

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

GERDA ARNS GONZALES

***JUD SÜSS* – ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA ANTISSEMITA
NA ALEMANHA NAZISTA**

Porto Alegre

2014

GERDA ARNS GONZALES

***JUD SÜSS* – ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA ANTISSEMITA
NA ALEMANHA NAZISTA**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Curso de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Comunicação, habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Co-orientador: Prof. Me. Bruno P. Leites

Porto Alegre

2014

**JUD SÜSS – ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA ANTISSEMITA
NA ALEMANHA NAZISTA**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Curso de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Comunicação, habilitação em Publicidade e Propaganda.

Aprovada em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXANINADORA:

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva (UFRGS)

Prof. Me. Alex Ferreira Damasceno (UFRGS)

Prof. Me. Ana Maria Acker (UFRGS)

Porto Alegre

2014

RESUMO

Este trabalho abordou a apropriação do cinema para estetização da política na Alemanha durante o Terceiro Reich, utilizando para tanto o conceito de estetização da política, de Walter Benjamin. Pretendeu-se identificar de que forma o Ministério da Propaganda Alemã fez uso dos recursos cinematográficos para propagar o ideal antissemita do regime nazista. Como objeto de estudo, adota-se o filme *Jud Süß*, de 1940, dirigido por Veit Harlan. Através da observação do filme foi possível conhecer características de estetização da política em 4 eixos de análise: a descrição dos judeus, a sexualidade desviante, o desejo pela mistura e a segregação como única solução possível para o povo judeu. Todos eles se coadunaram com o projeto político do estado nazista naquele momento histórico específico, qual seja, a preparação para o início do Holocausto.

Palavras-chave: Publicidade e Propaganda. Regime nazista. Nazismo. Terceiro Reich. Ministério da Propaganda Alemã. Cinema. *Jud Süß*.

ABSTRACT

This paper aimed to address the issue of ownership of the cinema to aestheticization of politics – according to the concept of aesthetics of Walter Benjamin addressed policy in the 1930s – in the context of Germany during the Third Reich. It was intended to identify how the German Ministry of Propaganda made use of film resources to propagate the ideal of anti-Semitic Nazi regime. To this end, this monograph has as its object of study the film *Jud Süß*, 1940, directed by Veit Harlan. Through observation of the film, it was possible to recognize features of aestheticization of politics in four angles: the description of the Jews, the deviant sexuality, desire by mixing breeds and segregation as the only possible solution. All these criteria were consistent with the political project of the Nazi state in that particular historical moment: the preparation for the start of the Holocaust.

Keywords: Advertising and Propaganda. Nazi regime. Nazism. Third Reich. German Ministry of Propaganda. Cinema. *Jud Süß*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Família judia em sua casa no gueto	57
Figura 2 – Parede da casa judia, cheia de moscas	58
Figura 3 – Süss busca ajuda do rabino	58
Figura 4 – Judeus em ritual na sinagoga	59
Figura 5 – Placa à entrada de Süss: "Joias e Moedas - JSO" (iniciais de Süss)	59
Figura 6 – O secretario de Süss abre a porta para o mensageiro	60
Figura 7 – Os judeus, segundo Hitler, têm necessidade e prazer em enganar e roubar do povo ariano	60
Figura 8 – “[Süss] deve dar [ao duque] dinheiro, para que possamos tomar, tomar, tomar!”	61
Figura 9 – Süss negocia sua entrada em Stuttgart, afim de falar pessoalmente com o duque	62
Figura 10 – Com aparência nova, Süss apresenta seus serviços a Karl Alexander	62
Figura 11 – Sozinhos novamente, Süss revela suas intenções ao secretário	63
Figura 12 – "Acabo de abrir as porteiras para todos vocês entrarem. Vocês irão cobertos de veludo e seda"	63
Figura 13 – Dorothea serve o jantar para o pai e para o noivo	65
Figura 14 – O judeu ancião e a judia com colo descoberto	65
Figura 15 – Süss joga cartas, acompanhado de uma prostituta	66
Figura 16 – Faber e Dorothea casam-se às pressas para protege-la de Süss	66
Figura 17 – Presença de traços afeminados nos gestos de Süss	68
Figura 18 – Presença de traços afeminados nos gestos de Süss	68
Figura 19 – Presença de traços afeminados nos gestos de Süss	68
Figura 20 – Presença de traços afeminados nos gestos de Süss	69
Figura 21 – Judeu figurante canta ao entrar em Stuttgart	70
Figura 22 – A primeira interação entre Dorothea e Süss	71
Figura 23 – Süss já demonstra seu interesse pela ariana	72

- Figura 24 – No primeiro plano, Faber e Dorothea observam Süss oferecer-se para agradecer à gentileza da moça, que havia lhe concedido carona 74
- Figura 25 – Faber, representando o ideal do jovem ariano, logo identifica Süss como sendo judeu e dá uma resposta agressiva ao forasteiro 74
- Figura 26 – Dorothea vai à sala de Süss para pedir que liberte Faber 75
- Figura 27 – O judeu chantageia e se diverte com o desespero da jovem, que reza ao Deus cristão, até que Süss finalmente avança sobre ela 75
- Figura 28 – Ao sair do escritório de Süss, Dorothea suicida-se no rio. 76
- Figura 29 – Ao sair da prisão, Faber resgata seu corpo do rio e o leva para a frente do palácio, clamando por justiça 76
- Figura 30 – O plano no momento da prisão dissolve-se para o julgamento de Süss 77
- Figura 31 – O plano no momento da prisão dissolve-se para o julgamento de Süss 77

CONTENTS

1	Introdução	10
2	O Terceiro Reich na Alemanha.....	13
2.1	Contexto pós-1918 e a criação do Partido Nacional-Socialista	13
2.2	O antissemitismo no Nacional-Socialismo.....	15
2.2.1	A pureza do povo ariano.....	16
2.2.2	O judeu-da-corte.....	18
3	Cinema e propaganda no Terceiro Reich	20
3.1	Violência psíquica e os discursos de Hitler	20
3.2	Joseph Goebbels e o Ministério da Propaganda.....	22
3.3	O cinema na propaganda alemã	23
3.3.1	Produções antissemitas do Terceiro Reich.....	25
4	A estetização da política	27
4.1	A reprodutibilidade técnica da arte e a destruição da sua “aura”	28
4.2	A recepção tátil.....	33
4.3	A estetização da política através do cinema	35
1. 4.4	A estetização do antissemitismo na Alemanha nazista	39
5	Joseph Isaac Süß Oppenheimer: O judeu Süß.....	43
5.1	O judeu-da-corte de Württemberg.....	43
5.2	A lenda do judeu Süß	44
5.3	<i>Jew Süß</i> – a película britânica de 1934	45
5.4	<i>Jud Süß</i> (1940) – a produção do Ministério da Propaganda Alemã...47	
5.4.1	Descrição da trama.....	49
5.4.2	Receptividade e consequências do filme.....	50
6	<i>Jud Süß</i> – estetização da política antissemita na Alemanha nazista.....	52
6.1	Metodologia.....	53

6.2 A descrição do judeu	56
6.3 Judeus: sexualidade desviante	64
6.4 O desejo judeu pela mistura de raças	69
6.4.1 O judeu Süss e os arianos Dorothea e Faber	71
6.5 Segregação, uma atitude necessária	77
7. Considerações finais:	80
Referências.....	83
Anexo 1 - Fotogramas das legendas nos primeiros segundos do filme <i>Jew Süss</i> , Gaumont British, Inglaterra, 1934	85

1 INTRODUÇÃO

Seja comercial, institucional ou ideológica, a propaganda sugere uma direção para o comportamento do público a quem se dirige. Principalmente em tempos de guerra, esse trabalho propagandístico pode vir aliado a um caráter de entretenimento. Cartazes, textos, charges, *spots*, *jingles*, comerciais televisivos e o cinema. A evolução da indústria cinematográfica no início do século XX, através de experimentações e apropriações artísticas, tornou possível adotar seus recursos, posteriormente, para o entretenimento e para a política. Esta fez uso do cinema para informar e para propagar sua ideologia às massas – o que fará diversos teóricos, entre eles Walter Benjamin (1955), escreverem sobre a importância da cinematografia para a produção política da ideologia dos regimes vigentes em determinados países. Dentre eles, podemos citar a Alemanha durante o Terceiro Reich e os esforços de Joseph Goebbels como ministro de Propaganda na utilização dos instrumentos de comunicação disponíveis nos anos 1930 e 1940 para realizar os ideais nazistas.

Dentre as mensagens propagadas durante o regime nazista – a exaltação da figura de Hitler como um herói, a doutrinação da juventude hitlerista para alistamento no exército, cinejornais informando sobre novos territórios dominados –, este trabalho irá focar no antissemitismo, que levou ao Holocausto na Alemanha no início da década de 1940.

A invisibilização dos judeus já era uma política recorrente no cinema alemão dos anos 1930 – conforme veremos a seguir –, até que a execução e veiculação de algumas produções cinematográficas realizadas sob demandas do Ministério da Propaganda Alemã, na transição dos anos 1930 para os anos 1940, voltassem seus olhos aos judeus com o intuito de preparar a população alemã para o programa de extermínio – que os nacional-socialistas chamavam de Solução da Questão Judaica.

O que chamou a atenção para a execução deste trabalho foi, particularmente, o objeto de estudo: um filme ficcional baseado na história de um judeu que viveu no século XVIII na Alemanha, condenado ao enforcamento, após servir a um duque alemão de Stuttgart. A narrativa se

tornou popular durante todo o século XIX e início do século XX, até servir como suporte para Goebbels amplificar as ideias antisemitas propagadas pelo Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeitspartei* / NSDAP). Estreado em 1940, *Jud Süss* ensejou, juntamente com outros filmes de menor impacto, seu diretor Veit Harlan a ser o único da indústria cinematográfica nazista a ser julgado e condenado por crimes contra a humanidade.

Importante ressaltar, a ideia deste trabalho não tem o intuito acusar a Alemanha de ter iniciado – ou de ter sido o único país a fazer – o uso do cinema durante a II Guerra Mundial como instrumento de propaganda; ao contrário, essa estratégia pode ser observada em outras regiões. Compreendemos, inclusive, que a estetização da política e a utilização de recursos do cinema a serviço da propaganda não têm seu histórico apenas neste período, mas também durante a Guerra Fria e até mesmo nos dias de hoje.

As razões que nos motivam a escrever sobre isso são pessoais; particularmente a propaganda de guerra sempre nos fascinou. Lendo a biografia de Goebbels, são impressionantes as noções que ele possuía da propaganda e de seu papel de entretenimento no princípio do século XX – conforme veremos a seguir. Além disso, a atenção que o Ministro deu a esse filme foi inclusive ressaltada na película “*Jud Süss – Filme sem Consciência*” (2012), o que torna sua análise ainda mais atraente.

Após este primeiro capítulo introdutório, no segundo capítulo deste trabalho retomamos alguns aspectos da história da Alemanha, o cinema e a política alemães, bem como trazemos referências de conceitos sobre antisemitismo e as práticas do judeu-da-corte. No terceiro, destacamos algumas noções que Hitler e Goebbels faziam acerca da importância do desenvolvimento dos recursos propagandísticos nos seus discursos, assim como no cinema. No quarto capítulo tratamos da estetização da política, nos termos da teoria de Walter Benjamin (1955). No quinto, realizamos um breve resumo da trajetória de *Jud Süss*, referindo o fato histórico e alguns aspectos da lenda que se formou ao seu redor. O sexto capítulo é composto pela análise de cenas do filme *Jud Süss*, em que identificamos aspectos

ideológicos antissemitas que compõem a trama, com base nas referências dos capítulos anteriores. No sétimo, expomos nossas considerações finais.

A análise realizada no sexto capítulo contou com quatro eixos básicos. Primeiramente, a personificação do caráter e das atividades financeiras dos judeus, que, diferente dos cidadãos alemães, independiam dos governos vigentes. No contexto de crise socioeconômica da Alemanha no pós I Guerra Mundial que afetava a população, os judeus encontraram-se em vantagem econômica, o que foi interpretado e apontado por grupos antissemitas como uma ameaça, sob a expectativa de essa vantagem tornar-se também política.

O segundo eixo de análise é a sexualidade dos judeus, considerada pelos nazistas como desviante. Esse desvio reflete-se na ausência de castidade no comportamento de personagens judeus ao longo do filme, em comparação com os arianos. Além disso, a masculinidade do judeu aparece afetada, o que, conforme pudemos embasar, deve-se à interpretação nazista do processo de circuncisão – ou castração, conforme Frosh (2009, p. 57).

A questão da mistura de povos entre judeus e arianos embasou o terceiro eixo desta análise. A manutenção da pureza do povo ariano era um dos pilares do nazismo e do antissemitismo. Em *Jud Süß*, essa pureza é ameaçada pelo desejo judeu pela mistura. No filme, foram percebidos movimentos distintos e ilegais por parte dos judeus para que a mistura acontecesse: o ato sexual entre o judeu e a ariana e a imigração dos judeus dos guetos para Stuttgart, por exemplo.

O quarto eixo coincide com o final do filme, onde acontece a execução do judeu ameaçador e a segregação de seu povo. Os judeus, que ao longo da película conseguiram mudar-se para Stuttgart, são obrigados a retornar aos guetos judeus de onde saíram. Entendemos esse como o eixo que prepara a população alemã para a “Solução da Questão Judaica”, prevendo o Holocausto.

2 O TERCEIRO REICH NA ALEMANHA

Para alguns autores utilizados como referência bibliográfica neste trabalho como Hannah Arendt e Steven Frosh, o nazismo não foi uma surpresa. As graves consequências causadas pelo Terceiro Reich perduraram por décadas, ofuscando a percepção das causas que levaram ao regime totalitário de Hitler. Neste capítulo iremos lembrar a situação da Alemanha na Europa pós Primeira Guerra Mundial e como, neste contexto, os nacional-socialistas puderam encontrar espaço para se fortalecerem enquanto grupo, partido e posteriormente governo de uma população vulnerável econômica e socialmente.

A questão do antissemitismo também será abordada, desde o antijudaísmo religioso – e a culpabilização dos judeus pelo sofrimento cristão – até questões financeiras. Buscamos fundamentar também o conceito de “judeu-da-corte”, atividade profissional que será resgatada nos capítulos posteriores. Estas abordagens convergem para a problematização da mistura do povo judeu com o ariano de que Hitler tratou em seu livro *Mein Kampf* (Minha Luta, 2005).

2.1 Contexto pós-1918 e a criação do Partido Nacional-Socialista

A Alemanha teve, desde o seu nascimento como país, uma história conturbada. Unificou-se tardiamente – e não de forma pacífica, mas através de diversas guerras civis – em comparação aos países europeus vizinhos, que, naquela época, já possuíam diversas colônias na Ásia e na África e cujas economias avançavam internacionalmente em grande velocidade. Dessa forma, a economia alemã ainda estava em desenvolvimento quando a Primeira Guerra Mundial aconteceu, e o país não teve forças para vencer a batalha nem a crise econômica que se desencadeou a partir dali. Somado aos termos do Tratado de Versalhes e ao fracasso da Constituição de Weimar, o contexto da Alemanha pós-1918 deixou os alemães vulneráveis aos grupos extremistas, o que ocasionaria uma severa marca na história.

Após 1918, os trabalhadores alemães buscavam formas de reerguer a Alemanha econômica, política e socialmente. Em janeiro de 1919, foi fundado o Partido dos Trabalhadores Alemães (*Deutsche Arbeiterpartei* / DAP), do qual Adolf Hitler viria a fazer parte em setembro do mesmo ano. Em junho, foi assinado o Tratado de Versalhes, onde os alemães assumiam a responsabilidade pelos danos causados durante a Guerra.

[...] esse parágrafo do artigo 231 era chamado de “a Cláusula de Culpa da Guerra”. Isso só contribuiu para aumentar a força das tendências direitistas e antissemitas, que viram no Tratado de Versalhes um avanço franco-judaico sobre a Alemanha (DIEHL, 1996, pág 27).

Diante de sua fraqueza econômica, política e social, os alemães buscavam nas ideias nacionalistas a força para lidar com a situação. A partir de novembro de 1919, o DAP passou a promover comícios – de três a seis por mês – com pautas relacionadas ao sentimento de humilhação diante da derrota da Guerra, ao antissemitismo e ao nacionalismo. Para Norbert Elias (1997, p. 196), esses discursos já tinham um forte apelo à intolerância e à violência; não eram uma novidade, mas uma percepção já existente e que vinha sendo reforçada pelo DAP. De acordo com o autor, era um comportamento que poderia ser observado em alguns trabalhadores que buscavam a revolução – portanto, esses discursos atraíam diversos simpatizantes. Em sua obra *Os Alemães* (1997, p. 197), Elias trata esse caráter agressivo como um resquício da Revolução Russa, ocorrida no início do século XX, que fazia da violência a base da revolução – diferente, na opinião do autor, da Revolução Francesa, no século XVIII. De acordo com ele, os grupos de trabalhadores alemães que lutavam para reconstruir sua nação, que encontrava-se desestabilizada, poderiam ser divididos em dois: os que evitavam e os que buscavam fazer uso da violência.

O efeito extraordinariamente importante da Revolução Russa adquiriu o seu caráter específico, entretanto, precisamente porque, nesse caso, estava associado à crença na necessidade de violência e baseado numa teoria exposta em livros. [...] Os processos de duplo vínculo no decorrer dos quais a ameaça de violência por grupos comunistas provocou e reforçou ameaças similares por grupos ‘fascistas’ [...] (ELIAS, 1997, p. 197).

Em fevereiro de 1920, o DAP muda seu nome para Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*, NSDAP) e, na primavera daquele mesmo ano, Hitler já realizava discursos em cervejarias de Munique. Lá praticava suas habilidades discursivas e persuasivas, que posteriormente foram expostas em seu livro *Mein Kampf* (Minha Luta), escrito enquanto esteve na prisão em 1924, após o NSDAP tentar realizar o Golpe de Munique (ou *Putsch* da Cervejaria) contra Weimar. Hitler foi condenado a cinco anos de prisão, dos quais cumpriu apenas oito meses; Diehl (1996, p. 34) aponta essa redução do período carcerário de Hitler como uma tentativa do governo de demonstrar seu menosprezo aos grupos radicais antissemitas, já que a economia começava a se recuperar.

