco possíveis, exaltando a atuação de Christoph Waltz no papel de Hans Landa, falando que Tarantino “reescreve a História com a única autoridade que possui: a supremacia como cineasta”.<sup>4</sup> Peter Bradshaw, crítico do periódico britânico *The Guardian*, por sua vez concedeu ao filme uma única estrela de cinco possíveis, chamando o filme de “decepcionante”, “entediante”, e de “mau-gosto”.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Disponível em [https://www.rottentomatoes.com/m/inglourious\\_basterds/](https://www.rottentomatoes.com/m/inglourious_basterds/). Acesso em 07 de dezembro de 2017.

<sup>4</sup> Disponível em <http://www.rollingstone.com/movies/reviews/inglourious-basterds-20090820>. Acesso em 07 de dezembro de 2017.

<sup>5</sup> Disponível em <https://www.theguardian.com/film/2009/aug/19/inglourious-basterds-review-brad-pitt-quentin-tarantino>. Acesso em 07 de dezembro de 2017.



Figura 1: Primeiro cartaz promocional do filme. Disponível em <http://goldbergblog.com/movies/posters/basterds-teaser01.jpg>. Acesso em 07 de dezembro de 2017.

## 1.2 ANÁLISE FÍLMICA: NARRATIVA

Segundo a obra *Como Analizar um Film*, de Francesco Casetti e Federico di Chio, de 1990, a narrativa é gerida por uma temática e seus motivos. A temática de *Bastardos Inglórios* se apresenta como óbvia: uma história de vingança onde judeus matam violentamente os nazistas; explicaremos a narrativa visando confirmar, expandir ou negar esta ideia. Para tal se faz necessária a apresentação da narrativa e a organização de seus personagens principais e secundários de acordo com suas características e funções.

Apresentarei a narrativa com certo grau de detalhes, visando os benefícios de indicar algumas características estéticas do filme (como o uso do humor e da violência) e também registrar cenas que serão discutidas no capítulo futuro.

Em linhas gerais, *Bastardos Inglórios* tem uma narrativa composta por cinco capítulos sobre dois planos independentes para assassinar Adolf Hitler e o alto escalão nazista dentro de um cinema: um comandado por Shoshanna Dreyfus (Mélanie Laurent), sobrevivente judia que teve toda sua família assassinada e que assume a gerência de um cinema em Paris sob uma identidade falsa, e o outro organizado em conluio pela Inteligência Britânica em associação com um esquadrão da morte composto por soldados judeus-americanos (e um alemão) infiltrados atrás das linhas inimigas que se denominam “Os Bastardos” – este segundo plano também tem o apoio da atriz alemã Bridget Von Hammersmark (Diane Kruger), uma espiã.

O primeiro capítulo do filme é intitulado “Era uma vez...na França ocupada por Nazistas”. Todo o capítulo é constituído por uma única sequência, situada em uma fazenda francesa em 1941, onde um patriarca e suas filhas são visitadas pelo coronel da SS Hans Landa (Christoph Waltz) e um esquadrão de soldados nazistas. Landa é sorridente e aparentemente cordial. Falando francês, entra na cabana do patriarca LaPeditte (Denis Ménochet) e presta elogios à sua família e ao leite que lhe é oferecido. Ambos os homens ficam sozinhos na cabana, com as integrantes da família e os soldados à porta, e prontamente passam a falar inglês. Landa, satisfeito e animado, apresenta-se como responsável por recolher todos os judeus escondidos na França. Saca um formulário e caneta e interroga LaPeditte sobre a família Dreyfus, única família judia da região que não fora capturada. LaPeditte relata ter ouvido que a família fugira para a Espanha. Enquanto fala os nomes e idades dos integrantes da família, a câmera revela a família Dreyfus escondida sob o assoalho da cabana. Landa fala de seu apelido – “O Caçador de Judeus” – e diz adorar o mesmo; se diz muito eficiente em “caçar judeus” por “pensar como um judeu”, diferentemente dos outros alemães; finalmente, compara os alemães aos falcões em sua inteligência e os judeus aos ratos. Landa, entretanto, não considera isso um insulto: para ele, são seres que vivem em mundos hostis, que causam repulsa nos seres humanos sem nenhuma justificativa racional; e, como “Caçador de Judeus”, sabe onde escondem-se seres humanos que abandonaram “toda sua dignidade”. Landa muda sua feição e tonalidade de voz ao passo em que a câmera faz um *close* em seu rosto, alternando com *close* similar em LaPeditte, e associados com lentos *push-ins*: mais sério, Landa fala



das punições de esconder judeus, das benesses em entrega-los às autoridades nazistas, e que sabe que a família Dreyfus está escondida abaixo do assoalho e que não entendem inglês. LaPeditte sucumbe com uma lágrima, confirmando as suspeitas do nazista. Com uma ordem, os soldados entram na cabana e atiram contra o chão, assassinando toda a família, exceto a jovem Shoshanna de 18 anos de idade. Esta foge, correndo para longe, acompanhada pela mira do revólver de Hans Landa. A música é explosiva e aumenta em volume em um crescendo enquanto o coronel prepara-se para alvejar Shoshanna...até que desiste, sem motivo aparente, e sorri com satisfação enquanto Shoshanna foge.

O capítulo 2 é intitulado “Bastardos Inglórios” e introduz na narrativa os personagens título. Na primeira das três sequencias destes três capítulos, somos apresentados ao Tenente Aldo Raine (Brad Pitt). Com um carregado sotaque do sul dos Estados Unidos, o Tenente, perante sete soldados em posição de sentinela, diz que está formado um esquadrão de oito soldados judeus-americanos com o objetivo de infiltrar-se atrás das linhas inimigas para “Fazer uma coisa, e uma única coisa: matar nazistas”. O monólogo de Aldo é informal mas decidido; em diversos momentos sorri maliciosamente. Julgo importante transcrever trechos de sua fala:

Não pulei(...) de uma porra de um avião para ensinar uns nazistas lições de humanidade. Nazistas não tem humanidade. Eles são os soldados de um maníaco-assassino-em-massa-odiador-de-judeus, e eles devem ser destruídos. É por isso que cada e todo filho da puta que virmos usando um uniforme nazista...eles vão morrer. Agora, eu sou um descendente direto do homem da montanha Jim Bridger, o que significa que tenho um pouquinho de índio em mim. (...) Todo e cada homem sob meu comando me deve cem escalpos nazistas! E eu quero meus escalpos! E vocês vão me dar 100 escalpos nazistas, tirados das cabeças de 100 nazistas mortos (BASTARDOS Inglórios, 2009, Cap. 2). (Tradução minha)<sup>6</sup>

Após esse monólogo, um *jump-cut*<sup>7</sup> mostra Adolf Hitler (Martin Wuttke), irritado, tremendo e olhos arregalados, gritando contra a presença dos Bastardos na Alemanha. Ao

---

<sup>6</sup> I didn't (...) jumped out of a fuckin' airplane to teach some nazis lessons on humanity. Nazis ain't got no humanity. They're the footsoldiers of a jew-hatin-mass-murderin'-maniac, and they need to be destroyed. That's why any and ev'ry son o'a-bitch we find wearin' a nazi uniform...they gon' to die. Now I'm the direct descendant of the mountain man Jim Bridger, which means I got a lil' indian in me. (...) We will be cruel to the germans. And through our cruelty they will know who we are.(...) Each and every man under my command owes me one hundred nazi scalps! And I want my scalps! And y'all will give me 100 nazi scalps, taken from the heads of 100 dead nazis. (BASTARDOS Inglórios, 2009, Cap. 2)

<sup>7</sup> Corte abrupto para outro personagem e/ou locação, normalmente utilizado para sugerir oposição de ideias, continuidade ou descontinuidade, avanço ou retrocesso no tempo, causar choque ou humor. Aqui, o corte é feito para causar um efeito cômico e também demarca o avanço no tempo narrativo (do momento de formação do esquadrão de Bastardos até o momento em que sua atividade é sentida e protestada por Adolf Hitler)

fundo, vemos uma pintura sendo feita de Hitler. Recebe a visita do soldado Butz (Sonke Mohring), único sobrevivente de uma emboscada dos Bastardos. A partir de seu relato para Hitler, um novo *jump-cut* nos leva ao cenário final da emboscada: soldados nazistas são escalpelados pelo esquadrão norte-americano.

Aldo solicita a presença do Sargento Rachtman (Richard Sammel), também capturado. Este personagem é introduzido em câmera lenta e plano médio; bate continência. Aldo apresenta a Rachtman (e ao público, como veremos mais adiante) o membro alemão dos Bastardos, Hugo Stiglitz (Til Schweiger). Rachtman é interrogado por informações sobre o posicionamento de outros nazistas sob a ameaça de ser morto por Donny Donowitz (Eli Roth). Rachtman desafia os Bastardos e Donowitz é convocado, surgindo empunhando um taco de baseball. Donowitz aponta para uma cruz de ferro no uniforme de Rachtman e lhe interroga se conseguiu o prêmio “por matar judeus”. Rachtman, impassível, encara Donowitz nos olhos: “Coragem”. Donowitz então mata Rachtman com o taco de baseball, enquanto os Bastardos assistem e gritam de alegria. Interrogam o soldado Butz; após conseguir as informações, usam uma faca para marcar uma suástica na testa do soldado para que este não possa jamais disfarçar que é um nazista.

O terceiro capítulo, “Noite Alemã em Paris”, é situado em junho de 1944. Reencontramos Shoshanna Dreyfus vivendo sob a identidade falsa de Emmanuelle Mimieux em Paris. É dona de um cinema e, ao alterar os letreiros é abordada por um soldado nazista, Fredrick Zoller (Daniel Bruhl), que tenta iniciar uma conversa sobre cinema alemão com Shoshanna (exaltando Leni Riefenstahl e Max Linder). Ele é gentil e cordial, ao passo em que Shoshanna deixa claro seu desinteresse. Na cena seguinte, Shoshanna está pacificamente em um café francês quando Zoller lhe aborda. Shoshanna mais uma vez é clara e pede para que Zoller pare de abordá-la. A seguinte troca acontece:

SHOSHANNA: - Não quero ser sua amiga.

ZOLLER: - Por que não?

S: - Sabe por quê.

Z:-Sou mais que só um uniforme. (Ibid, Cap. 3)

É nesse momento que Zoller é abordado por outro soldado nazista, que, empolgado, lhe cumprimenta. Shoshanna não entende quando Zoller parece satisfeito

consigo mesmo. Um segundo soldado (personagem interpretado por Alexander Fehling e ainda não nomeado, que retornará no próximo capítulo), acompanhado de uma mulher, correm para a cabine e cumprimentam Zoller, pedindo um autógrafo. Zoller explica a Shoshanna que é um herói de guerra, tendo resistido, sozinho, por 3 dias contra 300 soldados inimigos. Sua história recebera muita atenção, até que Joseph Goebbels a transformara em um filme chamado “O Orgulho da Nação”, com Zoller interpretando a si próprio. Shoshanna se despede, demonstrando certa irritação.

Com um novo corte, Shoshanna está armando o letreiro de seu cinema à luz do dia quando dois soldados da SS a abordam, pedindo que desça da escada. A música insinua tensão – estaria a identidade de Mimieux próxima de ser desmascarada? De maneira segura de si, pergunta o que fez, e entra no carro.

Um novo corte. Um homem sentado ao lado de uma mulher em um restaurante conta uma piada. Um letreiro amarelo introduz o personagem: “Dr. Joseph Goebbels, o segundo homem no Terceiro Reich de Hitler”. Na mesa com Goebbels (Sylvester Groth) está Zoller. Ele recebe Shoshanna e se diz feliz por ela ter aceito o “convite” e lhe apresenta a Goebbels e sua intérprete francesa, Francesca (Julie Dreyfus). Um *close* no rosto de Shoshanna enquanto as mulheres se olham é sucedido por um *jump-cut*: Goebbels e Francesca fazendo sexo, ela exibindo um semblante entediado enquanto Goebbels grita de maneira bestial. Cerca de 5 segundos depois esta cena acaba e voltamos ao restaurante. O próximo a ser apresentado é o major da Gestapo Dieter Hellstrom (August Diehl). Shoshanna se mantém em silêncio na mesa, observando a situação até que Goebbels lhe dirige a palavra. Francesca expõe a situação: a pedido de Zoller, Goebbels decidira realizar a estreia de “Orgulho da Nação” no cinema de Shoshanna. Goebbels lhe pergunta sobre o estado do cinema e Shoshanna lhe responde direta e silenciosamente, falando o mínimo possível – os alemães falam alemão entre si, e não fica claro se Shoshanna compreende o idioma ou não. Ficamos sabendo que o cinema é pequeno, o que Goebbels demonstra desaprovação. A conversa continua até que um *smash-cut* mostra Goebbels satisfeito: “Landa, está aqui!”

Hans Landa está ao lado de Shoshanna, e lhe saúda com um beijo na mão; ela arregala os olhos e vemos um flashback do final do Capítulo 1. Landa parece portar-se de maneira similar, sorridente e animado; pede ao garçom um copo de leite para Shoshanna, implicando que talvez saiba sua verdadeira identidade. Sorrindo, ele diz que a presente

conversa trata-se apenas de uma “formalidade”, sem necessidade “de sentir-se ansiosa”. Apesar disso, Shoshanna parece tensa. A cena é interrompida por *close-ups* da sobremesa que os personagens comem, o prato alemão *apfelstrudel*.

Landa pergunta a Shoshanna sobre o homem negro que trabalha em seu cinema como projetorista – Marcel - e pede a ela que não o deixe operar o projetor no dia da estreia do filme. Então, Landa fica sério, diz ter mais uma coisa que gostaria de saber e encara Shoshanna em silêncio por alguns segundos, até que sorri e diz não lembrar-se, indo embora. Shoshanna respira ofegante, liberando a tensão do encontro.

Shoshanna volta ao cinema e trama com Marcel (Jacky Ido) – que a chama por seu nome verdadeiro, indicando saber que Emmanuelle Mimieux é uma identidade falsa – queimar o cinema os nazistas dentro no dia da estreia. Fará isso incendiando sua coleção de filmes de nitrato. Para além disso, pergunta se a câmera e o gravador de som estão funcionando, pois irão “fazer um filme só para os nazistas”.

O capítulo 4 denomina-se “Operação Kino” e introduz os personagens britânicos na narrativa. Somos apresentados ao Tenente Archie Hicox (Michael Fassbender), convocado a uma sala pelo General Ed Fenech (Mike Myers) e, para o espanto do Tenente, Winston Churchill em pessoa (Rod Taylor). Após Archie Hicox apresentar suas credenciais como crítico de cinema especialista em cinema alemão, e responder Churchill quando interrogado sobre o cinema nazista de Goebbels em oposição ao controle judeu de Hollywood, o sargento é informado de sua missão: infiltrar-se na estreia de “Orgulho da Nação” e assassinar o alto escalão nazista. Deverá se infiltrar no vilarejo francês Nadine e entrar em contato com os Bastardos e a atriz Bridget Von Hammersmark, uma estrela do cinema alemão que trabalha como espiã para a Inglaterra.

Com um corte, estamos na vila Nadine, dentro da taverna La Louisiène; os Bastardos já estão em contato com o tenente Hicox (disfarçado como soldado nazista) e aguardam a chegada de Hammersmark. Hicox junta-se à atriz, que festeja e bebe com um grupo de soldados nazistas – dentre eles, o soldado não-nomeado do capítulo 3, interpretado por Alexander Fehling, agora nomeado Sgt. Wilhelm. O grupo comemora o nascimento do filho de Wilhelm e jogam um jogo de adivinhação, onde cada pessoa possui uma carta presa na cabeça onde um nome está escrito; a mesa deve fornecer dicas sobre a identidade indicada na carta para que a pessoa adivinhe. Após Wilhelm pedir um

autógrafo a Hammersmark, atrapalhando a troca de informações sobre a Operação Kino, Hicox o censura duramente, visando a privacidade da conversa entre os soldados disfarçados – porém, Wilhelm nota que o alemão de Hicox é marcado por um sotaque estranho.

Revela-se que o Major Hellstrom, introduzido no capítulo anterior, está na taverna. Este intervém na discussão e exige que Hicox explique seu sotaque. Hicox explica ser de uma vila próxima de Piz Palü e diz ter feito parte do filme com Riefenstahl, de Pabst (usando, portanto, de seu conhecimento sobre cinema alemão). Hammersmark defende Hicox. Hellstrom, satisfeito, parece aceitar a história. Rindo, senta-se a mesa com Hicox, Hugo Stiglitz e Hammersmark. Hellstrom insiste em saber da procedência de Hicox e, após alguns momentos de explicação, ambos voltam a jogar. Hellstrom está com uma carta nomeada com King Kong. Após ouvir as dicas de que é nativo de um lugar exótico e levado da selva para a América de navio, contra sua vontade e acorrentado, Hellstrom tenta adivinhar a persona que lhe foi atribuída; seu primeiro palpite não é King Kong, e sim, o negro que foi levado à América.

É somente quando Hicox solicita três copos ao dono da taverna, indicando o número “três” sem levantar o polegar (o que seria o costume alemão) que Hellstrom percebe que está sentado com inimigos. Os homens apontam armas um para os outros por baixo da mesa e tentam negociar sem sucesso: um tiroteio toma cena. Todos morrem exceto Hammersmark, baleada na perna, e Wilhelm, que agora aponta sua arma para Hammersmark. Ouvimos a voz de Aldo vinda do porão, *off-screen*. Wilhelm, assustado, fala que é pai e que não tem relação com o tiroteio, falando que não quer morrer. Aldo tenta negociar com Wilhelm: descerá sem armas, resgatará Hammersmark e irão cada um para sua direção. Relutante, Wilhelm aceita e pede a Aldo que venha buscar Hammersmark, mas não abaixa sua arma. Aldo se recusa a dar cabo ao acordo. Hammersmark apela para que Wilhelm pense em seu filho; Wilhelm abaixa sua metralhadora e é imediatamente baleado por Hammersmark.

O capítulo se encerra com os Bastardos sobreviventes descobrindo, através de Hammersmark, que Hitler estará presente na estreia do filme. Decidem enfaixar a perna da atriz e infiltrar-se na estreia – após protestos da atriz, que ridiculariza os norte-americanos por não saber falar outra língua além do Inglês. Landa visita a taverna e descobre um sapato feminino e o autógrafo de Bridget Von Hammersmark.

Finalmente, “A vingança do rosto gigante” retrata os planos sendo executados. Vemos flashbacks de Shoshanna fazendo seu filme com a cooperação de Marcel, ameaçando de morte um homem e sua família para que revele o mesmo. Shoshanna faz uma montanha dos filmes de 35mm atrás da tela do cinema, indicando para Marcel o momento em que o mesmo deverá atear fogo. Ela é apresentada por Zoller a Emil Jannings (Hilmar Eichhorn).

Landa confronta Hammersmark e os Bastardos sobre o gesso em sua perna. Em uma cena cômica, os três norte-americanos tentam falar italiano, mas são incapazes de falar mais do que duas palavras sem um forte sotaque. Despede-se, e dois dos Bastardos entram para a sala de cinema com bombas amarradas em suas pernas. Landa pede para falar com Hammersmark a só minutos antes do início do filme e à estrangula até a morte e Aldo é capturado. Landa o escolta, juntamente de Smithson Utivich (B.J. Novak), seu aliado, para um lugar distante. Landa senta-se de frente para os dois homens, com uma mesa entre os três e um telefone. Travam um diálogo com animosidades, mas com pouca tensão: é uma cena com floreios cômicos (Landa serve bebidas aos dois homens algemados, brinca com o apelido de Utivich). Landa deixa claro que sente certa admiração por Aldo e lhes informa, com um sorriso satisfeito, que o plano dos Bastardos ainda está em andamento e que os dois sabotadores ainda estão em seus lugares. Segundo Landa, basta que ele não use o telefone sobre a mesa para que o plano seja executado e a guerra acabe. Deseja fazer um acordo com o governo dos Estados Unidos para que receba regalias (incluindo o registro de que sempre fizera parte da Operação Kino e que sua posição na SS era um disfarce) e, em troca, não irá interferir no plano dos Bastardos para que Hitler e o alto escalão nazista seja assassinado.

De volta ao cinema, a plateia vibra a cada soldado alvejado por Frederick Zoller. Parecem sentir prazer em assistir um soldado nazista matando inimigos na tela do cinema; Hitler ri satisfeito e Goebbels chora de emoção ao ser elogiado pelo mesmo. Apenas Frederick Zoller está desconfortável: parece que ver a si mesmo na tela matando soldados lhe traz más lembranças. Levanta-se e visita Shoshanna na cabine de projeção. Quando ela recusa sua investida ele força a entrada, empurrando a porta. Shoshanna dispara contra ele; após alguns momentos de reflexão, se aproxima para verificar o seu estado. É quando Zoller se vira e dispara contra ela. Ambos agonizam na cabine de projeção.

O filme é interrompido pelo rosto de Shoshanna preenchendo a tela. Ela se identifica como judia e anuncia a morte de todos os que ali estão, dando a ordem para Marcel. O cinema pega fogo e o público grita, tentando fugir. Hitler, Goebbels e Francesca estão prestes a escapar pela porta quando são surpreendidos por dois Bastardos, que descarregam suas metralhadoras contra estes. A tela do cinema é totalmente consumida pelo fogo, e o rosto de Shoshanna rindo histericamente é projetado contra a fumaça. Donny Donowitz dispara incessantemente contra o corpo de Adolf Hitler; vemos um rápido *close* de seu rosto sendo esfarelado pelos tiros. Finalmente, as bombas nos pés dos Bastardos explodem e o cinema é engolido pelo fogo.

O filme termina com Aldo, Utivitch, Landa e o operador de rádio alemão atravessando as linhas alemãs. Aldo atira contra o operador de rádio; Utivitch escarpela-o. Aldo marca uma suástica na testa de Landa com sua faca, enquanto este grita de dor. Pelo ponto-de-vista de Landa, vemos Aldo e Utivitch, sorrindo satisfeitos. “Esta provavelmente é minha obra-prima”, diz Aldo – e imediatamente, um *smashcut* apresenta as palavras “Dirigido por Quentin Tarantino”, dando início aos créditos finais.

