

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO
INSTITUTO DE HUMANIDADES, CIÊNCIAS, EDUCAÇÃO E CRIATIVIDADE
CURSO DE HISTÓRIA

Elisa Perone Ferronato

COTIDIANO À SOMBRA DA BARBÁRIE: O FILME *ZONA DE INTERESSE* (2023)

Passo Fundo/RS

2024

Elisa Perone Ferronato

COTIDIANO À SOMBRA DA BARBÁRIE: O FILME *ZONA DE INTERESSE* (2023)

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Humanidades, Ciências, Educação e Criatividade da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em História.

Orientador: Prof. Dr. Adelar Heinsfeld.

Passo Fundo/RS

2024

O cinema também é uma forma de memória, é preciso lembrar sempre para não esquecer, para nunca mais acontecer.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa de Auschwitz e arredores, verão de 1944	25
Figura 2 – Esquema aéreo para sublinhar a proximidade da vila às principais instalações do campo, incluindo a primeira câmara de gás em Auschwitz e o crematório	26
Figura 3 – Rudolf Höss posando para uma foto com a família na Villa de Auschwitz, 1943 .	32
Figura 4 – Rudolf Höss com os filhos no rio Sola, a poucos metros de distância do campo de Auschwitz, 1940-1943	33
Figura 5 – Hans-Jürgen, Inge-Brigit e Annagret Höss no escorregador no jardim da Villa em Auschwitz, 1942-1944	33
Figura 6 – A família Höss tomando café de domingo no jardim de sua Villa em Auschwitz, 1942.....	34
Figura 7 – Hedwig Höss com as crianças brincando na piscina.....	34
Figura 8 – Brigitte e Heidetraud com soldados de Auschwitz	35
Figura 9 – Hedwig Höss e a esposa de Joachim Caesar (chefe do Departamento de Agricultura de Auschwitz) com as crianças no jardim da Villa em Auschwitz, a poucos metros do antigo crematório, 1942-1944.....	36
Figura 10 – Heinrich Himmler, à esquerda, com Rudolf Höss durante uma inspeção em Auschwitz, 1942	38
Figura 11 – Celebração em Solahütte, perto de Auschwitz, em homenagem a Rudolf Höss ..	39
Figura 12 – Cena do filme que mostra a proximidade com o campo e o muro que separa as duas realidades.....	41
Figura 13 – A casa construída para as filmagens	41
Figura 14 – A casa original	42
Figura 15 – À esquerda, Rudolf Höss em fotografia histórica de 1944, à direita, o ator Christian Friedel interpretando Höss no filme “Zona de Interesse”	44
Figura 16 – Sandra Hüller como Hedwig no filme “Zona de Interesse”	45
Figura 17 – Cena inicial	47
Figura 18 – O cotidiano da família no jardim da casa	48
Figura 19 – Hedwig mostrando as flores ao bebê.....	49
Figura 20 – Hedwig experimentando o casaco confiscado de uma vítima	49
Figura 21 – A reunião entre oficiais nazistas	51
Figura 22 – A criança manuseando dentes humanos	52
Figura 23 – Cenas com a câmera termográfica	53

Figura 24 – A menina no piano	54
Figura 25 – Rudolf se banhando no Rio Sola, com as cinzas vindo em sua direção.....	55
Figura 26 – Momento de discussão do casal.....	55
Figura 27 – Reunião de comandantes dos campos sobre a Operação Húngara	57
Figura 28 – A festa em celebração à operação	58
Figura 29 – Rudolf encarando a escuridão	59
Figura 30 – Mulher varrendo o interior de uma câmara de gás.....	59
Figura 31 – Mulher limpando o forno crematório	60
Figura 32 – Mulheres limpando os vidros que contém milhares de sapatos das vítimas	60
Figura 33 – Mulher limpando o vidro que contém os uniformes de prisioneiros	61
Figura 34 – Mulheres limpando o corredor que contém retratos das vítimas	61

LISTA DE SIGLAS

RSHA	<i>Reichssicherheitshauptamt</i>
SS	<i>Schutzstaffel</i>
USHMM	Museu Memorial do Holocausto dos Estados Unidos