Com a crise econômica mundial de 1929, a situação econômica da Alemanha agravou-se novamente. Hitler e o NSDAP conseguiram ganhar força junto ao povo alemão, que então buscou conforto nos discursos revolucionários dos Nacional-Socialistas, e que levou Hitler ao poder, através das eleições em 1933.

2.2 O antissemitismo no Nacional-Socialismo

Os judeus foram estigmatizados e demonizados por eles [os seguidores Cristãos Gentis] e pelos pais da Igreja antiga e rotulados como princípio do mal, juntamente com Satã, culpados por toda a desgraça Cristã. Os diversos mitos antissemitas que se desenvolvem ao longo da história do Cristianismo Ocidental se concluem nesse tema. O pensamento apocalíptico requeria um princípio como a fonte da fase da morte, de forma que a eliminação dos judeus se tornara uma condição para a fase do renascimento [...]. Esses grupos tendem a cultivar uma paranóia apocalíptica (FROSH, 2009, p. 159, tradução nossa)¹.

Dentre os diversos elementos que constituíam os ideais do NSDAP, trataremos neste trabalho de um em particular: o antissemitismo. Um dos

¹ “(...) the Jews were stigmatized and demonised by them [the Gentile Christ followers] and by the early Church fathers and labeled as principle of evil, along with Satan, that was to blame for all Christian misfortune. The many anti-Semitic myths that evolves throughout the history of the Christian West all concurred in this theme. Apocalyptic thinking required such a principle as the source of the death phase, so that the elimination of Jews became the condition for the rebirth phase [...]. These groups tend to cultivate apocalyptic paranoia” (FROSH, 2009, p. 159).

maiores marcos deixados pelo nazismo foi a “solução” para a Questão Judaica, em 1939, definida pelo Departamento de Soluções Judaicas da Gestapo (*Geheime Staatspolizei* ou “Polícia secreta do Estado”, criada em 1933), que deu abertura para a construção de campos de concentração e a realização do Holocausto, causando a morte de milhões de judeus na Alemanha e em outros países da Europa.

A presença dos judeus na Alemanha era vista pelo NSDAP como um grande problema – apesar de no final de 1931 terem sido contabilizados aproximadamente apenas 600 mil deles no país e de, durante os primeiros anos do Terceiro Reich, diversos judeus terem se alistado no Exército na Alemanha para lutar como alemães. A ideia da exterminação dos judeus como uma solução para a Questão Judaica foi posterior ao fim da Primeira Guerra Mundial e acompanhou o fortalecimento do NSDAP. Porém, a decisão de praticar o extermínio não poderia ser tomada repentinamente, era necessário antes preparar a população para entender as razões do partido. Para isso, os nacional-socialistas contariam fortemente com a propaganda.

É importante lembrar, contudo, que essa antipatia em relação aos judeus não era algo novo e originado na Alemanha, muito menos nos tempos do nazismo – conforme mencionado na introdução deste trabalho. Autores como Arendt e Frosh discutem até que ponto esse sentimento na Alemanha deve-se à diferença entre as religiões cristã e judaica ou a questões econômicas (ARENDR, 2011, p. 31), mas é possível encontrar elementos de ambas origens que poderiam “justificar” esse posicionamento. Conforme veremos a seguir, o ódio em relação aos judeus antecede o Terceiro Reich: em diversos países europeus, e durante séculos, o povo judaico já era invisibilizado, ou mesmo perseguido e executado pelos cristãos.

2.2.1 A pureza do povo ariano

Em *Hate and the Jewish Science*, Stephen Frosh (2009, p. 159) resgata teorias como a de Ostow, de que o antissemitismo viria da necessidade de culpar os judeus pelo sofrimento cristão, mesmo esta religião tendo sido originada a partir daquela. “A forma apocalíptica de pensar [cristã]

requeria esse princípio [do sofrimento cristão] como base da fase da morte, para que a eliminação dos judeus se tornasse a condição para a fase do renascimento”² (FROSH, 2009, p. 159). O autor também menciona Simmel, que relacionará a questão judaico-cristã ao discurso de Hitler sobre o defloramento do sangue cristão por parte dos judeus. Essas acusações seriam utilizadas pelos nazistas para fortalecer os argumentos antisemitas. Para Simmel (apud FROSH, 2009, p. 63), seriam uma repetição da acusação contra os judeus sobre a dessacralização e sobre o sangramento da hóstia sagrada – que, para os cristãos, é o corpo de Cristo.

Esta questão será exemplificada nos capítulos posteriores e na análise do objeto de estudo deste projeto, em que associaremos os recursos da propaganda utilizada pelo Terceiro Reich para trabalhar a ideia do judeu que “deflora” o sangue cristão do ariano, ameaçando e prejudicando o bem-estar da comunidade puramente ariana.

Em *Minha Luta* (2005), Hitler elabora um capítulo dedicado ao esclarecimento dessa questão. Para ele, é necessário que um povo superior mantenha-se puro, a fim de manter-se vivo; os que se mesclam tornam-se mais fracos, devido ao envenenamento do sangue (2005, p. 215), rebaixando seu nível e acabando por perecer ao longo do tempo. O processo de mistura leva uma raça superior – no caso, de acordo com Hitler, o ariano - à sua enfermidade e, conseqüentemente, à sua extinção.

O ariano é retratado por ele como “[...] o fundador exclusivo de uma humanidade superior [...]. Se a humanidade se pudesse dividir em três categorias: fundadores, depositários e destruidores de Cultura, só o ariano deveria ser visto como representante da primeira classe” (2005, p. 215). Em sua concepção, o ariano é criador da arte, da técnica e da ciência e, portanto, um povo superior; dessa forma, deve manter-se puro para que sobreviva diante dos povos tidos como mais fracos.

Diante disso, Hitler apresenta o judeu – que, segundo ele, troca seus serviços financeiros por privilégios e que é movido apenas pelo seu instinto

² “Apocalyptic thinking required such a principle as the source of the death phase, so that the elimination of Jews became the condition for the rebirth phase” (OSTOW apud FROSH, tradução nossa).

de conservação individual e não coletiva – como a principal ameaça à pureza do povo ariano. Enquanto a classe burguesa se descuida, o judeu aproxima-se, “passando-se por puro” (2005, p. 236), e ilude os trabalhadores arianos. Eles acreditariam ter encontrado no judeu o apoio à justiça social de que necessitavam, quando na verdade este pensa apenas na “escravidão e no aniquilamento de todos os povos que não são judeus” (2005, p. 237). Para Hitler, o povo judeu é fraco, pois não possui uma cultura própria, o desenvolvimento de seu intelecto deve-se apenas à influência de outros povos; o judeu não é criador como o ariano, mas que sobrevive imitando, mentindo e roubando (HITLER, 2005, p. 223).

2.2.2 O judeu-da-corte

O ódio e as perseguições religiosas aos judeus nos séculos anteriores fizeram da comunidade judaica um povo sem terreno próprio e sem direitos políticos nos países onde viviam. Isolados por lei em guetos nos diversos Estados por onde se espalharam, eram proibidos de possuir terras, restando-lhes os serviços de comércio, empréstimos e consultoria financeira aos governantes e representantes de Estado – prática que se tornara muito comum a partir do século XVII. Os praticantes desta última atividade eram chamados de “judeus-da-corte” e, por sua vez, recebiam dos governantes atendidos alguns privilégios financeiros ou emancipação em relação a leis. Essa troca trazia benefícios para ambos os lados: o Estado mantinha os judeus como um grupo à parte – sem pertencer a uma classe específica dentro do Estado –, não os incluía como cidadãos e, portanto, não precisava lhes conceder direitos políticos; ao mesmo tempo, os judeus podiam sobreviver enquanto grupo independente, já que mantinham uma condição de liberdade para tratar de seus negócios internacionalmente, sem comprometimento com o Estado onde viviam.

A proteção especial que [os judeus] recebiam do Estado (quer sob antiga forma de privilégios, quer sob forma de leis especiais de emancipação, de que nenhum outro grupo necessitava e que, muitas vezes, precisava de reforço legal ulterior, por causa da hostilidade da sociedade) e os serviços especiais que prestavam a governos impediam, ao mesmo tempo, que submergissem no

sistema de classes, e que se estabelecessem como classe (ARENDR, 2011, pág. 33).

Os cidadãos alemães sofriam as consequências da crise econômica intensa em que a Alemanha se encontrava naquela época, enquanto os judeus, por terem negócios internacionais, tinham mais flexibilidade para superar esse problema. Arendt, em *As Origens do Totalitarismo*, afirma que esse ressentimento “transformou-se num elemento político altamente explosivo” (2011, p. 58), pois a vantagem financeira dos judeus dentro do contexto de crise econômica poderia proporcionar-lhes também poder político. É possível observar que em *Minha Luta* (2005, p. 229) Hitler retrata as atividades de negócios dos judeus-da-corte como uma forma individualista de conseguir privilégios, que ameaça e prejudica o povo ariano e seus ideais coletivos. Essa problemática econômica – que ameaçava tornar-se também política – dos judeus passou a receber mais atenção dos cidadãos alemães e a ser vista como oportunista e pouco nacionalista.

Quanto mais o poder dos príncipes vai aumentando, mais o judeu se vai chegando a eles. Mendiga “privilégios” que facilmente obtém, em troca do devido pagamento destes senhores constantemente em dificuldades financeiras. Custe o que custar, em poucos anos ele recobra novamente, com juros sobre juros, o dinheiro empregado. [...] É assim que cada corte possui seu “judeu da corte”, como se denominam esses entes abomináveis que atormentam o pobre povo até o desespero, proporcionando a seus príncipes alegria perene (HITLER, 2005, pág 229).

Joseph Süß Oppenheimer, personagem principal do filme estudado neste trabalho - *Jud Süß* - era um judeu-da-corte. Oferecia seus serviços na área de consultoria financeira e empréstimos e, a partir de 1733, o duque Karl Alexander de Württemberg tornar-se-ia seu principal cliente. Sua trajetória como conselheiro pessoal do duque foi curta, apenas até 1737, até ser preso e executado sob diversas acusações pelo Conselho de Württemberg. Mais tarde, nos anos 1930, o Ministério da Propaganda Alemã encontraria na história de Joseph Süß Oppenheimer a trama adequada para uma produção cinematográfica antissemita.

3 CINEMA E PROPAGANDA NO TERCEIRO REICH

Compreendi, desde logo, que a aplicação adequada de uma propaganda é uma verdadeira arte, quase que inteiramente desconhecida dos partidos burgueses. Somente o movimento cristão social [...] aplicou esse instrumento com grande eficácia e a isso se devem muitos de seus triunfos. [...] O povo alemão lutava por sua existência e o fim da propaganda da guerra devia ser o de se apoiar essa luta. Levá-la à vitória, eis o seu objetivo (HITLER, 2005, p. 133) .

A propaganda – no rádio, na mídia impressa e no cinema – teve grande importância na manutenção e massificação dos discursos nacional-socialistas. Retomando o texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Luis Mauro de Sá Martino (2007, p. 6) aborda a questão da busca pelas técnicas necessárias para produção de uma linguagem mais eficaz: “essa nova linguagem ganhou o nome genérico de propaganda ideológica”. Assim, os recursos desenvolvidos para emissão e transmissão das mensagens políticas fizeram do Terceiro Reich não apenas um período de opressão e violência física, mas de sedução das massas que, devido às dificuldades econômicas, políticas e sociais do pós Primeira Guerra, encontravam-se psicologicamente enfraquecidas.

Para compreendermos melhor a aplicação que o Terceiro Reich deu à propaganda – e principalmente, ao cinema, dispositivo em questão neste trabalho –, é necessário observarmos os entendimentos que Hitler e Goebbels faziam dela.

3.1 Violência psíquica e os discursos de Hitler

Hitler reconheceu a importância da ferramenta propagandística adotada por grupos cristãos e também por outros governos totalitários e buscou aplicá-la para melhor servir aos interesses do seu partido. Desde os primeiros comícios organizados pelo NSDAP nas cervejarias de Munique nos anos 1920, Hitler já punha em prática suas habilidades oratórias, proferindo discursos enérgicos que contagiavam o público. Em 1932, treinou suas expressões faciais na frente do espelho para aplicá-las em seus discursos,

sob orientação do cantor de ópera Paul Devrient (BUCK-MORSS, 2012, p. 191).

Antes de seguirmos, lembramos aqui o conceito de Tchakhotine (1967, p. 147) sobre a diferença de *massa* e *multidão*: “uma *multidão* é sempre uma *massa*, enquanto uma *massa* de indivíduos não é, necessariamente, uma *multidão*”. Na *multidão* há uma proximidade topográfica, um contato corporal, enquanto que a *massa* é a união dos indivíduos de acordo com suas predisposições psíquicas, ideológicas, etc.

Assim, os regimes fascistas faziam uso da propaganda para expansão e manutenção de sua ideologia entre as massas. Aglomeravam as massas em multidões e realizavam discursos, utilizando símbolos que gerassem identificação com os ideais propagados. Para aproveitar-se dessa linguagem simbólica nos discursos nazistas, Hitler também se baseou nas práticas de Mussolini e dos comunistas, que seriam as mesmas adotadas pela Igreja Católica: “a Igreja emprega, também, símbolos auditivos, equivalentes aos gritos *Heil Hitler*, *Duce*, dos fascistas, ao *Freiheit!* dos socialistas alemães; entre outros: *Amém*, *Aleluia*, *Kyrie Eleison* da Igreja grega ou as exclamações *Christosso voskress* (Cristo ressuscitou) da Igreja russa” (TCHAKHOTINE, 1967, p. 284). A intenção era, com essas expressões simbólicas, despertar nas multidões seu lado emocional e coletivo, gerando empatia e identificação com a mensagem que recebiam.

Um detalhe curioso sobre Hitler em seus discursos é que, enquanto um movimento antinazista chamado Frente de Bronze acreditava que os discursos deveriam ser curtos – não maiores do que 30 minutos -, o *Führer* falava por horas, deixando as multidões em estado de sonolência, através de uma “monótona repetição das excitações verbais”, que, segundo De Felice, causariam um “entorpecimento da consciência” (apud TCHAKHOTINE, 1967, p. 359).

Depois de haver provocado na massa esse entorpecimento, esse silêncio religioso, Hitler a despertava por uma brusca parada de suas diatribes e ela caía então num estado de exaltação quase furioso (TCHAKHOTINE, 1967, p. 359).

Após a concretização de tal “violência psíquica” (TCHAKHOTINE, 1967, p. 138), a multidão era dispersada. Esta transformava-se novamente em massa, que permanecia cercada pelos símbolos empregados pela propaganda e, dessa forma, preparando-a para tonar-se potencial simpatizante ou atuante do regime. Além dos símbolos auditivos, os empregadores da violência psíquica utilizavam também símbolos gráficos. Enquanto a Igreja possui a cruz e os comunistas a foice e o martelo, os nazistas fizeram uso da suástica; para Tchakhotine (1967, p. 284) seu desenho não tinha necessariamente relação direta com os ideais nazistas, mas foi empregada principalmente por seu fator propagandístico - a fácil identificação e reprodução. De acordo com o autor, o que buscam os líderes nesses discursos é o emprego de símbolos que reavivam a fé da massa (1967, p. 138); buscam “aspirar e inspirar” as emoções das multidões (LIPPMANN, apud TCHAKHOTINE, 1967, p. 259).

3.2 Joseph Goebbels e o Ministério da Propaganda

Em março de 1933 é criado o Ministério da Propaganda, chefiado por Joseph Goebbels, membro do NSDAP desde os anos 1920. Goebbels era um intelectual doutorado em Filosofia pela Universidade de Heidelberg em 1921, sob a influência do professor – judeu – Friedrich Gundolf, um dos mais famosos historiadores da Alemanha na época e autor da biografia *Goethe* (1916). Assim como Hitler, Goebbels tinha uma especial atração pelas artes. Focou-se em estudos dramáticos durante a juventude e, posteriormente, tentou trabalhar com teatro, mas sem sucesso. Conforme a biografia traduzida por Osvaldo Aguiar, foi por volta de 1925 – mesma época em que conheceu Hitler – que suas obras *Michael* e *O Vagabundo* foram rejeitadas por diversas editoras. Diz-se que a partir daí intensificaram-se nele as tendências antijudaicas: “os judeus, achava ele, controlavam a cultura da Alemanha, e por isso rejeitavam as suas obras geniais” (AGUIAR, 1960, p. 40).

Hitler e Goebbels pareciam estar alinhados na sua dedicação à produção de discursos com alto poder simbólico. Goebbels “escrevia

completamente seus discursos mais importantes, usando lápis de várias cores para indicar os diversos graus de ênfase e de pausa” (AGUIAR, 1960 p. 78), estudando a fundo as técnicas discursivas mais eficientes; além disso, possuía alta capacidade de improvisação, captando o espírito do momento da sua audiência nos comícios. Ele não expressava emoções pessoais em seus discursos, mas sabia despertar a emoção e a comoção da massa nos auditórios.

Não se deve esquecer que Goebbels desejou trabalhar no teatro. Como veremos ensaiava os discursos como ator, e preocupava-se sempre mais com o efeito produzido sobre o auditório do que com o significado daquilo que dizia, que era apenas o instrumento que lhe permitia satisfazer o seu desejo de fazer uma demonstração pública de domínio. Era fundamentalmente um exibicionista (AGUIAR, 1960, p. 59).

Essas técnicas seriam aproveitadas não apenas no rádio, mas também no cinema, já que nos anos 1930 as produções cinematográficas estariam sob os cuidados e controle do Ministro da Propaganda.