Procurei, com esta longa descrição da narrativa do filme, não somente expor a mesma, mas salientar diálogos cruciais para nossa análise, tal qual alguns elementos estéticos e do tom geral do filme, como o humor. Feito isso, torna-se possível indicar qual é a temática principal da película: trata-se, acima de tudo, de uma *fantasia*. Isso é salientado pelo título do capítulo de abertura, “Era uma vez...” e o final fantástico (no sentido de que é radicalmente diferente do que aconteceu na vida real). No livro *Como Analizar un Film*, caracteriza-se da seguinte forma um dos tipos possíveis de representação da realidade no filme, a representação de analogia *construída*:

“Atua de uma certa distância da realidade, somente para voltar finalmente a ela. A falsificação das aparências postas em cena, sua composição criativa no interior do quadro, a seleção dos fragmentos do mundo e sua manipulação em série, são instrumentos utilizados para construir uma ‘sensação de realidade’ e para dar lugar a ‘outra’ realidade, menos prolixa, e visualmente mais eficaz e interessante, do mundo habitual”. (1990, p. 165). (Tradução minha).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Actúa con una certa distancia respecto de la realidad, es sólo para volver finalmente a ella. La falsificación de las apariencias puestas en escena, su composición creativa en el interior del cuadro, la selección de los fragmentos del mundo y su manipulación en serie, son instrumentos utilizados para construir un ‘sentido de la realidad’ y para dar lugar a ‘otra’ realidad, menos prolija, y visualmente más eficaz e interesante, del mundo habitual. (1990, p.165).

Como exemplo dessa “composição criativa” presente em *Bastardos*, pode-se citar os cortes abruptos, a passagem não-linear do tempo, as narrações em *off* e os letreiros de título que introduzem personagens (Hugo Stiglitz no capítulo 2 e Joseph Goebbels no capítulo 3). São elementos que afastam a estética geral do filme da realidade, lembrando-nos que, apesar da atenção dada aos idiomas falados e ao figurino utilizado (que dão ao filme uma aparência verossímil em relação à época em que se situa), estamos assistindo a uma fantasia.

*Bastardos Ingórios* é uma fantasia sobre vingança histórica, que busca representar alguns judeus exercendo uma resistência violenta ao nazismo - premissa que parte da noção de que judeus, em filmes de Segunda Guerra Mundial, seriam frequentemente retratados apenas como vítimas. A seguinte entrevista de Quentin Tarantino para o portal The Atlantic, em setembro de 2009<sup>9</sup>, explora essa faceta:

Filmes de Holocausto sempre tem judeus como vítimas. (...) Nós vimos essa história antes. Eu quero algo diferente. Vamos ver alemães que tem medo de judeus. Não vamos ter tudo construindo em direção de uma grande miséria, vamos na verdade pega a diversão de um filme de ação e aplicar a essa situação. (...) Os homens judeus que eu conheço desde que escrevia o filme e lhes contava a respeito, eles têm dito, ‘Cara, mal posso esperar pra ver essa porra de filme!’ (T.m.). (2009)<sup>10</sup>

No mesmo artigo, Eli Roth, que interpreta o Bastardo Donny Donowitz, diz:

É quase que de uma profunda satisfação sexual querer surrar nazistas até a morte, um sentimento orgásmico (...). Meu personagem pode bater em personagens até a morte. Isso é algo que eu assistiria o dia todo. Meus pais são muito sérios sobre educação sobre o Holocausto. Meus avós saíram da Polônia e a Rússia e a Áustria, mas seus familiares não.(T.m.). (2009).<sup>11</sup>

A temática da vingança, portanto, se faz óbvia: seja pelo monólogo de Aldo Raine no capítulo 2, pelas entrevistas do diretor e do elenco, ou pelo marketing do filme.

<sup>9</sup> Disponível em <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2009/09/hollywoods-jewish-avenger/307619/>. Acesso em 07 de dezembro de 2017.

<sup>10</sup> Holocaust movies always have jews as victims. (...) We’ve seen that story before. I want to see something different. Let’s see Germans that are scared of Jews. Let’s not have everything build up to a big misery, let’s actually take the fun of action-movie cinema and apply to that situation. (...) The Jewish males that I’ve known since I’ve been writing the film and telling them about it, they’ve just been, “Man, I can’t fucking wait for this fucking movie!” (2009).

<sup>11</sup> It’s almost a deep sexual satisfaction of wanting to beat Nazis to death, an orgasmic feeling. (...) My character gets to beat Nazis to death. That’s something I could watch all day. My parents are very strong about the Holocaust education. My grandparents got out of Poland and Russia and Austria, but their relatives did not. (2009).



Explorarei as problemáticas disso – e da forma com que *Bastardos Inglórios* representa esta ‘vingança’ – ao longo deste trabalho. Existe, porém, uma segunda temática inerente ao filme, menos óbvia: a do cinema como arma de guerra na Segunda Guerra Mundial.

Peter Doherty traz em seu livro *Hollywood and Hitler, 1933-1939* a história de um jovem Joseph Goebbels que sabotou com bombas de gás uma exibição de *All Quiet on the Western Front* em 1930 (DOHERTY, 2013, pp. 2-4.). Impossível não associar com as cenas do clímax de *Bastardos Inglórios* (e com uma das problemáticas que abordarei a seguir); além disso, esta situação expõe o papel determinante no cinema durante a Segunda Guerra Mundial, seja em Hollywood com a Anti-Nazi League e o cinema de guerra de Frank Capra e John Ford, ou no cinema nazista da UFA com Goebbels. A propaganda no cinema foi algo marcante do período abordado, e é determinante para a trama de *Bastardos Inglórios*: Hicox é escolhido para fazer parte da Operação Kino por ser crítico de cinema; Hammersmark é uma atriz, Zoller é um aficionado transformado em ator pela máquina de propaganda de Goebbels, Shoshanna é dona de um cinema e é dentro do cinema, incendiado com rolos de filmes, que Hitler tem seu fim.

Tarantino falou sobre isso para o portal Rotten Tomatoes:

[Respondendo sobre o filme ser sobre o poder do cinema] Bem, sim. Uma das coisas que são muito interessantes pra mim é que filme de nitrato *pode* fazer isso, então é só um elemento prático bacana, legal. Mas eu gosto da ideia de que é o poder do cinema que luta contra os Nazistas. Não somente como metáfora – como uma realidade literal.(T.m.) (2009).<sup>12 13</sup>

O fato do filme ser “sobre o poder do cinema” talvez explique a grande quantidade de referências a outros filmes e suas intertextualidades – o que explorarei ao fim deste capítulo – e as escolhas tomadas na composição e importância de cada personagem.

De maneira preliminar, podemos caracterizar *Bastardos Inglórios* como uma fantasia histórica de vingança judaica sobre o nazismo através do poder do cinema. Tendo

<sup>12</sup> Disponível em <https://editorial.rottentomatoes.com/article/quentin-tarantino-talks-inglourious-basterds-rt-interview/>. Acesso em 07 de dezembro de 2017.

<sup>13</sup> Well, yeah. One of the things that’s actually very interesting to me about that is that, one, nitrate stock *can* do that, so it’s just a neat, cool, practical aspect. But I like the idea that it’s the power of cinema that fights the Nazis. But not even as a metaphor - as a literal reality. (Tradução minha)

estipulado a narrativa central do filme, proponho uma análise esquematizada e detalhada de cada personagem, visando ampliar os temas e representações que se apresentam.

### 1.3 ANÁLISE FÍLMICA: PERSONAGENS

Quando um personagem determinado é retratado como um indivíduo dotado de um perfil intelectual e emocional própria, dotado de uma gama própria de gestos e comportamentos, denomina-se que é um *personagem enquanto pessoa* (CASSETI; CHIO. 1990, p. 177). Um punhado de personagens em *Bastardos Inglórios* são personagens nesse sentido, mas volto minha análise, neste momento, para três: Aldo Raine, Shoshanna Dreyfus e Hans Landa. Alguns termos técnicos serão utilizados aqui: sigo usando como referência a obra *Como Analizar um Filme*, em especial o capítulo 5, em suas páginas que trabalham com análise de personagens (pp. 177-179). Personagens podem ser planos (simples e unidimensionais) ou redondos (complexos e variados); Lineares (uniformes e bem-ajustados) ou Contrastados (instáveis e contraditórios); Estáticos (estáveis e constantes) ou Dinâmicos (em constante evolução); Influenciadores (fazem acontecer) ou Autônomos (fazem). São alguns qualificadores úteis para verificar a importância de determinado personagem dentro de uma narrativa – quanto mais instável e autônomo um personagem, por exemplo, maior seu impacto e centralidade na trama. Pretendo também – para fins de análise posterior – elencar algumas qualidades comportamentais de cada personagem.

Passemos, então, para uma análise específica dos três personagens selecionados:

**Aldo Raine**: Líder dos Bastardos; seu objetivo é exterminar o maior número de nazistas possíveis, o que não muda do início ao final da trama. Violento, sádico, irônico; provém parte do humor do filme. Representa o tema principal da narrativa. Trata-se de um personagem plano, linear e estático. É tanto influenciador – dá ordens a seus soldados – quanto autônomo, pois participa diretamente da ação da narrativa. Está presente em três dos cinco capítulos do filme.

**Shoshanna Dreyfuss**: Sobrevivente de um massacre, judia. Odeia os nazistas e planeja vingar-se dos mesmos em uma missão suicida de explodir seu cinema. Séria, determinada, capaz e inteligente. Começa o filme escondendo-se sob o assoalho, apenas tentando sobreviver; no decorrer da trama esconde-se em plena vista, fazendo uso de uma identidade falsa, e sua motivação passa a ser a vingança. Personagem redonda, linear e dinâmica. É autônoma e modificadora. Está presente em três dos cinco capítulos do filme.

**Hans Landa:** Principal antagonista do filme. Coronel da SS nazista. Inteligente, carismático, sorridente e falante. É um “Caçador de Judeus”, mas demonstra, ao longo do filme, tomar decisões que interessam a si próprio, para além de posições de terceiros (deixa Shoshanna fugir; trai o Terceiro Reich). Aparenta, ao longo de todo filme, possuir interesses próprios, o que se confirma ao final da narrativa. Personagem redondo, contrastado, dinâmico e autônomo. Está presente em quatro dos cinco capítulos do filme.

A seguir, algumas observações se fazem necessárias. Aldo, por exemplo, aparenta ser o personagem mais simples dos três. Ao encarnar o tema principal do filme – a vingança judaica através da violência – o personagem é esvaziado de profundidade, ainda que seu legado indígena o mantenha minimamente interessante. De fato, a simplicidade deste personagem é um indício de que o filme talvez possua outros elementos temáticos e motivos ainda não analisados por nós que extrapolem o tema da vingança violenta.

Shoshanna, em muitos sentidos, é o coração do filme: a única personagem de origem judaica no filme que provém da Europa (e a única afetada de forma direta, até onde a narrativa demonstra) também tem seu desejo de vingança, mas possui mais nuances e seriedade que qualquer um dos Bastardos. Apesar de seu plano ser, em última instância, violento, não é uma personagem definida pela violência que exerce, e sim pela sua capacidade de articular e executar um plano. Suas cenas não são dotadas de humor ou do carisma caricato dos Bastardos ou de Landa. Também é a personagem mais intimamente ligada com a temática secundária do filme, que é o poder do cinema em uma guerra.

Mas é Hans Landa e suas características – especialmente em oposição às características dos demais personagens – que fazem esta análise de personagens necessária. O fato do personagem estar presente em mais capítulos que todos os demais é um indício de sua importância para a trama. A atuação de Christoph Waltz para o personagem, caracterizada pela sua fluência em quatro idiomas, foi muito destacada pelas críticas. O crítico J. Hoberman, do periódico *Village Voice*, escreve:<sup>14</sup>

O elegante e esperto homem da SS de Waltz é a criação que mais agrada a multidão – outro na longa linha de nazistas glamorosos de Hollywood. (Ver: Tom Cruise em *Operação Valquíria* para um exemplo recente. De fato, esse operador suave é Eichmann como um cara divertido! Ele também é um fresco europeu cujos antagonistas ‘bárbaros’ são os

---

<sup>14</sup> Disponível em <https://www.popmatters.com/109973-remaking-history-an-interview-with-quentin-tarantino-2496072164.html?rebelltpage=2%20-%20rebelltitem2>. Acesso em 07 de dezembro de 2017.

membros do esquadrão judeu-americano liderado pelo caipira Aldo Raine (Brad Pitt).” (T.m.).(2009).<sup>15</sup>

Sobre o personagem, Tarantino disse ao portal *PopMatters.com*, em 2009: “He is that kind of a guy that when he shows up, things happen, and that’s exciting. He’s also a very good detective. You can’t help but admire his prowess”.

Em muitos sentidos o personagem de Landa subverte as expectativas da representação do Nazismo no cinema. O autor Aaron Barlow, no livro *A History of Evil in Popular Culture* escreve:

Tarantino conseguiu inverter cada característica do gênero, zombado de ambos os aspectos de farsa e sérios do filme de Guerra, do filme de Holocausto e do filme sobre nazistas.(...) [ele] usa o personagem de Landa para desgraçar quase todo estereótipo de nazista desenvolvido no cinema americano na última metade de século. (...) Ele ainda força seu expectador a considerar que os soldados americanos talvez não sejam tão puros também, seus vingadores judeus escalpelando suas vítimas alemãs.” (T.m.) (2014, p.23)<sup>16</sup>

Não somente pelo seu carisma e comportamento jocoso que Landa se difere de muitos outros nazistas cinematográficos. A cena do capítulo 1, onde fala não considerar a comparação do povo judeu aos ratos ofensiva, é um ótimo indicativo de que este personagem destoa do que se tradicionalmente esperaria de uma representação historicamente correta ou “tradicional” de um nazista. Ao confrontar a ideia de que ratos transmitem doenças e afirmar que a repulsa para com estes é tão infundada quanto a repulsa aos judeus, o personagem expressa uma ideia que se opõe diretamente aos ideários nazistas. A comparação com o rato é amplamente explorada e explicada pela bibliografia; Para citar apenas um autor:

Os judeus eram tanto uma ameaça higiênica quanto ritualística para a “pura” identidade nazista, e conceitos como “germe” – de fato “raça” – funcionavam como marcadores diferentes: pseudocientífico e ritualístico. A representação de judeus como vermes é um exemplo forçoso da imbricação de ansiedade higiênicas, ritualísticas e eróticas. O rato é o estereotípico carregador da sujeira e da doença. Como originário do esgoto, é uma figura do submundo e tipicamente

---

<sup>15</sup> Waltz’s elegant and clever S.S. man is the movie’s most crowd-pleasing creation—another in the long line of glamorous Hollywood Nazis. (See: Tom Cruise in *Valkyrie* for a recent example.) Indeed, this smooth operator is Eichmann as fun guy! He’s also a European sissy whose “barbaric” antagonists are a squad of Jewish-American commandos led by wily hillbilly Aldo Raine (Brad Pitt). (2009).

<sup>16</sup> Tarantino has managed to turn almost every genre trait against itself, mocking both the serious and farcical aspects of the war movie, the Nazi film and the Holocaust movie. (...) [he] uses the Landa character to disgrace almost every stereotype of the Nazi developed in American film over the past half century. (...) He even forces his viewers to consider that the American soldiers were not so pure either, his Jewish avengers scalping their German victims. (2014, p.23).

demonizado, mediador sujo entre este e o mundo idealmente sanitário sobre o solo. (T.m.). (LACAPRA, 1996, p. 104).<sup>17</sup>

Perceber que Hans Landa possui destaque na trama, sendo composto por características que subvertem os clichês cinematográficos, é uma introdução para a percepção mais ampla da forma com que os nazistas do filme são retratados: quero, agora, chamar atenção para alguns personagens de menor importância na narrativa, nomeadamente Frederick Zoller, o soldado Wilhelm, Rachman e Hellstrom.

Zoller é retratado como um jovem e soberbo soldado. Porém, em momento algum lhe é atribuído qualquer característica negativa: é um aficionado pelo cinema, cordial com Shoshanna até o fim do filme (quando tenta força-la a aceitar seus avanços sexuais) e demonstra desconforto ao ver um filme em que assassina soldados na guerra. Semelhantemente, Wilhelm é caracterizado como um ingênuo, menos preocupado em capturar a traidora Hammersmarck do que escapar com vida para cuidar de seu filho recém-nascido (a cena de sua morte, inclusive, decorre da traição desta para com ele). Rachman, filmado com *close*, é retratado como corajoso, leal e honroso ao não temer a morte – sua maior atribuição negativa vem da ofensa antisemita dirigida aos Bastardos que o capturaram, a quem chama de “cães judeus”. Hellstrom, por sua vez, é composto de características majoritariamente negativas: fala com um ar de superioridade e desprezo aos seus subordinados, é rude e, na cena em que é representado como inteligente, provoca a morte de inúmeros protagonistas.

Estas representações de personagens nazistas, feitas sob uma luz até certo ponto positivas, opõem-se às qualidades dos Bastardos, representados como violentos e ignorantes – ainda que carismáticos. Essa oposição parece ter o objetivo de provocar o desconcerto no espectador, sugerindo uma suposta “inversão” de representações – devemos esperar que os nazistas sejam retratados sob uma luz negativa pois claramente são os vilões desta história e usam uniformes nazistas, ainda que Zoller diga “ser mais que um uniforme”. A voz de Aldo reafirmando que “nazistas não possuem humanidade” é contraposta à voz de Wilhelm, que assustado, implora pela sua vida e seu futuro como pai.

---

<sup>17</sup> The Jews were both a hygienic and a ritual threat to a “pure” Nazi identity, and concepts such as “germ”—indeed “race” itself—functioned in different registers: pseudoscientific and ritualistic. The representation of Jews as vermin is a forceful example of the imbrication of hygienic, ritualistic, and erotic anxieties. The rat is the stereotypical, unsanitary bearer of filth and disease. As citizen of the sewer, it is a figure of the lower world and a typically demonized, dirty mediator between it and the ideally sanitized world above-ground. (LACAPRA, 1996, p. 104)..

Como veremos a seguir, essa subversão é um dos *motivos*<sup>18</sup> da narrativa, calcada em um longo histórico de representações do nazismo.

#### 1.4 ANÁLISE FÍLMICA: INTERTEXTUALIDADES E PROBLEMÁTICAS

*Bastardos Inglórios* é repleto de referências a outras obras, grande parte delas sendo realizadas de maneira explícita através de falas (como *King Kong*, por exemplo). Não me atentarei à estas, e sim, a algumas daquelas que são implícitas, referências visuais e/ou auditivas.

A primeira referência se dá antes mesmo do começo da narrativa, nos créditos de abertura. A música tocada é uma interpretação de Ennio Morricone (músico notório por trabalhar no gênero do *spaghetti western*<sup>19</sup> com o diretor Sérgio Leone) da música *Overture*, de Dimitri Tiomkin, que por sua vez é o tema de abertura do filme *The Alamo*, de 1960, estrelado por John Wayne. O título do primeiro capítulo, “*Once upon a time...in a Nazi occupied France*” gera a suspeita de ser uma referência ao filme *Era uma vez no Oeste* (*Once upon a time in the West*, 1968) dirigido pelo próprio Leone; suspeita reforçada pelo fato de que ambos os filmes abrem com uma família trabalhando em uma fazenda antes de serem visitados por seus algozes.

Ao final do Capítulo 1, quando Shoshanna foge de Landa, vemos uma tomada da porta da cabana; trata-se de uma referência ao filme *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, 1965), dirigido por John Ford – cineasta que se alistou durante a 2ª Guerra e documentou algumas batalhas em filmes, como veremos adiante.

---

<sup>18</sup> Diretrizes do mundo representado. Unidades de conteúdo que vão se repetindo ao largo do texto. Situações emblemáticas, repetidas, cuja função é de substanciar, aclarar ou reforçar a trama principal (p. 128)

<sup>19</sup> Denominação dada a filmes do gênero *faroeste* produzidos na Itália na década de 1960, a partir de trabalhos bem-sucedidos do próprio Sérgio Leone.



Figura 2 Landa à porta enquanto Shoshanna foge. *Bastardos Inglórios*, 2009, Cap. 1.



Figura 3 Ethan (John Wayne) caminha em direção ao pôr-do-sol. *The Searchers*, 1956.

No capítulo 2, quando o personagem Hugo Stiglitz é introduzido, dois temas musicais são utilizados. O primeiro é a música *Slaughter*, de Billy Preston, trilha sonora do filme de mesmo nome lançado em 1972 e dirigido por Jack Starret, um expoente do gênero do *blacksploitation*. Ouvimos a narração de Samuel L. Jackson informando a história de Stiglitz ao público: Jackson, que não interpreta personagem algum no filme, foi um dos protagonistas de *Pulp Fiction*, de 1994, filme muito aclamado de Quentin Tarantino. Mais adiante na cena, quando os Bastardos resgatam Stiglitz da prisão, ouvimos a música *Algiers: November 1, 1954*, composta mais uma vez por Ennio

Morricone para o clássico filme *A Batalha de Argel* (*The Battle of Algiers*), dirigido por Gillo Pontecorvo e lançado em 1966.

No que estes punhados de referências contribuem para o entendimento da obra e como elas diferem de conhecimento trivial? Primeiramente, elas não são aleatórias: são propositalmente construídas pelo autor Quentin Tarantino, e trazem consigo lembranças a filmes carregados de sentido e representações raciais: as referências ao gênero do *spaghetti western* no início do filme, pontuadas pela referência a *Rastros de Ódio*, é muito informativa. Um aclamado *western*, tem em seu protagonista, Ethan (interpretado por John Wayne, racista na vida real), um racista declarado que expressa inúmeras vezes o seu ódio por índios, e em sua narrativa o resgate de uma menina sequestrada por uma tribo de índios Comanche. *Rastros de Ódio* é um filme muito analisado e declarar que se trata de um filme racista, sem qualquer análise aprofundada, seria um desserviço. Basta dizer que o ódio contra povos nativo-americanos é um dos temas centrais desta obra. A referência visual vem poucos minutos antes do monólogo de Aldo, onde este fala com orgulho de sua descendência indígena e de sua ordem de que os nazistas sejam escalpelados. O tema da raça e do racismo também são explícitos nas outras duas referências musicais por mim citadas.