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 CINEMA NO NAZISMO E NAZISMO NO CINEMA	12
1.1 O cinema como meio de propaganda Nazista.....	12
1.2 A representação do Holocausto no cinema pós-guerra e os desafios éticos e estéticos....	18
2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA EM TORNO DO FILME	24
2.1 O conceito de “zona de interesse”	24
2.2 A vida de Rudolf Höss: da formação religiosa ao comando de Auschwitz	27
2.3 Rudolf Höss em Auschwitz: entre o comando e o cotidiano familiar	31
3 A REPRESENTAÇÃO DO HOLOCAUSTO EM “ZONA DE INTERESSE”	40
3.1 A recriação cinematográfica no filme	40
3.2 O som como ferramenta de representar o horror.....	45
3.3 Os simbolismos presente no filme	47
4 A BANALIDADE DO MAL: CONCEITO E REPRESENTAÇÃO	62
4.1 Entendendo o mal banal: uma leitura de Hannah Arendt.....	62
4.2 A representação da banalidade do mal em “Zona de Interesse”	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
FONTES	74
REFERÊNCIAS	75

INTRODUÇÃO

A historiografia tradicional privilegiou, por séculos, somente a documentação escrita como fonte. À vista disso, a Escola dos Annales¹ trouxe uma transformação significativa ao ampliar o conceito de fontes históricas e questionar o método histórico tradicional. Ao longo das décadas, a terceira geração dos Annales² gerou uma corrente historiográfica denominada "Nova História", na qual marca a incorporação definitiva do cinema ao campo das fontes historiográficas.

Marc Ferro³ foi um dos pioneiros a propor o uso do cinema como fonte e representação histórica, deslocando o foco do filme enquanto objeto de arte para mostrar também, o seu potencial enquanto documento histórico. Ferro argumenta que o cinema não é apenas um reflexo passivo da sociedade, mas atua como um “agente da história”. Isso significa que, além de representar eventos e apresentar narrativas, possui o poder de moldar a forma como as pessoas enxergam o passado e o presente. Desde o começo, o cinema serviu para diversos propósitos:

Inicialmente como agente da história. Cronologicamente, ele apareceu de início como um instrumento de progresso científico: os trabalhos de Eadweard Muybridge, de Marey⁴ foram apresentados à Academia das Ciências. [...] Paralelamente, desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrina e glorificam.⁵

Além do mais, Ferro acreditava que o filme poderia ser usado como um documento histórico para analisar a sociedade em que foi produzido. Vejamos:

¹ Movimento historiográfico fundado por Lucien Febvre e Marc Bloch em 1929, na França.

² A terceira geração é conduzida por Jacques Le Goff, e inclui nomes como Pierre Nora e Marc Ferro.

³ Marc Ferro (1924-2021) historiador francês, reconhecido por suas contribuições ao estudo do cinema como fonte histórica. Entre suas principais obras, destaca-se *Cinema e História* (1977) publicado no Brasil em 1992 pela Editora Paz e Terra.

⁴ Eadweard Muybridge (1830 - 1904) e Étienne-Jules Marey (1830 - 1904) foram pioneiros no uso de sequências de imagens para estudar e documentar o movimento, algo essencial para o desenvolvimento da cinematografia.

⁵ Ferro, 1992, p. 13.

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria interessante de se mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. [...]. A idéia de que um gesto poderia ser uma frase, ou um olhar um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens [...] constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade?⁶

Apesar do pioneirismo e inovação de Ferro ao enxergar e propor o cinema como uma fonte histórica, sua teoria, com o tempo, foi questionada e ampliada por outros estudiosos. De acordo com Eduardo Morettin, a análise das relações entre cinema e história não deve ser feita de maneira tão rígida ou simplista, como Ferro propõe, tendo em vista que ele organiza sua análise em pares de ideias opostas: o que é "aparente" e o que é "latente" (escondido); o que é "visível" e o que é "não visível"; e a "história oficial" versus uma "contra-história" reveladora.⁷

Morettin acha que essa forma de análise é muito limitada e os divide em duas camadas muito isoladas. Segundo ele, "um filme pode abrigar leituras opostas sobre um determinado fato, fazendo desta tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna"⁸ Ou seja, um filme não é apenas uma "história" ou uma "contra-história" — eles são, na verdade, mais complexos e contêm vários significados que se misturam.

Outro ponto levantado por Ferro que também é alvo de debate e divergência com outros autores envolve a questão semiológica dos filmes. De acordo com ele:

O filme aqui não é considerado do ponto de vista semiológico. Não se trata também de estética ou história do cinema. O filme é abordado não como uma obra de arte, porém, como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza.⁹

Segundo Santiago Júnior, ao rejeitar essas abordagens, Ferro acaba por rejeitar também: "a) o privilégio do cinema como objeto em si, b) o excesso de teorização que eram próprios às monografias semiológicas e c) a aparente falta de historicidade nos trabalhos de cunho autoral e estético dos historiadores do cinema".¹⁰ Essa crítica tecida por Ferro aos estudos de cinema tradicionais, que incluíam a estética e a semiologia, foi uma tentativa de ultrapassar o que ele considerava as limitações dessas abordagens, no entanto, trouxe consigo o abandono de algumas ferramentas que poderiam enriquecer sua análise.