Na busca pela eficiência da Propaganda no Terceiro Reich, Goebbels dava importância não apenas à forma, como também ao conteúdo empregados para que fosse bem executada. Em seu diário (GOEBBELS, apud MARTINO, 2007, p. 43), reforçava a necessidade de manter a mensagem simples, contrariando outros ideólogos: “depois da guerra poderemos voltar a falar em educação ideológica. Por ora, estamos vivendo nossa ideologia, não precisamos aprendê-la”. Para ele, o indivíduo que chega em casa após uma longa jornada de trabalho deseja “descansar o corpo e o espírito” e, por isso, Goebbels colocava essas ideias em prática nas rádios, na literatura e no cinema.

3.3 O cinema na propaganda alemã

O cinema já vinha sendo trabalhado antes do nazismo e seu potencial era conhecido pelos alemães durante a República de Weimar. O desenvolvimento das técnicas cinematográficas na Alemanha podia ser observado antes mesmo da ascensão do Terceiro Reich. De acordo com

Kracauer (2003, p. 238), nos filmes alemães dos anos 1920 não era possível perceber os sinais da grande depressão e da crise econômica que se alastrava:

Primeiro, houve a transcrição do filme mudo para o falado. [...] a depressão não impediu que a indústria alemã do cinema falado satisfizesse suas necessidades de exportação de modo muito efetivo. Ela possuía a liderança na Europa, e em outros mercados foi superada apenas por Hollywood (KRACAUER, 2003, p. 238-239).

Através do alto contraste entre a luz e a sombra nas películas, bem como temas relacionados à loucura e à desestabilidade psicológica, como em *O Gabinete do Dr. Caligari*, *Nosferatu*, entre outros, as produções cinematográficas expressionistas na Alemanha conseguiam retratar o emocional da nação alemã: “os filmes do período pré-Hitler iluminaram, com uma forte luz, a situação psicológica” (KRACAUER, 2003, p. 238). Essa vulnerabilidade da população seria aproveitada por Hitler durante seu mandato e o cinema seria um dos principais meios para atingi-la.

O Departamento Cinematográfico Nacional – criado em 1933 e chefiado por Goebbels – mantinha as produções cinematográficas sob controle e a serviço do Terceiro Reich. Desta forma, o governo pôde trabalhar o recurso do cinema de acordo com suas necessidades. Houve uso abundante dos cinejornais, que, apesar de alegar um caráter jornalístico, também exerciam a função propagandística do regime nazista. Mostravam o ataque dos inimigos da Alemanha e como o exército alemão lutava e derrotava-os bravamente (KRACAUER, 2003).

Além dos cinejornais, o Ministério da Propaganda tomou providências para que o cinema também entretivesse as massas, investindo fortemente na mídia cinematográfica, tanto na produção de curta-metragens, quanto nas grandes películas. Em 1935, o teatro e o cinema receberam um investimento de aproximadamente 40 milhões de marcos do governo alemão, que por sua vez buscava nas produções o nacionalismo que, segundo eles, era ausente nas películas durante a República de Weimar (FURHAMMAR & ISAKSSON, 1976, p. 39).

Figuras da cinematografia alemã, como Leni Riefenstahl – que dirigiu *A Vitória da Fé* (*Der Sieg des Glaubens* – 1933), *Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens* – 1934), *Olympia* (1938) – e Fritz Hippler – diretor de *O Eterno Judeu* (*Der Ewige Jude* – 1940) e *Die Frontschau* (mesmo ano), entre outros, foram importantes para a propagação do NSDAP e dos ideais nacional-socialistas, não só pelo seu conteúdo, mas também pela ampla distribuição de suas produções proporcionada pelo governo. Apesar disso, “dos 1.097 filmes de ficção feitos na Alemanha entre 1933 e 1945, apenas 96 estavam diretamente relacionados ao Ministério da Propaganda, os chamados *Staatsauftragfilme*” (FURHAMMAR & ISAKSSON, 1976, p. 40). Por volta de 1936, o Ministério da Propaganda contava com 32 centros regionais (*Gaufilmstellen*), 771 centros de distrito (*Kreisfilmstellen*) e outros 22.357 centros menores (*Ortsgruppenfilmstellen*), todos trabalhando a serviço do NSDAP e do Terceiro Reich. Curt Belling, oficial do Partido que tratava dos assuntos cinematográficos, revelou em 1936 na revista *Film-Kurier* – referência da área de cinema na Alemanha –, que havia cerca de 300 cinemas-móveis, que levavam as películas às 25 milhões de pessoas que moravam longe dos grandes centros (HOFFMANN, 1996, p. 111).

Mesmo compondo apenas 8% do total de filmes de ficção, os filmes-propaganda do governo podiam contar com forte controle e proteção do NSDAP para garantir sua distribuição. Além disso, vale considerarmos também que o Ministério da Propaganda Alemã estimulou fortemente a produção de documentários, como os de Leni Riefentshal, e que eles teriam forte discurso pró-Hitler. Assim, o governo mantinha um controle rígido sobre os filmes que poderiam ser reproduzidos no país, beneficiando aqueles que cumpriam o papel propagandístico em favor do nacional-socialismo.

3.3.1 Produções antissemitas do Terceiro Reich

Em 1940 estrearam três filmes, supervisionados pelo Ministério da Propaganda Alemã: *Os Rothschilds* (baseado na história da família judia de banqueiros Rothschilds, que no início do século XIX realizava grandes empréstimos na Inglaterra, na França e na Alemanha), *O Judeu Süss* (sobre

o judeu Joseph Isaac Süß Oppenheimer, que trabalhou para o duque alemão Karl Alexander no século XVIII) e *O Eterno Judeu* (película em formato de documentário, que mostrava o dia-a-dia dos judeus alemães nos guetos). Estas produções propagavam conteúdo antissemita, de acordo com as demandas do governo, que passou a aumentar o foco da culpa pela situação econômica do país e da Europa nos judeus. Os personagens judeus desses filmes eram perigosos, sujos e desonestos.

Até 1939, não eram comum películas alemãs retratarem personagens judeus como necessariamente os vilões da história (TEGEL, 2011, p. 152); porém, em julho de 1938 foram encomendadas pelo Ministério da Propaganda da Alemanha produções cinematográficas que “desmascarassem” os judeus e sua ganância. A vantagem econômica dos judeus, em função da internacionalidade de seus negócios, poderia, de acordo com os nazistas, converter-se em privilégios e poder político, “[...] porque a pequena burguesia acreditava que esses judeus tão odiados estavam em vias de adquirir poder político. [...] Por outro lado, o ódio social e econômico reforçava o argumento político com a violência impulsiva até então desconhecida” (ARENDR, 2011, p. 58). Por isso, a intenção dessas produções era mostrar à população o perigo que os judeus representavam, enfatizando a necessidade de exterminá-los, ainda que, em 1933, os judeus vivessem em guetos, longe dos cidadãos alemães, e representassem menos de 1% da população na Alemanha. Nos anos posteriores, o governo tomava medidas antissemitas cada vez mais radicais, como as estrelas de Davi amarelas que judeus maiores de seis anos precisavam usar em público, no lado esquerdo do peito ou no braço, por cima de suas roupas; placas com mensagens agressivas, de que judeus não eram bem-vindos, ou avisando as mulheres alemãs para terem cuidado com o perigo que eles representavam.

4 A ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA

Escrito por Walter Benjamin na década de 1930, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1955) pontua as mudanças sofridas pela arte com a evolução dos processos para a sua reprodução técnica. Esse desenvolvimento não apenas facilitou e agilizou a reprodução por si, como modificou – e massificou – exposição da obra tecnicamente reproduzida, primeiro com a fotografia e, posteriormente, com o cinema. A partir desse novo cenário, a relação do homem moderno com a arte também sofrera modificações que, de acordo com o autor, refletem uma alteração na condição social da obra de arte.

A obra, que antes era criada para fins ritualísticos, perdia, com o avanço da sua reprodutibilidade técnica, a sua aura e a condição de culto. Os avanços na evolução das técnicas de reprodução acabaram por promover a valorização do caráter expositivo da arte em detrimento da sua função ritualística. Assim, a reprodução técnica das artes revolucionou não apenas o conceito de arte, como também a função desta, “de arte estática para uma arte em movimento, de uma função cultural para a práxis política” (VIEIRA, 2009, p. 32).

O texto de Benjamin (1955) introduz uma série de conceitos que possuem uma relativa autonomia mas que, no texto e na obra do autor, formam uma cadeia conceitual que precisa ser compreendida em conjunto. O conceito de estetização da política, por exemplo, aparece no texto de Benjamin apenas na última parte, em pouco mais de duas páginas, dedicadas à problematização geral da “Estética da guerra”, que inclui o conceito de estetização da política, mas que aborda ainda outros elementos correlatos. Esta parte do texto é uma espécie de cume, de desdobramento necessário feito a partir do desenvolvimento de cada um dos conceitos apresentados no texto. Dessa forma, apesar de ser um trecho conciso, possui uma base conceitual imprescindível. É como se Benjamin produzisse um conceito e a partir daí explorasse as suas consequências, que levariam ao conceito seguinte, e assim sucessivamente, até chegar à ideia de estetização da política.

Logo, por um lado, os conceitos do texto de Benjamin (1955) não são necessariamente independentes, ainda que numa primeiríssima análise os conceitos de aura, de reprodutibilidade técnica e de recepção tátil, por exemplo, possam parecer independentes entre si e, principalmente, da ideia de estetização da política. Por outro lado, todos esses conceitos são necessários para o apropriado entendimento da proposição benjaminiana, sob o risco de que a apropriação do conceito de estetização da política despoticize o próprio conceito.

É por isso que, neste capítulo, pretende-se percorrer o caminho do texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* por meio da compreensão dos conceitos de base do texto até a culminância da noção de estetização da política. Esses conceitos, que evidentemente não esgotam o universo conceitual do texto, são a reprodutibilidade técnica, a aura e a sua destruição e o novo modo de recepção tátil. O objetivo é realizar uma apropriação adequada do conceito, como forma de embasar uma reflexão pertinente dos elementos de análise encontrados no filme.

4.1 A reprodutibilidade técnica da arte e a destruição da sua “aura”

De acordo com Benjamin (1955), a história da arte pode ser compreendida através do confronto entre valor de culto e valor de exposição. O valor de culto implica uma tendência ritualística da obra de arte, vinculado à magia e à religiosidade. Nesse caso, a obra de arte não é necessariamente feita para ser vista. Benjamin menciona, inclusive, que o valor de culto “quase obriga a manter secretas as obras de arte” (BENJAMIN, 1955, s/p). “O alce representado pelo homem da idade da pedra, nas paredes de suas cavernas, é um instrumento mágico. É certo que ele expõe perante outros homens, mas é principalmente dedicado aos espíritos” (1955, s/p). À medida em que se afasta do valor do ritual, aumenta a importância da exposição da obra de arte e, assim, transita-se em direção ao valor de exposição, o qual terá sua experiência mais radical com a era da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1955, s/p).

A obra de arte, assim, antes de contextualizar-se como padrões de beleza ou estética, o faz de acordo com as tradições que ela é destinada a representar. Essa contextualização define o valor de culto de uma obra, a que Benjamin designou como aura. Esse valor está vinculado também à distância da obra com relação à exposição generalizada, pois a limitação do alcance comum à obra é essencial para o exercício da função de culto. Por exemplo, algumas estátuas de deuses são acessíveis somente a sacerdotes ou têm seus véus descobertos em épocas específicas do ano, o que estimula a posição contemplativa e de recolhimento que o indivíduo vem a assumir quando depara-se com a obra (BENJAMIN, 1955).

Além disso, a forma como esse valor de culto funciona depende de como os diferentes grupos religiosos e tradicionais fazem uso da obra de arte. A aura, portanto, depende da forma como a arte é contextualizada na tradição a que ela serve. É relevante que Benjamin aponte que esse contexto é singular de cada obra, porém a tradição a que a arte é submetida é viva, mutável. “Uma estátua antiga da Vênus, por exemplo, situava-se num contexto tradicional diferente, para os gregos que a consideravam um objeto de culto, e para os clérigos medievais que viam nela um ídolo nefasto” (BENJAMIN, 1955). O que importa aqui não é a estátua física ou a personagem de Vênus, mas o uso que se faz deste ícone sob diferentes tradições. O valor de culto de uma obra, para que esta se defina “singular” – ou “autêntica” – “tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro” (BENJAMIN, 1955, s/p), pois é através do uso que a obra é integrada à tradição. E é através da tradição que o “caráter aurático” da obra de arte se define.

Para Benjamin, a reprodutibilidade das obras de arte não é uma novidade: “por princípio a obra de arte sempre foi reprodutível” (BENJAMIN, 1955, s/p). A reprodução manual da arte já havia sido desenvolvida com fins diferenciados, sobretudo educativos e comerciais. Mesmo assim, a peça original comportava em si a totalidade do valor da obra, porque era a única peça que necessariamente mantinha a fundamental característica da autenticidade, que de acordo com o autor é “suma de tudo o que desde a origem nela é transmissível, desde sua duração material ao seu testemunho

histórico” (BENJAMIN, 1995, s/p). Uma cópia da Monalisa, por exemplo, por mais similar que possa parecer com a obra original, jamais transmitirá o contexto em que esta foi criada ou as marcas históricas desta.

A reprodutibilidade técnica, por sua vez, viria a desvalorizar a autenticidade, o “aqui e agora” da obra de arte. Essas técnicas de reprodução vinham sendo desenvolvidas espaçadamente ao longo da história, através de procedimentos como a xilogravura e a litografia. Esses procedimentos são partes fundamentais na evolução dos aparatos de reprodutibilidade técnica, que culminaram na invenção da fotografia no século XIX. Nesse estágio, contudo, houve uma mudança de natureza no estatuto da reprodutibilidade da obra de arte, que é justamente o fenômeno que Benjamin (1955) se propõe a estudar no artigo em análise.

Na medida em que a obra de arte passa a ser reproduzida tecnicamente, Benjamin (1955) aponta para a conseqüente desvalorização da sua autenticidade. De acordo com o autor, isso acontece por dois motivos. Em primeiro lugar, porque a reprodução técnica possui mais autonomia com relação ao original e, assim, deixa de existir devido à sua função de cópia. No caso da litografia, por exemplo, a transposição da imagem em um entalhe de madeira ou cobre agilizou a reprodução dos produtos. Essa facilidade tornou possível aos artistas não apenas massificar as impressões, mas pensar em alterações e em produtos diferentes com mais frequência. Outro exemplo seria no caso de fotografias que salientam aspectos do original que seriam imperceptíveis para um olho não técnico, ou seja, inacessíveis ao olho humano. A reprodução técnica desenvolve, portanto, autonomia no seu processo e abre oportunidades para adaptação e criação em arte num espectro diferente daquele em que se situava a arte manualmente reprodutível.

Em segundo lugar, a reprodução técnica possibilita, segundo Benjamin, “colocar o original em situações que nem o próprio original consegue atingir” ((BENJAMIN, 1955, s/p). Por exemplo, é possível fotografar uma pintura de uma catedral e expô-la em uma galeria em outro continente, para que ela possa ser apreciada por outros públicos além dos devotos daquela catedral. Uma obra coral pode ser gravada e transmitida para ser

ouvida – e até mesmo assistida – num quarto. A partir daí, as técnicas de reprodução das obras viriam a revolucionar a forma como o homem moderno se relaciona com a arte e a romper com o imperativo do valor de culto na arte, libertando-a da condição unicamente tradicionalista.

A perda da condição aurática da obra, portanto, foi um resultado do domínio da (re)produção da arte propriamente dita.

Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das suas situações (BENJAMIN, 1995, p. 4).

É relevante observar que no início da fotografia, quando a obra de arte tecnicamente reproduzível ainda não havia desenvolvido as potências que trazia consigo, a fotografia procurava exercer a mesma função das obras de arte tradicionais, eternizando aquilo que fosse efêmero. No exemplo trazido por Benjamin, os rostos de pessoas eram retratados através de técnicas fotográficas que imitavam pinturas e esculturas de busto, forjando assim um estatuto aurático para a fotografia. “O valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano” (BENJAMIN, 1955, s/p). O autor cita, então, o fotógrafo Eugène Atget, que fugiu dos rostos e das figuras humanas em geral, para fotografar ruas desertas, como se fossem cenas de crime. Nesse ponto, Benjamin indica uma característica relevante, que já se apresenta como indício para o conceito de estetização da política que será posteriormente apresentado: as fotografias de Atget “orientam a recepção num sentido determinado” (BENJAMIN, 1955, s/p). Ele afirma que essas fotografias estão inseridas no mesmo contexto histórico das legendas explicativas em fotos de jornais e revistas, que fazem o papel de orientação da recepção no contato com a fotografia. Assim, observamos aqui que a predominância do valor de exposição vem acompanhada do desenvolvimento de um direcionamento da recepção, observado já no século XIX em vários níveis, como nas fotografias e na imprensa, e que seria desenvolvido posteriormente pelo cinema:

As instruções que o observador recebe dos jornais ilustrados através das legendas tornarão, em seguida, ainda mais precisas e imperiosas no cinema, em que a compreensão de cada imagem é condicionada pela sequência de todas as imagens anteriores (BENJAMIN, 1955, s/p).

A partir da ampliação do valor de exposição, a distância entre a obra de arte e as massas diminui. A conseqüente desvalorização da autenticidade da obra, assim como a perda do seu valor de culto, libertam-na do domínio da tradição (BENJAMIN, 1955). A reprodutibilidade técnica aumenta o valor de exposição e a obra passa a ter uma atuação multiplicada e não mais única, o que a insere no cotidiano das massas. Benjamin identifica o condicionalismo social desse processo e essa aproximação como um desejo das massas, assim como sua “tendência para a superação do caráter único de qualquer realidade, através do registo da sua reprodução” (1955, p. 5).

Devemos alertar, contudo, que a reprodutibilidade técnica da obra de arte e a destruição do seu caráter aurático não possui em Benjamin uma avaliação moral. Benjamin, nesse ponto, situa-se mais como um observador, competente para compreender que o estatuto da obra de arte passou por uma modificação severa que implica inúmeras conseqüências na sociedade. É por isso que os desdobramentos posteriores da teorização benjaminiana, que ocorrem a partir da constatação da ruptura da aura, procedem por meio de avaliações de práticas e possibilidades dentro de um novo universo que se desenhava naquele período.