Em segundo lugar, a apreensão destas referências e seus significados são importantes se *Bastardos Inglórios* for tomado não somente como um meio de expressão de um cineasta, e sim como um *meio de comunicação*. Segundo Caseti e Chio:

Podemos captar no texto fílmico não somente o reflexo dos processos de troca em que se encontra localizado, mas também os efeitos destes processos sobre sua estrutura e funcionamento. Em outras palavras, podemos encontrar não somente as pistas de quem opera graças e através das imagens e dos sentidos, mas também o modo em que estas dicas se inserem em arquiteturas e dinâmicas concretas. O que emerge então com nitidez é, literalmente, o “fazer-se”, o “dar-se” do filme: o ‘fazer-se’ significa a instauração de um princípio organizativo, de um projeto comunicativo, de um desenho de normas, que atuam como símbolo de que o texto vem de alguém; e o ‘dar-se’ significa a fermentação de um processo interpretativo, de um horizonte de expectativas, de uma possibilidade de decifração, que atuam como símbolo do fato de que o texto se dirige a mais alguém. (T.m.). (1990, p. 223).<sup>20</sup>

<sup>20</sup> podemos captar el texto fílmico no sólo el reflejo de los procesos de intercambio em los que se encuentra encerrado, sino también los efectos de estos procesos sobre su estructura y su funcionamiento. Em otras palabras, podemos encontrar no sólo las huellas de quien opera gracias y a través de las imágenes y los sonidos, sino también el modo em que estas huellas se insertan em arquitecturas y dinâmicas concretas. Lo que emerge entonces com nitidez es, literalmente, el “hacerse” y el “darse” del



Para os autores, ao abordar um filme como meio de comunicação, reconhece-se a presença de um *autor implícito* e de um *espectador implícito* que definem os princípios gerais que regem um texto (filme); no caso, o *autor implícito* determina a “lógica” que informa um filme e o *espectador implícito* informa a “chave” para desvendar o código que é o filme em si (p. 226). :

Mais concretamente, o primeiro representa as atitudes, as intenções, o modo de fazer, etc. do responsável do filme, tal qual como se apresentam no filme; e o segundo as predisposições, as expectativas, as operações de leitura, etc. do espectador, também como se apresentam no filme. (T.m.).(1990, p. 226).<sup>21</sup>

A partir disso, podemos deduzir que, ao fazer referências a outros filmes que tratam de questões e tensões raciais, *Bastardos Inglórios* supõe a lembrança de seu espectador destas obras, constantemente lembrando-o não só do racismo conforme retratado no cinema dos EUA, como no racismo nos EUA em si próprio – da mesma forma que Hellstrom identifica uma analogia entre King Kong e o africano escravizado. Qual seria o objetivo em comunicar tal mensagem?

Esta indagação ganha mais relevância se considerarmos outra expectativa do espectador subvertida por *Bastardos Inglórios*, que é a da forma de representação dos nazistas em relação aos “vingadores judeus”. Esta subversão não escapou muitos críticos do filme: J. Hoberman escreveu, em sua crítica positiva do filme: “*Inglourious Basterds* basically enables Jews to act like Nazis, engaging in cold-blooded massacres and mass incineration, pushing wish fulfillment to a near-psychotic break with reality.”<sup>22</sup> (2009).

A inversão de papéis – judeus agindo como nazistas – foi comentada pelo próprio Tarantino, que abraçou a ideia:<sup>23</sup>

---

film: el “hacerse”, es decir, la instauración de un principio organizativo, de un proyecto comunicativo, de un diseño de normas, que actúan como emblema del hecho de que el texto procede de alguien; y el “darse”, es decir, la fermentación de un proceso interpretativo, de un horizonte de expectativas, de una posibilidad de desciframiento, que actúan como emblema del hecho de que el texto se dirige hacia alguien más. (1990, p. 223)

<sup>21</sup> Más concretamente, el primero representa las actitudes, las intenciones, el modo de hacer, etc. del responsable del film, tal como se presentan en el film; y el segundo las predisposiciones, las expectativas, las operaciones de lectura, etc. del espectador, también como se presentan en el film. (1990, p. 226).

<sup>22</sup> Disponível em <http://www.browardpalmbeach.com/film/quentin-tarantinos-inglourious-basterds-makes-holocaust-revisionism-ridiculously-fun-6333037>. Acesso em 07 de dezembro de 2017.

<sup>23</sup> Disponível em <https://editorial.rottentomatoes.com/article/quentin-tarantino-talks-inglourious-basterds-rt-interview/>. Acesso em 07 de dezembro de 2017.

Shoshanna está planejando colocar os nazistas em um forno e criar sua própria solução final.(...)Eu não sei quantas pessoas contemplaram isso quando o filme foi lançado. Mas agora que nós sabemos tanto sobre o Holocausto, quando você vê o filme agora, você não consegue *não* ver: eles criam seu próprio forno para os nazistas. E não somente os nazistas: suas esposas, namoradas, todas as vadias que colaboravam com o inimigo e que estão curtindo com eles. Eles empilham aquelas granadas e encharcam tudo de gasolina, criando seu próprio napalm, e eles simplesmente os queimam. [ri] Quer dizer, é muito *fodido da cabeça!* (T.m.) (2009).<sup>24</sup>

Voltemos a Hans Landa e os nazistas do filme. Porque causa inquietação a sua representação como pessoas carismáticas, e a escolha deliberada de não retratá-los cometendo atrocidades, relegando estas ações aos Bastardos?

Não somente os judeus “agem como nazistas”; parece haver um paralelo, intencional ou não, entre os nazistas e os próprios espectadores do filme que sentem prazer com as cenas de “vingança” judaica. É o que sugere a cena da explosão do cinema no capítulo 5: em um momento, nazistas vibram com Zoller assassinando soldados; no momento seguinte, espera-se da plateia de *Bastardos Inglórios* que vibre ao ver a imagem de Hitler ser destroçada por balas enquanto a sobrevivente Shoshanna ri enlouquecidamente, anunciado sua “vingança judia”.

A subversão de expectativas é um dos *motivos* da narrativa de *Bastardos Inglórios*. É irrelevante discutirmos se a intenção do autor é a subversão por si mesma, a celebração dessa subversão (“é prazeroso ver judeus agindo como nazistas”) ou se seu objetivo era simplesmente causar choque ou inquietação (“devo me sentir mal ao ver o ‘pobre’ nazista Wilhelm ser traído e roubado de sua experiência enquanto pai?”).

Existem outros pontos dignos de problematização no filme: a *fetichização* do período (presente nos figurinos e nos *closes* no *apfelstrudel*) e o silêncio em relação ao Holocausto são dois destes. Discutiremos as implicações éticas de *Bastardos Inglórios* e suas subversões no terceiro capítulo deste trabalho. Entretanto, a seguir, partiremos para

---

<sup>24</sup> Shosanna is intending to put the Nazis in an oven and create her own final solution.(...) I don't know how much people contemplated that when the film came out. But now that we're so knowledgeable about the Holocaust, when you see that film now, you can't *not* see it: they create their own oven for the Nazis. And not just the Nazis: their wives, their girlfriends, all the collaborating-with-the-enemy bitches that are hanging out with them. They pile up those grenades and they douse them with gasoline, creating their own napalm, and they just burn 'em. [laughs] I mean, it's pretty *fucked up!* (2009).

um breve histórico das representações subvertidas por *Bastardos*, buscando compreender como estas se constituíram historicamente.

## 2. BREVE HISTÓRICO DAS REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS.

### 2.1. ANTES E DURANTE A GUERRA: 1939-1942

A ascensão do 3º Reich ao poder na Alemanha teve fortes repercussões na indústria cinematográfica de Hollywood, que na década de 30 era controlada, principalmente, por judeus. Apesar disso, os primeiros efeitos sentidos na indústria não se manifestaram em uma postura de resistência ou combate ao nazismo, e sim em uma política que visava o “não-envolvimento” nas questões políticas e ideológicas da Alemanha, visando, principalmente, continuar a fazer com que os filmes produzidos em Hollywood continuassem a ser vendidos no mercado alemão. Existia uma tensão entre o desejo de combater o nazismo – partindo, principalmente, do fato de que funcionários judeus nas sedes alemãs dos estúdios norte-americanos estavam sendo hostilizados e expulsos do país – ou de manter o cinema como fonte de entretenimento e escapismo, um terreno que deveria manter-se neutro perante as disputas políticas contemporâneas (DOHERTY, 2013, p.10). Problematizando ainda mais esta tensão está o fato de que “vender” um filme para a Alemanha nazista não demandava a simples neutralidade, e sim, a adoção de uma série de precauções:

Sob a censura nazista, filmes de Hollywood tentando conseguir datas na Alemanha deveriam passar por três critérios. Primeiro, por uma política que pré-datava a era nazista, um filme deveria obter uma permissão de importação sob um “Kontingent” estrito, ou uma quota limitando o total de filmes estrangeiros permitidos na Alemanha. Os nazistas adicionaram uma segunda camada de análise ao demandar um certificado emitido pelo Ministério de Esclarecimento Popular e Propaganda do Reich que deveria ser emitido antes que a permissão de exportação fosse concedida. (T.m.). (DOHERTY, 2013, p. 25).<sup>25</sup>

Neste cenário, é importante levar em consideração a postura oficial da MPDDA (*Motion Picture Department of America*; Departamento de Cinema da América) – um braço do cartel econômico que era Hollywood na década de 30 – que deliberava a ausência de qualquer postura oficial, aparentemente pregando uma suposta neutralidade

---

<sup>25</sup> Under Nazi censorship, Hollywood films seeking play dates in Germany had to clear three hurdles. First, in a policy predating the Nazi era, a film needed to obtain an import permit under a strict “Kontingent”, or quota arrangement limiting the total number of foreign films allowed into Germany. The Nazis added a second layer of review by requiring that a certificate issued by the Reich Ministry of Popular Enlightenment and Propaganda be obtained before the import permit could be granted. (DOHERTY, 2013, p. 25).

em relação ao conflito. “If Universal and Warner Bros. decided to withdraw from Nazi Germany, fine; if Paramount, Fox and MGM decided to stay, fine also.” (Ibid, p. 44).<sup>26</sup>

Destes estúdios citados acima, a Warner Bros. foi o único que adotou, nos anos que antecedem a guerra, uma clara posição contra o nazismo. Em 1933, o gerente-regional da Warner situado em Berlim, Phil Kaufman, é atacado pelos camisas-pardas nazistas; é com este ataque que os irmãos Warner, judeus e chefes do estúdio, decidem não só cortar suas relações com a Alemanha nazista, como também contribuir financeiramente com uma série de causas anti-nazistas. (Ibid, pp. 312-313). A partir desta iniciativa o estúdio se compromete, em maio de 1936, a produzir e distribuir uma série de curtas-metragens patrióticos baseados na História dos EUA, com o objetivo de “melhorar o entendimento dos ideais e realizações dos patriotas que fundaram os Estados Unidos da América”. (Ibid, pp. 319-320). São curtas que ajudaram a misturar, sob a percepção do público, a noção de anti-nazismo com pró-Americanismo (Ibid, p. 312).

Em 1939, é lançado o filme *Confessions of a Nazi Spy* (Anatole Litvak, 1939), que pode ser apontado como o ápice dos ataques da Warner ao nazismo. Primeiro grande filme a usar a palavra “Nazi” em seu título (HARRIS, 2014, p. 45), o filme foi baseado em um evento real: a descoberta, por parte do FBI, de um círculo de espionagem nazista atuando dentro dos EUA, com o auxílio de norte-americanos, visando o furto de segredos militares.

A película – um thriller de espionagem, associado com drama de tribunal e sobre a vida conjugal - acompanha Kurt Schneider (Francis Lederer), cidadão norte-americano de descendência alemã, recém-casado e com problemas financeiros. Schneider participa de uma palestra do acadêmico nazista Karl Kassel (Paul Lukas) e, ao aderir à sua retórica de superioridade racial e nacional-socialista, decide tornar-se o espião nazista que dá título ao filme. Com a ajuda de seu amigo Werner (Joe Sawyer), soldado americano retratado como burro e também de descendência alemã, passa a tramar o roubo de segredos militares, através do intermédio do oficial nazista Hanz Schlager (George Sanders), infiltrado nos EUA. O complô é descoberto de maneira triunfal pelo herói da trama, o oficial do FBI Ed Renard (Edward Robinson).

---

<sup>26</sup> “Se a Universal e a Warner Bros. decidissem sair da Alemanha nazista , ótimo; se a Paramount, a Fox e a MGM decidissem ficar, ótimo também”. (Tradução minha).

Não somente o título faz *Confessions of a Nazi Spy* ser digno de destaque. Segundo Doherty:

Dois distanciamentos das convenções de Hollywood imediatamente diferenciam o filme. Primeiro, exceto por um único letreiro, não há letreiros. Todos os atores e artistas concordaram em abrir mão de seus créditos de abertura por uma abertura fria. Segundo, o aviso legal padrão de que “todos os personagens são fictícios e qualquer similaridade com pessoas reais vivas ou mortas é mera coincidência” foi omitido. Os personagens e incidentes foram reais e nomeados, e a história era factual e não fictícia. Não havia nada puramente coincidente sobre *Confissões de um Espião Nazista*. (T.m.). (Apud, 2013, p. 339).<sup>27</sup>

O filme, portanto, preocupa-se de maneira notável em passar a ideia de que está retratando uma realidade presente, reforçando a necessidade de vigilância urgente em relação à ameaça do nazismo. Isso é um elemento que não deve ser ignorado pois, como sabemos, trata-se de um filme que reencena acontecimentos reais e não os documenta, constituindo-se de representações e ferramentas narrativas próprias.

Os nazistas que tem preponderância na narrativa – Schlager e Kassel – são, de fato, representados de maneira ameaçadora. São personagens que comportam-se de maneira séria, retratados como inteligentes e extremamente focados em sua missão de fortalecer o nazismo dentro dos EUA. Frequentemente são rudes com os demais personagens: Schlager, por exemplo, é retratado como alguém explorando o personagem título Schneider, valendo-se de sua burrice e desejo ambição inescrupulosa. Ed Renard, por sua vez, também é sério, inteligente e focado na missão, mas é legitimado pelo seu patriotismo em relação aos Estados Unidos da América.

Ao avaliar o filme em 1939 para o New York Times, o crítico Frank Nugent celebrou a coragem do estúdio ao produzir o filme, mas reclama do simplismo das representações:

Os Warners tiveram coragem ao fazer o filme, mas nós preferiríamos ter visto eles travando sua batalha em um plano mais elevado. (...) Membros do partido Nacional Socialista não podem ser restritos inteiramente ao sinistro, ao bruto, ao roedor. Nós não acreditamos que os ministros de propaganda nazistas deixem seus lábios tremerem

---

<sup>27</sup> Two departures from Hollywood convention immediately set the film apart. First, except for a single title card, there were no opening credits. All the actors and artists agreed to forgo upfront billing for a cold opening. Second, the standard legal disclaimer professing that “all characters are fictional and any similarity to real persons living or dead is purely coincidental” was omitted. The characters and incidents were real and named, and the story was factual not fictional. There was nothing purely coincidental about *Confession of a Nazi Spy*. (Apud, 2013, p. 339).

maleficamente sempre que mencionam a *Bill of Rights*. (T.m.).(NUGENT, 1939).<sup>2829</sup>

A representação do nazismo na obra, porém, não se limita somente aos personagens nazistas; de fato, uma das principais características de *Confessions of a Nazi Spy* é a forma como representou, pela primeira vez, o imaginário nazista, conforme explica Doherty:

Para o frequentador de cinema típico de 1939, mais revelador que a trama ou a política de *Confissões de um Espião Nazista* eram os adereços visuais e atmosfera sônica. A insígnia, saudações, e chavões do nazismo – grandes suásticas, grandes retratos de Hitler, e massas de americanos raivosos em vestes nazistas gritando ‘Seig heil!’, braços erguidos na saudação nazista (...) nunca antes vistos ou ouvidos em um grande filme. (T.m.).(Apud, p. 340).<sup>30</sup>

Em determinado momento deste filme, existe uma montagem em *flashback* que recapitula a história da ascensão do 3º Reich na Alemanha de 1933. Narrada em *off*, possui uma série de imagens de noticiário em rápida aceleração associada com vários efeitos especiais. Segundo Doherty, este efeito de “aula de história” associando os elementos supracitados serviria de molde para a série de filmes de Frank Capra intitulada “*Why we fight*”.

A série de filmes de Frank Capra pode ser usada como marcador de uma nova unidade fílmica: os filmes encomendados pelo governo dos Estados Unidos sobre a Guerra. Frank Capra, em 1941, tinha credenciais importantes: tendo dirigido tanto a Academy of Motion Picture Arts and Sciences e a Screen Directors Guild em seus anos de formação, chamou a atenção do General George Marshall, que acreditava que o cinema poderia motivar para o esforço de guerra tanto audiências civis quanto potenciais novos recrutas (HARRIS, 2016, pp. 19-20). Segundo Mark Harris, a iniciativa de incorporar o

---

<sup>28</sup>Disponível em: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9801E0DC113EE33ABC4151DFB2668382629EDE> . Acesso em 11 de dezembro de 2017.

<sup>29</sup> The Warners had courage in making the picture, but we should have preferred to see them pitch their battle on a higher plane.(...) Membership in the National Socialist party cannot be restricted entirely to the rat-faced, the brute-browed, the sinister. We don't believe Nazi propaganda Ministers let their mouths twitch evilly whenever they mention our Constitution or Bill of Rights.(NUGENT, 1939)

<sup>30</sup> For the typical moviegoer in 1939, more eye-and-ear-opening than the plot or the politics of *Confessions of a Nazi Spy* was the visual drapery and sonic atmosphere. The insignia, salutes, and catchphrases of Nazism – huge swastikas, giant portraits of Hitler, and throngs of rabid Americans in Nazi garb shouting “Seig heil!”, arms upraised in the Nazi salute (...) had never before been seen and heard in a major feature film. (Apud, p. 340).

cinema nos esforços de Guerra e a subsequente participação de cineastas renomados como Frank Capra e John Ford não fora construída com muito planejamento prévio:

Dado a centralidade que os filmes adquiriram para a forma que a nação percebia a Segunda Guerra Mundial, é chocante o quão pouco pensamento e planejamento foi colocado no uso de Hollywood pelo Departamento de guerra. Começou de uma maneira *ad hoc*, o fruto das mentes de alguns oficiais sênior – chefe Marshall entre eles – que acreditavam que o país, e as forças armadas, tinham algo a ganhar pela implementação de pessoas que sabiam contar histórias com câmeras. O uso de homens como Ford e Capra veio em parte não só porque estavam prontos para servir, mas ansiosos para inventar um programa onde nenhum existia; eles trouxeram expertise e iniciativa para a mesa em uma área onde militares de carreira não possuíam nem tempo nem interesse em dominar. Na aurora imediata do ataque, não havia a possibilidade de sentar e calmamente planejar uma abordagem coesa para criar um registro filmado da Guerra. (T.m.) (Ibid, pp.21-22).<sup>31</sup>

Marshall teria dito a Capra que queria uma série de filmes que informassem às tropas americanas a razão de sua luta, os objetivos dos Estados Unidos na guerra e a natureza do inimigo. Capra aceitou a empreitada, e com essas direções em mente, convocou os melhores roteiristas de cada estúdio de Hollywood – a sua maioria judeus – e partiu para a produção do que seria o filme *Prelude to War* (Frank Capra, 1942). (Ibid, pp. 99-100).

Com claras pretensões didáticas, o filme faz uso de mapas, imagens de jornais, e, notadamente, de material nazista – como filmes e frases de Mein Kampf. Não se restringindo a apresentar os perigos do nazismo na Alemanha, mas também do fascismo na Itália e no Japão, a película de Capra é completamente permeada pela voz do próprio diretor, que narra as imagens exibidas com uma exposição didática que apresenta os inimigos dos Estados Unidos na guerra: sua aversão à liberdade, à religião e aos judeus. O filme abre com o seguinte texto de apresentação, assinado por George Marshall:

Este filme, o primeiro de uma série, fora preparado pelo Departamento de Guerra para familiarizar membros do Exército com a informação factual sobre as causas, os eventos levando ao nosso inimigo na guerra

---

<sup>31</sup> Given how central the movies became to the way the nation perceived the Second World War, it is striking how little forethought or planning went into the War Department's use of Hollywood. It began in an ad hoc way, the brainchild of a few senior officers—Marshall chief among them—who believed that the country, and the armed forces, had something to gain by the deployment of people who knew how to tell stories with cameras. The use of men like Ford and Capra came about in part because they were not only willing to serve, but eager to invent a program where none existed; they brought expertise and initiative to the table in an area that career military officers had neither the time nor the interest to master. In the immediate wake of the attack, there was no possibility of sitting down and calmly planning a cohesive approach to creating a filmed record of the war. (Ibid, pp.21-22).



e os princípios pelos quais estamos lutando. O conhecimento destes fatos é uma parte indispensável do treinamento militar e demanda consideração contemplativa de cada soldado americano. Nós estamos determinados de que antes que o sol se ponha sobre esta terrível disputa, nossa bandeira será reconhecida através do mundo como símbolo de liberdade por um lado, e grande poder de outro. Nenhuma concessão é possível e a vitória das democracias só poderá ser completa com a total derrota do maquinário de guerra da Alemanha e do Japão. (T.m.). (PRELUDIO de uma Guerra, 1942).<sup>32</sup>

Após, a voz de Frank Capra indaga os motivos dos Estados Unidos na Guerra; trechos da *Bill of Rights* norte-americana, de trechos do Torá, da Bíblia, citações de Maomé e de Confúcio são apontados como a base do “mundo livre” por defenderem a igualdade entre os seres humanos. Em oposição, a Alemanha, o Japão e a Itália. O filme recapitula a ascensão do Terceiro Reich na Alemanha, explicando sobre como os nazistas teriam sido subestimados e do sofrimento do povo alemão ao se ver roubado de sua liberdade. Ataca-se os campos de concentração e o culto à personalidade de Hitler. Mapas animados apontam o avanço das pretensões imperialistas do Eixo. Com animações, expõe-se as táticas de propaganda fascista pelo rádio e as práticas racistas do Reich. Boa parte do filme faz uso de *Triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl – filme de propaganda de 1935, reutilizado por Capra ao sobrepor sua própria narração às imagens para atacar o 3º Reich.

Os momentos derradeiros do filme retratam a ação nos campos de batalha. “Isto não é apenas uma guerra”, diz a narração, “Isto é a luta de vida e morte do homem comum contra aqueles que o querem de volta à escravidão. Se perdermos, perdemos tudo”.