⁶ Ferro, 1992, p. 86.

⁷ Morettin, 2007, p. 41.

⁸ Morettin, 2007, p. 42.

⁹ Ferro, 1992, p. 87.

¹⁰ Santiago Júnior, 2012, p. 155.

Outro aspecto ressaltado por Santiago Júnior é a ausência de uma sistematização teórica na metodologia, segundo ele, a crítica histórica proposta por Ferro para o cinema, no entanto, em nada difere da crítica documental padrão.¹¹ Embora Ferro tenha estimulado o uso de diferentes metodologias para analisar o cinema, ele não definiu uma estrutura teórica precisa para orientar esses métodos. Como observa Eduardo Morettin, “está delimitado por uma perspectiva de análise muito fechada, no sentido de que essas diversas metodologias não aparecem em seus textos com tanta fluidez”.¹²

Pierre Sorlin,¹³ contemporâneo de Ferro, apresentou uma proposta alternativa à dele, em sua clássica obra *Sociologia do Cinema* de 1979, Sorlin considerou o uso da semiótica como ferramenta de análise para um historiador na compreensão da obra cinematográfica em seu contexto histórico. Para ele, o filme deveria ser lido segundo sua lógica interna, não apenas como reflexo ou a partir do contexto,¹⁴ reconhecendo que o meio audiovisual tem sua linguagem própria, a qual contém elementos que podem ser analisados de maneira rigorosa sem perder o contato com o contexto histórico.

Mais tarde, Sorlin abandonou a semiologia, pois viu limitações nessa abordagem e passou a usar outras ferramentas analíticas para aprofundar a compreensão do cinema enquanto fonte histórica. Esse movimento reflete a busca contínua por métodos que consigam capturar a complexidade dos sentidos históricos transmitidos pelo cinema, sem se prender a uma única perspectiva teórica. Dessa forma, as contribuições dos dois autores foram fundamentais para a incorporação do cinema na historiografia, de forma complementar.

Em termos metodológicos, este trabalho utiliza a abordagem proposta por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété em *Ensaio sobre a Análise Fílmica* (1994). Nessa obra, os autores evidenciaram os obstáculos à análise, de ordem material e psicológica. As de ordem material incluem a dificuldade de transpor os elementos visuais e sonoros para a linguagem verbal, além das limitações técnicas de acesso ao filme – o que de fato era um obstáculo na época em que a obra foi escrita (1994) mas que não se aplica atualmente na era dos *streamings*, além da imensa tecnologia que existe para a manipulação de tal. Em relação aos obstáculos de ordem psicológica, esses incluem a dúvida sobre a utilidade da análise e o risco em realizar uma descrição superficial ou ter uma interpretação equivocada.¹⁵

¹¹ Santiago Júnior, 2012, p. 155.

¹² Morettin, 2007, p. 53.

¹³ Pierre Sorlin (1933) é sociólogo e historiador francês, reconhecido por seus estudos pioneiros sobre a relação entre cinema e história. Entre suas principais obras estão *Sociologia do Cinema* (1979) e *The Film in History* (1980).

¹⁴ Santiago Júnior, 2012, p. 156.

¹⁵ Vanoye e Goliot-Lété, 1994, p. 10.

A análise fílmica é uma atividade que envolve a decomposição do filme em seus elementos constitutivos, para que se possa compreender suas significações e as relações entre as partes.¹⁶ Ou seja, o ato de decompor envolve separar os elementos do filme (imagem, som, narrativa), e o ato de reconstruir inclui relacionar esses elementos para compreender seu significado como um todo. Com cuidado, claro, para evitar focar demais na descrição da obra sem avançar para a interpretação dela.

No contexto de realizar uma análise/interpretação sócio-histórica, Vanoye e Goliot-Lété também defendem que os filmes são produtos culturais que refletem as sociedades que os produzem, tal qual Marc Ferro. Para eles: “A hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é de que um filme sempre "fala" do presente (ou sempre "diz" algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção). O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda no caso”.¹⁷

Posto isso, e considerando como os cineastas são atraídos por temas históricos, os horrores do Holocausto tornam-se um dos assuntos mais explorados no cinema mundial. Com produções significativamente boas a produções um tanto quanto problemáticas, Jonathan Glazer destaca:

Acredito que você deve abordar o assunto, mas a questão essencial não é se você deve fazê-lo, mas como? Pessoalmente, acho que a história tem que ser contada e recontada e, para isso, você tem que encontrar novos paradigmas para recontá-la, para reafirmá-la geração após geração, particularmente à medida que os sobreviventes diminuem em número e ela muda da memória viva e se torna história.¹⁸

Nesse contexto, o objeto de análise deste trabalho, o filme *Zona de Interesse* (2023), dirigido e escrito por Glazer, aborda o tema de forma inovadora. Baseado vagamente no romance homônimo de Martin Amis, publicado em 2014, o longa é uma coprodução entre Estados Unidos, Reino Unido e Polônia. A trama foca na vida de Rudolf Höss, comandante de Auschwitz, e sua esposa Hedwig Höss, interpretados por Christian Friedel e Sandra Hüller, que construíram um típico lar familiar em uma casa ao lado do campo de concentração. O filme propõe uma representação sutil, mas intensa, da banalização do mal e da indiferença ao horror.