A chegada do cinema reafirma a ruptura do “aqui e agora” da obra de arte iniciada pela fotografia, de acordo com Benjamin (1955). Comparando-se ao teatro, na produção cinematográfica o ator interpreta em frente a um equipamento, distante de seu público. Ele trabalha com o suporte de um diretor e de toda uma equipe por trás daquela máquina, havendo, além disso, algumas pausas e retomadas de cenas. As intervenções que o ator sofre para que a produção aconteça fazem com que a obra, portanto, perca sua unicidade; ela se torna resultado de diferentes fatores – iluminação, efeitos especiais auditivos ou visuais - e, principalmente, da edição das imagens, que acontece posteriormente às filmagens. Sua atuação, ao contrário do teatro, não está condicionada às reações da plateia. É aí que o cinema apresenta seu caráter revolucionário: já que o resultado do filme

depende de inúmeros fatores e não somente da atuação do ator – enquanto numa obra de arte única o resultado das habilidades do pintor/artista não pode ser mascarado –, então qualquer pessoa pode ser filmada, não haveria necessidade de ser experiente frente à câmera. Benjamin aponta, a partir disso, que o cinema pode ter uma apropriação fascista (na utilização do aparato publicitário, na organização de concursos de beleza e na exploração da vida pessoal das estrelas, por exemplo), tanto quanto uma apropriação revolucionária, com a apropriação dos modos de produção cinematográficos pelas massas. No mesmo sentido, Benjamin concebe o conceito que mais interessa a este trabalho, qual seja, o de estetização da política: é um conceito cunhado a partir da observação da utilização fascista desta nova configuração da arte, mas que possui o seu correlato, como prática revolucionária possível, a politização da arte.

4.2 A recepção tátil

A emergência da era da obra de arte tecnicamente reproduzível produz um novo tipo de recepção da obra de arte, que é a recepção tátil, em oposição à recepção ótica que existia na obra de arte com valor de culto. Essa característica é fruto direto do valor de exposição, um dos aspectos da nova forma da obra de arte, conforme vimos no item precedente.

Em seu texto *Estética e Anestésica*, Susan Buck-Morss recorda o significado da palavra “estética”: provinda do grego *aisthitikos*, designa “percebido pela sensação”. *Aisthisis* é a experiência sensorial da percepção” (2012, p. 157). Portanto, a estética de uma obra de arte não se refere ao conceito de beleza, mas à percepção sensorial que ela nos proporciona. Benjamin (1955) vai tratar dessa experiência sensorial através da diferenciação entre “recepção ótica” e “tátil”. A primeira é realizada por meio de uma recepção contemplativa, enquanto a segunda é causada pelo impacto sensorial. Assim, a recepção tátil produz, segundo Buck-Morss, uma guinada para a estética, no sentido tradicional, grego, do termo. É por isso que a autora afirma que em Benjamin a estética é redimida (BUCK-MORSS, 2012, p.156-157).

A recepção tátil age no âmbito do hábito e do convívio. Esse hábito não precisa necessariamente ser atencioso, pode ser distraído. Benjamin (1955) associa a recepção tátil com a percepção da arquitetura. Conforme o autor sugere, existe uma diferença de quando somos viajantes e estamos observando a arquitetura de prédios célebres de um lugar desconhecido, porque, nesse caso, a observação do prédio tende a ser contemplativa, de acordo com o método do recolhimento. Contudo, a recepção habitual da arquitetura é tátil e demonstra a sua força quando estamos imersos numa arquitetura cotidiana. Estamos habituados a ela, e não necessariamente prestamos atenção às suas características. Essa recepção distraída é também característica do cinema e está ligada à “experiência de choque” a que o autor se refere.

Ao refletir sobre Benjamin, Miriam Hansen aponta que:

“Com sua dialética de continuidade e descontinuidade, com a rápida sucessão e o impulso tátil de seus sons e imagens, o cinema reproduz no campo da recepção aquilo que a esteira rolante impõe aos seres humanos no campo da produção” (HANSEN, 2012, p. 210).

Na relação entre recepção e arte, o autor destaca também a “experiência de choque”. Para compreendermos do que trata o conceito destacado por Benjamin, é importante observarmos alguns pontos. Nos anos 1920, a arte sofreu questionamentos por artistas. O surgimento do movimento dadaísta com seus recortes de jornais e aproveitamento de outros materiais aleatórios gerou uma experiência de choque dentro do círculo das obras de arte. Benjamin (1955) compara o cinema com o Dadaísmo: enquanto diante de uma obra de arte tradicional o indivíduo assume uma postura contemplativa, um recolhimento, para captar a aura da obra observada, o cinema e o Dadaísmo produzem uma experiência de choque. O espectador distraído é despertado pela sensação de descontinuidade causada pela sequência de fotografias, cortes e diferentes planos. As sucessivas interrupções das imagens tanto no cinema quanto na arte dadaísta não apenas despertam, como também provocam inquietação no espectador. Assim, enquanto o valor de culto da obra ritualística se detém na contemplação de um objeto, a experiência de choque provocada pelos

movimentos consequentes à reprodução técnica “provoca nos observadores uma reflexão de sua existência” (BENJAMIN, 1955) e sobre a sua situação enquanto classe oprimida. Isso não porque o espectador estava distraído no sentido de alienado ou desatento do seu cotidiano vivido. Ao contrário, essas interrupções atingiriam um espectador “propenso a uma nova recepção estética muito mais próxima daquela ‘ciência da percepção que os gregos chamavam de estética” (VIEIRA).

Assim, o choque é uma experiência não apenas proporcionada pelo cinema, mas pela modernidade em geral. O homem teve de adaptar-se à sua nova condição, aos processos industriais de produção, ao transporte, a uma “alienante divisão de trabalho” (HANSEN, 2012, p. 214) e às mudanças nas relações espaciais e temporais. O movimento dadaísta, a fotografia e o cinema produzem a experiência de choque observada na atual situação do homem moderno. E ao homem resta aprender a viver em descontinuidade. “A diversão [provocada pelo cinema] e o recolhimento formam um contraste que nos permite a seguinte formulação: aquele que se recolhe perante a obra de arte, mergulha nela, entra nesta obra [...]. Pelo contrário, as massas em distração absorvem em si a obra de arte” (BENJAMIN, 1955, s/p). Assim, as massas adaptam não apenas o seu estilo de vida, mas também passam a assimilar, a perceber sensivelmente sob essa nova condição a obra de arte tecnicamente reproduzível, adaptadas à sociedade moderna.

Assim, a recepção tátil é uma consequência direta do valor de exposição que a nova configuração da arte apresenta. Esta forma de recepção não é totalmente nova, visto que possui precedentes, inclusive na arquitetura, e tampouco termina com as formas de recepção ótica. O novo modo de recepção, contudo, torna-se dominante e isso traz consigo desdobramentos fundamentais, dentre os quais está a estetização da política.

4.3 A estetização da política através do cinema

À violência sobre as massas a quem, através do culto de um “führer”, o fascismo impõe a subjugação, corresponde a violência que sofre um aparelho utilizado ao serviço da produção de valores de culto (BENJAMIN, 1955, s/p).

A noção de estetização da política foi desenvolvida por Benjamin em poucas páginas, se considerarmos as referências diretas que faz no texto. Contudo, a pertinência da análise fez com que o conceito prevalecesse como ferramenta útil de análise política e estética para além do fascismo. O último parágrafo, no qual Benjamin (1955) afirma que a humanidade produz um espetáculo para si mesma através da vivência da destruição como um prazer estético e que a resposta para a estetização da política é a politização da arte, intrigou pesquisadores ao longo do século XX. Susan Buck-Morss, por exemplo, afirma: “esse parágrafo esteve em minha mente durante os cerca de vinte anos em que venho lendo *A obra de arte*” (BUCK-MORSS, 2012, p.156).

O modo de reflexão benjaminiana no texto *A obra de arte* implica que haja ali uma relação específica de arte e política a todo tempo. Mesmo que o autor fale de estetização da política e politização da arte apenas no final do texto, desde o início existe uma carga política que já aparece na análise do rompimento da obra de arte aurática. É por isso que De Paula (2005, p. 6) alerta para o fato de que a nova situação da obra de arte é desde logo um fato tanto político quanto estético.

O conceito de estetização da política possui em Benjamin (1955) um conceito correlato, que é o de politização da arte. Ambos são concebidos de modo conjunto, através da estratégia já referida, de desdobramento conceitual a partir das ideias de base. De modo geral, podemos dizer que as artes tecnicamente reproduzíveis, como a fotografia e o cinema, instauraram uma arte não-aurática, que determinou a predominância da recepção tátil ao invés da recepção ótica que caracterizava as artes auráticas. A potência dessa nova configuração da arte foi explorada de modo sistemático pelo fascismo, que produziu a estetização da política. Por outro lado, o comunismo, segundo Benjamin, respondia com a politização da arte.

É possível afirmar que a estetização da política é um conceito que ultrapassa o âmbito do fascismo. Isso explica-se inclusive pelo fato de que o fascismo não criou o fenômeno, mas apenas o manejou, a partir das condições fornecidas pelas novas configurações da arte e da

reprodutibilidade técnica. Logo, o fenômeno transcende o fascismo e constitui-se como uma prática habitual.

Benjamin diz que a alienação sensorial encontra-se na origem da estetização da política, a qual o fascismo não cria, apenas ‘maneja’ [*betreibt*]. Devemos presumir que a alienação e a política estetizada, como condições sensoriais da modernidade, sobrevivem ao fascismo – e o mesmo ocorre, portanto, com o gozo experimentado na visão de nossa própria destruição (BUCK-MOSS, 2012, p.156).

Com relação à politização da arte, devemos mencionar que ela não se confunde com o fato de realizar um discurso político, ela não é uma propaganda do comunismo. Buck-Moss (2012, p. 194), inclusive, afirma que este ponto de vista seria contrapor a estetização da política a uma outra estetização da política, o que não seria, evidentemente, o projeto de Benjamin. A politização da arte só pode ser entendida também do ponto de vista do sensorio corporal, das práticas gerais de combate às alienações em nível corporal, que transcendem a tecnologia sem negá-la. É, portanto, uma ação no nível da estética, compreendida como o terreno da experiência das sensações (BUCK-MOSS, 2012, p.156-157).

Observamos aqui, portanto, duas experiências possíveis, apontadas por Benjamin (1955), que operam sobre o universo dado da predominância da recepção tátil e das obras de arte tecnicamente reprodutíveis.

A questão da “politização da arte” ainda é discutida entre outros autores. Hansen (2012, p. 208). , por exemplo, compara as afirmações revolucionárias de Benjamin com as menos otimistas de Theodor Adorno e caracteriza as do primeiro como sendo de “modalidade utópica”: “o momento tardio de *A obra de arte* só faz acentuar a modalidade utópica de suas afirmações, deslocando a ênfase de uma definição do que é cinema para suas oportunidades perdidas e suas promessas não realizadas” (HANSEN, 2012, p. 208).

Por outro lado, essa postura não é compartilhada por Vieira, que indica uma série de experiências em que o cinema e outras artes realizaram uma politização da arte. Dentre elas, destacam-se o Surrealismo, o Dadaísmo e algumas experiências do Construtivismo Russo (VIEIRA, 2009,

p. 46). No mesmo sentido, Buck-Moss afirma que a politização da arte existe em todas as experiências artísticas que desfazem a alienação do sensório-corporal (BUCK-MORSS, 2012, p.156). Esses autores, evidentemente, não interpretam a politização da arte como uma prerrogativa do comunismo, mas consideram que Benjamin delineou um sentido próprio daquilo que seja uma obra de arte com impactos políticos libertários na era da reprodutibilidade técnica.

Como em toda a reflexão que existe em *A obra de arte*, o cinema possui uma dimensão privilegiada na estetização da política, por ser por excelência uma arte tecnicamente reprodutível. É importante observarmos o caráter coletivo que o cinema possui. Diferente da uma pintura ou de um livro, o cinema, em função do seu custo e processo de reprodução técnica, “possibilita não só a sua imediata divulgação em massa, como também a impõe” (BENJAMIN, 1955, s/p). De acordo com o autor, em 1927 calculou-se que para se rentabilizar um filme, ele deveria ser assistido por nove milhões de espectadores. Essa rentabilização foi impactada com a chegada do filme falado, que, em virtude da língua, passou a limitar as reproduções nos territórios onde o idioma fosse dominado. Os governos fascistas, segundo o autor, viram no cinema a oportunidade para trabalhar os interesses nacionais de duas formas. Primeiro, “solidarizar novos capitais” (BENJAMIN, 1955, s/p), da indústria elétrica com o do cinema, para desenvolvimento dos recursos do cinema falado; ao mesmo tempo que o investimento nessa associação desses dois mercados promovia a movimentação de recursos e lucros para as duas indústrias. Segundo, a barreira da língua possibilitou aos governos estimular as massas para que fossem ao cinema e nele trabalhar a propagação de suas ideologias. “Considerado de fora, o filme sonoro promoveu assim interesses nacionais, mas considerado de dentro, internacionalizou a produção de filmes mais ainda do que anteriormente” (BENJAMIN, 1955, s/p).

Quando fala de cinema, ainda antes de apresentar os conceitos de estetização da política e de politização da arte, Benjamin afirma que existem duas formas de apropriação. Uma delas é o modo fascista, que se ocupa em produzir concepções ilusórias através da mobilização de um poderoso

aparato publicitário. No outro, o cinema desperta a massa distraída, que reflete sobre sua situação social. Assim, as técnicas de reprodução da cinematografia produzem um impacto tátil que estimula o pensamento e a conscientização das massas, inclusive fazendo avançar a técnica e permitindo que as massas gradativamente assumam todas as funções de produção do processo cinematográfico. Podemos observar aqui, portanto, mesmo antes da apresentação dos conceitos de estetização da política e politização da arte, uma reflexão sobre o cinema em dois níveis que pode funcionar como exemplificativa dos conceitos posteriormente introduzidos.

Neste trabalho, devido às exigências do objeto empírico de análise, o conceito de estetização da política possui predominância em relação ao conceito de politização da arte. No item seguinte, será o momento de pensar a estetização da política como uma prática geral de produção do antissemitismo na Alemanha nazista, o que será fundamental para a compreensão posterior do filme *Jub Süß*.

4.4 A estetização do antissemitismo na Alemanha nazista

A exploração do cinema para a estetização da política no Terceiro Reich pode ser observada na vasta cinematografia promovida pelo Ministério da Propaganda na Alemanha. A apropriação dos recursos cinematográficos pelos nacional-socialistas foi útil para a promoção dos propósitos nazistas e manutenção das massas dentro do regime do *Führer*. Filmes documentais e ficcionais propagavam o nacionalismo exacerbado, a glorificação do *Führer* e a promoção do extermínio de grupos menores (judeus, pessoas portadoras de deficiência, etc.). Essas produções contavam com as diretrizes e investimento do Ministério da Propaganda e eram divulgadas nas diversas salas de cinema especialmente desenvolvidas pelo governo para promovê-los. Ao longo do Terceiro Reich, Goebbels dedicou-se à produção de uma cinematografia, ao ponto de, no final do regime, o cinema alemão deixar grandes nomes da indústria cinematográfica. Diretores como Leni Riefenstahl e atores como Ferdinand Marian ficaram conhecidos na Alemanha e em

diversos países da Europa, tamanha era a força política do Partido Nacional-Socialista e de distribuição das películas nos territórios aliados ou dominados.

O desenvolvimento da indústria cinematográfica para a estetização da política na Alemanha, contudo, não iniciou no Terceiro Reich – embora tenha sido fortalecida durante esse período. Podemos pensar, por exemplo, na trilha de Siegfried Kracauer (2003, p. 238), que o expressionismo alemão já realizava uma espécie de estetização da política. O autor afirma que o Expressionismo transmitia o estado psicológico e social no país. A transparência de situações como insanidade e ilusionismo estariam de acordo, de forma simbólica, com a realidade psicológica das massas fora das películas.

A relação entre expressionismo alemão e estetização da política foi referida por Adriana Kurtz (2011). Os filmes alemães pré-Hitler serviram como referência para as produções que viriam no Terceiro Reich. Além de essas películas representarem a situação psicológica da nação alemã em crise nos anos 1920, conforme afirmação de Kracauer, nelas também é possível identificar expressões de preconceito contra as massas. De acordo com Kurtz, os filmes expressionistas “já promoviam bem mais do que a familiaridade com o que o autor denominou de ‘procissão de déspotas’ (os futuros ditadores)” (2011, p.3). A autora afirma que o preconceito contra judeus também já poderia ser observado no cinema e elucida esta afirmação citando o filme *O Golem, Como Ele Veio ao Mundo* (1920), de Paul Wegener, “com sua pejorativa abordagem do rabino Löw, figura máxima da comunidade judaica representada no filme” (KURTZ, 2011, p. 3).

O antijudaísmo, portanto, já tinha suas raízes expressas antes do Terceiro Reich. Em *Hate and the Jewish Science*, Stephen Frosh aponta a gradativa transformação desse sentimento – majoritariamente religioso por parte dos cristãos e que já existia nos séculos anteriores – antissemitismo racial nas primeiras décadas do século XX.

Os judeus foram recentemente 'emancipados' e aptos a reivindicar posições de influência, porém ainda vítimas de exclusão social, antissemitismo popular e novas formas de antissemitismo 'racial'

que foram gradualmente substituindo o velho anti-Judaísmo Cristão (FROSH, 2009, p. 5, tradução nossa)³.

O desconforto expressado em diversas formas antes do Terceiro Reich intensificou-se com a ascensão de Hitler e, entre o final dos anos 1930 até cerca de 1945, o cinema foi tornando-se ainda mais hostil em relação ao povo judaico. A explicação geral para os problemas sociais alemães era depositada sobre o judeus: “a culpa por esse escandaloso desequilíbrio recaía precisamente nos judeus” (TCHAKHOTINE, 1967, pág. 39). Em suma, a tradição cinematográfica alemã foi sendo apropriada e direcionada por Goebbels para construir uma estética articulada com o projeto político do Estado Nazista. Em 1939, decidiu-se começar a promoção do Programa de Extermínio, que ocorreria em 1940, e o Ministério da Propaganda encontrou no cinema uma oportunidade para a produção do antissemitismo em mensagens simples e que entretivessem as massas.