O objetivo de Frank Capra com *Prelúdio de uma Guerra* é claro, e foi registrado conforme o próprio criador:

Os filmes seriam dedicados a tornar claro os objetivos implacáveis dos inimigos, promovendo a confiança na habilidade de nossas forças armadas de vencer, mostrando clareza de que estamos lutando pela existência de nosso próprio país e todas as nossas liberdades, mostrando claramente como perderíamos nossa liberdade se perdêssemos a guerra,

---

<sup>32</sup> This film, the first of a series, has been prepared by the War Department to acquaint members of the Army with the factual information as to the causes, the events leading up to our enemy into the war and the principles for which we are fighting. A knowledge of these facts is an indispensable part of military training and merits thoughtful consideration of every American soldier. We are determined that before the sun sets on this terrible struggle, our flag will be recognized throughout the world as a symbol of freedom on the one hand, of overwhelming power on the other. No compromise is possible and the victory of the democracies can only be complete with the utter defeat of the war machines of Germany and Japan. (PRELUDIO de uma Guerra, 1942).

[e] deixando claro que nós carregamos a tocha da liberdade. (T.m.). (HARRIS, 2016, p. 125).<sup>33</sup>

O filme de Capra fora muito bem-recebido, tendo sido premiado em 1943 no Academy Awards como melhor documentário. Poucos anos haviam passado desde o tempo em que o cinema era visto só como entretenimento e a MPPDA tentava manter-se neutra perante o nazismo e, apesar disso, muito havia mudado. Agora, o cinema “iria à guerra”: na mesma linha de *Prelúdio de uma Guerra*, outros filmes foram produzidos por cineastas consagrados, como John Ford, William Wyler, John Huston e George Stevens.

O ano de lançamento de *Prelúdio de uma Guerra*, 1942, viu também o lançamento do que se tornaria um dos filmes norte-americanos mais aclamados de todos os tempos. *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) ganhou em 1943 o prêmio de melhor filme no Academy Awards e é, até hoje, frequentemente lembrado pela crítica como um dos melhores filmes de todos os tempos. O filme conta a história de amor entre Rick (Humphrey Bogart) e Isla Lund (Ingrid Bergman). Rick é dono de um bar na cidade de Casablanca e é visitado pela ex-amante Isla. Ambos se conheceram em Paris em 1940, às vésperas da tomada nazista na França, quando ela acreditava que seu esposo, o guerrilheiro Victor Lazlo (Paul Henreid) havia morrido em um campo de concentração. Após descobrir que Lazlo vivia, juntou-se a ele; os dois agora chegam à Casablanca pedindo ajuda de Rick para escapar dos nazistas que perseguem o casal, liderados pelo Major Heinrich Strasser (Conrad Veidt).

Strasser é o vilão da película, e é retratado de maneira muito similar (se não idêntica) aos nazistas de *Confessions of a Nazi Spy*: é inteligente, sádico e inescrupuloso. Segundo Aaron Barlow, é este personagem o responsável pela maior parte das representações do nazismo subsequentes, pois:

A imagem do nazista que Veidt criou veio rapidamente a ser o padrão, em parte em função da popularidade do filme e em parte porque encontrava todas as demandas de um verdadeiro vilão. Inteligente, astucioso e observador, a única maneira de pará-lo é o matando, pois o medo da morte é menor que o amor pelo Reich. (T.m.) (BARLOW, 2014, p. 16).<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> the movies would be devoted to making clear the enemies' ruthless objectives, promoting confidence in the ability of our armed forces to win, showing clearly that we are fighting for the existence of our country and all our freedoms, showing clearly how we would lose our freedom if we lost the war, [and] making clear we carry the torch of freedom. (HARRIS, 2016, p. 125).

<sup>34</sup> The image of the Nazi that Veidt created came quickly to be the standart in part because of the popularity of the film and in part because it met all of the needs of a real villain. Smart, cunning, and

Para Barlow, Strasser representa tão perfeitamente o estereótipo cinematográfico do nazista – que seria consolidado nos anos posteriores ao seu lançamento – justamente por ser interpretado por Conrad Veidt, um alemão que fugira da Alemanha com sua esposa judia Illona quando da ascensão de Hitler ao poder (Ibid, p. 15). Isto permitia ao público a abstração da ideia de que nem todos os alemães eram nazistas, ou pessoas más – ao mesmo tempo em que dava espaço para este tipo de representação cinematográfica.

Escolhemos estes três filmes a partir de sua importância, mas também por apresentar representações do nazismo muito similares: isto é, a do mal absoluto, do adversário a ser batido como extremamente capaz, da personificação da luta da liberdade contra a “escravidão”. Como apresentei, estas construíram-se sob a ameaça real e presente do nazismo, organizadas a partir da guerra que corria – neste sentido, a breve análise de *Prelúdio de uma Guerra* se faz muito útil por tornar explícitos os objetivos das representações.

Acreditamos que estas representações são aquelas determinantes para as que vêm a seguir, e indicam a base daquilo subvertido em *Bastardos Inglórios*. Discutiremos os limites desta abordagem narrativa no terceiro capítulo. A seguir, entretanto, explorarei como o nazismo foi representado pelo cinema norte-americano depois da guerra.

## 2.2 . NAZISPLOITATION

Mesmo após o fim da guerra, Hollywood continuou a produzir filmes sobre o período, ou ao menos utilizando-se do imaginário nazista para constituir vilões em suas narrativas. É o caso, por exemplo, de *A Grande Fuga* (*The Great Escape*, John Sturges, 1963) e *Os Doze Condenados* (*The Dirty Dozen*, Robert Aldrich, 1967), dois filmes cujo foco recai sobre tropas aliadas, usando o período da Guerra apenas como “perfumaria” e os nazistas apenas como obstáculos a serem vencidos dentro de uma narrativa. Ambos estes filmes, entretanto, foram produzidos com grandes orçamentos, sendo reconhecidos pela crítica, ganhado prêmios e distribuídos ao redor do mundo. Proponho, ainda que de maneira breve, voltar meu olhar para um filme que difere radicalmente disso.

O ano de 1975 viu o lançamento do filme *Ilsa, a Guardiã Perversa da SS* (*Ilsa: She Wolf of the SS*, Don Edmonds, 1975). Produzido no Canadá com um baixo orçamento

---

observant, the only way to stop him is to kill him, for fear of death falls far below love of the Reich. (BARLOW, 2014, p. 16).

e distribuído nos Estados Unidos, o filme abre com um letreiro reminescente de *Prelúdio para a Guerra*, aqui assinado pelo produtor Herman Traeger, indicando a realidade dos fatos retratados no filme (apesar da condensação destes) e dedicando a película às vítimas do Holocausto e à esperança de que “estes crimes hediondos nunca mais aconteçam”.

Herman Traeger, entretanto, é um nome falso – um pseudônimo do produtor do filme David F. Friedman. E tão falsas quanto o nome são as boas intenções indicadas pelo letreiro de abertura. O filme narra a história de Ilsa (Dyanne Thorne), comandante de um campo de concentração onde tortura as prisioneiras femininas visando provar que mulheres são mais resistentes à dor que homens. Paralelamente, Ilsa frequentemente força os prisioneiros masculinos a manter relações sexuais consigo – castrando ou assassinando-os após o coito pelo fato de estes terem ejaculado, incapazes de satisfazê-la sexualmente. O filme não é apenas repleto de suásticas, símbolos e uniformes nazistas de toda a sorte, como é gráfico em todos os outros sentidos: a nudez feminina é constante em praticamente toda a película, surgindo em momentos inexplicáveis (oficiais nazistas são mostradas torturando prisioneiras com os seios à mostra); as cenas de sexo são longas e em detalhes. Ainda mais perturbador, entretanto, são as cenas de tortura das prisioneiras do campo de concentração: igualmente longas, não somente fazem uso de efeitos especiais e maquiagem para mostrar corpos mutilados, como priorizam a humilhação das personagens femininas torturadas. Em determinado momento do filme, uma prisioneira do campo é estuprada por seis homens. A cena prioriza o riso dos homens e o choro da vítima, enquanto a guarda do campo se delicia assistindo. O filme é composto quase que inteiramente de cenas deste tipo, e tem em Ilsa, comandante do campo, a protagonista da História. Parece-me impossível que alguém tenha divertimento ao assistir *Ilsa* sem que esta diversão venha de assistir mulheres nuas sendo torturadas, humilhadas e violentadas por atores e atrizes fardados e fardadas com uniformes nazistas.

*Ilsa* se faz relevante ao presente trabalho de resgate histórico de representações do nazismo por ser considerado, atualmente, como a obra inaugural do gênero *nazisploitation*. Segundo Daniel Magilow:

Os aspectos de *Ilsa, a Guardiã Protetora da SS* (...) de fato representamos tropos padrão, lugares e narrativas do cinema Nazisploitation: oficiais nazistas sexualmente pervertidos, calculistas e sádicos, prisioneiros de guerra e campos de concentração, experimentos médicos e rebeliões de prisioneiros. Com sua miríade de erros de continuidade, profundo mau-gosto, e inexatidão histórica, *Ilsa* também

tipifica o descuidado técnico e falta de qualidade artística do gênero. Nesses filmes que confundem a história da Segunda Guerra Mundial e o Holocausto ou que inventam novas e fantásticas histórias, nazistas são mais caricatura que personagem. Na lógica do nazisploitation, todos os alemães são nazistas, todos os nazistas são membros da SS e todos os membros da SS são criminosos de guerra, médicos experimentadores e sádicos sexuais. (T.m.). (MAGILOW, 2012, p. 2).<sup>35</sup>

Tendo surgido entre o final da década de 1960 e alcançando seu ápice na Europa ao longo da década de 1970, os filmes *nazisploitation* fazem parte de um grupo de filmes de baixo-orçamento que posteriormente denominou-se *exploitation film*. Segundo Schaefer (1999, apud MAGILOW, 2012, p. 2) este termo deriva da prática de exploração e do uso de técnicas de propaganda que não se limitavam aos pôsteres e aos anúncios de jornais: a divulgação do filme não tinha como objetivo atrair o público pelas qualidades técnicas e méritos artísticos da obra, e sim pela sua alta carga de sexo e violência, fazendo uso de *marketing* sexualmente provocativo.

---

<sup>35</sup> The aspects of *Ilsa, She Wolf of the SS* (...) in fact represent the standard tropes, settings and narrative conceits of Nazisploitation cinema: sexually perverted, calculating and sadistic Nazi officers, prisoner-of-war and concentration camps, medical experimentation and prisoner rebellions. With its myriad continuity errors, profound tastelessness, and historical inaccuracy, *Ilsa* also typifies the genre's technical sloppiness and arguable lack of artistic quality. In these films that conflate the history of World War II and the Holocaust or that invent new and fantastic histories altogether, Nazis are more caricature than character. In the logic of the Nazisploitation film, all Germans are Nazis, all Nazis are members of the SS, and all members of the SS are war criminals, medical experimenters and sexual sadists. (MAGILOW, 2012, p. 2).



Figura 4 Cartaz de divulgação norte-americano de Ilsa, A Guardiã Perversa da SS. Disponível em: [http://images.static-bluray.com/products/20/38504\\_1\\_large.jpg](http://images.static-bluray.com/products/20/38504_1_large.jpg). Acesso em: 14 de dezembro de 2017.

Dependendo de seu tema central, posteriormente os filmes *exploitation* foram ainda mais subdivididos em subgêneros como *blacksploitation* (filmes compostos por um elenco majoritariamente negro), *mexploitation* (compostos por elenco majoritariamente mexicano), etc. *Nazisploitation* é um tipo de *exploitation film*, portanto, que lida com o tema do nazismo.

Extremamente problemático por natureza, é impossível realizar um estudo aprofundado deste subgênero em seus valores estéticos nas páginas deste trabalho, uma vez que este ocupa-se com outro objetivo. Cabe aqui, por hora, apenas ressaltar que uma das características do subgênero em questão é a forma *bidimensional* com que os nazistas são retratados nestes filmes:

Nos gêneros pornográfico e de *exploitation*, tende a haver pouco respeito para a natureza industrializada do Holocausto, e estes filmes depositam responsabilidade por crimes abjetos em um personagem ‘doentio’, ou um bando de personagens, em oposição às realidades

muito mundanas de um sistema burocrático que assimilava homens e mulheres ordinários no maquinário do assassinato em massa. Com certeza, porém, alguns atos sensacionalistas de atrocidade que se materializam nestes filmes estão calcados em eventos factuais. Experimentação médica em humanos é um tropo comum do gênero do Nazisploitation, mas aqui o intento não é representar o registro histórico e sim excitar o espectador com espetáculos sádicos, ou sanguinolência repulsiva. (T.m.). (KERNER, 2011. Pp. 139-140).<sup>36</sup>

É a partir deste *estereótipo* nazista presente no *nazisploitation* que um paralelo se apresenta. *Ilsa, a Guardiã Perversa da SS* é um filme de baixo-orçamento que pertence a um gênero caracterizado pela sua suposta falta de mérito artístico; o que proponho, a seguir, é traçar paralelos entre esta obra com um filme de grande orçamento, distribuído ao redor do mundo, pertencente a uma franquia multimilionária e dirigido por um nome aclamado da indústria de Hollywood.

Lançado em 1989, *Indiana Jones e a Última Cruzada* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, Steven Spielberg, 1989) é o terceiro filme da série iniciada em 1981 com *Caçadores da Arca Perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981). São filmes de aventura situados de 1936-1938 protagonizados pelo arqueólogo norte-americano Indiana Jones (Harrison Ford), que busca em lugares “exóticos” – construídos narrativamente com estereótipos raciais de caráter duvidoso, para dizer o mínimo – artefatos mágicos. Como outras obras já mencionadas neste trabalho, problematizar *Indiana Jones* seria, por si só, um estudo interessante que demandaria tempo e estudo (e páginas). Quero atentar-me aos antagonistas primários da série, os nazistas.

No primeiro filme da série, Indiana Jones deve encontrar a Arca da Aliança, um artefato que contém dentro de si os Dez Mandamentos. Tal artefato – que, diga-se de passagem, diz respeito à religião e tradição judaica – seria capaz de oferecer ao seu portador poder inimaginável. A urgência de Indiana Jones se dá pelo fato de que os nazistas também estão atrás da Arca da Aliança. No filme, o sádico Major Arnold Toht (Ronald Lacey), agente da Gestapo, se apresenta como principal antagonista até ser destruído ao final da trama ao abrir a Arca da Aliança.

---

<sup>36</sup> In the exploitation and pornographic genres there tends to be little regard for the industrialized nature of the Holocaust, and these films foist responsibility for abject crimes onto a “sick” character, or a band of characters, as opposed to the very mundane realities of a bureaucratic system that assimilated ordinary men and women into the machinery of mass murder. To be sure, though, some of the sensational acts of atrocity that materialize in these films are grounded in factual events. Human medical experimentation is a common trope of the Nazisploitation genre, but here the intent is not to represent the historical record but to titillate the viewer with sadistic spectacles, or “gross-out” gore. (KERNER, 2011. Pp. 139-140).

Toht tem estatura baixa, veste um longo casaco de couro, usa óculos redondos e está frequentemente sorrindo. Sua caracterização é diferente das que apontamos anteriormente: talvez por não ser o único vilão da trama, é um personagem que fala pouco e cujas motivações e atitudes não são exploradas pela trama; sua simples presença é uma ameaça aos heróis da narrativa, ainda que não seja um personagem escrito como particularmente inteligente ou fisicamente capaz. É ainda menos desenvolvido que os nazistas de *Confessions of a Nazi Spy*.

Mas voltemos para *A Última Cruzada*. Partindo de uma premissa muito similar àquela de *Caçadores da Arca Perdida*, este filme confere aos nazistas um papel maior na narrativa, o que não necessariamente implica em representações menos simplistas. Os nazistas, tanto aqui quanto em *Caçadores*, são tão bidimensionais quanto em *Ilsa* – inclusive, compartilhando personagens extremamente semelhantes. Em *A Última Cruzada*, Indiana Jones se envolve romanticamente com a arqueóloga austríaca Elsa Schneider (Alison Doody). O romance é interrompido durante uma sequência de ação pouco antes da metade do filme quando a personagem revela estar em conluio com os nazistas.

Elsa e Ilsa possuem semelhanças para além do nome e da aparência física (ambas são loiras, altas e de olhos azuis): tanto no filme *nazisploitation* quanto em *Indiana Jones*, as mulheres nazistas não somente tem sua sexualidade colocada em primeiro plano. Segundo Alicia Kosma:

Ela[Ilsa] rotineiramente abusa de seu poder e do poder do regime Nazista para avançar sua ciência perversa e seus objetivos sexuais. Por tal, ela se torna a representação mítica do nazista cinematográfico, codificada tanto em termos de fetiche sexual e horror histórico. Como uma imagem persistente, o poder de repulsa e choque se diluiu através da transferência para o filme *mainstream*; o poder da mítica Ilsa/imagem nazista é enfraquecido, separado de seus horrores históricos pelos quais nasceu. Nós podemos ver este processo através da comparação de Ilsa com a Dr. Elsa Schneider (Alison Doody) em *Indiana Jones* e *A Última Cruzada* (1989), um a personagem claramente construída como a iteração *mainstream* de Ilsa (...). Essas características compartilhadas e designs estéticos ligam Ilsa e Elsa como *doppelgangers* cinematográficos. Elas simultaneamente subvertem os tropos do *nazisploitation* em um contexto *mainstream*. (T.m.). (KOSMA, 2012, p. 61-63).<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> She [Ilsa] routinely abuses her power and the power of the Nazi regime to further her twisted scientific and sexual goals. As such, she becomes a mythic representation of the cinematic Nazi, coded both in terms of sexual fetish and historical horror. As an enduring image, the power to repulse and shock has become



Para a autora, não somente existe uma relação de análogos entre Ilsa e Elsa – sexualmente ativas, estudiosas, determinadas, inescrupulosas e, bem, nazistas – como isto também seria um indício de que o caráter das representações caricatas dos nazistas no *nazisploitation* seriam muito parecidas com as de *Indiana Jones*.

Nazistas tem desempenhado um papel importante na série Indiana Jones como os antagonistas perenes. Com nazistas sendo o mal motivador por trás da aventura, Indiana (Harrison Ford) usa seu tipo particular de aventura arqueológica para manter antigas e poderosas longe de suas mãos. Como o significante representativo de mal histórico, a existência dos nazistas como antagonistas simbólicos e coletivos nos filmes imediatamente legitima as ações de Indiana, que sob diferentes circunstâncias poderiam ser vistas como arqueologia eticamente duvidosa. Porém, a presença constante dos nazistas e a falta de contextualização ao redor de suas ações históricas específicas servem para remover os nazistas da história, significando-os como ‘forças intercambiáveis de escuridão’. (T.m.).(Ibid, p. 61).<sup>38</sup>

“Forças da escuridão” e “significante do mal histórico”: são estas as características que pretendemos ressaltar ao falar das representações deste período. A diferença destas para o do período anterior se dá, justamente, por se situarem fora do contexto da guerra: se antes era possível verificar um objetivo por trás das representações “caricatas” dos nazistas como o mal absoluto, aqui, esse objetivo urgente (de mobilização das tropas e da população civil) não existe, e é substituído pela simples necessidade estética-narrativa de criar-se um antagonista absoluto.

Meros quatro anos após o lançamento de *Indiana Jones e a Última Cruzada*, o diretor do filme, Steven Spielberg, dava uma entrevista para o New York Times para promover seu novo filme, *A Lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993). Em determinado

---

diluted through transference to mainstream film; the power of the mythic Ilsa/Nazi image is weakened, separated from the historical horrors from which it was born. We can see this process through a comparison of Ilsa to Dr Elsa Schneider (Alison Doody) in *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989), a character clearly constructed as a mainstream iteration of Ilsa(...). These shared character traits and aesthetic designs link Ilsa and Elsa as cinematic Doppelgänger. They simultaneously subvert the imported tropes of Nazisploitation films in a mainstream context. (KOSMA, 2012, p. 61-63).

<sup>38</sup> Nazis have played an important role in the Indiana Jones films as the perennial antagonists. With Nazis being the evil motivating force behind the adventures, Indiana (Harrison Ford) uses his particular brand of adventure archeology to keep ancient and powerful relics out of their hands. As the representative signifier of historical evil, the existence of the Nazis as the films' collective and symbolic antagonists immediately legitimizes Indiana's actions, which under different circumstances could be seen as ethically dubious archeology. However, their constant presence and the lack of contextualization around their specific historical actions serve to remove the Nazis from history, signifying them as 'interchangeable forces of darkness'.(Ibid, p. 61).

momento, falou de maneira crítica sobre a série Indiana Jones, sob a luz de seu novo filme:

Quando estávamos fazendo ‘Schindler’, Liam [Neeson, que desempenha o papel principal no filme] se aproximou de mim um dia e perguntou-me se eu poderia voltar a fazer outro filme do Indiana Jones onde os nazistas são vilões de desenho animado. Eu disse, ‘Nunca, nunca’. Agora eu não posso conceber nada que seja simples entretenimento. (T.m.). (1993).<sup>39 40</sup>

### 2.3. A LISTA DE SCHINDLER

Em sua obra de 2015 *Hollywood and the Holocaust*, o autor Henry Gonshak afirma, sem rodeios, que *A Lista de Schindler* é o exemplo de que uma vasta maioria de norte-americanos aprende História através do cinema, e aponta esta obra em particular como a que causou maior impacto na percepção pública do Holocausto. Vencedor de sete prêmios no Academy Awards de 1993 (inclusive o de Melhor Filme), o filme foi aclamado pela crítica como “a morally uplifting experience”.<sup>41</sup> (GONSHAK, 2015, p. 187). Steven Spielberg alegou que seu objetivo principal com o filme era educacional, e através de acordos, arranjou para que 2 milhões de estudantes pudessem assistir ao filme gratuitamente.<sup>42</sup>

O filme é baseado na história real de Oskar Schindler (Liam Neeson), e narra sua transformação de um ganancioso empresário alemão e membro do partido nazista em alguém determinado a arriscar a própria vida para salvar a vida de mais de mil judeus. Logo, no coração do filme está a proposta de que alguns alemães teriam intercedido positivamente no decorrer do Holocausto. Também é central na narrativa o brutal (e, como a maioria dos demais até agora, sádico) Amon Goeth (Ralph Fiennes), comandante do campo de concentração de Plaszow, de onde Schindler tenta resgatar prisioneiros alistando-os para o trabalho em suas fábricas.