A obra estreou no 76º Festival de Cinema de Cannes em 19 de maio de 2023, foi amplamente aclamada pela crítica, recebendo diversos prêmios e consolidando sua relevância no cenário cinematográfico contemporâneo ao obter cinco indicações ao Oscar, garantindo os prêmios de Melhor Filme Internacional e Melhor Som. Sua abordagem inovadora e impactante

¹⁶ Vanoye e Goliot-Lété, 1994, p. 15.

¹⁷ Vanoye e Goliot-Lété, 1994, p. 55.

¹⁸ O'Hagan, 2023.

sobre o Holocausto, retratada por meio de uma linguagem sutil e poderosa, faz do filme um objeto de estudo relevante para a análise das relações entre cinema, história e memória.

Diante disso, surge o problema de pesquisa central deste estudo: como a linguagem cinematográfica empregada na obra construiu a representação do Holocausto e da banalização do mal? Além disso, de que maneira essa abordagem estética e narrativa contribui para reflexões mais amplas sobre a memória histórica e os desafios éticos de representar eventos de tamanha magnitude?

O estudo do filme *Zona de Interesse* é relevante por sua contribuição única ao debate sobre a memória e a ética na representação do Holocausto. A obra rompe com abordagens tradicionais ao retratar a indiferença dos perpetradores por meio de uma narrativa que enfoca o cotidiano banal ao lado de Auschwitz. Dessa forma, o filme se conecta ao conceito desenvolvido pela filósofa alemã Hannah Arendt (1906 - 1975) na sua obra *Eichmann em Jerusalém: Um Relato Sobre a Banalidade do Mal* (1999),¹⁹ permitindo um diálogo interdisciplinar que enriquece os estudos historiográficos, cinematográficos e filosóficos. A análise da obra também se justifica pela sua relevância contemporânea, especialmente por se tratar de um filme recente, lançado em 2023, sobre o qual ainda não foram realizados estudos acadêmicos.

Sendo assim, este trabalho pretende, como objetivo principal, analisar a forma como *Zona de Interesse* (2023) retrata o Holocausto, por meio de sua linguagem cinematográfica singular e inovadora. Para isso, o estudo foi organizado em quatro objetivos específicos. Primeiro, estabelece um paralelo entre a relação cinema e nazismo, abordando desde seu uso como propaganda durante o regime até a forma como o Holocausto foi representado posteriormente, analisando algumas das principais obras cinematográficas sobre o tema. Segundo, contextualiza os fatos históricos que cercam o filme, elementos essenciais para a compreensão da obra. Terceiro, realiza a análise do filme por meio da decupagem fílmica, abordando as escolhas estéticas, visuais e sonoras, em diálogo com entrevistas e a bibliografia selecionada, com o objetivo de construir uma análise mais completa e aprofundada. Por fim, discute o conceito de banalidade do mal e sua representação no filme, ampliando o entendimento das mensagens subjacentes à narrativa.

¹⁹ Arendt cunhou o termo ao acompanhar e analisar o julgamento de Adolf Eichmann, um dos principais responsáveis pela logística do Holocausto, como a organização do transporte de judeus para os campos de extermínio.

1 CINEMA NO NAZISMO E NAZISMO NO CINEMA

Neste capítulo, será apresentado um panorama das complexas relações entre o nazismo e o cinema, explorando como os nazistas utilizaram esse meio como ferramenta de propaganda ideológica e como, posteriormente, as atrocidades nazistas e o Holocausto foram retratados na indústria cinematográfica.

1.1 O CINEMA COMO MEIO DE PROPAGANDA NAZISTA

Surgido no final do século XIX, o cinema pode ser considerado a primeira mídia de massa da história. Sua linguagem visual tornou-se amplamente compreensível para diversos públicos, independentemente da classe social ou do nível educacional. Diferentemente dos jornais, por exemplo, que exigiam alfabetização para atingir o público, o cinema utiliza uma forma de comunicação que pode ser entendida por todos. Como destacou Marshall McLuhan,²⁰ "o meio é a mensagem", reforçando a ideia de que o impacto de uma mídia não está apenas no conteúdo que transmite, mas na forma como transforma as percepções e experiências coletivas. Dessa maneira, o cinema transcendeu as limitações da mídia impressa, viabilizando uma comunicação direta com as massas.