Outras medidas também foram tomadas durante o Terceiro Reich para evidenciar, reproduzir e estetizar os ideais antissemitas. A estrela de David no braço das roupas dos judeus tornou-se obrigatória, as leis que os proibiam de possuir terras ou de viver fora dos guetos, além de placas que alertavam que a presença de judeus em determinadas áreas da cidade não era bem-vinda, por exemplo, reforçavam os discursos cinematográficos do Ministério da Propaganda. A discriminação em relação aos judeus já estava impregnada de certa forma nos hábitos da massa alemã. O discurso do antissemitismo também foi percebido sensorialmente e seria aproveitado na estetização da política da propaganda nazista.

O cinema nazista desenvolveu técnicas de edição e montagem das imagens, cujo exemplo seria *O Eterno Judeu*, onde a sucessão das imagens que compõe a película colaboraria para a transmissão da ideia de sujeira e desonestidade do povo judeu (TEGEL, 2011, p. 185). Através da evolução dos equipamentos, além da ampliação de praças onde os filmes pudessem ser reproduzidos para as massas, o regime fascista pôde aumentar a eficiência de sua propaganda. Além de produções antissemitas e de outros

³ “The Jews were [...] newly ‘emancipated’ and able to claim influential positions, yet still victims of social exclusion, anti-Semitic populism and new forms of ‘racial’ anti-Semitism that were gradually replacing the old Christian anti-Judaism” (FROSH, 2009, p. 5).

conteúdos de interesse nazista em formato de documentário que se dedicavam a ressaltar o poder do NSDAP e enaltecer o *Führer*, o Ministério da Propaganda dedicou-se a produzir filmes de entretenimento para estetizar o antissemitismo. A elaboração de roteiros de ficção, como em *Jud Süß*, contou com grande esforço da equipe para torná-la um produto de entretenimento e, simultaneamente, de propaganda.

5 JOSEPH ISAAC SÜSS OPPENHEIMER: O JUDEU SÜSS

Neste capítulo trataremos do personagem principal do filme *Jud Süss*, que na trama será o representante majoritário do caráter judeu de acordo com os preceitos nazistas. Aqui, retomaremos brevemente a história do real judeu-da-corte de Württemberg, que torna-se extraoficialmente Ministro das Finanças do duque Karl Alexander. Após a morte deste, Süss é condenado e executado sob acusações de práticas ilegais e imorais exercidas durante o período em que serviu ao duque.

A história de Joseph Süss Oppenheimer não ficou esquecida no século XVIII, mas foi lembrada por diversos autores no teatro e na literatura, sob diferentes enfoques interpretativos. No final dos anos 1930, sua história foi reaproveitada no cinema por Goebbels e pelo Ministério da Propaganda na Alemanha.

5.1 O judeu-da-corte de Württemberg

Joseph Isaac Süss Oppenheimer (Süss) no século XVIII trabalhou como judeu-da-corte para o duque Karl Alexander de Württemberg. Este, por sua vez, teve um mandato curto – de 1734 até sua morte, em 1737 – e impopular. Além de ser católico, dentro do contexto da Alemanha protestante, Karl Alexander abriu mão de seus direitos episcopais – quando todos os demais governantes e duques na Alemanha tinham poder sobre o Estado e sobre as propriedades da Igreja – o que o tornaria, aos olhos do povo de Württemberg, um governante mais fraco do que seus antecessores.

De acordo com Susan Tegel (2011), Süss já realizava negócios com o duque, porém não exclusivamente. Conforme mencionado anteriormente, por não possuírem direitos ou deveres como cidadãos do Estado onde viviam, os judeus podiam ao menos desfrutar da flexibilidade de atender clientes em diferentes regiões e países. Em 1734, Süss formalmente jurou lealdade ao duque Karl Alexander e este passou a ser seu cliente mais importante. As leis de Württemberg, contudo, proibiam não-cidadãos do estado ou não-luteranos de assumir cargos de poder, o que fez desse judeu

um conselheiro financeiro extraoficial do Duque. Apesar de não estar em uma posição oficial na hierarquia, Süß oferecia grande apoio ao duque, que lutava contra sua impopularidade diante de outros estados e de seu próprio povo. O título de ministro seria designado a Süß de forma extraoficial, tamanha era sua influência e proximidade com o Karl Alexander (TEGEL, 2011, p. 20-21).

No livro *Jew Süß – Life, Legend, Fiction, Film*, Susan Tegel relata que, apesar das leis da Alemanha, Süß se recusava a viver nos guetos judeus e já vinha trabalhando em Frankfurt desde 1730 (2011, p. 19). Uma vez próximo de Karl Alexander, Süß conseguiu permissão para abrir os portões de Württemberg para judeus, que passaram a viver em algumas áreas do condado. Esta decisão, somada às práticas financeiras tomadas enquanto ministro, como o aumento de impostos e a inclusão de pedágios nas estradas, causaram grande descontentamento dos cidadãos de Württemberg, aumentando a impopularidade dele e do duque. Süß também foi acusado de ter relações sexuais com a cristã Christina Dorothea Hettler, o que era proibido na Alemanha. Em 1737, com a morte do duque, o Conselho assumiu temporariamente o poder sobre Württemberg, e Süß foi preso e julgado sob diversas acusações relacionadas a suas práticas financeiras, como corrupção. Além disso, foi acusado de estuprar Christina Dorothea Hettler (no filme *Jub Süß* representada pela personagem Dorothea Sturm, filha de um dos membros do Conselho do Condado) quando as leis do Estado proibiam relações sexuais entre judeus e cristãos. Após o julgamento, Süß foi condenado e executado, e seu corpo ficou exposto em uma jaula suspensa em praça pública por cerca de seis anos.

5.2 A lenda do judeu Süß

A lenda começou tão logo Süß foi preso e passou a ser referido nas notícias como “judeu Süß”. Por diversos países da Europa, ouvia-se a história deste judeu-da-corte, cuja ascensão financeira e poder foram repentinos, assim como sua queda. Já naquela época um judeu era visto com preconceito, por suas atividades profissionais estarem restritas a finanças e a

empréstimos. O fato de ter chegado a uma posição tão poderosa econômico e politicamente, extraoficialmente, e então acabar preso e condenado, gerou certo sensacionalismo em algumas mídias europeias, como panfletos e livros (TEGEL, 2011, p. 51). Ainda de acordo com Tegel, a condenação foi um grande evento midiático sensacionalista na época:

Süss ilustrou bem essa inversão ou rompimento da ordem social, já que ele era um judeu que declínio de um alto cargo e era um criminoso, não apenas por ter sido julgado e executado, como também já era presumível que um judeu seria inerentemente um criminoso (TEGEL, 2011, p. 52, tradução nossa)⁴.

Assim, sua morte não significou que seu nome seria facilmente esquecido. Apenas três meses após a execução de Süß, em 1738, uma peça de teatro baseada em sua história, chamada *Der Justifizierten Juden* (O judeu justificado), era exibida em Württemberg (TEGEL, 2011, p. 54). Durante muito tempo, sua vida foi representada em romances (como dos escritores Feuchtwanger e Hauff) e peças de teatro, não somente na Alemanha, mas também em outros países da Europa. Contudo, muitas dessas obras não conseguiriam manter-se fiéis aos fatos, visto que os documentos sobre a vida e acusação de Süß estavam arquivados em Württemberg e com difícil acesso. Tegel (2011, p. 91) registra que, posteriormente, alguns historiadores tentaram resgatar esses registros e desenvolver relatórios mais verossímeis. Alguns deles fizeram fortes menções de que Süß era um galanteador, que mantinha relações com diversas mulheres – muitas delas cristãs, o que era ilegal na Alemanha. Esse caráter lascivo do judeu foi aproveitado na película em análise nesta pesquisa, a versão alemã *Jud Süß* (1940).

5.3 *Jew Süß* – a película britânica de 1934

Em 1925 seria publicado um romance chamado *Jud Süß*, de Lion Feuchtwanger. O livro, mais tarde, serviria como base para a película *Jew Süß*, na Inglaterra, em 1934, da Gaumont British, a maior companhia

⁴ “Süss illustrated well this inversion or disruption to the social order since he was a Jew who fell from high office and a criminal, not only because he was tried and executed but also because it was assumed a Jew was inherently a criminal” (TEGEL, 2011, p. 52).

cinematográfica do país. Essa película não poderia ser considerada antissemita – aliás, críticos reconhecem seu caráter de alerta a respeito do antissemitismo. Isso pode ser percebido nas legendas que surgem logo nos primeiros segundos do filme:

Württemberg no século XVIII era um pequeno Estado independente, governado por um Duque hereditário. Eram tempos de brutalidade de intolerância universal, e os judeus, acima de todos, sofriam opressão e boicote. Finalmente houve um homem que – sacrificando a tudo para assegurar poder político – resolveu trazer prestígio ao Estado e derrubar, de uma vez por todas, as barreiras do Gueto. Joseph Süß Oppenheimer foi um homem de fragilidade humana. Seu trabalho permanece inacabado – sua história vive (Anexo 1).

Além disso, a trama trazia certa complexidade. Nela, Süß demonstra seu desejo de adquirir poder, não apenas para si mesmo, mas para todos os judeus. Uma vez que assumira uma posição de influência em Württemberg, Süß conseguiu convencer o duque Karl Alexander a poupar um judeu de ser condenado injustamente – e acaba sendo nomeado um herói dentro da comunidade judaica. No filme, Süß era viúvo e tinha uma filha de quinze anos, que morreu ao cair acidentalmente do telhado de sua casa, tentando fugir do duque, que tentava molestá-la. Süß também perdeu Magdalen Sibylle Weissensee, personagem por quem se apaixona – e por quem é correspondido –, mas abriu mão dessa relação, devido ao forte desejo de Karl Alexander de tê-la como sua própria cortesã. Ao longo de todo o filme sua dedicação e lealdade ao duque é visível, até que este tenta traí-lo, mas é impedido por um ataque cardíaco e morre. Em entrevista, o ator Conrad Veidt – que interpreta Süß no filme inglês - afirmou que reconheceria no personagem ‘ainda um resto de alma, de natureza humana’ que buscaria ser justo e honesto com seu próprio povo e, ao mesmo tempo, com seu principal cliente (apud TEGEL, 2011, p. 126).

É interessante perceber que Veidt era alemão e casado com uma judia, e mudou-se para a Inglaterra em abril de 1933. Durante as gravações de *Jew Süß*, Veidt retornou à Alemanha para finalizar um outro filme alemão de que fazia parte, e o governo alemão tentou impedi-lo de sair do país para regressar à Inglaterra, alegando que o ator estava com problemas de saúde.

Michael Balcon, chefe-executivo da Gaumont British, enviou um médico britânico visitar Veidt na Alemanha. O governo alemão então liberou a saída do ator, para evitar qualquer tensão política entre os dois países. É interessante perceber que o diretor Lothar Mendes também era alemão e judeu, e outros membros da equipe, como atores, o designer do set e o editor, também eram alemães.

As filmagens começaram no início dos anos 1930, ainda antes da eleição de Hitler como chanceler na Alemanha, mas quando já se discutia a Questão Judaica. Quando a película estreou em países europeus e nos Estados Unidos, em 1934, os nazistas já estavam no poder. As críticas ao filme, de acordo com Tegel, variavam entre questões estéticas – se as £125.000 investidas tornaram a produção um “entretenimento para as massas” (2011, p. 131), os sets, as atuações e o figurino – e políticas. Alguns meses antes da estréia de *Jew Süss*, no mesmo ano, Hollywood lançou o filme *The House of Rothschild* – que tratava de uma poderosa família judia com influência econômica na Alemanha, França e Inglaterra. Assim, podemos compreender que o tema do antissemitismo já estava sensível no mundo e que vinha recebendo atenção da indústria cinematográfica: “É improvável que [o filme] *Jud Süß* falhe, visto que os judeus nunca estiveram tanto nas notícias como hoje em dia” (ATKINSON, apud TEGEL, 2011, p. 132, tradução nossa)⁵.

5.4 *Jud Süß* (1940) – a produção do Ministério da Propaganda Alemã

Não hesitamos em dizer que, se isso é propaganda, então nós a damos as boas-vindas. É um filme poderoso, incisivo e extremamente eficiente (ANTONIONI, crítico de cinema, apud TEGEL, 2011).

Jud Süß, realizado pela companhia Terra Films, com supervisão do Ministério da Propaganda Alemã, estreou em 1940. Contudo, sua abordagem seria diferente – para não dizer oposta – da versão britânica de 1934. A

⁵ “*Jew Süß is unlikely to fail because Jews were never so much news as they are today*” (ATKINSON, apud TEGEL, 2011, p. 132).

película alemã seguiu os princípios antissemitas empregados pelo Terceiro Reich. Mostrando os judeus como vilões que ameaçam o bem-estar cristão, este e outros filmes – como *O Eterno Judeu* e *Os Rothchilds* – deveriam propagar a ideia de exterminação dos judeus para proteção do povo ariano.

Apesar da relativa proximidade cronológica, Goebbels negou ter se baseado na versão britânica *Jew Süss* para a elaboração de *Jud Süss*. Na verdade, de acordo com registros em seu diário, o ministro assistiu à versão britânica apenas em 1940: “aqui os judeus fizeram uma hiena financeira, um santo” (apud TEGEL, 2011, p. 154). A ideia para o filme alemão viria do roteirista, Ludwig Metzger, cuja família vinha da região de Württemberg. Ele, portanto, ouvia falar da lenda do judeu Süss desde criança. Metzger escreveu a primeira versão do roteiro ainda em 1922, com base na obra literária *Jud Süss* (1827) do escritor alemão Wilhelm Hauff, antes da produção britânica e da ordem do Ministério da Propaganda para a realização de produções antissemitas.

Em fevereiro de 1939, quando a ordem para as produções antissemitas já havia sido dada, a companhia Terra utilizou o roteiro de Metzger – com adaptações trabalhadas por Eberhard Wolfgang Möller. O primeiro diretor do filme, Peter Paul Brauen – que mais tarde seria substituído por Veit Harlan –, conseguiu para os roteiristas acesso aos arquivos da condenação de Süss em Württemberg. Dali eles encontraram nomes como o de Christina Dorothea Hettler – adaptado no filme para Dorothea Sturm –, entre outros elementos verídicos que seriam aproveitados – e readaptados – para a roteiro. Contudo, evidentemente, o resultado do filme está longe de ser fidedigno aos fatos, visto que, além de possuir toda a interpretação antissemita, algumas das informações absorvidas dos documentos de acusação para o roteiro foram elaboradas pelo Conselho de Württemberg, que havia condenado e que, portanto, era hostil a este Ministro de Finanças judeu no século XVIII.

Interessante notar que, enquanto na versão britânica o ator que interpreta Süss é, de fato, judeu, o mesmo não acontece em *Jud Süss*. O antissemitismo espalhava-se com força pela Alemanha e o Ministério da Propaganda estava dificultando as oportunidades para as carreiras de atores

judeus. Dos que conseguiram sobreviver, as escolhas para se seguir no cinema seria *Hollywood* ou produções de países aliados aos Estados Unidos. O diretor Veit Harlan desejava, contudo, a presença de figurantes judeus que interpretassem “a si mesmos”, preenchendo as cenas nos guetos e na sinagoga. O primeiro grupo, composto por 120 judeus, veio de um gueto na Polônia. Goebbels instruiu a imprensa de que essa contratação não fosse divulgada, porém algo aconteceu e os figurantes nunca chegaram ao set. Nunca se soube o que aconteceu com esse grupo, e Harlan teve de chamar novos figurantes de outro gueto em Praga (TEGEL, 2011, p. 165).

5.4.1 Descrição da trama

O primeiro contato entre arianos e judeus no filme ocorre através de um mensageiro do duque que procura por Süß no gueto onde vive. Este logo percebe a oportunidade de entrar em Stuttgart e aproximar-se do duque. Süß consegue o passe para tratar pessoalmente de negócios com seu novo cliente, e a partir daí começa a seduzi-lo e a corrompê-lo. Oferece-lhe presentes e festas, angariando a confiança do líder alemão. Além disso, Süß convence o duque a abrir as porteiras do condado para todos os judeus, que migram de seus guetos.

Paralelo a isso, o judeu-da-corte interessa-se por Dorothea Sturm, que na trama representa o ideal nazista da mulher ariana. Ela é noiva de Faber, o personagem “protótipo nazista” do filme - e cujo nome foi baseado em um dos juízes que condenou Süß do século XVIII (TEGEL, 2011, p. 175). No filme, Faber desde logo identifica a dissimulação do judeu intruso e confronta-se com ele. Ao longo do filme é notável a crescente inconformidade de Faber com a presença do judeu de Stuttgart e com as práticas que este assume como conselheiro financeiro do duque. O conflito entre os dois passa, então, a não ser apenas por Dorothea, mas também por questões ideológicas. Quando Faber enfrenta Süß, este determina a sua prisão e ordena que o torturem.

Ao perceber que Dorothea não irá ceder a suas vontades, Süß faz uso da prisão de Faber para chantageá-la. Seu noivo poderia ser libertado,

se ela cedesse aos encantos do judeu. Finalmente, Süß força-a ao ato sexual. Ela, abalada, foge e comete suicídio afogando-se no rio. Tão logo Faber é solto, ele procura por Dorothea e resgata seu corpo.

Ao final do filme, com a morte do duque em 1737, Süß é preso, condenado e executado, e os judeus que imigraram para Württemberg são expulsos, retornando aos guetos.

5.4.2 Receptividade e consequências do filme

O filme estreou no Festival de Veneza em setembro de 1940, uma época de triunfo militar da Alemanha. A película foi exportada e assistida também nos países sob domínio alemão e aliados – como Hungária, Austria, Polônia, República Tcheca, Romênia, Itália, França e Espanha, alguns destes com sessões limitadas ou censuradas. Além disso, o filme foi banido de países como Suécia, Finlândia e Suíça.