<sup>39</sup> Disponível em: <http://www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/schindler-ar1.html>. Acesso em 14 de dezembro de 2017.

<sup>40</sup> When we were making 'Schindler,' Liam came up to me one day and asked me if I could ever make another Indiana Jones movie where the Nazis are cartoon villains. I said, 'Never, never.' Right now I can't conceive of anything that's simply entertainment. (1993).

<sup>41</sup> “Uma experiência moralmente inspiradora”. (Tradução minha).

<sup>42</sup> Disponível em <http://www.socialstudies.org/sites/default/files/publications/se/5906/590613.html>. Acesso em 15 de dezembro de 2017.

Nos atentaremos a estes dois personagens enquanto representação logo a seguir; por hora, um aspecto de *A Lista de Schindler* pede apresentação com maior urgência: a representação do Holocausto – ou seja, a encenação do dia-a-dia em um gueto, em um campo de concentração ou de extermínio. Em determinado momento, o filme de Spielberg nos leva para dentro de uma câmara de gás (em uma cena polêmica em que, ao invés de gás, água sai dos chuveiros). O massacre, por parte dos nazistas aos judeus, é um dos grandes motivos visuais e narrativos do filme, muitas vezes sob o efeito de *espetáculo* de horror.

Esta característica do filme está em direta associação com seus dois personagens principais - Schindler e Goeth, tal qual no coadjuvante Itzhak Stern (Ben Kingsley) – pela forma com que relaciona as ações destes em relação à narrativa e ao ponto de vista do espectador, tal qual a representação dos judeus no filme. Em seu importante texto sobre o assunto, Miriam Bratu Hansen escreve:

A acusação aqui é que o filme narra a história de 1,100 judeus resgatados pela perspectiva dos perpetradores, o nazista alemão e gentio transformado em resistor e seu alter ego, Goeth, o psicótico comandante da SS. Como Philip Gourevitch afirma, ‘A Lista de Schindler retrata o massacre nazista dos judeus poloneses quase que inteiramente através de olhos alemães’. Por contraste, o argumento diz, os personagens judeus são reduzidos a recortes de papelão, ou tipos genéricos incapazes de incitar identificação ou simpatia. Ou pior, alguns críticos dizem, eles vem à vida apenas para incorporar estereótipos antissemitas (Judeus avarentos, Judeus como vítimas eternas, a associação de mulheres judias com sexualidade perigosa, a caracterização de Itzhak Stern (Ben Kingsley), o contador de Schindler, como ‘rei dos covardes judeus’). (T.m.). (HANSEN, 1996, pp. 299-300).<sup>43</sup>

Podemos encontrar neste ponto de vista – embasado pela popularidade e impacto do filme – o que está por trás das falas de Quentin Tarantino, que trouxe nos capítulos iniciais deste trabalho, quando este reclama da passividade dos personagens judeus em filmes sobre o Holocausto e sua vontade de ver uma “inversão de papeis”. Ainda que *Bastardos Inglórios* não faça menção alguma a campos de concentração, campos de

---

<sup>43</sup> The charge here is that the film narrates the history of 1,100 rescued Jews from the perspective of the perpetrators, the German Gentile Nazi turned resister and his alter ego, Goeth, the psychotic SS commandant. As Philip Gourevitch asserts, "Schindler's List depicts the Nazis' slaughter of Polish Jewry almost entirely through German eyes". By contrast, the argument goes, the Jewish characters are reduced to pasteboard figures, to generic types incapable of eliciting identification and empathy. Or worse, some critics contend, they come to life only to embody anti-Semitic stereotypes (money-grubbing Jews, Jew-as-eternal-victim, the association of Jewish women with dangerous sexuality, the characterization of Itzhak Stern [Ben Kingsley], Schindler's accountant, as "king of the Jewish wimps") (HANSEN, 1996, pp. 299-300).

extermínio ou câmaras de gás, a associação de significantes – nazistas/Holocausto – não só é pressuposta pelo autor e dá sustentação para o tema da narrativa de *Bastardos*, como parece se configurar sob a sombra do filme de Spielberg; este marcado pela passividade das vítimas dos nazistas.

Além de cenas onde massas de judeus são mortas – como na cena em que a população do gueto da Cracóvia é brutalmente assassinada sem oferecer resistência – boa parte da brutalidade parte do antagonista do filme, Amon Goeth. O personagem diferencia-se dos nazistas de *Indiana Jones* no sentido de não ser, necessariamente, um retrato unidimensional: seu modo de pensar e de agir é desenvolvido ao longo da película, e este possui mais impacto na narrativa do que um simples obstáculo a ser vencido. Apesar disso, sua posição de antagonista continua clara. Frequentemente subornado por Schindler, Goeth é retratado não somente como um assassino frio, mas seu sadismo é reforçado ao longo de toda a narrativa – mais de uma vez é mostrado assassinando judeus de maneira aleatória, como que por esporte. Para além disso, uma característica do personagem (e a forma com que esta é retratada no filme) é digna de análise: sua atração sexual pela judia Helen Hirsch (Embeth Davidtz). Esta atração é sugerida ao longo de toda a narrativa; é isso que faz Goeth escolher Helen para ser sua criada, que por sua vez, teme pelo momento em que o avanço sexual se concretizará. O clímax da situação acontece no último quarto do filme, em uma cena em que Goeth encurrala Helen sozinha no porão de sua casa e, após uma conversa, este a espanca.

A atração sexual de nazistas por judeus é um fenômeno real – já trouxemos aqui a citação de Dominick LaCapra, e a cena em questão inclusive conta com Goeth comparando Helen a um rato - e, portanto, a cena possui certa fundamentação histórica. A execução desta, entretanto, é problemática. Segundo Kerner:

O uso de cortes em L – onde o áudio de uma tomada sobrepõe-se em outra – e o corte entre diferentes campos espaciais, misturam, muito como na cena do chuveiro, violência e sexualidade. ‘A plateia’, Sara Horowitz concorda com estes sentimentos, ‘participa no olhar erótico de Goeth. Como Goeth, o espectador deve desejar o corpo de Helen, visualmente sexualizado pela roupa molhada. Como o desejo de Goeth resolve-se em um espancamento, a audiência participa em voyeurismo que envolve tanto a sexualidade quando a brutalidade, com a mulher judia em papel de vítima como seu objeto.(...)O espetáculo da apresentação do clube noturno encontra o espetáculo da violência no encontro erotizado entre Goeth e Helen, e o clímax da cena mostra a hidráulica do orgasmo – ejaculação – com o sangue de Helen. Finalmente camuflado atrás da diegese narrativa e do artesanato

cinematográfico (fotografia, iluminação, edição) *A Lista de Schindler* prova ter mais em comum com *Ilsa, a Guardiã Nazista da SS* do que poderíamos ter inicialmente pensado. (T.m.). (KERNER, 2011, p. 47).  
44

A comparação de Kerner entre *Lista de Schindler* – um dos filmes mais aclamados de todos os tempos – com *Ilsa, a Guardiã Perversa da SS* pode parecer exagerada, considerando nosso cuidado para associar o *nazisploitation* já com a produção menos séria de Indiana Jones. Mas não é infundada: ao lembrar o artigo de Susan Sontag *Fascinating Fascism*, que elabora justamente sobre o apelo erótico visto por alguns em figurinos nazistas (em uma espécie de fetiche sadomasoquista), Kerner relaciona a violência contra os judeus conforme filmada por Spielberg em *Schindler* com um prazer *voyeur*, especialmente ao elaborar sobre a cena na câmara de gás:

Por um lado, o olhar voyeur que o espectador habita – tratar os perpetradores como fetiche – intenta desestabilizar posições de visualização, mas ao mesmo tempo implica que a posição de espectador do nazista como o da violência erótica e do sofrimento. O que é precisamente o que Spielberg fez em *A Lista de Schindler*, não é?”. (T.m.). (KERNER, 2011, pp. 50-51).<sup>45</sup>

Hansen também critica a forma como a violência é exibida em *Lista de Schindler*, por misturar o ponto de vista do nazista com o do espectador:

O nível de narração fílmica ou enunciação, o nível em que personagens funcionam para mediar os sons e visões de um filme, eventos e significados ao espectador, como por exemplo através de flashbacks, voz *over*, ou ponto de vista óptico. Como teóricos do cinema psicanalítico tem argumentado em 1970 e início de 1980, é neste nível que a subjetividade cinematográfica é formada de maneira mais eficiente por ser inconsciente. Se isso é verdade (e por um momento, pelo argumento, assumo que sim), o que significa que os quadros de ponto-de-vista não sejam a partir somente de *Schindler* mas também *Goeth*, fazendo-nos

---

<sup>44</sup> The use of L-cuts — where audio from one shot overlaps into another — the cutting between the different spatial fields, mixes together, very much like the shower scene, violence and sexuality. “The audience,” Sara Horowitz concurs with these sentiments, “participates in Goeth’s erotic gaze. Like Goeth, the viewer is meant to desire Helen’s body, visually sexualized by the wet clothing. As Goeth’s desire resolves in a physical beating, the audience participates in a voyeurism which encompasses both sex and brutality, with the victimized Jewish woman as its object.” (...)The spectacle of the nightclub performance meets the spectacle of violence in the eroticized encounter between Goeth and Helen, and the climax of the scene displaces the hydraulics of orgasm — ejaculation — with Helen’s blood. Thinly cloaked behind narrative diegesis and cinematic craftsmanship (cinematography, lighting, editing) *Schindler’s List* proves to have more in common with *Ilsa: She-Wolf of the SS* than we might have first assumed. (KERNER, 2011, p. 47).

<sup>45</sup> On the one hand, the voyeuristic gaze that the spectator inhabits — treating the perpetrators as fetish — intends to destabilize viewing positions, but at the same time it implicates the Nazi viewing position as one that eroticizes violence and suffering. Which is precisely what Spielberg did in *Schindler’s List*, isn’t it? (KERNER, 2011, pp. 50-51).

participar em uma de suas matanças em quadros mostrando a vítima através de seu telescópio ou sua arma? Isso quer dizer que, mesmo ele estando marcado como mal no nível da *diegese* ou mundo fictício do filme, o espectador é mesmo assim impulsionado a identificar-se com o desejo assassino de Goeth no nível inconsciente do discurso fílmico?”. (T.m.). (HANSEN, 1996, p. 300).<sup>46</sup>

Voltarei a analisar *A Lista de Schindler* e alguns de seus problemas no último tópico do capítulo 3 deste trabalho. No presente capítulo, procurei reconstruir um breve histórico das representações dos nazistas, observando um punhado de filmes marcantes e analisando personagens centrais, tentando assim entender como estas representações se apresentam e se construíram ao longo do tempo, com quais objetivos, etc. O que pode-se observar, portanto, é um conjunto de características redundantes que são de alguma forma subvertidas por *Bastardos Inglórios*: o nazista como encarnação do mal, unidimensional, inescrupuloso, sério ou sádico, pervertido moral e sexualmente. Podemos verificar, em *A Lista de Schindler*, a representação do judeu como passivo perante a violência nazista que parece motivar a narrativa de vingança de *Bastardos Inglórios*. Nos filmes de *nazisploitation*, vemos o “prazer sexual” – para citar Eli Roth – em assistir violência na tela (uma violência que ocorreu na vida real, direcionada de perpetradores à vítimas, em uma associação perturbadora).

No próximo capítulo pretendo discutir os problemas éticos destas representações cinematográficas, a começar pelo problema da representação do nazista como personificação unidimensional do mal a ser superado em oposição ao “nazista humanizado” apresentado por *Bastardos Inglórios*. Por ora, cabe a nós percebermos como se dá a representação do nazista em *Lista de Schindler*: Melhor dimensionado e com mais profundidade que os nazistas de Indiana Jones, já não é mais um simples “recorte de papelão” que deve cumprir um mero papel narrativo de antagonista; entretanto, mais destaque é dado para sua crueldade e frieza. Em 2010, Ralph Fiennes<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> The level of filmic narration or enunciation, the level at which characters function to mediate the film's sights and sounds, events and meanings to the spectator, as for instance through flashbacks, voice-over, or optical point of view. As psychoanalytic film theorists have argued in the 1970s and early 1980s, it is on this level that cinematic subjectivity is formed most effectively because unconsciously. If that is so (and let's for the moment, for the sake of argument, assume it is), what does it mean that point-of-view shots are clustered not only around Schindler but also around Goeth, making us participate in one of his killing sprees in shots showing the victim through the telescope of his gun? Does this mean that, even though he is marked as evil on the level of the *diegesis* or fictional world of the film, the viewer is nonetheless urged to identify with Goeth's murderous desire on the unconscious level of cinematic discourse? (HANSEN, 1996, p. 300).

<sup>47</sup> Disponível em <https://www.ushmm.org/confront-antisemitism/antisemitism-podcast/ralph-fiennes#>. Acesso em 15 de dezembro de 2017.

foi perguntado sobre o que aprendera sobre o mal ao interpretar este papel; sua resposta aponta para uma perspectiva sobre o assunto que se distancia da ideia da “caricatura do mal” que apresentamos, e, ao usar a palavra “banalidade”, nos oferece um bom indicativo de como iniciar a próxima discussão:

O mal é cumulativo. Acontece. As pessoas acreditam que têm um trabalho a fazer, uma ideologia a aderir, uma vida a levar; Tem de sobreviver, um trabalho a fazer e todos os dias centímetro por centímetro, pequenas concessões, pequenas formas de dizer a você mesmo que é assim que você deve levar a sua vida e de repente estas coisas podem acontecer. Quer dizer, eu poderia fazer um julgamento privadamente, este é um homem terrível, maléfico, horrível. Mas o trabalho foi retratar um homem, um ser humano. Existe uma espécie de banalidade, de cotidiano, que eu acho ter sido importante.(T.m.). (2010).<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Evil is cumulative. It happens. People believe that they've got to do a job, they've got to take on an ideology, that they've got a life to lead; they've got to survive, a job to do, it's every day inch by inch, little compromises, little ways of telling yourself this is how you should lead your life and suddenly then these things can happen. I mean, I could make a judgment myself privately, this is a terrible, evil, horrific man. But the job was to portray the man, the human being. There's a sort of banality, that everydayness, that I think was important. (2010).

### 3. LIMITES ÉTICOS

#### 3.1. “MAIS QUE UM UNIFORME”.

Segundo Aaron Barlow, a publicação dos ensaios de Hannah Arendt para o New York Times sobre o julgamento de Adolf Eichmann em 1963 (que seriam agrupados na obra *Eichmann em Jerusalém: Um Relato sobre a Banalidade do Mal*) teve o impacto de divisor de águas no que tange a representação e percepção dos nazistas e alemães no espaço público norte-americano. Ao tratar sobre a natureza do mal dentro Terceiro Reich, Hannah Arendt diz, a partir de Adolf Eichmann:

quando falo da banalidade do mal, falo num nível estritamente factual, apontando um fenômeno que nos encarou de frente no julgamento. Eichmann não era nenhum Iago, nenhum Macbeth, e nada estaria mais distante de sua mente do que a determinação de Ricardo III de “se provar um vilão”. A não ser por sua extraordinária aplicação em obter progressos pessoais, ele não tinha nenhuma motivação. E essa aplicação em si não era de forma alguma criminosa; ele certamente nunca teria matado seu superior para ficar com seu posto. Para falarmos em termos coloquiais, ele *simplesmente nunca percebeu o que estava fazendo*. (...) E se isso é “banal” e até engraçado, se nem com a maior boa vontade do mundo se pode extrair qualquer profundidade diabólica ou demoníaca de Eichmann. (ARENDDT, 2013, 310-311).

A partir da leitura dos ensaios de Arendt, o público perceberia que o verdadeiro mal habita a todos nós e rejeitaria as dicotomias entre bem/mal tão presentes no cinema dos anos da guerra. Entretanto, como vimos, isso não significou o abandono das representações dicotômicas e caricatas do nazismo, e sim na sua rejeição ao gênero da farsa. (BARLOW, 2014, p. 19). Barlow associa isso à dificuldade em apropriar-se do caráter do mal conforme exposto por Hannah Arendt:

Parte do problema com as tentativas de chegar a um acordo com os horrores inacreditáveis da Segunda Guerra Mundial vieram também com uma indisposição de mergulhar muito profundamente na banalidade do mal que, Hannah Arendt mostra, a negociação real com a ideia de mal demanda. Norte-americanos começaram a afastar as questões levantadas, transformando perpetradores em “vilões” inumanos, em paródias de vilania, em algo que “nós” podemos viver



em associação, pois se torna em algo absolutamente removido de ‘nós’. (T.m.). (BARLOW,2014, p. 20)<sup>49</sup>

Problematizar esta prática de representação nos foi desconfortável no início deste trabalho, e uma análise dos motivos deste desconforto permeia o presente tópico. Porém, é preciso dizer, antes de tudo, que problematizar a representação de personagens nazistas no cinema como seres unidimensionais, puramente simbólicos do mal absoluto e personificado não significa de maneira alguma produzir um discurso de apologia ao nazismo, ou apaziguar os males do nazismo. Nossa preocupação aqui é verificar os limites e problemas deste tipo de representação: tirar o nazismo de seu contexto e problemáticas históricas, utilizando-o apenas como um símbolo de maldade, com o simples dever de ser um antagonista em determinada narrativa, implica em afastar na sua percepção como algo que de fato aconteceu. Segundo Erin McGlothlin:

Tal qual o sofrimento das vítimas era real demais e existia não em algum universo mítico e extraterreno mas como um evento real envolvendo figuras reais também. Se nós mantermos a representação de seus pensamentos, ideias e motivos sem serem examinadas, nós os construímos como figuras abstratas, míticas, cujas ações não podem ser responsabilizadas. (T.m.) (MCGLOTHLIN, 2010, p.214)<sup>50</sup>

Como, então, seria uma representação adequada do nazismo? Estaria esta pautada, obrigatoriamente, pelos inúmeros estudos sobre a culpa e o mal do povo alemão que participara do Terceiro Reich?

Proponho que observemos, ainda que de maneira breve, o Adolf Eichmann segundo Hannah Arendt em oposição aos nazistas cinematográficos que vimos até então: Strasser, Goeth, e Landa. A primeira diferença que se apresenta é que, no cinema, tipicamente o adversário nazista é retratado como muito astuto e inteligente. Não é o caso de Eichmann, que, como mostrado por Arendt, é um homem medíocre e reprodutor de frases de efeito.

---

<sup>49</sup> Part of the problem with attempts to come to terms with the unbelievable horrors of World War II came also to be an unwillingness to delve too deeply into the commonality of evil that, Hannah Arendt shows, real negotiation with the idea of evil demands. Americans began to push away the questions raised, turning the perpetrators into “unhuman” villains, into parodies of villainy, into something “we” can live with, for it becomes absolutely removed from “us”.(BARLOW,2014, p. 20)

<sup>50</sup> Just as the suffering of the victims was all too real and existed not in some mythical, otherworldly universe but as an event involving real bodies in real time and space, the perpetrators were real figures as well. If we leave the representation of their thoughts and motives unexamined, we construct them as abstract, mythical figures whose actions cannot be accounted for. (MCGLOTHLIN, 2010, p.214)

Talvez uma segunda característica mais comum entre os personagens que apresentamos ao longo do trabalho seja a questão do sadismo: o prazer, nestes antagonistas, em espancar, assassinar e maltratar suas vítimas. Segundo Arendt, isso distancia-se da verdade:

O que afetava as cabeças desses homens que tinham se transformado em assassinos era simplesmente a ideia de estar envolvidos em algo histórico, grandioso, único (“uma grande tarefa que só ocorre uma vez em 2 mil anos”), o que, portanto, deve ser difícil de aguentar. Isso era importante, porque os assassinos não eram sádicos ou criminosos por natureza; ao contrário, foi feito um esforço sistemático para afastar todos aqueles que sentiam prazer físico com o que faziam. (...) Por isso o problema era como superar não tanto a sua consciência, mas sim a piedade animal que afeta todo homem normal em presença do sofrimento físico. O truque usado por Himmler (...) era muito simples e provavelmente muito eficiente; consistia em inverter a direção desses instintos, fazendo com que apontassem para o próprio indivíduo. Assim, em vez de dizer “Que coisas horríveis eu fiz com as pessoas!”, os assassinos poderiam dizer “Que coisas horríveis eu tive de ver na execução dos meus deveres (...)”. (ARENDR, 2013, pp. 121-122).

Para além disso, o “sofrimento desnecessário” das vítimas seria evitado:

Quando o interrogador da polícia perguntou a Eichmann se a diretiva de evitar “sofrimento desnecessário” não era um pouco irônica, uma vez que o destino dessas pessoas era a morte certa, ele nem mesmo entendeu a pergunta, tão fortemente enraizada em sua mente estava a ideia de que o pecado imperdoável não era matar as pessoas, mas provocar sofrimento desnecessário. (ARENDR, 2013, p. 125).

O mal de Eichmann – e de boa parte dos nazistas, segundo Arendt – não poderia ser mais diferente daquele dos antagonistas cinematográficos. Entretanto, se aproxima dos nazistas coadjuvantes apresentados em *Bastardos Inglórios*, nos personagens de Wilhelm e Zoller. A representação destes (em especial o primeiro) vêm a memória quando lemos, em *Eichmann em Jerusalém*, sobre como Eichmann se considerava amigo dos judeus em função de sua experiência com uma família judia que teria lhe abrigado (Ibid, p. 41); quando Arendt lhe apresenta como um membro não-convicto da SS, que só teria entrado na organização por ter sido expulso da loja maçônica da Schlaraffia (Ibid, p. 44); quando este, em interrogatório, narra sua trajetória fracassada esperando encontrar “simpatia ‘normal e humana’” (Ibid, p. 62). Ainda lembramos – apesar de grandes diferenças – de Hans Landa, com seu “respeito” para com os judeus enquanto adversários, quando lemos que perante o juiz presidente em Viena Eichmann teria dito que ““considerava os judeus como oponentes para os quais era preciso encontrar uma solução mutuamente justa, mutuamente aceitável. [...]” (Ibid, p. 69). O mal, aqui, é banal,

cotidiano – é “mais do que um uniforme”, usando as palavras do personagem de *Bastardos*.