À primeira vista, a elite e os intelectuais detestaram a "sétima arte",²¹ acostumados a frequentar teatros, consideraram o cinema inferior em comparação às artes tradicionais. Marc Ferro, em sua obra *Cinema e História* (1992), discute como os regimes totalitários, incluindo o nazismo, reconheceram esse meio como um importante instrumento para a manipulação ideológica. Segundo Ferro:

²⁰ Marshall McLuhan (1911 - 1980) foi um filósofo e teórico da comunicação que cunhou a famosa frase "o meio é a mensagem", sugerindo que o meio pelo qual a informação é transmitida é tão importante quanto o próprio conteúdo. McLuhan argumentava que os meios de comunicação, ou "mídias", transformam a percepção humana e as estruturas sociais, servindo como extensões do ser humano. Em seu trabalho, explora como as mídias de massa influenciam e moldam as sociedades.

²¹ O cinema é chamado de "sétima arte" devido à classificação feita pelo italiano Ricciotto Canudo em 1923, através do Manifesto das Sete Artes. Nesse manifesto, ele reconhecia o cinema como uma forma de arte independente, adicionando-o às seis artes clássicas: arquitetura, escultura, pintura, música, poesia e dança. Canudo via o cinema como uma junção de todas essas artes, combinando elementos visuais, sonoros e narrativos, consolidando sua relevância cultural e estética.

Os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura. [...] O cinema não foi apenas um instrumento de propaganda para os nazistas. Ele também foi, por vezes, um meio de informação, dotando os nazistas de uma cultura paralela. [...] Os nazistas foram os únicos dirigentes do século XX cujo imaginário mergulhava, essencialmente, no mundo da imagem.²²

O regime nazista, liderado por Adolf Hitler, fez uso extensivo do cinema como uma ferramenta de propaganda para consolidar sua ideologia e controlar a narrativa sobre a sociedade alemã. Desde o início de seu governo, o reconheceram como um meio poderoso para influenciar as massas, moldar percepções e difundir os ideais do regime. Sob a liderança de Joseph Goebbels, fundou-se o Ministério Nacional para Esclarecimento Público e Propaganda (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*). Goebbels centralizou e assumiu o controle dos principais meios de comunicação, capazes de influenciar a opinião pública, passando a dominar não somente a propaganda do Estado, mas a forma com que todas as informações chegavam à população e todas as manifestações ligadas à vida cultural da Alemanha nazista, através das sete câmaras – cinema, literatura, teatro, música, artes plásticas, imprensa e rádio.²³

Através de diversas leis e decretos, foi imposto o controle total de todos os meios de comunicação da sociedade alemã,²⁴ incluindo o cinema, que teve controle em todos os aspectos da sua produção cinematográfica, desde os roteiros até a exibição nas salas de cinema, Ferro afirma que “Goebbels e Hitler passavam tardes inteiras no cinema”.²⁵ Essa centralização garantiu que apenas filmes que promovessem os interesses do regime fossem produzidos e exibidos. Goebbels acreditava que o meio audiovisual deveria servir para glorificar o Estado e seus líderes, especialmente Adolf Hitler. Os filmes foram cuidadosamente planejados para fortalecer a ideologia nazista, exaltando a superioridade ariana, o nacionalismo e o militarismo.

Quanto à estética do cinema nazista, esse se caracterizou por uma combinação de técnicas visuais que uniram dois lados opostos: o realismo socialista e o melodrama hollywoodiano, criando uma narrativa emocionalmente poderosa. Através de sua tese de doutorado, Pereira²⁶ argumenta que a estética cinematográfica desenvolvida durante o período nazista influenciou outras nações na Europa e na América Latina. Assim, percebe-se que os filmes produzidos sob o regime nazista, com forte teor propagandístico, desempenharam um

²² Ferro, 1992, p. 72-73.

²³ Pereira, 2008.

²⁴ Pereira, 2008, p. 39.

²⁵ Ferro, 1992, p. 73.