Entre 1940 e 1943 foram contabilizados 20,3 milhões de espectadores de *Jud Süß*, que ficou na 6ª posição – num ranking de 30 – dos filmes mais exibidos nesse período (TEGEL, 2011). Além dos esforços de exportação do filme para cidadãos de outros países, Heinrich Himmler, o chefe da SS alemã – *Schutzstaffel* (em português "Tropa de Proteção"), organização paramilitar ligada ao partido nazista que controlava os campos de concentração e comandava oficiais da Gestapo e de outros setores da polícia secreta – tornou o filme obrigatório, uma semana após a estreia, para todos os oficiais alemães. Era também reproduzido nos campos de concentração e nos territórios onde a exterminação dos judeus tornou-se ativa.

De uma maneira geral, a película obteve boa recepção dos críticos – embora devemos considerar que desde 1936 havia grande censura sobre críticas na Alemanha. O jornal partidário *Völkischer Beobachter* caracteriza o roteiro como “sóbrio, simples e sem ódio” e que a figura de Süß capturava “o caráter completo de uma raça, como ela sempre se mostrou” (TEGEL, 2011,

p. 184, traduções nossas)⁶. Além disso, o caráter de entretenimento do filme foi o que mais chamou a atenção dos intelectuais do cinema na época. De acordo com um relatório do Serviço de Segurança nazista (*Sicherheitsdienst*), que monitorava a opinião pública, *Jud Süß* teve melhor receptividade do que o documentário antissemita *O Eterno Judeu*, estreado no mesmo ano.

Mais tarde, com o fim do Terceiro Reich, o diretor Veit Harlan – que não tinha relações diretas com o NSDAP - foi o único do ramo cinematográfico do período nazista a ser acusado e julgado por cometer crimes contra a humanidade. O ator Ferdinand Marian, que interpretou Süß na película alemã, morreu em um acidente de carro em 1946. Sua viúva, Maria Byk, arrolada como testemunha no processo contra Veit Harlan, morreu afogada no canal de Hamburgo quando o julgamento ainda estava ocorrendo. Outros colaboradores do filme depuseram contra o diretor - incluindo Alfred Braun, que anteriormente havia permanecido em um campo de concentração por seis anos, até ser liberado em 1939 e trabalhar com Harlan - e o conteúdo antissemita de *Jud Süß* foi discutido e analisado por cinco anos. Apesar de não ter sido o primeiro a trabalhar e adaptar a história do judeu-da-corte de Württemberg desde o século XVIII, Harlan foi acusado de distorcer a verdadeira história de Süß. Porém, a mensuração da distorção e do impacto do filme mostrou-se ineficaz para condenar o diretor e ele foi absolvido em 1950 (TEGEL, 2011).

Apesar da dificuldade de mensurar os reais efeitos causados pelo conteúdo da película, os elementos antissemitas empregados pelo Terceiro Reich podem ser identificados em *Jud Süß*. Seu caráter ficcional aliado à ampla distribuição e reprodução do filme tornaram-no um entretenimento para as massas. Conforme será mostrado a seguir, o filme promoveu um resultado que mistura a força ideológica nazista com a propaganda em formato de entretenimento, que Goebbels tanto almejava.

⁶ "Sober, simple and without hatred. [...] the complete character of a race, as it has appeared in all times" (TEGEL, 2011, p. 184).

6 *JUD SÜSS* – ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA ANTISSEMITA NA ALEMANHA NAZISTA

A lenda que se desenvolveu na medida em que a história de Süss se espalhou gerou a oportunidade, alguns séculos depois, de ser retomada sob pontos de vista diferentes. Com base nas referências consultadas para construção deste trabalho, iremos pontuar aspectos cinematográficos de *Jud Süss*, a versão alemã, estreada em 1940 – seis anos após a britânica *Jew Süss*.

Não seria possível tratar neste trabalho de pontuações de ambas as películas. Para fazê-lo, seria necessário contextualizar mais detalhadamente a situação econômica e política da Inglaterra nos anos 1930, assim como pesquisar mais sobre as circunstâncias em que produção do filme foi planejada e executada. Porém, devido às referências encontradas, principalmente na obra de Susan Tegel (2011), foi possível fazer escrever brevemente sobre *Jew Süss* – vide item 5.3. Na perspectiva britânica, o personagem principal da trama é apresentado como uma figura heroica, “finalmente” abrindo as portas de terras alemãs para os judeus, que até então eram mantidos como uma classe marginalizada. Conforme já abordado ao longo dos capítulos 2 e 5 deste trabalho, a marginalização dos judeus e a exclusão destes em guetos longe das cidades era prática comum ainda no século XX na Europa.

À parte dessa breve comparação, o foco deste capítulo será a versão alemã *Jud Süss* (1940), analisada com base nas referências que contextualizaram histórica e teoricamente este trabalho e inquerida sob a perspectiva trazida por Walter Benjamin em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. A partir disso, pretende-se identificar trechos audiovisuais que estetizem aspectos ideológicos do antissemitismo, propagado por Hitler e pelo NSDAP durante o regime nazista na Alemanha.

6.1 Metodologia

A primeira etapa de desenvolvimento desta pesquisa foi a revisão bibliográfica de cunho histórico acerca da Alemanha nazista, a qual está refletida nos dois primeiros capítulos deste trabalho. Para a elaboração desta etapa foi crucial a leitura de textos de Hannah Arendt (2011), Norberts Elias (1997) e Paula Diehl (1996). Aproveitando-nos dos conteúdos trazidos por essas referências, pudemos resgatar o contexto de crise da Alemanha no pós-I Guerra e suas consequências para o fortalecimento do ideário nacional-socialista. Além disso, essas referências também serviram para informar acerca da figura do judeu-da-corte e suas atividades financeiras, cujo imaginário foi explorado no filme *Jud Süß*. O objetivo deste nível de revisão bibliográfica que, além dos autores já citados, contou com referências de Steven Frosh (2009) e do próprio Adolf Hitler (2005), foi identificar e compreender diferentes níveis e argumentos em que o antissemitismo foi trabalhado e reforçado pelos nazistas. Tais argumentos posteriormente embasaram a separação dos diferentes eixos que compõem a análise desta pesquisa.

Além disso, dedicamos especial atenção ao tema da propaganda nazista. Aproveitamo-nos de conceitos trazidos por Kracauer (2003), Tchakhotine (1967), Furhammar e Isaksson (1976) sobre a propaganda e o cinema alemão dos anos 1920, bem como aspectos relevantes do desenvolvimento das técnicas propagandísticas e cinematográficas adotadas por Hitler, Goebbels e pelo Ministério da Propaganda alemão. Através desta contextualização foi possível dimensionar a importância da propaganda para o projeto nazista, além de observar especificidades do cinema nesse contexto.

Uma segunda etapa de trabalho bibliográfico ocorreu no sentido de apropriação do conceito de estetização da política, de Walter Benjamin (1955). Foi necessário adotar uma ferramenta teórica que permitisse compreender criticamente a ação do filme analisado, no contexto histórico específico que antes já havia sido delimitado. A perspectiva de Benjamin justifica-se devido ao fato de que *Jud Süß* foi uma produção artística

utilizada com um objetivo político específico, qual seja, preparar o ambiente para o projeto de extermínio judeu, também conhecido entre os nazistas como “Solução da Questão Judaica”. Compreendemos, portanto, que se trata de uma obra que se constitui numa experiência empírica daquilo que Benjamin chamou de estetização da política na era da reprodutibilidade técnica.

Com relação ao tratamento do objeto empírico, devemos mencionar que foi necessário estabelecer uma etapa da pesquisa para observar a história de Joseph Süß Oppenheimer e algumas das interpretações que se fizeram a partir dela, da qual o filme *Jud Süß* é apenas mais um exemplo. Nesta parte da investigação, foi fundamental o trabalho da autora Susan Tegel intitulado *Jew Süß – Life, Legend, Fiction, Film* (2011). A partir dos registros coletados, agrupados e associados pela autora, também foi possível observarmos elementos relevantes sobre a produção dos filmes alemão e britânico.

A primeira estratégia de abordagem do objeto empírico foi da ordem de uma pesquisa exploratória, que resultou na identificação esparsa de um grande número de impressões preliminares que se articulavam de modo mais ou menos direto com a questão da estetização da política antissemítica. Posteriormente, através da observação dessas impressões gerais, foi possível definir quatro eixos principais em que elas se agrupavam e, a partir de tais eixos, proceder à análise propriamente dita do filme.

O primeiro eixo de análise consiste na apresentação e descrição que o filme faz do gueto, do judeu e de suas premissas ideológicas. As primeiras cenas mostram o primeiro contato ariano – mais precisamente do mensageiro do duque Karl Alexander – com os judeus e com Süß. A partir daí o filme introduz as intenções de Süß, bem como suas atitudes para alcançá-las – Süß deixa de lado as vestimentas do judeu ortodoxo para visitar o duque. Assim, as cenas que compõem esse eixo apontam para aspectos do caráter dos judeus – em especial de Süß -, que se desdobram nas consequências alegadas pelos nazistas.

O segundo eixo refere-se ao tratamento conferido à sexualidade judia no filme, compreendida como desviante da ariana. O filme realiza uma

estratégia de estabelecer um padrão sexual que caracteriza a população ariana e conceber o povo judeu como desviante de múltiplas maneiras. No filme podemos observar a retratação dos judeus de ambos os sexos comportando-se de forma despudorada. Os personagens arianos são castos, destacando-se aqui a jovem Dorothea, enquanto os judeus são desviantes. No filme uma personagem judia é reprimida por estar com os ombros descobertos; enquanto isso, o judeu Süß é visto em diversas cenas com cortesãs ou galanteando outras mulheres. Além disso, a própria masculinidade do personagem judeu Süß aparenta ser afetada, e o personagem judeu expressa gestos afeminados ao longo do filme.

O terceiro eixo refere-se ao desejo pela mistura de povos, atribuído no filme aos judeus. Ressaltamos que esse procedimento é fruto direto da intolerância dos nazistas frente à miscigenação de povos e a importância de o povo ariano manter-se puro para manter-se superior e forte. Durante o período do Holocausto – posterior ao filme – diversos alemães que haviam se casado com judeus foram perseguidos pela SS (*Schutzstaffel*) - em português "Tropa de Proteção". Estetizando cinematograficamente essa problemática, o forte interesse que o judeu Süß desperta pela ariana Dorothea no início da trama e que leva à mistura do sangue judeu com o ariano através do ato sexual não poderia terminar de outra forma senão com uma tragédia. Além disso, a abertura dos portões de Stuttgart para a imigração de judeus e as graves consequências que a população alemã vem a sofrer também elucidam a percepção nazista de que a mistura é maléfica aos arianos.

Por fim, o quarto eixo de análise refere-se à construção da segregação como única alternativa possível para os judeus. Trata-se da parte final do filme, que realiza uma espécie de desfecho inevitável para o povo judeu como consequência, inclusive, do que foi observado nos demais eixos de análise. A segregação e o extermínio dos judeus que acontece no final do filme produzem cinematograficamente a “solução” encontrada pelos nazistas para a chamada “Questão Judaica” – o Holocausto.

A intenção da identificação e discriminação destes quatro eixos retratados em *Jud Süß* com base nas referências teóricas mencionadas ao

longo deste trabalho é de compreender de que forma este filme pôde reproduzir esteticamente o antissemitismo nazista.

Após a análise do filme por meio dos quatro eixos de análise indicados, fizemos uma discussão dos elementos encontrados sob a perspectiva da estetização da política. Compreendemos que a perspectiva da estetização da política implica que o filme não apenas reproduziu quaisquer sentimentos antissemitas, como auxiliou na produção desta política num específico momento histórico. Não pretendemos mensurar o impacto real desta obra no âmbito de uma consciência política geral do povo alemão na época, tampouco estabelecer seu protagonismo com relação a demais fatores que certamente influenciaram no projeto que conduziu ao nazismo, porque isso demandaria um outro projeto de pesquisa, com outros referenciais teóricos e metodológicos. Nessas análises, que se expressam nos quatro eixos supracitados e se completam na sua discussão posterior, temos por objetivo compreender como um filme específico tomou para si a tarefa de reproduzir esteticamente uma política.

6.2 A descrição do judeu

Visto que o filme é baseado na história de Joseph Süß Oppenheimer, o judeu-da-corte de Württemberg, a parte majoritária da trama foca-se sobre este personagem. Suas características ideológicas e comportamentais são concebidas para afirmar a ameaça das intenções de Süß ao aproximar-se do duque Karl Alexander, que neste filme é tido como distraído em relação ao perigo judeu. O duque é cortejado em diversas cenas por Süß, que o surpreende com presentes, joias, prostitutas e dinheiro.

Todavia, o papel de estetização da política antissemita do filme não seria possível, ou seria despotencializado, se este apontasse características de apenas um indivíduo. Para que o discurso antissemita dos nazistas funcionasse foi preciso generalizar esse caráter para todos os judeus. Assim, alguns pontos comportamentais do personagem de Süß também aparecem em outros personagens judeus. A intenção foi a de criar estratégias para generalizar um comportamento, fazendo-o funcionar de acordo com a

perspectiva nazista de compreensão do povo judeu, conforme traços apontados no segundo capítulo deste trabalho.

Uma dessas táticas é conceber algumas cenas de judeus em conjunto, dentro das quais Süß ocasionalmente tem um grau de participação. Tais cenas, que ocorrem no gueto, no escritório de Süß e na sinagoga, servem para fortalecer o vínculo de semelhança entre o indivíduo Süß e a coletividade dos judeus. É aqui que, conforme explicitado no item 5.4, aparecem os figurantes judeus advindos de Praga. A intenção de trazer figurantes judeus para participar do filme seria com o intuito de manter a verossimilhança com o grupo que estava sendo representado. Porém, vemos que o comportamento desses figurantes é exagerado e discrepante, o que foi inclusive apontado por Tegel (2011, p. 177), que destaca o trabalho de direção de Veit Harlan pelo qual passaram esses judeus para participarem do filme. Citamos, como exemplo desse exagero, a tosse constante do o rabino dá a ideia de que o povo judeu é portador de doenças e pragas. Trata-se de um procedimento que, de modo ainda mais explícito, foi também utilizado no documentário *O Eterno Judeu* (1940), em que existe uma alternância de planos entre casas de judeus e grupos de moscas (figuras 1 e 2).

Figura 1 – Família judia em sua casa no gueto



Fonte: O ETERNO JUDEU (1940)

Figura 2 – Parede da casa judia, cheia de moscas



Fonte: O ETERNO JUDEU (1940)

Outro exemplo é quando os judeus do gueto participam de uma cena na sinagoga, em que Süß busca ajuda do rabino (figura 3). Essa foi outra cena em que os figurantes tiveram seu comportamento adaptado por Veit Harlan para cumprir o papel de estetização no processo de estereotipagem do povo judeu (figura 4). Podemos ver na cena que os figurantes, enquanto realizam um ritual judaico, balançam os corpos exageradamente para frente e para trás cantando com um tom que Tegel (2011, p.177) chama de “alienístico”, tornando a cena mais exótica, o qual contribui para a produção de ambientes “quase que diabólicos”, não alemães e, portanto, ameaçadores (TEGEL, 2011, p.177).

Figura 3 – Süß busca ajuda do rabino



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Figura 4 – Judeus em ritual na sinagoga



Fonte: JUD JÜSS (1940)

A primeira cena em que Süß aparece acontece no gueto judeu onde mora. Em efeito de fade com o brasão de Württemberg, a placa do escritório de Süß (figura 5) dizendo “Joias e Moedas” é o primeiro elemento do gueto a aparecer na cena. Conforme já mencionado nos capítulos anteriores, na época os judeus eram proibidos por lei de habitarem e de possuírem terras na Alemanha, conforme mencionamos anteriormente, e por isso organizavam-se em guetos e trabalhavam com consultoria financeira ou empréstimo de dinheiro (agiotas), além do setor de joias. Assim, essa placa, acompanhada pelo diálogo entre dois figurantes judeus - que será descrito a seguir -, ajuda a compor o cenário que constrói o caráter ganancioso do judeu de que Hitler fala.

Figura 5 – Placa à entrada de Süß: "Joias e Moedas - JSO" (iniciais de Süß)



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Na cena, um dos mensageiros do Condado de Württemberg procura por Süß, tocando sua campainha. O mensageiro bate à porta de Süß e é recebido pelo secretário deste Süß, Levy (figura 6). O mensageiro do duque

entra e a carruagem vai embora. Ao vê-la partir, dois judeus conversam sobre a cena. O judeu mais velho, que está à janela – acompanhado de uma moça de ombros descobertos – pergunta ao outro o que um “goy”, referindo-se ao cristão, poderia querer com Süß (Figura 7). O companheiro dá a entender que provavelmente o condado precisa de dinheiro, e que Süß deveria conceder o empréstimo “para que possamos tomar, tomar, tomar...”, referindo-se à compensação, que viria a privilegiar os judeus (Figura 8).

Figura 6 – O secretario de Süß abre a porta para o mensageiro



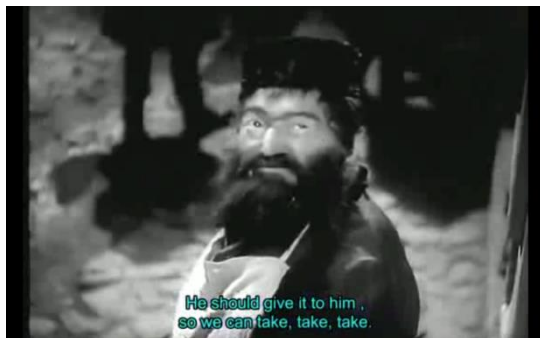
Fonte: JUD JÜSS (1940)

Figura 7 – Os judeus, segundo Hitler, têm necessidade e prazer em enganar e roubar do povo ariano



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Figura 8 – “[Süss] deve dar [ao duque] dinheiro, para que possamos tomar, tomar, tomar!”



Fonte: JUD JÜSS (1940)

(*Judeu 1*) – Itzak, o que aquele goy [não-judeu] quer com Oppenheimer?

(*Judeu 2*) – Precisa perguntar?

(*Judeu 1*) – Você quer dizer dinheiro?