Entretanto, considerar o retrato de Eichmann feito por Hannah Arendt como uma reprodução fiel da manifestação do mal no nazismo seria irresponsável por ignorar uma série de ideias complementares ou que se opõe a uma apropriação generalista das ideias da autora. Alguns autores apontam que a negação do sadismo e o reforçar do caráter burocrático do extermínio não aponta, necessariamente, para o fato de que os nazistas seriam “sem emoções”. Segundo Alon Confino:

Há uma visão comum da perseguição e extermínio dos judeus como um processo frio, administrativo, industrial, exemplificado por Auschwitz. Isso evidentemente é verdade, mas só em parte. Há uma tradição na historiografia do Holocausto de deixar o elemento humano de fora. A descrição de Hannah Arendt de Adolf Eichmann como a banalidade do mal contribui para essa visão final de um Holocausto feito por homens sem qualidades e emoções. A imagem é errada. (...)O medo é ubíquo: a obsessão com raça revelava uma atmosfera de medo de contaminação e de identidade instável em constante perigo. O poder atribuído aos judeus como criadores do liberalismo, bolchevismo, capitalismo e qualquer outra coisa no meio disso era uma fantasia sustentada pela ansiedade. Subjacente aos ataques havia uma inveja do poder e autoridade atribuídos em primeiro lugar aos judeus. Os alemães eram membros, a um só e mesmo tempo, de várias comunidades emocionais e algumas eram opostas e mesmo contraditórias. (...) Uma pessoa poderia ser, por exemplo, uma mulher originária da classe média, uma católica da Baviera e uma antissemita: cada uma dessas identidades refletia uma diferente comunidade emocional. (...)A satisfação emocional pelas realizações nazistas se chocava com um sentimento de apreensão ante o poder dos judeus e a violência e fanatismo geral do Terceiro Reich. Afinal, queimar livros em universidades não costuma ser associado a uma cultura nobre.(CONFINO, 2016, l. 1520-1542)

Dominick LaCapra também aponta que a ideia de que a “banalidade do mal” não seja o único fator explicativo, sugerindo que tanto a liderança nazista quanto parte de seus seguidores estariam motivados pelo sentimento de realização de algo grandioso. (LACAPRA, 1996, p. 62); Saul Friedlander, de maneira similar, pondera que apesar de que os perpetradores da violência no Terceiro Reich fossem pessoas comuns que viviam em uma sociedade moderna (tal como nós, na contemporaneidade), suas ações e objetivos foram formulados por uma ideologia e um regime que não são da ordem do lugar-comum. (FRIEDLANDER, 1998, l. 134).

O que podemos verificar, portanto, é que a caracterização do mal no perpetrador nazista do Terceiro Reich não se apresenta como algo objetivo e fácil – se, por um lado,

o nazista não se apresenta como a personificação do mal absoluto, que sente prazer em torturar suas vítimas, configurá-lo como um sujeito ordinário e frio que apenas “cumpre ordens” se mostra como uma abordagem reducionista.

É o que faz o filme *O Leitor* (*The Reader*, Stephen Daldry, 2008). Ainda que fuja de meu recorte por ser um filme britânico, *O Leitor* se apresenta como um ótimo exemplo de narrativa que prioriza a perspectiva do perpetrador, exibindo-o como alguém que “apenas cumpria ordens”, aproximando-se de Adolf Eichmann conforme apresentado por Hannah Arendt. Adaptação de um romance escrito pelo alemão Bernard Schlink em 1995, a história trata de um romance entre o jovem Michael (interpretado na encarnação adulta pelo mesmo Ralph Fiennes de *Lista de Schindler*) e a já adulta e mais velha mulher Hanna Schmitz. Entre um coito e outro, Michael lê para Hanna, a pedido desta. Ambos separam-se abruptamente e a história avança cronologicamente no tempo; Michael, agora estudante de direito, testemunha o julgamento de mulheres, ex-guardas da SS, acusadas de deixarem 300 mulheres judias queimarem até a morte em uma igreja em 1944. Hanna é uma dessas mulheres. Ela nega a autoria de um relatório sobre o incêndio na igreja; porém, ao ser solicitada por uma amostra de caligrafia, finda admitindo a autoria. Michael percebe, finalmente, que Hanna é analfabeta e o fora por toda sua vida. Hanna é condenada à prisão perpétua, onde aprende a ler. Em seu testamento, deixa seu dinheiro para a descendente de uma das sobreviventes, demonstrando sentir culpa pelos seus atos passados.

O grande problema desta narrativa é que o filme procura demonstrar Hanna como alguém ignorante de suas ações e tomada por uma tragédia pessoal (o não-letramento), além de ser injustiçada em um tribunal por sentir vergonha do que percebe como um defeito seu: prefere assumir a culpa da morte de 300 mulheres judias a assumir ser analfabeta. Associa-se a isso o papel central desempenhado por Hanna na narrativa – implicando que ela própria é a maior vítima da história (MCGLOTHLIN, 2010, p. 216).

A caracterização dos perpetradores como vítimas parece ser uma consequência da representação dos mesmos como pessoas que “apenas seguiam ordens”. Dominick LaCapra faz apontamentos interessantes sobre isso, especialmente ao lembrar da visita feita pelo então presidente dos Estados Unidos Ronald Reagan ao visitar um cemitério militar na cidade de Bitburg, na Alemanha, em maio de 1985. Motivado pela data que marcava o aniversário de 40 anos do fim da Segunda Guerra Mundial, o cemitério era

onde muitos membros da Waffen-SS estavam enterrados. Reagan, para defender-se da controvérsia, argumentou:

Essas [tropas da SS] eram as vilãs, como sabemos, que conduziram as perseguições e tudo o mais. Mas tinham 2,000 lápides lá, e a maioria delas, a idade média é de 18 anos. Eu penso que não há nada errado em visitar aquele cemitério onde aqueles rapazes também são vítimas do nazismo, e apesar de que eles lutaram com o uniforme Nazista, convocados para o serviço para fazer os desejos odiosos dos nazistas. Eles eram vítimas, tão como as vítimas nos campos de concentração. (T.m.).<sup>5152</sup>

Para LaCapra, tal abordagem é especialmente problemática. Para o autor, por mais que existam casos complexos e ambíguos – como vítimas forçadas a cooperar com perpetradores - existem diferenciações entre perpetrador e vítima que jamais podem ser superadas. (LACAPRA, 1996, P. 10). Para o autor,

A desconstrução de oposições binárias não precisam resultar em um borrão conceitual generalizado ou na suspensão contínua de julgamento e prática. Deve ser acompanhado por uma cuidadosa interrogação sobre seu status e papel em distinções resultantes tão qual pela pesquisa em suas devidas funções históricas, conhecimento o qual é crucial para que os mais tentadores julgamentos morais e políticos. (T.m.) (Ibid, p. 11)<sup>53</sup>

Parece difícil encontrar no cinema norte-americano alguma representação do nazismo que alcancem os valores apontados por LaCapra, ou que englobe as discussões que expusemos aqui: algum nazista cinematográfico que não seja unidimensional e irreal, mas que cuja *humanização* não acarrete em implicar que também é uma vítima. Tal representação existe, em uma obra que parece dedicada a responder tais questões.

Lançado em 1961, *Julgamento em Nuremberg* (*Judgment at Nuremberg*, Stanley Kramer, 1961) se passa em Nuremberg, 1948, apresentando uma versão ficcional do Julgamento dos Juízes, de 1947. O filme é um drama de tribunal que narra o julgamento

<sup>51</sup> Disponível em <https://web.archive.org/web/20080511153332/http://www.buchanan.org/pma-99-1105-wallstjl.html>. Acesso em 15 de dezembro de 2017.

<sup>52</sup> These [SS troops] were the villains, as we know, that conducted the persecutions and all. But there are 2,000 graves there, and most of those, the average age is about 18. I think that there's nothing wrong with visiting that cemetery where those young men are victims of Nazism also, even though they were fighting in the German uniform, drafted into service to carry out the hateful wishes of the Nazis. They were victims, just as surely as the victims in the concentration camps.

<sup>53</sup> The deconstruction of binary oppositions need not result in a generalized conceptual blur or in the continual suspension of all judgment and practice. It should be accompanied by a careful inquiry into the status and role of resulting distinctions as well as by research into their actual historical functions, knowledge of which is crucial for even the most tentative moral and political judgments. (Ibid, p. 11)

de quatro juízes alemães acusados de terem colaborado com os nazistas. O protagonista da trama é o juiz norte-americano Dan Jaywood (Spencer Tracey), que, incomodado com o questionamento de como foi possível que o povo alemão tivesse silenciado perante os crimes sendo cometidos pelos nazistas, conversa, ao longo de toda a narrativa, com várias personagens alemãs, cada uma com uma perspectiva diferente sobre a guerra.

O personagem mais eloquente e memorável do filme, entretanto, é o advogado de defesa alemão Hans Rolfe (Maximillian Schell). Ao tentar defender os homens acusados de colaborarem com o Terceiro Reich, Rolfe sugere que vários outros poderiam, também, serem acusados de colaborar com o regime nazista – cita o Vaticano, Stálin, e Churchill, todos que teriam apoiado ou se beneficiado dos mandos do Terceiro Reich em algum momento; compara o Holocausto ao uso da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki. O advogado de acusação, por sua vez, apresenta em tribunal imagens (reais) filmadas por soldados estadunidenses e britânicos após a liberação de campos de concentração nazista. Imagens de corpos nus sem vida, empilhados aos montes, são reproduzidas em *Julgamento em Nuremberg*, assistidas tanto pelos personagens do filme quanto pelos espectadores dela.

Um dos acusados é Ernst Janning (Burt Lancaster), um juiz acusado de ter sentenciado inúmeras pessoas à morte por serem inimigos do Reich. Janning é dito ser um dos juristas mais respeitados no mundo; ao longo do filme, entretanto, fala pouquíssimo, sua participação limitando-se a *clozes* de seu rosto enquanto observa o julgamento com olhar pesaroso. É somente no fim da trama que este interrompe a defesa de Rolfe, declarando-se culpado dos crimes os quais lhe acusavam, e diz que ele – como muitas outras pessoas “boas” – teriam aceitado as políticas fascistas e antisemitas do nazismo mesmo sabendo que era moralmente errado.

Janning e os outros acusados são condenados à prisão perpétua. Na última cena do filme, é visitado por Jaywood. Após uma breve conversa respeitosa entre os dois homens, Janning pede que Jaywood saiba que nunca desejara ou imaginara que suas práticas levariam ao extermínio em massa dos judeus; não tinha como saber que chegaria “a este ponto”. Jaywood, então, condena Janning pela segunda vez: “Chegou neste ponto na primeira vez em que você condenou um homem que sabia ser inocente”.

*Julgamento em Nuremberg* ocupa-se, principalmente, na caracterização da culpa de colaboradores com o nazismo. Janning, um homem inteligente e “bom”, “deixara-se levar”. Isso, entretanto, não o torna uma vítima; sua aceitação da culpa não lhe confere perdão. A história de Janning não evoca piedade como a história de Hanna em *O Leitor*, e sim, funciona como um aviso para a banalidade do mal.

Como estas reflexões manifestam-se em *Bastardos Inglórios*, finalmente? Ao tentar subverter as representações, e estereótipos tradicionais, *Bastardos Inglórios* tende a aproximar-se do nazista simbolizado por Eichmann segundo Hannah Arendt. Salvo Hellstrom e Landa, os nazistas de *Bastardos* não são vistos “agindo como nazistas” dentro da narrativa – a cumplicidade de Zoller também parece se dar muito em função de sua soberba e paixão pelo cinema do que qualquer apreço ideológico, e sua humanidade é pontuada por seu desconforto ao assistir a si próprio matando soldados inimigos na tela do cinema. Cabe ao espectador a tarefa de reconhecer, nestes personagens, seu papel de perpetradores e colaboradores com o regime genocida do Terceiro Reich.

Se torna uma característica problemática por esvaziar-se de posicionamento claro, podendo estas representações serem facilmente ressignificadas a partir de visões diferentes das do texto (expressa na voz de Aldo Raine no capítulo 2, o de que nazistas são maus e devem ser mortos com extrema violência). Como já exploramos no Capítulo 1 deste trabalho, *Bastardos Inglórios* não somente retrata a maioria de seus nazistas como vítimas das violências dos judeus, como carrega seu principal antagonista (e talvez protagonista, considerando o quão presente é na trama) Hans Landa de carisma e inteligência, buscando causar a admiração do espectador.

Ora, toda representação, por mais adequada, corre o risco de ser reinterpretada e roubada de seu significado – vide o uso feito por Richard Spencer da música *Tomorrow Belongs to Me*<sup>54</sup>. Também reconhecemos que o objetivo de Tarantino era questionar os tropos tão bem estabelecidas no cinema norte-americano. Porém, ao escrever Hans Landa

---

<sup>54</sup> A música faz parte do musical *Cabaret*, transformado em filme homônimo em 1972. O filme tem como tema principal a juventude e a boemia nos momentos derradeiros da República de Weimar, com a ascensão dos nazistas acontecendo em segundo plano na trama. *Tomorrow Belongs to Me*, escrita por John Kander – judeu – é cantada, no filme, por um grupo de nazistas. Richard Spencer é um supremacista branco conhecido nos Estados Unidos que, em 18 de março de 2017, utilizou-se da cena de *Cabaret* em que *Tomorrow Belongs to Me* é cantada para exaltar seus ideais racistas em uma discussão em uma rede social. Disponível em <http://variety.com/2017/biz/news/richard-spencer-alt-right-cabaret-twitter-jason-kander-response-1202012578/>. Acesso em 16 de dezembro de 2017.

como um dos oficiais nazistas mais capacitados em todo o Terceiro Reich, carismático, brincalhão e altamente inteligente e, em última instância, disposto a trair Hitler, Tarantino (sob a égide de que seu filme apresenta-se desde o primeiro momento como uma *fantasia*) faz o mesmo que os velhos estereótipos unidimensionais: rouba, do nazista, o caráter de experiência real, deliberadamente distanciando-se da ideia de existência de vítimas reais. É este estereótipo que se apresenta, e é nele que vemos perigo ao lembrar da existência de apoiadores do nazismo que infelizmente seguem existindo nos dias presentes.

### 3.2. RISO E FANTASIA

No capítulo 2 deste trabalho, ao falar sobre alguns filmes norte-americanos produzidos e lançados durante os anos da guerra, tomei a decisão deliberada de não mencionar e analisar um filme em particular que agora ganhará atenção. Lançado em 1942 – em meio às representações do nazismo pautadas pela urgência da guerra que corria e quando Hitler era uma ameaça presente e real – *Ser Ou Não Ser (To Be or Not to Be)*, de Ernst Lubitsch) se passa em 1939 em Varsóvia antes da invasão nazista. Conta a história de uma trupe de atores judeus que estão a desenvolver uma peça de teatro que satiriza os nazistas. A partir de uma série de coincidências e mal-entendidos, estes atores envolvem-se diretamente com o conflito real, entrando em choque com oficiais nazistas.

Não pretendo analisar a narrativa e as representações deste filme em grandes detalhes. Quero, porém, apontar uma semelhança gritante com *Bastardos Inglórios: Ser Ou Não Ser* apresenta estes atores judeus triunfando sobre os nazistas e desempenhando um papel que finda por ser decisivo na guerra – não através da violência e do embate físico, mas pela sua inteligência e astúcia (em oposição com os nazistas que no filme são retratados como burros e incapazes). Isso por si só seria digno de atenção. Trago *Ser ou Não Ser* para esta discussão, entretanto, pelo gênero em que se insere: trata-se de uma farsa, um filme de comédia.

Por ser lançado em 1942, *Ser ou Não Ser* foi muito criticado por essa abordagem. Crowther, escritor no *New York Times*, chamou o filme de “macabro” e de “péssimo gosto”.<sup>55</sup> Lubitsch e o roteirista Edwin Mayer, entretanto, eram judeus e conheciam muito bem os perigos do nazismo. De maneira similar ao clássico *O Grande Ditador (The Great*

---

<sup>55</sup>Disponível

<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9500E7DE143CE33BBC4F53DFB5668389659EDE>.

em 17 de dezembro de 2017.

em  
Acesso



*Dictator*, Charles Chaplin, 1940) seus objetivos eram consideravelmente diferentes daqueles de Frank Capra: não representar os nazistas como monstros imbatíveis, e sim, como humanos limitados e até mesmo ridículos capazes de serem vencidos (EGGERT, 2013). Apesar dessa diferença de abordagem, o humor e o ridículo no filme de Lubitsch ainda parte da mesma demanda que os filmes do período: atacar o nazismo visando afetar a forma com que este é percebido pelo público, mobilizando-o de alguma forma para aderir à luta.

A associação de humor com o nazismo e o Holocausto não é algo que se restringe a *Ser ou Não Ser* – como já apontamos anteriormente em várias ocasiões, o humor é um elemento forte em *Bastardos Inglórios*, muitas vezes associado ao personagem de Hans Landa. É algo que causa desconforto e que contribui no sentido de trivializar o nazismo, conforme apontamos no tópico anterior. Esse desconforto se dá em função do que pode-se chamar de “etiqueta” ao representar-se o Holocausto: a dimensão do evento, seu caráter, a memória de suas vítimas e o sofrimento envolvido no decorrer do processo, faz com que este seja sempre representado com seriedade, reconhecendo seu caráter traumático e único, favorecendo mais determinadas respostas – como o luto e a solenidade - em detrimento do riso. Por mais que o riso não seja motivado pelo sofrimento das vítimas (o que seria vil), a simples associação do humor neste contexto já levanta uma série de problemáticas: É possível, desejado ou eticamente permitido rir ao contemplar o Holocausto? (DES PRES, 1989, p. 218).

Segundo Kerner, um dos fatores necessários e implícitos nas obras humorísticas que tratam da Segunda Guerra Mundial e do Holocausto é negar a pretensão de constituírem algo real:

Conforme Hayden White aponta, nossa assunção cultural nos leva a presumir que um evento histórico horrível da magnitude do Holocausto é adequadamente representado em gêneros mais “refinados” que coincidentemente trocam na moeda da verossimilhança. Comédias, por outro lado, estão dispostas às “palhaçadas”, aos exageros (leia-se: distorções), e absurdo. Comédias do Holocausto geralmente não suportam a agenda subjacente e frequentemente não-dita dos filmes de narrativa convencional – mesmo quando grande licença artística é tomada – para transmitir a ideia de que ‘isso realmente aconteceu’. (T.m.) (KERNER, 2011, p. 79).<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> As Hayden White is keen to point out, our cultural assumptions lead us to presume that a horrific historical event of the Holocaust’s magnitude is only suitably represented in more “refined” genres that coincidentally trade in the currency of verisimilitude. Comedies, on the other hand, are prone to “clowning

Terrence Des Pres, em seu texto *Holocaust Laughter?*, analisa algumas obras literárias (*This Way for the Gas* e *Ladies and Gentlemen*, de Tadeusz Borowski; *King of the Jews* de Leslie Epstein e *Maus* de Art Spiegelman), chega a uma conclusão similar:

É claro, a realidade do Holocausto já é exagerada e grotesca. Aqui, entretanto, realidade é deslocada pela ficção – pelo ‘e se’ – que é durável o suficiente, e habilmente imposta, para informar a narrativa em seu próprio princípio inventado. (...) Deslocamento é o objetivo de toda história, em certo nível: toda ficção mira em usurpar o mundo real com o mundo que é imaginado. Na comédia, entretanto, a revolta é mais pronunciada, e nós podemos supor que sem a pretensa normalidade de Borowski, ou a figura maior-do-que-a-vida do brincalhão de Epstein, ou o jogo de gato e rato de Spiegelman, os livros que eu citei não seriam tão sombrios quanto o mundo a que eles se referem. É muito por essa razão, portanto, que a ficção realista frequentemente falha. Em sua homenagem ao fato, alta seriedade é governada pela compulsão de reproduzir, por uma necessidade de criar uma similaridade convincente que nunca é bem-sucedida, nunca parece completa, apenas parece inadequada e com boas intenções. (T.m.). (DES PRES, 1989, p. 219).<sup>57</sup>

É a partir destas limitações de narrativas “sérias” que o uso do humor seria útil: uma alternativa à impossibilidade de representar, de maneira adequada, os horrores do Holocausto. E tal qual *Maus* e suas abstrações (onde nazistas são desenhados como gatos e judeus como ratos antropomorfos), *Bastardos Inglórios* também possui como elemento estético o distanciamento com a realidade (sinalizado principalmente pelo título de abertura “Era uma vez...” e o assassinato de Hitler). Des Pres elabora, de maneira resumida, sobre o funcionamento das representações que chama *mimética* e *antimimética*:

“Onde a tragédia e a lamentação afirmam a autoridade da existência, e procedem em um modo mimético que eleva *o que é*, o espírito cômico procede em um modo antimimético que zomba do *que é*, que desinfla ou até mesmo cancela a autoridade de seu objeto. Seriedade trágica, com seu apoio de terror e piedade, aceita o peso terrível do que acontece. Existe portanto uma conexão entre solenidade e reverência para com o peso do passado, um senso de responsabilidade, talvez de

---

around,” to exaggeration (read: distortion), and absurdity. Holocaust comedies generally do not support the underlying and often unspoken agenda of conventional narrative films — even when great artistic license is taken — to convey the idea that “this really happened.” (KERNER, 2011, p. 79).