²⁶ Pereira, 2008.

papel essencial além da estrutura de propaganda do próprio regime, impactando também o cenário internacional. Segundo o autor:

O cinema alemão foi a primeira vítima do nazismo e nenhum astro ou estrela foi poupado do “saneamento” ocorrido no meio artístico. Diante da “arianização” do cinema, os artistas judeus tinham apenas duas opções: mudar de profissão ou sair da Alemanha.²⁷

Dessa forma:

O modelo de cinema nazista representou simultaneamente uma ruptura em relação ao cinema alemão da República de Weimar, e uma continuação, uma vez que a maioria absoluta dos diretores, atores e técnicos de “sangue alemão” permaneceram trabalhando no novo cinema.²⁸

Goebbels acreditava que seu papel deveria ser atraente e emocional, de modo que o público se engajasse emocionalmente com as mensagens que estavam sendo transmitidas. Desde obras marcantes até produções de entretenimento aparentemente neutras e inofensivas, o regime nazista juntou a arte à ideologia para alcançar seus objetivos políticos.

Durante os doze anos de regime nazista foram produzidos cerca de 1.350 longas-metragens, que, de diversas formas, exaltavam o nazismo e a liderança de Adolf Hitler, encorajavam o nacionalismo exacerbado e o espírito militar, assim como incitavam sentimentos racistas e xenófobos entre a sociedade alemã, através da criação de estereótipos dos inimigos da nação, que apontavam o comunismo como o mal ameaçador dos ideais da civilização ocidental e acusavam os judeus de terem planos de dominação mundial.²⁹

Com um caráter maniqueísta, “nos filmes nazistas o “bem” e o “mal” eram ordenados de modo a provocar violentas emoções e não deixar dúvidas no espectador sobre qual lado escolher”.³⁰ Siegfried Kracauer, em seu clássico estudo *De Caligari a Hitler*,³¹ expõe como essas produções cinematográficas, mesmo aquelas que se disfarçavam de mero entretenimento, tinham uma carga propagandística embutida. Segundo ele, “todos os filmes nazistas foram, de certa forma, filmes de propaganda – mesmo os filmes de mero entretenimento que parecem estar distantes da política”.³²

²⁷ Pereira, 2008, p. 91.

²⁸ Pereira, 2008, p. 91.

²⁹ Pereira, 2008, p. 109.

³⁰ Pereira, 2008, p. 109-110.

³¹ Siegfried Kracauer (1889 - 1966) foi um dos primeiros estudiosos a utilizar o cinema como uma fonte histórica e a analisar filmes de uma forma sistemática. Em sua obra mais influente, *De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão* (1998), Kracauer analisa todos os filmes alemães feitos desde a invenção do cinema, até a ascensão de Hitler em 1933, expondo as “tendências psicológicas” da população e defendendo a tese de que existia uma predisposição na sociedade alemã para a ascensão de um governo autoritário como o de Hitler.

³² Kracauer, 1998, p. 319.

A respeito das produções de guerra propriamente ditas, o autor as separa entre cinejornais (noticiários de cinema) e os filmes de longa-metragem. As produções dos cinejornais seguiram três princípios chave: realismo fabricado, duração e velocidade de distribuição. Nas palavras de Kracauer:

Primeiro, eles tinham de refletir a realidade; isto é, em vez de recorrerem aos cenários de guerra fabricados, tinham de se limitar a tomadas realmente feitas na frente. [...] O segundo princípio dizia respeito ao tamanho dos cine-jornais [...] o *Licht Bild Bühne*³³ anunciou os futuros cinejornais como um acontecimento importante de quarenta minutos de duração. Esta inchação do cine-jornal tornou possível produzir no cinema quase todos os efeitos obtidos através da insistente repetição em discursos. Foi um dos muitos recursos que serviram para transformar as platéias alemãs num grupo acorrentado de almas. [...] O terceiro princípio era velocidade. Os cine-jornais nazistas tinham não apenas de ser fiéis à realidade, mas de ilustrá-la o mais rapidamente possível, a fim de que os comunicados de guerra não tivessem sido esquecidos quando seu conteúdo aparecesse na tela.³⁴

A ideia era de que deveriam retratar cenas reais com filmagens feitas nas frentes de batalha, evitando cenários fabricados e criando uma falsa impressão de realismo documental, para reforçar sua veracidade. A duração de até 40 minutos, permitia uma repetição de imagens que ajudava a consolidar as mensagens propagandísticas, e a necessidade de transmitir as imagens de guerra o mais rapidamente possível, muitas vezes em sincronia com as transmissões de rádio, para que as notícias não perdessem seu impacto emocional. Kracauer³⁵ explica que o controle sobre o conteúdo e a distribuição dos filmes era completo: eles eram exibidos em todos os cinemas do Reich ao mesmo tempo.