(*Judeu 2*) – ...

(*Judeu 1*) – Mas ele [Süss] não vai lhe [o mensageiro] dar nenhum?

(*Judeu 2*) – Ele vai lhe dar. Para que assim possamos tomar, tomar, tomar.

(*Judeu 1 ri.*)

Observamos que os diálogos verbalizam as intenções não apenas de Süß, mas do povo judeu, atribuindo-os uma certa perversidade e infantilidade. Essa descrição explícita e generalizada do caráter judeu no filme é reforçada pelos elementos não verbais e às vezes menos explícitos, como aqueles já citados, referente às constantes tosses do rabino e ao tom alienístico da cena da sinagoga.

Esses privilégios que o judeu busca, de acordo com Hitler, conseqüentemente prejudicam o povo ariano (HITLER, 2005, p. 230). Conforme veremos nos próximos itens de análise, a partir desta descrição do gueto judeu, várias conseqüências acontecem na trama, como um desdobramento deste caráter ganancioso. Assim, esta descrição muito precisa que ocorre no início do filme oferece uma espécie de sustentação, de afirmação definitiva do que seja o povo judeu. O resto do filme trabalha com

as consequências severas daquilo que viria a ocorrer caso uma única brecha fosse ofertada ao povo judeu.

Figura 9 – Süß negocia sua entrada em Stuttgart, afim de falar pessoalmente com o duque



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Figura 10 – Com aparência nova, Süß apresenta seus serviços a Karl Alexander



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Devemos destacar que os judeus de modo geral são infantilizados no filme. Já observamos isso na análise do diálogo anterior, por ocasião da chegada do mensageiro do duque ao gueto. Iremos observar outro diálogo para mostrar que, finalmente, este é um ponto de diferença entre a personagem principal, Süß, e a descrição geral dos personagens judeus.

Quando o mensageiro vai ao gueto em nome do duque, seu objetivo é adquirir joias para a duquesa. Porém, a situação financeira de Karl Alexander é de desvantagem. Süß percebe essa oportunidade para oferecer seus serviços ao duque, e consegue permissão para visitá-lo em Stuttgart.

Quando o mensageiro vai embora, o secretario de Süß questiona suas atitudes (Figuras 11 e 12):

(Levy) – Are you mad, Joseph? You must cut off your beard and remove your caftan? Don't you fear the rabi?

(Süß) – I've just opened the door for all of you to enter. You'll go around in velvet and silk. It could be tomorrow or the day after. But it will be.

Figura 11 – Sozinhos novamente, Süß revela suas intenções ao secretário



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Figura 12 – "Acabo de abrir as porteiras para todos vocês entrarem. Vocês irão cobertos de veludo e seda"



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Quando ficam novamente sozinhos, o secretário de Süß questiona sua promessa de cortar a barba e deixar de vestir o cafetã, itens representativos na religião judaica. Süß então relata para o companheiro as reais intenções para tal sacrifício: abrir as porteiras do condado de Württemberg para os judeus (questão abordada no terceiro eixo desta análise, no item 6.4). Percebemos aqui uma diferença entre o personagem

principal do filme, o judeu Süß, e as demais personagens do filme. Apesar de compartilhar os principais traços de caráter atribuídos aos judeus, Süß possui perspicácia para atingir seus objetivos. Ele compreende a situação do duque e a explora para atingir seus maiores objetivos, no sentido de “tomar, tomar e tomar”. Esta leitura da situação ocorre pela primeira vez no filme justamente nesta cena, mas torna-se uma constante, que permite a Süß lograr uma rápida subida na hierarquia do condado.

Assim, para conseguir ingressar em território antijudaico e propor as vantagens de seu negócio ao duque, Süß veste-se conforme a corte e corta a *peiot* e a barba. Seu ar sombrio na primeira cena muda, tornando-se leve e sorridente. Essa mudança brusca ilustra a “máscara”, uma característica do povo judeu para os nazistas, conforme destacado pelo próprio Hitler:

“Grande mestre da mentira [que] sabe admiravelmente fazer-se passar por muito puro [...] aproxima-se do trabalhador, finge compaixão pela sua sorte ou mesmo revolta contra seu destino de miséria e indignância, tudo isso unicamente para angariar confiança” (HITLER, 2005, p. 235; 242).

É relevante perceber que, devido à caracterização do povo judeu feita na primeira parte do filme, abrir os portões do condado seja em *Jud Süß* uma ameaça. Na versão britânica, *Jew Süß*, esse ponto é justamente aquele que faz de Süß um herói. No filme alemão, é um perigo sempre atribuído ao desejo dos judeus de “misturarem-se com raças superiores”, os arianos, como veremos adiante.

6.3 Judeus: sexualidade desviante

Ao longo da trama podemos perceber que a questão da sexualidade judia é apresentada sob a perspectiva nazista. O filme concebe um padrão de comportamento praticado entre os alemães e paralelamente apresenta uma série de posturas nos personagens judeus que se afastam desse padrão. As arianas, por exemplo, no ideal nazista, eram criadas para os três K's (*Kinder*, *Küche* e *Kirche*, significando “crianças”, “cozinha” e “igreja”). Dorothea Sturm – personagem que representa a mulher de quem tratam os arquivos que acusam Süß de relacionar-se com uma cristã (TEGEL, 2011, p. 34) –,

representa o ideal ariano dos nazistas; no filme, a personagem cozinha e serve aos homens da casa (figura 13).

Figura 13 – Dorothea serve o jantar para o pai e para o noivo



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Enquanto isso, uma mulher judia brevemente representada na película é repreendida por seu comportamento sensualizado. Quando o mensageiro do duque chega ao gueto judeu, o ancião, subitamente, dirige-se à mulher que o acompanha e ordena: “vista algo, Barbara” (figura 14). O corpo de Barbara, parcialmente descoberto, juntamente com a reação do homem, passa a ideia de que as mulheres judias não apresentam o mesmo pudor e forma de se vestir que as alemãs. O filme realiza, assim, o ideal nazista, no sentido da condenação das características desviantes.

Figura 14 – O judeu ancião e a judia com colo descoberto



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Neste filme não apenas a mulher judia é apresentada com comportamento sexualmente distorcido na perspectiva nazista: Süß também possui postura desviante. O personagem foi interpretado por um galã do

cinema alemão, conforme Tegel (2011, p. 197). No filme, Süß possui promiscuidade sexual, que fica nítida sobretudo nas cenas em Stuttgart, nas quais aparece acompanhado por cortesãs em festas ou em outras atividades (fig. 15). Já Faber, a figura ariana masculina, é exclusivamente dedicado à sua noiva Dorothea (fig 16).

Figura 15 – Süß joga cartas, acompanhado de uma prostituta



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Figura 16 – Faber e Dorothea casam-se às pressas para protegê-la de Süß



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Süß utiliza diversas estratégias para seduzir Dorothea, a personagem tipicamente ariana. Ele expressa ao pai da moça o desejo de casar-se com ela, que por sua vez programa o casamento da filha com Faber no mesmo dia, na tentativa de salvá-la. Em virtude da ineficácia de algumas estratégias para seduzir Dorothea, Süß transita naturalmente para a opção da chantagem. Realiza-se, assim, um ciclo da sexualidade judia, que comporta inclusive a chantagem para a obtenção de prazer sexual, e que se

contrapõe à sexualidade das personagens arianas no filme, com seus pudores e as suas fidelidades.

Para complementar a questão da sexualidade desviante dos judeus, observamos que o Süß interpretado por Ferdinand Marian possui traços afeminados. Este ponto materializa a característica apontada por Frosh, de que os judeus eram vistos como menos viris em virtude da prática da circuncisão.

Frosh é autor de *Hate and the Jewish Science* (2009), sobre Freud e o desenvolvimento da psicanálise no início do século XX, dentro do contexto antissemita europeu. De acordo com seu livro, um dos pontos centrais do antijudaísmo está na interpretação da prática de circuncisão praticada pelos judeus. Enquanto na religião judaica este procedimento aperfeiçoa e purifica o corpo, para os cristãos seria como se os judeus trouxessem consigo a marca da castração, o que para o cristianismo e outras religiões representa uma vulnerabilidade do homem: “enquanto os próprios judeus alegam que a circuncisão os aperfeiçoa, para quem vê de fora para um ato de subjugação, demandando, assim, a renúncia de qualquer fantasia onipotente” (FROSH, 2009, p. 57, tradução nossa)⁷. A emasculação tornaria o judeu afeminado, distanciando-o do ideal masculino e viril e aproximando-o do grupo “já castrado”: as mulheres. Segundo Frosh, alguns teóricos do século XIX inclusive alegavam que os judeus, em função da circuncisão, estariam suscetíveis a crises de histeria – que durante muito tempo foi tida como doença feminina. (FROSH, 2009, p p. 39). A realização deste procedimento para os cristãos, portanto, comprometeria a masculinidade do indivíduo. Esse imaginário é explorado no filme, onde é possível perceber traços afeminados nos gestos de Süß, como o pulso solto e a sua aproximação física excessiva de outros personagens, ensaiados para caracterização do personagem (figuras 17 a 20).

⁷ “[...] while Jews themselves claim that circumcision ‘perfects’ them, to outsiders it looks like an act of subjugation, hence demanding renunciation of any omnipotent fantasy” (FROSH, 2009, p. 57).

Figura 17 – Presença de traços afeminados nos gestos de Süß



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Figura 18 – Presença de traços afeminados nos gestos de Süß



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Figura 19 – Presença de traços afeminados nos gestos de Süß



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Figura 20 – Presença de traços afeminados nos gestos de Süß



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Süß não é concebido no filme como um personagem homossexual, mas possui um comportamento que difere dos demais devido aos seus gestos afeminados. Trata-se de mais um elemento que, associado às suas condutas para obter prazer sexual, bem como às comparações da mulher ariana com a mulher judia, demonstra o investimento que o filme faz sobre a sexualidade judia. De modo geral, podemos compreender a estratégia que o filme faz de constituição de um padrão ariano, reforçado por toda a rede discursiva posta em prática pelo comando nazista, e uma série de desvios sexuais construídos como característica do povo judeu. A força sensual de Süß se sobressai à suposta emasculação - acreditada pelos cristãos causada pela castração - e é aplicada para trabalhar o terceiro eixo desta análise: a mistura de raças.

6.4 O desejo judeu pela mistura de raças

As causas exclusivas da decadência de antigas civilizações são: a mistura de sangue e o rebaixamento do nível da raça, que aquele fenômeno acarreta. [...] Quando um povo não quer mais dar apreço às qualidades inerentes que lhe foram dadas pela Natureza e que se acham enraizadas no seu sangue, não tem mais o direito de chorar a perda de sua existência (HITLER, 2005, p. 220 e 242).

A mistura de povos, para os nazistas, era o principal aspecto que tornava os judeus uma ameaça para os arianos. Tanto é que a preocupação de Hitler e do NSDAP estava no extermínio de qualquer resquício judaico na Alemanha e nos territórios dominados, pois de acordo com o *Führer* os judeus seriam povos inferiores. Este medo é estetizado no filme, de modo

que é atribuído aos judeus um desejo pela mistura de povos. De forma geral, misturar-se ao povo ariano é o principal objetivo do personagem principal do filme, Süß. Quando ele vai ao condado falar com o duque, é para conseguir abrir os portões para a entrada da população judia. Isso ocorre e posteriormente acarreta consequências desastrosas para os arianos do condado. Vemos aí, portanto, que o problema da mistura de povos consta como um problema central da trama, desde o início (desejo de Süß por abrir as portas do condado), passando pelas consequências dessa abertura (como aumentos de impostos e prisões arbitrárias), chegando até a retomada da segregação como um desfecho necessário para a história.

Enquanto na versão britânica *Jew Süß* essa decisão é mostrada como um ato heroico de Süß, na versão alemã a imigração dos judeus dos guetos para dentro do território alemão é uma ameaça. A pureza do povo ariano corre o risco de ser “misturada” e, acordo com Hitler, “contaminada” (2005, p. 241): “O fato dele [o judeu] continuar a se espalhar pelo mundo é um fenômeno próprio a todo parasita; este anda sempre à procura de novos terrenos para fazer prosperar sua raça” (HITLER, 2005, p. 226).

Figura 21 – Judeu figurante canta ao entrar em Stuttgart: “Como uma praga de gafanhotos, eles [os judeus] chegam, pobres, desgrenhados, imundos, fisicamente repulsivos. eles até cantam canções com tom alienístico” (TEGEL, 2011, p. 176, tradução nossa)⁸



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Todavia, para além dessa observação geral do desejo pela mistura de povos que move a trama como um todo, destacaremos um item em

⁸ “Like a plague of locusts, they [the Jews] arrive, poor, dishevelled, filthy, physically repellent. They even sing songs with an alien tonality” (TEGEL, 2011, p. 176).

específico, que se refere ao objetivo da personagem principal em manter relação sexual com a personagem ariana. Compreendemos que a estrutura geral do filme, com a motivação inicial de Süß em adentrar no condado, demonstra o desejo judeu pela mistura de povos, mas que isso é reforçado de modo ainda mais incisivo com a obsessão de Süß pela personagem que é a típica materialização do estereótipo da mulher ariana.

6.4.1 O judeu Süß e os arianos Dorothea e Faber

Ao longo desta trama, a sexualidade desviante aliada ao desejo de mistura de raças do judeu será sobretudo trabalhada no personagem de Süß. A escolha de Ferdinand Marian, galã do cinema alemão, serviu para ressaltar a imagem pecaminosa do judeu elucidada por Hitler (2005, p. 240). Imagem essa que reforça a posição de Süß como consequente pivô na desestruturação do relacionamento entre o casal ariano Dorothea e Faber.

Ao encaminhar-se para o condado de Württemberg para iniciar seus negócios com o Duque Karl Alexander, a carruagem de Süß sofre um acidente no meio da estrada, mas o personagem de Dorothea Sturm aparece e lhe concede uma carona. Em nenhum momento, entretanto, Süß revela à moça suas origens. Tegel (2011, p. 170), inclusive, aponta a inocência quase infantil da personagem interpretada por Cristina Söderbaum e afirma que é apenas em função disso que ela não consegue identificar o perigo judeu ao seu lado, através do diálogo estabelecido (figuras 22 e 23):

Figura 22 – A primeira interação entre Dorothea e Süß



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Figura 23 – Süss já demonstra seu interesse pela ariana



Fonte: JUD JÜSS (1940)

(*Dorothea*): Se pudesse, viajaria por todo o mundo. Você não esteve em Paris? Em Versailles?

(*Süss concorda com a cabeça*)

(*Dorothea*): Ah, eu invejo você. Onde mais?

(*Süss*): Londres, Viena, Roma, Madrid, Lisboa.

(*Dorothea*): Minha Nossa, isso é praticamente o mundo todo. De que lugar você mais gostou? Onde mais se sentiu em casa?

(*Süss*): Em casa? Em todos os lugares.

(*Dorothea*): Você não tem uma casa?

(*Süss*): Sim. O mundo.

(*Dorothea*): Mas onde você mais se sentiu feliz?

(*Süss*): Aqui em Stuttgart, perto de ti, donzela encantadora. Nunca me senti tão feliz em toda minha vida.

Na conversa, o personagem de Marian revela já ter viajado a diversos países europeus. Circular entre diversos países era uma das características do povo judeu, evidentemente também como consequência da falta de um estado próprio. Em *As Origens do Totalitarismo*, Hannah Arendt (2011, p. 43) menciona que “De todos os povos europeus, os judeus eram únicos sem Estado próprio e, precisamente por isso, haviam aspirado tanto, e tanto se prestavam, a alianças entre governos e Estados, independentemente do que esses governos e Estados representassem.”

A falta de um Estado que representasse o povo judeu embasava a afirmação de Hitler de que o judeu “nunca possui uma cultura própria, as

bases do seu trabalho espiritual sempre forma ditadas por outros” (2005, pág. 223), de acordo com as necessidades de outros povos. Sua flexibilidade para misturar-se a diversos ambientes e povos é praticada desde a antiguidade, e para Hitler (2005, p. 223) simboliza falta de identidade e originalidade, em comparação com o povo germânico. “A contaminação, em matéria de cultura, manifesta-se na arte, na literatura, no teatro. Cobrindo de ridículo o sentimento espontâneo, destroem todo conceito de beleza e elevação de nobreza e de bondade, arrastando o homem aos seus sentimentos inferiores” (HITLER, 2005, pág. 241) .

Logo, é relevante que no primeiro contato entre Süß e Dorothea haja menção a esta ordem de nomadismo do povo judeu, que possuía uma interpretação negativada no discurso nazista, conforme vemos nas palavras de Hitler. Com Arendt (2011), compreendemos objetivamente que a falta de um Estado próprio era uma característica que obrigava os judeus a firmarem alianças econômicas com uma pluralidade de governos e povos. Com o nazismo, expressado nas palavras de Hitler, vemos que esta característica revela uma ausência de cultura e de valor. O filme *Jud Süß* explora a questão do nomadismo do povo judeu por meio do diálogo entre Süß e Dorothea. Por um lado, isso serve para diferenciar o judeu sem raízes da ariana pura. Por outro, serve para o filme desde logo inserir sua interpretação acerca do desejo judeu pela mistura de povos: se Süß já viajou por toda a Europa, a viagem atual é apenas uma entre outras, e assim a sua conduta perante aquela comunidade em geral, e perante Dorothea em particular, é apenas o exemplo de uma prática comum de uma população tem necessidade da mistura parasitária.

Na cena também pode ser observada a primeira interação de Süß com Dorothea, que deixa evidente seu desejo por ela. Ao ser questionado por Dorothea onde, de todos os lugares em que esteve, Süß sentira-se mais feliz. Ele lhe responde, fitando-a: “here in Stuttgart, next to you, charming maiden. I’ve never felt so happy in my whole life”. Podemos observar nesta cena que Süß inclina-se sobre Dorothea, forjando um contato e uma intimidade. O constrangimento de Dorothea se expressa no seu encolhimento

e na sua inclinação do olhar, bem como no fato de que ela não silencia verbalmente após a investida de Süß.