<sup>57</sup> Of course, the actuality of Holocaust is already exaggerated and grotesque. Here, however, actuality is displaced by a fiction – by a what if – that is durable enough, and skillfully enough imposed, to inform the narrative with its own invented principle. (...) Displacement is the goal of any story, in degree: all fiction aims to usurp the real world with a world that is imagined. In comedy, however, the revolt is more pronounced, and we might suppose that without Borowski’s pretense of normality, or Epstein’s larger-than-life figure of the trickster, or Spiegelman’s game of cat and mouse, the books I have cited would be as grim as the world they refer to. It is largely for this reason, moreover, that realistic fiction so often fails. In its homage to fact, high seriousness is governed by a compulsion to reproduce, by a need to create a convincing likeness that never quite succeeds, never feels complete, just as earnest feels inadequate to best intentions. (DES PRES, 1989, p. 219).

culpa, que nos une com a cena do sofrimento e nos aquieta com assombro. (...) O modo mimético é próprio da alta seriedade porque a tragédia celebra o mistério do que passou. O modo antimimético é próprio da comédia porque o espírito cômico ridiculariza o que passou. O riso revolta. (...) o que sobrevive é a integridade de um mundo imaginado que é similar a, mas deliberadamente diferente de, o mundo do Holocausto. Nosso conhecimento da História não é negado mas deslocado, e nós descobrimos a capacidade de ir em frente, por assim dizer, com um pé em cada mundo. (T.m.). (DES PRES, 1989, pp. 220-221.)<sup>58</sup>

Em 1999, a principal premiação do cinema norte-americano, o Academy Awards, premiou uma comédia italiana com o troféu de melhor filme estrangeiro lançado nos Estados Unidos em 1998. *A Vida é Bela* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997) é situado, parcialmente, em um campo de concentração e abre com uma narração em *off* informando ao espectador que o filme em questão trata-se de um conto-de-fadas – tal qual *Maus* e *Bastardos*, existe um significante claro que visa distanciar a obra da pretensão de retratar “o que de fato ocorreu”. Apesar disso, o filme foi extremamente criticado pelo emprego do humor. A narrativa gira em torno de Guido (Roberto Benigni) e seu filho infante Giosué (Giorgio Cantarini), prisioneiros de um campo de concentração nazista. Guido, usando brincadeiras, piadas e mentiras convence Giosué que sua prisão é apenas um jogo. O filme foi duramente criticado por representar um campo de concentração de maneira higienizada. Kobi Niv, autor do livro *Life is Beautiful, But Not for Jews: Another view of the film by Benigni*, diz que a retrato do campo de concentração presente em *A Vida é Bela* agradaria perfeitamente um negacionista do Holocausto. (NIV, 2003, p. 19). Devo admitir que concordo com essa visão sobre *A Vida é Bela*: o motivo da narrativa, quando seus protagonistas tornam-se prisioneiros, é de que imaginação, amor e humor seriam capazes de tornar a experiência dentro de um campo de concentração tolerável. Benigni, por sua vez, admitiu<sup>59</sup> que concebeu o filme pela simples vontade de causar

---

<sup>58</sup> Whereas tragedy and lamentation affirm the authority of existence, and proceed in a mimetic mode that elevates *what* is, the comic mode spirit proceeds in an antimimetic mode that mocks *what* is, that deflates or even cancels the authority of its object. Tragic seriousness, with its endorsement of terror and pity, accepts the terrible weight of what happens. There is thus a connection between solemnity and reverent regard for the burden of the past, a sense of responsibility, perhaps also of guilt, that unites us with the scene of suffering and quiets us with awe. (...)The mimetic mode is proper to high seriousness because tragedy celebrates the mystery of what comes to pass. The antimimetic mode is proper to comedy because the comic spirit ridicules what comes to pass. Laughter revolts. (...) what survives is the integrity of an imagined world that is similar to, but deliberately different from, the actual world of the Holocaust. Our knowledge of history is not denied but displaced, and we discover the capacity to go forward with, so to speak, a foot in both worlds.(DES PRES, 1989, pp. 220-221.)

<sup>59</sup> Entrevista para o *The Movie Show*, episódio 42, 1998. Exibido em 16 de dezembro de 1998. Disponível em <https://www.sbs.com.au/movies/video/11676227599/Life-Is-Beautiful-Roberto-Benigni-interview> . Acesso em: 17 de dezembro de 2017.

impacto estético, não interessado em fazer um filme sobre o Holocausto e sim uma história sobre um comediante em uma situação adversa onde o amor triunfa sobre tudo. Utilizando-se do Holocausto meramente em sua carga simbólica como significante narrativo de “situação adversa” e “tragédia”, fñdou por trivializar o Holocausto.

É interessante, porém, trazermos a opinião de Shlomo Venezia, que passou dez meses em Auschwitz e foi consultor do filme: “You could never show on film just what Auschwitz was really like. For someone who didn't live through it, I think that the Benigni film can have a greater effect than `Schindler's List.' For me, `Schindler's List' seemed impossible.”<sup>60</sup> Mais uma vez, aponta-se para as limitações do melodrama e do pretensão “realismo” na tarefa supostamente impossível de representar-se o Holocausto de maneira fiel. Para além disso, em favor de *A Vida é Bela*, existem registros que apontam para o uso do humor dentro de uma tradição judaica de sobrevivência:

Sobre a tradição Judaica de humor e sua relação com a dor e a perseguição, sobre o papel específico do humor e fantasia desempenhados nas tentativas de sobreviver ou de ao menos manter semelhança de normalidade e humanidade durante o Holocausto, e sobre a tradição de humor “negro”, “de força” ou “de campo de concentração” em representações literárias ou cinematográficas do Holocausto e os horrores da guerra moderna, precedendo até pelo menos o final da Primeira Guerra Mundial. (T.m.). (BERTOV; apud KERNER, 2013, p. 80).<sup>61</sup>

O riso é apontado como fator utilizado para a sobrevivência em situações adversas e, portanto, mostra-se possível que uma representação do Holocausto e do nazismo faça uso do humor sem que isso configure um desrespeito para com as vítimas e o evento em si. Referente ao potencial medicinal do riso em associação a eventos traumáticos, LaCapra aponta que:

A tentativa de aceitar eventos extremamente traumatizantes envolve o trabalho de luto. Este trabalho envolve a relação entre linguagem e silêncio que é de alguma forma ritualizado. Certos rituais podem nos ensinar que esse trabalho não exclui formas de humor, e humor “de força” tem sido uma resposta importante em situações extremas por parte das próprias vítimas. A aplicação de humor é um dos mais

<sup>60</sup> Disponível em <https://www.jweekly.com/1998/02/13/italian-holocaust-movie-draws-crowds-controversy/>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

<sup>61</sup> About the Jewish tradition of humor and its relationship to pain and persecution, about the specific role humor and fantasy played in attempts to survive or at least maintain a semblance of normality and humanity during the Holocaust, and about the tradition of “black,” “gallows,” or “concentration camp humor” in literary and cinematic representations of the Holocaust and other horrors of modern warfare, going back at least to the aftermath of World War I. (BERTOV; apud KERNER, 2013, p. 80).

delicados e complicados problemas sob a luz (ou escuridão) de certos eventos. (T.m.).(LACAPRA, 1996, p. 65).<sup>62</sup>

A partir disso, insere-se a problemática do humor em representações do Holocausto e do nazismo em uma discussão maior: o potencial destas representações quando inseridas em um trabalho de elaboração do trauma.

Chegamos, enfim, a um ponto de análise que parece englobar todas as discussões e tensões que compõem o presente trabalho. Ora, analisamos os problemas e limites das representações do nazismo como recortes unidimensionais do mal, ou como seres humanos banais; representações do nazismo melodramáticas, ou cômicas; ficcionais, ou verossímeis. São algumas alternativas que se apresentaram no cinema norte-americano e que, finalmente, nos levam a pensar em um grande dilema e limite ético mais amplo: é possível representar o Holocausto de maneira eticamente responsável – ou seja, que respeite o imensurável sofrimento das vítimas e apresente vítimas e perpetradores de maneira justa? Quais os benefícios em construir tais representações, sob o ponto de vista dos sobreviventes? Quais os perigos que residem nestas representações quando não atendem os preceitos éticos estabelecidos?

### 3.3. PROBLEMAS, POTENCIAIS E LIMITES

No ensaio *Commitment*, de 1974, Theodor Adorno faz uma crítica veemente a obra *A Survivor from Warsaw*, composta pelo austríaco Schoenberg em 1947 em homenagem às vítimas do Holocausto. Em um único parágrafo, Adorno critica o problema ético em se criar arte – e por consequência a possibilidade de diversão -a partir do sofrimento humano; o efeito estético que parece atribuir sentido ao terrível destino das vítimas; a incapacidade de qualquer obra de arte de reproduzir os verdadeiros horrores de Auschwitz, e, finalmente, o perigo de transformar o genocídio em temas de obras culturais em uma sociedade, trivializando o evento (ADORNO, 1977, p. 189.).

As angústias e problemas expressos por Adorno em um único parágrafo, de certa forma, permeiam todas as dezenas de páginas deste trabalho, em função de nossa

---

<sup>62</sup> The attempt to come to terms with extremely traumatizing events involves the work of mourning. This work encompasses a relation between language and silence that is in some sense ritualized. Certain rituals teach us that this work does not exclude forms of humor, and gallows humor has been an important response to extreme situations on the part of victims themselves. Needless to say, the employment of humor is one of the most delicate and complicated issues in the light (or darkness) of certain events. (LACAPRA, 1996, p. 65).

preocupação em discutir os limites éticos da representação do nazismo e do Holocausto no cinema e em *Bastardos Inglórios* (que, apesar de não tratar com o Holocausto diretamente, tem seu principal motivo narrativo baseado na premissa de subverter um longo histórico de representações do Holocausto, conforme espero ter demonstrado nos capítulos até aqui.). E de todas as problemáticas e pontos de discussão possíveis e exemplificados ao longo deste trabalho, talvez a mais primordial seja o da representação em si: o da atribuição de que o Holocausto estaria além de qualquer representação cultural ou inteligível; de que seria algo “tão monumental, tão horrível, tão único, tão fenomenologicamente sublime que não seria capaz nem de reprodução estética adequada ou de explicação histórica ou epistemológica definitiva”. (GINSBERG, 2009, pp.2-3.)<sup>63</sup>. Apesar desta assunção, três problemas: primeiramente, de que estas representações existem aos montes: em filmes, quadrinhos, fotografias, narrativas, monumentos e museus – e de que estas representações, formuladas por artistas, diretores de cinema, políticos, normalmente tem mais alcance ao público leigo do que os registros estabelecidos por historiadores profissionais. (ROSENFELD, 2011, p. 53). Em segundo lugar, o fato de que mesmo com essa miríade de representações alguns ainda encontram no nazismo uma ideologia válida; e em terceiro e mais importante lugar, o fato de que conforme toma-se distância temporal do Holocausto, seus criminosos, colaboradores, resistores e sobreviventes – que, perante a impossibilidade de representação do Holocausto seriam a melhor evidência de que o evento ocorrera de fato – começam a desaparecer. Segundo LaCapra, a demanda por (auto)representação e o registro da memória se faz compreensível considerando que o objetivo nazista era o da destruição total dos judeus, o que incluiria sua memória. (LACAPRA, 1996, p. 64). Saul Friedlander segue pela mesma linha de pensamento; entretanto, ao reconhecer a importância desta demanda, faz ponderações éticas sobre o caráter dos registros e das representações a serem feitas:

Este registro não deve ser distorcido ou banalizado por representações inadequadas. Alguma declaração para a “verdade” parece particularmente imperativa. Sugere, em outras palavras, que existem limites para a representação *que não devem ser mas são facilmente transgredidos*. (...) Pode ser que sentimos a obrigação de manter esse registro do passado através de alguma sorte de “narrativa mestra”, sem

---

<sup>63</sup> “*so monumental, so horrific, so unique, so phenomenologically sublime as to be capable neither of adequate aesthetic reproduction nor definitive historical and epistemological explanation*”. Tradução minha.

ser capazes de caracterizar seus componentes necessários. (T.m.). (FRIEDLANDER, 1992, p. 3).<sup>64</sup>

O apontamento de Friedlander referente à possível insuficiência de um modelo de narrativa-mestra ao abordar o Holocausto é remanescente de Adorno, e central para o pensamento crítico de muitos (senão todos) os filmes apresentados no presente trabalho. Embora Friedlander não se refira especificamente a filmes ou obras de arte e sim toda sorte de registro, é uma linha de problematização que se mostra pertinente. Ao criticar *A Lista de Schindler*, Mirian Hansen ataca, precisamente, como o Holocausto é forçado a encaixar-se em uma narrativa típica de Hollywood:

Uma limitação fundamental da narrativa clássica em relação à História, e ao evento histórico do Shoah em particular, é que depende em princípios neoclássicos de unidade composicional, motivação, linearidade, equilíbrio e desfecho – princípios inadequados em face de um evento que é por sua própria natureza desafia nosso desejo narrativo de tirar sentido de, de impor ordem na descontinuidade e na alteridade da experiência histórica. Da mesma forma, a teleologia mortal do Shoah representa uma trajetória temporal que dá à mentira para qualquer dramaturgia de datas limite, suspense, e resgates no último minuto, os momentos de intensidade e alívio melodramáticos. Existem ao menos três resgates de último minuto em *A Lista de Schindler*, levando ao obrigatório final feliz de Hollywood. (T.m.). (HANSEN, 1996, 298.)<sup>65</sup>

Os apontamentos da autora não só funcionam como uma boa crítica para o filme (e toda a carreira de Spielberg), ou denunciando a insuficiência de modelos narrativos “tradicionais”. O uso da palavra *closure* (desfecho) é uma pista para um problema relativamente mais complicado, que envolve as dimensões psicanalíticas das representações do Holocausto e da tentativa de extrair sentido da experiência. Para Friedlander, tentar encaixar o Shoah em uma narrativa do desfecho e sentido está diretamente relacionado com uma suposta memória coletiva do judaísmo, fixado em

---

<sup>64</sup> This record should not be distorted or banalized by grossly inadequate representations. Some claim to “truth” appears particularly imperative. It suggests, in other words, that there are limits to representation *which should not be but can easily be transgressed*. (...) It may that we feel the obligation of keeping the record of this past through some sort of “master-narrative”, without actually being able to define its necessary components. (FRIEDLANDER, 1992, p. 3).

<sup>65</sup> A fundamental limitation of classical narrative in relation to history, and to the historical event of the Shoah in particular, is that it relies on neoclassicist principles of compositional unity, motivation, linearity, equilibrium, and closure-principles singularly inadequate in the face of an event that by its very nature defies our narrative urge to make sense of, to impose order on the discontinuity and otherness of historical experience. Likewise, the deadly teleology of the Shoah represents a temporal trajectory that gives the lie to any classical dramaturgy of deadlines, suspense, and rescues in the nick of time, to moments of melodramatic intensity and relief. There are at least three last-minute rescues in Schindler's List, leading up to the compulsory Hollywood happy ending. (HANSEN, 1996, 298.)

integrar eventos catastróficos com a garantia de redenção futura em uma mesma narrativa, dando sentido à sua História:

Através das eras os judeus tem respondido à História de formas ritualizadas, fundadas tanto em tradição bíblica (O Livro das Lamentações) quanto em revisões medievais e modernas do paradigma redentor básico. O que é impressionante, entretanto, é que estas 'respostas ao apocalipse' se tornam menos convincentes – e seus autores se tornam menos certos de sua validade – quando eles confrontam o Shoah tanto durante a guerra quanto depois dela. Apesar disso, quase cinquenta anos depois dos eventos, nenhuma moldura mítica parece enquadrar a imaginação judaica, nem a melhor literatura e arte lidando com o Holocausto oferecem qualquer instância redentora. De fato, o oposto parece ser verdadeiro. (T.m.). (FRIEDLANDER, 1992, p. 43).<sup>66</sup>

Estes apontamentos e limites – em muito consoantes – não significam, entretanto, um consenso entre artistas e acadêmicos, nem inviabilizam inúmeras formas de representação existentes. Segundo Michael Rothberg, existem, a grosso modo, duas tendências de representação do nazismo e do Holocausto, movidas por demandas e preceitos diferentes. A primeira tendência, denominada *realista*, parte da demanda de que as representações em questão sejam sérias e tenham o status de registro da História; preocupa-se que a imaginação trivialize eventos, zombe do sofrimento das vítimas e forneça munição para negacionistas. Já a tendência antirrealista clama pelo silêncio, baseando-se na singularidade do Shoah e na impossibilidade de representação justa. (ROTHBERG, 2000, p. 107).

Essa oposição nos leva de volta para as considerações feitas no tópico anterior sobre o uso do humor nas representações do Holocausto, especialmente referente às preocupações de falsificação e desrespeito para com as vítimas. Defensores de textos fictícios situados no Holocausto, por sua vez, apontam no seu alcance seu maior benefício:

Ficções sobre o Holocausto aparentam possuir um número de benefícios que não são aparentes ou imediatamente disponíveis em outros subgêneros da literatura sobre o Holocausto. Por exemplo, um

---

<sup>66</sup> Throughout the ages Jews have responded to history in ritualized forms grounded both in biblical tradition (the Book of Lamentations) and in medieval and early modern reworkings of the basic redemptive paradigm. What is striking, however, is that these "responses to apocalypse" become less convincing - and their authors seem less certain of their validity - when they confront the Shoah both during the war and after it. (...) Yet today, almost fifty years after the events, no mythical framework seems to be taking hold of the Jewish imagination, nor does the best of literature and art dealing with the Shoah offer any redemptive stance. In fact, the opposite appears to be true. (FRIEDLANDER, 1992, p. 43).



trabalho de ficção é em muitos sentidos mais acessível que um memorial de sobrevivente, e como tal pode ser tomado como portador de um certo valor pedagógico. Neste sentido, ficção sobre Holocausto pode provocar um interesse em um gênero mais amplo que pode, por outro lado, ter permanecido não realizado. (T.m.). (RICHARDSON, 2005, p.7).<sup>67</sup>

. A tensão entre as duas abordagens é presente e amplamente discutida no meio acadêmico. Para Rosenfeld, por exemplo, este suposto “potencial pedagógico” citado por Richardson é apenas mais uma expressão da trivialização corrente do Shoah, iniciada pelo excesso de representações (e portanto, mais uma vez ecoando as preocupações de Adorno). Para este autor, o excesso de exposição de imagens reais ou reproduzidas do Shoah em livros, filmes e programas de televisão mantém a memória do evento viva para um grande público, mas dificilmente garante fidelidade de reprodução; pior, servem para “domesticar”, através da repetição, imagens e eventos que deveriam sempre causar o horror, transformando o Holocausto em uma metáfora para a vitimização em geral, um repositório de lições sobre a “inumanidade do ser humano” e, finalmente, tornando o evento menos horrível e conhecido. (ROSENFELD, 2011, pp. 11-12). Sob esse ponto de vista, o autor analisa a construção da representação do nazismo no período da guerra nos Estados Unidos, configurando o que chama de “americanização” do Holocausto em uma passagem que se aplica com extrema facilidade a *Prelude to War*:

O direito à vida, à liberdade, e a busca da felicidade, afinal, não tinham lugar em Auschwitz, que negou aos seus prisioneiros todos os direitos e os sujeitou aos castigos de encarceramento forçado, miséria constante, e morte em massa. Essas crueldade e depravações, sistematizadas por uma política de Estado e voluntariamente carregadas por um grande número de cidadãos, são tão antitéticas com a mente e imaginação moral norte-americanas a ponto de serem virtualmente incompreensíveis. O Holocausto teve de entrar na consciência estadunidense, portanto, de maneiras que os estadunidenses pudessem prontamente compreender o evento em seus próprios termos. Esses são os termos que promovem a tendência de individualizar, heroicizar, moralizar, idealizar, e universalizar. É através de tais telas cognitivas que o comportamento humano é apto para ser refratado através de produções culturais estadunidenses. (T.m.). (ROSENFELD, 2011, p. 60).<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Holocaust fiction can be shown to have a number of benefits that are not as readily available to other subgenres of Holocaust literature. For one thing, a work of fiction is in many ways more accessible than a survivor memoir, and as such can be seen to have a certain pedagogical value. In this way, Holocaust fiction may provoke an interest in the wider genre that might otherwise have remained unrealized.(RICHARDSON, 2005, p.7).

<sup>68</sup> The right to life, liberty, and the pursuit of happiness, after all, had no place in Auschwitz, which denied its inmates all rights and subjected them instead to the punishments of forced incarceration, constant misery, and mass death. These cruelties and deprivations, systematized by state policy and willingly

Sobre estes preceitos, Rosenfeld argumenta, constroem-se os paradigmas das narrativas norte-americanas do Holocausto: narrativas focadas fortemente em figuras “afirmativas”, como “heróis”, “sobreviventes” e “salvadores”. (ROSENFELD, 2011, p. 85). São estes os pontos focais narrativos que permeiam *A Lista de Schindler*, mas também *Bastardos Inglórios* - e que demonstra não somente a multiplicidade de sentidos dados para cada representação, mas como suas preocupações não dizem respeito apenas ao registro e preservação da memória:

Em suma, interesses nacionais, culturais, ideológicos, religiosos e políticos têm moldado e continuam a moldar as maneiras nas quais a história da Segunda Guerra Mundial e os crimes contra os judeus são apresentados para diversos públicos. Longe de serem qualquer coisa similar a uma memória compartilhada do Holocausto, encontramos a multiplicidade de memórias históricas que frequentemente se chocam. (T.m.). (ROSENFELD, 2011, p. 57.)<sup>69</sup>

Apresentei até aqui alguns posicionamentos referentes às implicações de se representar o Shoah e o nazismo. Alguns destes problemas manifestam-se em função da especificidade das representações que escolhi analisar, isto é, representações do cinema norte-americano. Como apontado acima, estas representações se constroem sob interesses vários e seus efeitos são discutíveis. O problema da narrativa, real ou fictícia, engloba todas estas discussões – especialmente tendo em vista nossa fonte principal, *Bastardos Inglórios*; ainda que se apresente como ficção, as entrevistas denunciam sua proposta de fornecer *desfecho* para o trauma da vitimização do Holocausto, que no cinema norte-americano fora agravado por *Lista de Schindler*. E o problema do *desfecho*, tratando-se do Holocausto, é um ponto importante de análise que demanda o uso de conceitos e noções da psicanálise. Para tal, os estudos de Dominick LaCapra mais uma vez serão mencionados.

LaCapra abordou o estudo e a História do Holocausto como trauma no sentido freudiano, utilizando-se de alguns conceitos estabelecidos do Freud, nomeadamente,

---

carried out by large numbers of citizens, are so antithetical to the American mind and moral imagination as to be virtually incomprehensible. The Holocaust has had to enter American consciousness, therefore, in ways that Americans could readily understand on their own terms. These are terms that promote a tendency to individualize, heroize, moralize, idealize, and universalize. It is through such cognitive screens as these that human behavior is apt to be refracted through American cultural productions. (ROSENFELD, 2011, p. 60).

<sup>69</sup> In sum, national, cultural, ideological, religious, and political interests have shaped and continue to shape the ways in which the history of World War II and the crimes against the Jews have been presented to diverse publics. Far from there being anything like a shared memory of the Holocaust, we find a multiplicity of historical memories and often a clash among them. (ROSENFELD, 2011, p. 57.)