Quanto aos recursos cinematográficos, Kracauer descreve os "truques" usados pelos cineastas para intensificar a manipulação emocional:

Difícilmente se encontra um recurso de edição que os nazistas não tenham explorado, e existem vários meios de apresentação cujo alcance eles ampliaram de um modo até então desconhecido. Eles eram capazes de fazer isso porque sua propaganda não podia funcionar como a propaganda das democracias e apelar para a compreensão de sua plateia. [...] Em vez de sugerir através da informação, a propaganda nazista retinha a informação ou a transformava num instrumento de sugestão propagandística.³⁶

Mapas animados, por exemplo, eram frequentemente usados para ilustrar a superioridade militar da Alemanha, com setas e linhas em movimento representando o avanço imparável do exército alemão. Ele observa que “os mapas não acompanhavam apenas as explicações estratégicas, mas apareciam sempre que a apresentação simbólica era necessária.

³³ *Lichtbild Bühne* é o título da primeira revista de cinema alemã.

³⁴ Kracauer, 1998, p. 319-320.

³⁵ Kracauer, 1998.

³⁶ Kracauer, 1998, p. 321.

Eles podem ser considerados a espinha dorsal dos dois filmes de campanha”³⁷. Não apenas explicavam as movimentações militares, mas também serviam como uma representação visual da superioridade alemã.

Outro recurso fundamental era a música, que servia para intensificar a experiência emocional das cenas de guerra. A trilha sonora desempenhava um papel essencial na manipulação das emoções da plateia, muitas vezes transformando cenas de destruição ou conflito em momentos engrandecidos. Kracauer destaca:

“A música, e apenas a música, transforma um tanque inglês num brinquedo. Em outras ocasiões, temas musicais removem o cansaço dos rostos dos soldados ou fazem vários tanques em movimento simbolizarem o avanço do exército alemão”.³⁸

Esse recurso ampliava ainda mais o impacto que as imagens possuem, sendo possível fazer com que a audiência associasse valores positivos às forças alemãs, ridicularizar os opositores e, de certa forma, romantizar a guerra.

Nenhum filme ilustra melhor o uso do cinema como uma ferramenta de propaganda nazista do que *O Triunfo da Vontade* (1935),³⁹ de Leni Riefenstahl.⁴⁰ Encomendado pelo próprio Adolf Hitler, o filme documenta o sexto Congresso do Partido Nazista em Nuremberg, em 1934, e é considerado um dos exemplos mais eficazes da utilização de técnicas cinematográficas para exaltar o culto à personalidade de Hitler e enaltecer o regime. Os filmes de Riefenstahl, em particular, são exemplos de como o cinema nazista foi capaz de misturar propaganda política com a arte cinematográfica, a cineasta se destacou por suas técnicas inovadoras, por mais que as mesmas foram utilizadas de maneira controversa.

Além disso, os filmes nazistas não apenas glorificavam o presente, mas também manipulavam o passado para servir aos interesses do regime. O filme *O Judeu Süß* (1940),⁴¹ dirigido por Veit Harlan, é exemplo dessa manipulação. Considerado o filme mais antisemita, projetado para demonizar os judeus e justificar as políticas racistas do Terceiro Reich,⁴² promovendo a ideia de uma conspiração judaica contra o Estado alemão. A narrativa do filme

³⁷ Kracauer, 1998, p. 322.

³⁸ Kracauer, 1998, pp. 323-324.

³⁹ *O Triunfo da Vontade*. Direção: Leni Riefenstahl. Produção: Leni Riefenstahl-Produktion, Reichspropagandaleitung der NSDAP. Alemanha: Universum Film AG, 1935. Filme.

⁴⁰ Leni Riefenstahl (1902-2003) foi uma cineasta alemã, conhecida pelo seu trabalho como diretora de filmes de propaganda durante o regime nazista. Riefenstahl foi considerada a cineasta favorita de Adolf Hitler.

⁴¹ *O Judeu Süß*. Direção: Veit Harlan. Produção: Terra Film. Berlim: Terra Film, 1940. Filme.

⁴² O termo "Terceiro Reich" refere-se ao regime nazista que governou a Alemanha entre 1933 e 1945, liderado por Adolf Hitler. "Reich" significa "império" em alemão, e a expressão foi usada pelos nazistas para se autodenominar como o sucessor do Sacro Império Romano (Primeiro Reich) e do Império Alemão de 1871-1918 (Segundo Reich).

distorce eventos históricos para retratar os judeus como inimigos naturais do povo alemão, reforçando o ódio racial e preparando o terreno para a aceitação social das políticas genocidas.

A trama do filme se passa no século XVIII e conta a história de Joseph Süß Oppenheimer, um financista judeu que se torna conselheiro do Duque de Württemberg, na Alemanha. No início, Süß é retratado como um homem ambicioso, que através da sua manipulação, se infiltra na corte e conquista poder, convencendo o duque a implementar grandes impostos e restrições à população, fazendo com que ele enriqueça às custas do povo. Conforme o personagem vai ganhando influência, Süß começa a explorar a população alemã, favorecendo os judeus e buscando destruir as tradições e valores cristãos.