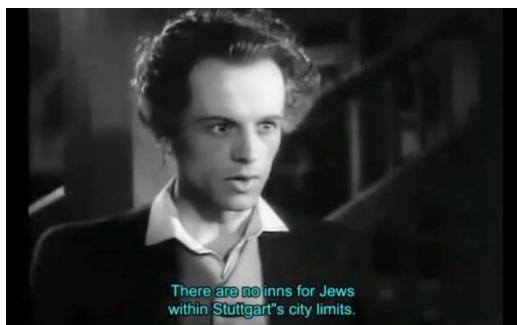
Chegando à residência dos Sturm, Süß conversa com o pai da moça, para agradecer a carona recebida. Farbe, noivo de Dorothea, identifica o forasteiro e não hesita em expressar seu desconforto diante de um judeu. A presença de membros desta religião em Stuttgart não era frequente, e o caráter propagandístico do filme asseguraram a mensagem do Terceiro Reich de que judeus não seriam bem-vindos nos mesmo ambientes que os arianos puros. Quando pede recomendações de hotéis em Stuttgart para ficar durante sua estadia ao pai de Dorothea e a Faber, este responde-lhe agressivamente: “There are no hotel for jews in Stuttgart” (Figuras 24 e 25).

Figura 24 – No primeiro plano, Faber e Dorothea observam Süß oferecer-se para agradecer à gentileza da moça, que havia lhe concedido carona



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Figura 25 – Faber, representando o ideal do jovem ariano, logo identifica Süß como sendo judeu e dá uma resposta agressiva ao forasteiro



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Na cena a seguir Süß, que já se encontrava em situação de poder no condado de Württemberg, consegue prender o jovem ariano Faber por traição e torturá-lo. Então, o ministro das finanças recebe a visita de Dorothea, que chega com o intuito de libertar o noivo. Dorothea procura resistir às investidas de Süß, orando e pedindo misericórdia, mas cede à vontade do vilão. O judeu aparenta divertir-se ao chantagear e brincar com os sentimentos da jovem (figuras 26 e 27). Ele, enfim, avança sobre ela e a câmara corta a cena. Não é possível ver o que aconteceu, mas o trecho que Hitler podem elucidar esse trecho.

O judeuzinho de cabelos negros espreita, horas e horas, com um prazer satânico, a menina inocente que ele macula com o seu sangue, roubando-a ao seu povo. Não há meios que ele não empregue para estragar os fundamentos raciais do povo que ele se propõe vencer (HITLER, 2005, p.240).

Figura 26 – Dorothea vai à sala de Süß para pedir que liberte Faber



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Figura 27 – O judeu chantageia e se diverte com o desespero da jovem, que reza ao Deus cristão, até que Süß finalmente avança sobre ela



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Dorothea, personagem que nesta trama representa a mulher ariana ideal de acordo com os princípios nazistas, suicida-se logo após sua visita a Süß. Entende-se que seu corpo ariano imaculado foi violado pelo judeu, e que não pode conviver com essa desonra, cometendo então suicídio, afogando-se no rio. Ao sair da prisão, Faber resgata o corpo de Dorothea no rio, acompanhado da população de Stuttgart (Figura 28). Ele o leva para a frente do palácio e chama por Süß – “Judeu!” –, clamando por justiça (Figura 29).

Figura 28 – Ao sair do escritório de Süß, Dorothea suicida-se no rio. Fica subentendido aqui a consumação da mistura entre o povo ariano e uma raça inferior, e Dorothea não pode viver com tal desonra



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Figura 29 – Ao sair da prisão, Faber resgata seu corpo do rio e o leva para a frente do palácio, clamando por justiça



Fonte: JUD JÜSS (1940)

6.5 Segregação, uma atitude necessária

Com a morte do Duque, Süß é preso sob as acusações de corrupção, chantagem, relação sexual proibida e traição, entre outras alegações. A transição para o momento do julgamento ocorre de modo direto, com uma transição em *fade*. No primeiro plano, do momento em que é capturado, Süß está limpo e arrumado. No segundo, sua aparência é suja e maltrapilha.

Figura 30 – O plano no momento da prisão dissolve-se para o julgamento de Süß



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Figura 31 – O plano no momento da prisão dissolve-se para o julgamento de Süß



Fonte: JUD JÜSS (1940)

Ao realizar esta transição, o filme justifica as condições desumanas em que se encontra Süß no julgamento, porque associadas diretamente a suas atitudes enquanto membro da elite do local. Ao defender-se, Süß clama que suas atitudes foram tomadas unicamente para servir o Duque, provocando com seus argumentos risos na plateia ao fundo. O filme, assim,

despotencializa o discurso de Süß, uma vez que por toda a trama acompanhamos suas práticas motivadas por interesses mesquinhos. Logo, associa-se no filme a defesa do judeu com uma mentira simples e essa associação deve servir para produzir efeitos políticos com relação à percepção do discurso judeu para além do próprio filme.

É chegada a hora de definir a punição de Süß. Herr Sturm, pai de Dorothea e membro do Conselho de Württemberg, está a todo momento da reunião muito quieto e lendo a Bíblia. Como sugestão, aponta para um trecho da Bíblia que diz: “Quando um judeu mistura sua carne à de uma mulher cristã, ele deve ser enforcado.” O ariano busca na Bíblia as recomendações para prosseguir com o judeu. Essa cena reafirma o ideal da NSDAP da manutenção da pureza racial ariana e faz uso do principal livro cristão para embasar. A relação entre um judeu e uma cristã, de acordo com o filme, desrespeita o que é pregado na Bíblia e a punição para tal pecado é a morte.

Chegado o momento do enforcamento, Süß entra na jaula que o deixa suspenso. Enquanto ela sobe, ele implora por misericórdia: “Sou apenas um pobre judeu!”, ciente de que sua religião o colocou nessa condição. Seu pedido, todavia, é ignorado; Süß é enforcado em praça pública e seu corpo fica suspenso. Ao final, o pai de Dorothea declara a expulsão dos judeus: “The council conveys through my words the will of the people of Württemberg. Every jew must leave Württemberg in three days. Jews are bannes from all Württemberg... February 4th, 1738. May our descendants hold firmly to this law, so they can save themselves much sorrow and save their goods and lives and the blood of their children, and their children’s children.” Assim, a última mensagem do filme de seu fim é de que os descendentes de Stuttgart – os alemães – mantivessem essa lei ativa, para que pudessem manter seu sangue puro e o povo ariano a salvo. Caberia então ao NSDAP tomar as providências para a solucionar a Questão Judaica e manter os judeus longe da Alemanha.

O filme se resolve, portanto, com a segregação dos judeus e a morte de Süß. Este final foi preparado durante todo o filme para constituir-se num desfecho necessário. Os três eixos antes analisados neste trabalho, por exemplo, conduzem à segregação como única solução possível para o povo

judeu. A descrição do gueto judeu, logo no início do filme, de acordo com as características de ganância e infantilização, a sexualidade judia que desvia do padrão ariano e o desejo judeu de misturar-se com o povo ariano, visto como ameaça de contaminação. Assim, este quarto eixo de análise refere-se à observação final de que no filme há uma composição de elementos que não deixam outra alternativa senão a reafirmação da segregação judia.

7. Considerações finais:

A partir da análise dos quatro eixos mencionados neste capítulo, podemos perceber algumas das estratégias de Jud Süß para a estetização da política antissemita. Os personagens – especialmente Süß – criados para esta película apresentam valores morais e comportamentos que são discrepantes do aceitável para o NSDAP e que vão além de questões políticas, no sentido de uma política institucionalizada. A estetização da política antissemita investe sobre a dimensão sexual do povo judeu, que possui práticas incompatíveis com o padrão ariano apontado no filme. Logo, parece evidente que a estetização da política no filme não se refere apenas ao âmbito da política institucional, mas de uma noção de política em sentido mais amplo.

Os judeus foram mostrados com um grupo infantil e perverso que visa o lucro e a busca por privilégios (primeiro eixo). Süß e outros personagens judeus possuem uma sexualidade e desprezimento de pudor estranhos para os alemães (segundo eixo). Esse comportamento sexual desviante ajuda a impulsionar o desejo de mistura do seu sangue com o ariano; além disso, essa mistura também pode acontecer pela simples aproximação – ou imigração – do judeus (terceiro eixo). Contudo, Jud Süß não apenas descreve essas características: preocupa-se também em mostrar como elas são ameaçadoras para os alemães. Ao longo do filme, o sofrimento consequente à abertura de oportunidades de contato entre os judeus e os alemães de Württemberg se desenvolvem gradativamente até atingir seu cume – a morte de Dorothea.

Podemos observar que a estetização da política no filme materializa nos judeus as ameaças existentes do ponto de vista nazista. Vemos esse ponto com clareza na questão do desejo pela mistura de povos atribuída a Süß, à medida que sabemos que a pureza era um valor constantemente reafirmado pelo ideário nazista.

Conforme pudemos perceber através dessa análise, Jud Süß trabalha sobre algumas imagens já existentes acerca dos judeus. Evidentemente, o filme foi elaborado de acordo com o ideário nazista,

contudo, conforme mencionamos no primeiro capítulo deste trabalho, o povo judeu já sofria perseguições por motivos religiosos séculos antes do nazismo. Essa utilização de elementos mais ou menos consolidados acerca da população judia revela-nos um fator importante sobre as estratégias de estetização da política no filme. A referência mais óbvia refere-se à própria utilização da figura do judeu-da-corte, que foi uma presença constante em reinados alemães durante os séculos XVII e XVIII. Outro exemplo seria a referência às características viajantes do povo judeu, assim como a associação dos judeus à ganância e ao trambique. Vimos, com Hannah Arendt, que as constantes viagens e a negociações com diversos chefes de estado eram uma característica do povo judeu estimulada pelo fato de que não possuíam estado próprio. *Jud Süß*, porém, aproveita-se desse imaginário e fornece uma interpretação de acordo com o projeto político em que está inserido. Trata-se, portanto, de uma estetização da política fortemente vinculada aos dados do imaginário vigente acerca do povo judeu, que opera a todo tempo uma ação neste imaginário através da interpretação segundo o seu projeto político próprio.

Enquanto arte tecnicamente reproduzível, a produção cinematográfica tem alto valor de exposição. Portanto, para que o papel de *Jud Süß* na estetização da política antisemita fosse eficiente, foi necessário ao Ministério da Propaganda o estímulo e forte financiamento da distribuição e reprodução dessa película – que acabou sendo vista por cerca de 20 milhões de espectadores (TEGEL, 2011, p. 185). Importante notar que, enquanto o documentário *O Eterno Judeu* foi visto majoritariamente por cidadãos ativos politicamente na Alemanha (TEGEL, 2011, p. 186), o fato de ser uma ficção aumentou sua aceitabilidade no público espectador, em função do caráter de entretenimento da película, conforme as noções de Goebbels acerca da propaganda. Esse caráter é reforçado quando na inclusão no filme um casal de arianos, que representam o ideal nazista e que teve seu romance interrompido pelo judeu Süß e seu desejo de misturar seu sangue. A dinâmica entre o casal e o judeu entretém as massas, ao mesmo tempo em que cumpre o papel do filme para estetização da política na Alemanha nazista.

Assim, o contexto de ameaça criado pelos três primeiros eixos encontraram força para justificar a medida tomada pelos protagonistas alemães no filme – e na vida real. O personagem judeu desenvolvido para o filme seguiu os padrões reforçados pelos nazistas e que representava os medos da sociedade alemã em recuperava-se da crise pós-1918. As atitudes do personagem Süß, no entanto, não envolveriam somente as questões políticas e econômicas no contexto do Terceiro Reich, mas, conforme observado ao longo da análise, foram materializadas também na sua sexualidade desviante e nas suas intenções de mistura. Assim, o quarto eixo analisado, por fim, mostrou a atitude do Conselho de Württemberg, que – não coincidentemente – viria a ser tomada pelo NSDAP durante o Terceiro Reich. A segregação dos judeus e a execução de Süß no filme, se considerarmos os acontecimentos posteriores a sua exibição na Alemanha, podem ser interpretados como uma previsão do programa de extermínio promovido pelos nazistas que executaria aproximadamente 5 milhões de judeus até 1945. Dessa forma, podemos compreender o trabalho realizado na produção deste filme não como uma criação das noções antissemitas, mas de estetizar e propagar cinematograficamente os argumentos adotados pelos nazistas para a política de extermínio dos judeus.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Osvaldo. *Goebbels*. Belo Horizonte: Edições Tapir, Ltda, 1960.

ARENDDT, Hannah. *As Origens do Totalitarismo*. Companhia das Letras, 2011.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. 1955, sem paginação. Disponível em: < http://www.ideafixa.com/wp-content/uploads/2008/10/texto_wbenjamim_a_arte_na_era_da_reprodutibilidade_de_tecnica.pdf > Acesso em: 13 de junho de 2014.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: BUCK-MORSS, Susan. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DER EWIGE JUDE. Direção: Fritz Hippler. Alemanha, 1940.

DIEHL, Paula. *Propaganda e Persuasão na Alemanha Nazista*. São Paulo: Annablume, 1996.

DOMENACH, Jean-Marie. *A propaganda política*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1955.

ELIAS, Norbert. *Os Alemães - A Luta pelo Poder e a Evolução do Habitus nos Séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

FROSH, Stephen. *Hate and the Jewish Science - Anti-Semitism, Nazism and Psychoanalysis*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOMES, Wilson. *A Política da Imagem*. Revista Sem Fronteiras, Volume 1 - Número 1, 1999.

HANSEN, Miriam. A flor azul na terra da existência. In: BUCK-MORSS, Susan. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

HARLAN - IM SCHATTEN VON JUD SÜSS. Direção: Felix Moeller. Alemanha: Zeitgeist Films, 2008.

HITLER, Adolf. *Minha Luta*. São Paulo: Centauro Editora, 2005.

INSTITUTO GOETHE NO BRASIL. *História do cinema alemão*. Salvador: [s.N], 1975.

JEW SÜSS. Direção: Lothar Mendes. Gaumont British: Inglaterra, 1934.

JUD SÜSS. Direção: Veit Harlan. Terra Filmkunst: Alemanha, 1940.

JUD SÜSS – FILM OHNE GEWISSEN. Direção: Oscar Roehler. 2010.

KNILLI, Friedrich. *Ich war Jud Süss*. Leipzig: Henschel GmbH & Co. KG, 2010.

KOCH, Hannsjoachim W. *A juventude hitlerista: mocidade traída*. Rio de Janeiro: Ed. Renes Ltda, 2004.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler – Uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2003.

KURTZ . *Holocausto judeu e a Estética nazista: Hitler e a Arquitetura da Destruição*. Comunicação & Política, Rio de Janeiro, v. VI, n.2 e 3, p. 139-158, 1999.

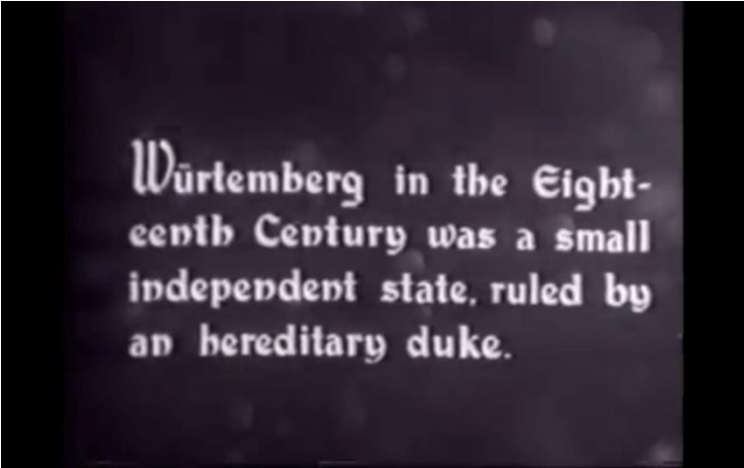
METZ, Christian. *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

TCHAKHOTINE, Serge. *A mistificação das massas pela propaganda política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

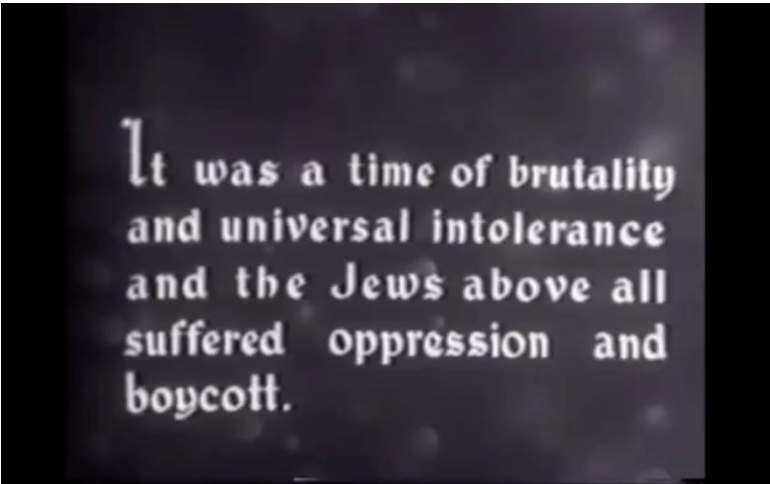
TEGEL, Susan. *Jew Süss: Life, Legend, Fiction, Film*. Londres: Continuum, 2011.

VIEIRA, Gabriel do Nascimento. *O conceito de estetização da política em Walter Benjamin: a mídia e o estado em tempos de barbárie*. 2009. 93 f. Dissertação (Mestrado)-Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.,

ANEXO 1 - FOTOGRAMAS DAS LEGENDAS NOS PRIMEIROS
SEGUNDOS DO FILME *JEW SÜSS*, GAUMONT BRITISH, INGLATERRA,
1934



Württemberg in the Eight-
centh Century was a small
independent state, ruled by
an hereditary duke.



It was a time of brutality
and universal intolerance
and the Jews above all
suffered oppression and
boycott.

At last there rose up a man who — by sacrificing all to securing political power — resolved to bring prestige to the State and to break down, once and for all, the barriers of the Ghetto.

Joseph Süß Oppenheimer was a man of human frailty. His work remained unfinished — his story lives.