“repetição” e “elaboração”. *Repetição* indica o ato de reviver, compulsória e patologicamente, um trauma – é algo que fragmenta o sujeito e confunde suas noções de tempo. Já *Elaboração* por sua vez é caracterizado pela demanda de sustentar uma relação problemática entre o testemunho e o comparativo crítico da história, marcando diferenças entre passado e presente; (LACAPRA, 1996, p. 212). Não são processos opostos e *Elaboração* não caracteriza a cura do trauma, mas a disposição para a percepção de que algo ocorreu no passado e apesar disso se está vivo no presente, reengajando em um interesse na vida. (LACAPRA, 1998, p. 8). Para o autor,

Elaboração requer o reconhecimento de que estamos envolvidos em relações de transferência com o passado em maneiras que variam de acordo com as posições-subjetivas nas quais nos encontramos, retrabalhamos, e inventamos. Também envolve a tentativa de contrariar o reprocessar projetado do passado pelo qual nós negamos certas de suas características e repetimos nossos próprios desejos de autoconfirmação ou de significado formativo de identidades. (T.m.). (LACAPRA, 1996, p. 64).<sup>70</sup>

Ao analisar a produção histórica sobre o Holocausto e suas representações munido destes conceitos e abordagens, LaCapra distancia-se da perspectiva da impossibilidade de desfecho, apontando-a como sintomáticas da *Repetição* compulsória:

A (...) resposta (...) tende a agravar o trauma em uma maneira muito sintomática. Isso pode ser feito através da construção de toda História (ou de pelo menos toda História moderna) como trauma, e a insistência de que não há alternativa para a *Repetição* sintomática e a *Repetição* compulsória além de uma esperança ilusória e imaginada de totalização, desfecho total, e sentido redentor. *Repetição* e a *repetição* compulsória são frequentemente relacionados com uma afirmação ou reconhecimento da fragmentação pós-traumática, disjunção, e instabilidade onde a impossibilidade de qualquer ‘unidade’ final ou ‘sutura’ pode se tornar equivalente a indisponibilidade ou a elusividade de quaisquer ligações duráveis ou ‘suturas’ por si próprias. (LACAPRA, 1996, p. 193).<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Working-through requires the recognition that we are involved in transference relations to the past in ways that vary according to the subject-positions we find ourselves in, rework, and invent. It also involves the attempt to counteract the projective reprocessing of the past through which we deny certain of its features and act out our own desires for self-confirming or identity-forming meaning. (LACAPRA, 1996, p. 64).

<sup>71</sup> The (...) response tends (...) to aggravate trauma in a largely symptomatic fashion. This may be done through a construction of all history (or at least all modern history) as trauma and an insistence that there is no alternative to symptomatic acting-out and the repetition compulsion other than an imaginary, illusory hope for totalization, full closure, and redemptive meaning. Acting-out and the repetition compulsion are frequently related to an affirmation or acknowledgment of posttraumatic fragmentation, disjunction, and instability wherein the impossibility of any final unity or “suture” may become tantamount to the unavailability or elusiveness of any durable bonds or “suturing” at all. (LACAPRA, 1996, p. 193).

O autor propõe uma alternativa para a Repetição compulsória do trauma: o próprio trabalho de luto (isto é, de reconhecimento do objeto/indivíduo perdido no decorrer do evento traumático) onde o lamento seria repetido de forma reduzida e socialmente suportada – possibilitando a elaboração. (Ibid, p. 199). Este processo de luto demanda a especificidade do objeto perdido, que poderia ser iluminado por compreensão histórica e sujeito a julgamento informado, ainda que nunca suscetível a uma representação completamente adequada. (Ibid, p. 215).

Sinto aqui a tentação em relacionar esta proposta de trabalho de elaboração do trauma focada no luto com o próprio cinema. Ao analisar *Shoah*, de Claude Lanzmann, LaCapra já apontava o potencial desta obra específica ao articular-se com a memória dos sobreviventes:

Mais ainda, a leitura específica de um artefato, como um filme ou uma novela, é em si uma tentativa de lembrar deste objeto de um certo modo e pode resultar frutos de análise se a psicanálise de uma certa maneira seletiva e não formulista, orientada para uma troca entre passado e presente com implicações para o futuro. (T.m.). (LACAPRA, 2009, p. 207).<sup>72</sup>

O cinema permitiria esta articulação entre presente e passado, e, como se dá em um meio social – as salas de cinema, ainda que não exclusivamente – talvez exista, nas representações cinematográficas, o potencial de mediar, ainda que de maneira imperfeita, relações de trauma, luto e memória.

---

<sup>72</sup> Más aún, la lectura específica de un artefacto, como un film o una novela, es en sí un intento de recordar a ese artefacto de un cierto modo y puede resultar fructíferamente analizado si se usó al psicoanálisis de una manera selectiva y no formulista, orientada hacia un intercambio entre pasado y presente con implicancias para el futuro. (LACAPRA, 2009, p. 207).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algumas palavras se fazem necessárias sobre meu envolvimento com este trabalho, os sucessos e fracassos que acredito ter alcançado durante sua realização. O primeiro fator a ser apontado é de que a proposta talvez não fosse a mais adequada, visando a finalidade do presente escrito. Já no começo da pesquisa pude verificar a tamanha abrangência do assunto e a vasta bibliografia disponível, de forma que uma das maiores dificuldades consistiu em desenvolver uma dissertação concisa que não fosse superficial. Apesar do esforço, o resultado é um trabalho relativamente longo (apesar de que boa parte de seu volume se dê para as traduções das citações em línguas estrangeiras).

A ampla bibliografia em língua inglesa é algo natural considerando meu recorte geográfico (o cinema estadunidense). Apesar disso, lamentei, ao fim do trabalho, constatar a ausência de trabalhos brasileiros em minhas referências bibliográficas. Envolvido na pesquisa e leitura de textos estadunidenses e europeus (o que facilitou a pesquisa na internet pelo material em questão), simplesmente não prestei atenção necessária à produção nacional até os momentos derradeiros da escrita, o que é sem dúvida uma falha do presente do trabalho.

Acredito ter obtido sucesso em ter feito uma análise embasada de *Bastardos Inglórios* respeitando a teoria indicada; de ter feito um histórico razoável sobre as representações do nazismo nos Estados Unidos da América através da caracterização de cada período, e de ter apresentado algumas das problemáticas principais na escrita do Holocausto e na representação do nazismo. Considero-me satisfeito com estes fatores. Infelizmente, o maior fracasso do presente trabalho se dá pela minha vontade em abordar os elementos, discussões e potencialidades psicanalíticas da representação cinematográfica do Holocausto. Antes da realização do trabalho era um de meus principais objetivos e ainda assim o que se registra neste trabalho é muito pouco sobre o assunto. Explico: não só pela grande bibliografia sobre o assunto e o já extenso trabalho, a compreensão dos estudos já realizados foi extremamente difícil. As relações trauma/cinema e trauma/História se mostraram de difícil abstração uma vez que não possuo a leitura primária de autores centrais da psicanálise como Freud e Lacan. Correr o risco de escrever sobre o assunto sem domina-lo – especialmente por tratar-se de uma área que não a da História, e de patologias com vítimas reais – seria extremamente

irresponsável. Com estes fatores em mente, releguei ao mínimo as discussões sobre trauma, me restringindo a leituras que acreditei ter dominado. Apesar disso, deixo registrado aqui meu interesse em continuar estes estudos, aprofundando-me nestes aspectos aqui não contemplados.

Ainda sobre meu envolvimento, é preciso registrar que fui tentado a não deixar explícita minha opinião sobre *Bastardos Inglórios*, mas seria covarde de minha parte. Enquanto cinéfilo, é um filme que gosto por inúmeros motivos. Mas não é a posição do cinéfilo que é relevante aqui, e a opinião do historiador que analisou o filme com relativa profundidade e atenção demanda ainda mais algumas ponderações.

A premissa do filme de subversão de arquétipos e clichês do gênero é válida e não é desprovida de mérito (aliás, a obra também não é) – especialmente tendo em mente toda a bibliografia analisada, dos perigos de representar nazistas como “monstros” desprovidos de humanidade. O filme ser declaradamente uma ficcionalização do Holocausto também é algo precedido por outras obras e, como vimos, não é uma característica que pode ser facilmente atacada como trivialização do Holocausto – em *Bastardos*, a reprodução da Segunda Guerra Mundial em um universo ficcional está a serviço do motivo da *vingança*.

Dois pontos de *Bastardos Inglórios* parecem-me indefensáveis, finalmente: a busca por *desfecho* pela violência e a inversão de papéis. Por si só, o *desfecho* na narrativa do trauma é problemático, como apontei no último tópico deste trabalho (ainda que não garanta, automaticamente, em algo censurável). A forma com que isto se dá no filme, entretanto, é algo paradoxal: por um lado, retratar alguns dos nazistas como seres humanos em uma narrativa não-linear impede que a sensação de desfecho seja plena. O grande problema se dá pela violência em si e a inversão de papéis. Retratar a “vingança judia” com judeus colocando nazistas em um forno, devolvendo o trauma “na mesma moeda”, configura uma confusão dos papéis de perpetrador e vítima, efetivamente colocando judeus e nazistas em posições que podem ser equiparadas. Trata-se de um tremendo erro e uma grande violação de limites éticos que tais representação demandam, correndo o risco (para dizer o mínimo) de desrespeitar a memória das vítimas que morreram nas câmaras de gás no mundo real.

O segundo grande problema está na figura de Hans Landa. Não pela sua representação como inteligente, astucioso e de nazista que está “além” da ideologia nazista em si, mas como um dos personagens mais carismáticos do filme. Hans Landa é, textualmente, o grande antagonista do filme (Hitler é só um homem a ser morto, um objetivo a ser alcançado); é o “Caçador de Judeus” responsável direto pelo sofrimento de personagens, motivado por suas ordens ou por objetivos pessoais. Apesar disso, o filme convida o espectador a rir e se encantar com Landa, provocando a identificação com o personagem e a suavização de seu papel enquanto nazista. Isto também se manifesta em outros momentos – como na cena em que Donny Donowitz espanca seu refém até a morte com um taco de baseball, o ângulo de filmagem sendo o da perspectiva do nazista “honrado e corajoso”, demandando solidariedade – mas sua expressão máxima é no personagem de Christoph Waltz.

Este problema é agravado por um ponto recorrente neste trabalho e que permeia sua motivação: o fato de que hoje, no momento de escrita deste trabalho, o nazismo ainda é atraente para um grande número de pessoas. Pessoas estas que até pouco tempo atrás escondiam-se em seus lares, manifestando-se em redes sociais virtuais, mas que em 2017 empunharam bandeiras nazistas e tochas e saíram às ruas em protesto nos Estados Unidos da América.

Rosenfeld, nos escritos citados acima, reforça a ideia de que as representações cinematográficas (entre outras) do nazismo e do Holocausto informam o público leigo com intensidade ainda maior que os registros da História formal. Hayden White, em seu ensaio *Historiography and Historiophoty*, de 1988, questiona, a partir dos trabalhos de Robert Rosenstone, do potencial do cinema enquanto representação do passado, sugerindo diminuir a distância entre estas para com a historiografia formal. Sugeri – ainda que de maneira tímida – ao fim do meu terceiro capítulo deste trabalho do potencial do cinema enquanto mediador de memórias em um trabalho de elaboração do trauma. Tudo isto sugere para a seriedade que deve ser dada para os limites éticos nas representações do nazismo e do Holocausto feitas no cinema, e sua importância.

Talvez a distância do ano de 2008 para o ano de 1945 e do evento traumático em si tenha sido um dos fatores que sugeriram a possibilidade de realizar as representações de *Bastardos Inglórios*, isto é, a ideia de que a passagem do tempo permitiria subversões mais ousadas. De fato, os problemas que apontamos aqui em *Bastardos Inglórios* como

violações de limites éticos são motivados pela subversão de clichés de representação historicamente construídos, cada um com objetivos e em contextos específicos. E embora a liberdade artística seja um valor de grande estima, a proposta de subversão parece extremamente banal e mesquinha quando confrontada com as demandas éticas de representação do nazismo e do Holocausto. Neste sentido, a passagem do tempo é um agravante, como vimos: ela implica no desaparecimento dos sobreviventes, dos colaboradores e dos criminosos, e se possui efeito nas responsabilidades de representação, é aquele de aumentar essa responsabilidade.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### FILMES:

- ÁLAMO, O. *The Alamo*. Dir.: John Wayne. Estados Unidos, 1960. 167 min.
- BASTARDOS Inglórios. *Inglourious Basterds*. Direção: Quentin Tarantino. Estados Unidos, 2008. 154 min.
- BATALHA de Argel. *La Battaglia di Algeri*. Dir.: Gillo Pontecorvo. Itália e Argélia, 1966. 120 min.
- CAÇADORES da Arca Perdida, Os. *Raiders of the Lost Ark*. Dir.: Steven Spielberg. Estados Unidos, 1981, 115 min.
- CASABLANCA. Dir.: Michael Curtis. Estados Unidos, 1942. 120 min.
- CONFISSÕES de um Espião Nazista. *Confessions of a Nazi Spy*. Dir.: Anatole Litvak. Estados Unidos, 1939, 104 min.
- ERA Uma Vez no Oeste. *Once Upon a Time in the West*. Dir.: Sergio Leone. Espanha, Estados Unidos e Itália, 1968. 165 min.
- ILSA, a Guardiã Perversa da SS. *Ilsa: She Wolf of the SS*. Dir.: Don Edmonds. Canadá, 1975. 96 min.
- INDIANA Jones e a Última Cruzada. *Indiana Jones and the Last Crusade*. Dir.: Steven Spielberg. Estados Unidos, 1989. 127 min.
- JULGAMENTO em Nuremberg. *Judgment at Nuremberg*. Dir.: Stanley Kramer. Estados Unidos, 1961. 179 min.
- LEITOR, O. *The Reader*. Dir.: Stephen Daltry. Estados Unidos e Alemanha, 2008. 124 min.
- LISTA de Schindler. *Schindler's List*. Dir.: Steven Spielberg. Estados Unidos, 1993. 195 min.
- OITO Odiados, Os. *The Hateful Eight*. Dir.: Quentin Tarantino. Estados Unidos, 2015. 187 min.
- PRELUDE to War. Dir.: Frank Capra. Estados Unidos, 1942. 52 min.
- PULP Fiction. Dir.: Quentin Tarantino. Estados Unidos, 1994. 154 min.
- RASTROS de Ódio. *The Searchers*. Dir.: John Ford. Estados Unidos, 1954. 119 min.

- SER ou não ser. *To be or not to Be*. Dir: Ernst Lubitsch. Estados Unidos, 1942. 99 min.
- SLAUGHTER. Dir.: Jack Starrett. Estados Unidos, 1972, 92 min.
- VIDA é Bela, A. *La Vitta è Bella*. Dir.: Roberto Benigni. Itália, 1997. 116 min.

#### **LIVROS, ARTIGOS, ENSAIOS, CRÍTICAS E ENTREVISTAS:**

- ADORNO, Theodor. **Commitment**. In: Ronald Taylor (ed.) **Aesthetics and Politics**. London:Verso, 1997.
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BARLOW, Aaron. **From Conrad Veidt to Christoph Waltz**. In: PACKER, Sharon; PENNINGTON, Jody (ed.). **A History of Evil in Popular Culture**. ABC-CLIO, 2014.
- BRADSHAW, Peter. **Movie Review: Inglourious Basterds**. The Guardian. 19 de Agosto de 2009.
- CASSETI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo Analizar Un Film**. Paidós, 1991.
- CONFINO, Alon. **Um mundo sem Judeus: Da Perseguição ao Genocídio, a Visão do Imaginário Nazista**. São Paulo: Editora Cultrix, 2016.
- CROWTHER, Bosley. **Movie Review: The Screen**. The New York Times, 7 de março de 1942.
- DES PRES, Terrence. **Holocaust *Laughter?***. In: LANG, Berel (ed.). **Writing and the Holocaust**. Holmes & Meier, 1989.
- DOHERTY, Thomas. **Hollywood and Hitler, 1933 – 1939**. Columbia University Press, 2013.
- EGGERT, Brian. **To Be or Not to Be**. Deep Focus Review. 19 de fevereiro de 2013. Disponível em <http://deepfocusreview.com/definitives/to-be-or-not-to-be/>. Acesso em 20 de dezembro de 2017.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FRIEDLANDER, Saul. **Nazi Germany and the Jews: Volume 1: The Years of Persecution (1933 – 1939)**. Edição digital. 1998.
- \_\_\_\_\_ . **Probing the Limits of Representation**. Cambridge, 1992.

- \_\_\_\_\_ . **Trauma, Transference and “Working through” in Writing the History of the “Shoah”**. In: **History and Memory**, Vol. 4, No. 1, 1992. Pp.39-59.
- GINSBERG, Terri. **Holocaust Film: The Political Aesthetics of Ideology**. Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- GOLDBERG, Jeffrey. **Hollywood’s Jewish Avenger**. The Atlantic, setembro de 2009.
- HANSEN, Miriam B. **Schindler’s List is not *Shoah*: The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory**. In: **Critical Inquiry**, No. 22, 1996, pp. 292 – 312.
- HARRIS, Mark. **Five came back: A Story of Hollywood and the Second World War**. Penguin Press, 2014.
- HOBBERMAN, J. **Quentin Tarantino’s *Inglourious Basterds* makes Holocaust Revisionism Ridiculously fun**. Palm Beach New Times, 20 de Agosto de 2009.
- KERNER, Aaron. **Film and Holocaust: New perspectives on dramas, documentaries, and experimental films**. Continuum, 2011.
- KORNIS, Mônica Almeida. **História e Cinema: Um Debate Metodológico**. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992, p. 237-250.
- KOZMA, Alicia. **Ilsa and Elsa: Nazisploitation, Mainstream Film and Cinematic Transference**. In: MAGILOW, Daniel H; BRIDGES, Elizabeth; LUGT, Kristin T. **Nazisploitation!: The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2011.
- LACAPRA, Dominick. **“Acting-out” and “Working-through” trauma**. Cornell University, 1998.
- \_\_\_\_\_ . **Historia y memoria después de Auschwitz**. Prometeo Libros, 2008.
- \_\_\_\_\_ . **Representing the Holocaust**. Cornell University Press, 1996.
- MAGILOW, Daniel H; BRIDGES, Elizabeth; LUGT, Kristin T. **Nazisploitation!: The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2011.
- MCGLOTHLIN, Erin. **Theorizing the Perpetrator in Bernhard Schlink’s *The Reader* and Martin Amis’s *Time’s Arrow***. In: EHRENREICH, Robert; SPARGO,

Clifton R. (ed.). **After Representation? The Holocaust, Literature, and Culture**. Rutgers University Press, 2010.

- MORRETIN, Eduardo. **O Cinema como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro**. In: **História: Questões & Debates**. Curitiba, n.38, p.11-42, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel**". In: PINSKY, Carla (org); **Fontes Históricas**. Contexto, 2005.
- NUGENT, Frank S. **Movie Review: The Screen; The Warners Make Faces at Hitler in 'Confessions of a Nazi Spy' –'Cisco Returns' to Roxy**. The New York Times, 29 de abril de 1939.
- RICHARDSON, Anna. **The Ethical Limitation of Holocaust Literary Representation**. In: eSharp Issue 5, **Borders and Boundaries**, 2005.
- ROSENFELD, Alvin. **The End of the Holocaust**. Indiana University Press, 2011.
- ROTHBERG, Michael. **Traumatic Realism: The demands of Holocaust Representation**. University of Minnesota Press, 2000.
- TRAVERS, Peter. **Inglourious Basterds**. The Rolling Stone. 20 de Agosto de 2009.
- WHITE, Hayden. **Historiography and Historiophoty**. In: **The American Historical Review**, Vol. 93, No. 5, 1988, pp. 1193-1199.

#### SITES:

- Agregador de críticas de *Bastardos Inglórios*. Disponível em [https://www.rottentomatoes.com/m/inglourious\\_basterds/](https://www.rottentomatoes.com/m/inglourious_basterds/). Acesso em 20 de dezembro de 2017.
- Controvérsia de "A Vida é Bela". Disponível em <https://www.jweekly.com/1998/02/13/italian-holocaust-movie-draws-crowds-controversy/>. Acesso em 20 de dezembro de 2017.
- Entrevista com Quentin Tarantino em promoção do filme *Bastardos Inglórios* em agosto de 2009. Disponível em <https://editorial.rottentomatoes.com/article/quentin-tarantino-talks-inglourious-basterds-rt-interview/>. Acesso em 20 de dezembro de 2017.
- Entrevista com Ralph Fiennes em 4 de março de 2010. Disponível em <https://www.ushmm.org/confront-antisemitism/antisemitism-podcast/ralph-fiennes>. Acesso em 20 de dezembro de 2017.

- Entrevista com Roberto Benigni. The Movie Show, Episódio 42, 1998. Disponível em <https://www.sbs.com.au/movies/video/11676227599/Life-Is-Beautiful-Roberto-Benigni-interview>. Acesso em 20 de dezembro de 2017.
- Entrevista com Steven Spielberg sobre a dificuldade em retratar o Holocausto em 12 de dezembro de 1993. Disponível em <http://www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/schindler-ar1.html>. Acesso em 20 de dezembro de 2017.
- Entrevista com Steven Spielberg sobre os objetivos educativos de *A Lista de Schindler*. Disponível em <http://www.socialstudies.org/sites/default/files/publications/se/5906/590613.html>. Acesso em 20 de dezembro de 2017.
- Informações de prêmios de *Bastardos Inglórios* no International Movie Database. Disponível em <http://www.imdb.com/title/tt0361748/awards>. Acesso em 20 de dezembro de 2017.
- Richard Spencer apropria-se de música do filme *Cabaret*. Disponível em <http://variety.com/2017/biz/news/richard-spencer-alt-right-cabaret-twitter-jason-kander-response-1202012578/>. Acesso em 20 de dezembro de 2017.
- The 2005 Time 100, #47. Disponível em [https://web.archive.org/web/20131020153940/http://content.time.com/time/specials/packages/article/0%2C28804%2C1972656\\_1972696\\_1973085%2C00.html](https://web.archive.org/web/20131020153940/http://content.time.com/time/specials/packages/article/0%2C28804%2C1972656_1972696_1973085%2C00.html). Acesso em 20 de dezembro de 2017.