O ponto alto do filme é a tentativa de Süß em abusar de uma mulher alemã, que acaba tirando a própria vida para “preservar sua honra”. Isso leva à revolta da população contra Süß, ele é julgado e condenado à morte por seus crimes. Sua execução é mostrada como um ato de justiça, enquanto a população comemora. O filme conclui com uma mensagem que reforça os estereótipos antissemitas, mostrando os judeus como uma ameaça à moralidade e à ordem social alemã, promovendo a ideia de que o "perigo judeu" deve ser combatido.

O filme demonstra como o cinema nazista utilizava técnicas sutis para manipular a percepção do público. Marc Ferro identificou em *O Judeu Süß* (1940), quatro momentos de "fusão encadeada"⁴³ que ele considera eficientes na transmissão das intenções antissemitas de maneira implícita e dissimulada. Essas fusões visuais conectam simbolismos e elementos narrativos que sustentam a narrativa antissemita de forma sutil, mas eficaz:

1. quando a câmera deixa o emblema do duque, fixado ao castelo, e se dirige para o emblema hebraico, pendurado numa loja do gueto. A fusão serve para passar do castelo para o bairro judeu;
2. quando Süß se barbeia para visitar o duque. A fusão mostra a transformação de seu rosto e de seus trajes;
3. quando Süß despeja sobre a escrivãzinha do duque as moedas de ouro que se metamorfoseiam em graciosas bailarinas;
4. quando, condenado e encarcerado, Süß retoma seu semblante de outrora, tendo sua barba crescido novamente, na prisão.⁴⁴

Essa transição serve para contrastar o poder do Estado, representado pelo castelo, com o universo do gueto, sugerindo a separação e inferioridade dos judeus. Nesta cena, Süß está se barbeando e se vestindo para visitar o duque. A fusão encadeada aqui reforça a transformação física do personagem, sugerindo que ele se disfarça ou se adapta conforme a situação, o que alimenta o estereótipo antissemita do judeu como enganador. Quando Süß despeja moedas de

⁴³ De acordo com Ferro, 1992, p. 46, uma fusão encadeada é um “[...] exercício sutil de passagem de um plano para outro, efeito rebuscado que demanda uma manipulação especial entre a montagem e a revelação.” Ou seja, é uma técnica que consiste em sobrepor uma imagem à outra de forma gradual, criando uma fusão suave entre as duas cenas, sem cortes bruscos.

⁴⁴ Ferro, 1992, p. 46.

ouro sobre a escrivadinha, que se transformam em bailarinas: essa fusão sugere a ligação entre o dinheiro e a ganância judaica, segundo os estereótipos nazistas. Após ser preso, Süss começa a deixar a barba crescer novamente, retomando sua aparência original: essa fusão encadeada sugere que, por baixo da aparência civilizada e transformada, há uma verdade inalterável sobre sua identidade, de acordo com a visão antissemita que vê o judeu como inerentemente diferente e inferior. Essas fusões de imagens criam uma narrativa implícita que reforça estereótipos antissemitas ao associar os judeus com traição, corrupção, disfarce e desonestidade, sem necessidade de discursos explícitos.

Portanto, o cinema sob o regime nazista foi mais do que um meio de propaganda. Ele se tornou um veículo ideológico, usado tanto para glorificar o presente quanto para reescrever o passado de acordo com os interesses do regime. As análises feitas nas famosas obras dos autores Marc Ferro e Siegfried Kracauer nos ajudam a entender que o cinema, nas mãos de regimes totalitários, é uma poderosa arma para moldar a consciência coletiva, legitimar o poder e difundir ideologias autoritárias.

1.2 A representação do Holocausto no cinema pós-guerra e os desafios éticos e estéticos

Após se tornar uma das formas mais influentes de expressão cultural e artística do século XX, o cinema, desempenhou um papel crucial na construção da memória coletiva sobre o Nazismo e o Holocausto, além disso, por muitas vezes, se tornou a primeira via de contato para várias gerações sobre a magnitude dos crimes ocorridos no período. Sendo assim, as representações dessa temática nas telas foram um campo de disputas simbólicas, onde diretores e roteiristas confrontaram questões morais, éticas e estéticas para traduzir a complexidade e o horror dos eventos ligados ao Terceiro Reich e ao genocídio de milhões de judeus e outros grupos perseguidos.

A representação do Holocausto nas telas sempre implicou um debate sobre a possibilidade ou impossibilidade de representar algo tão traumático. Quando o filósofo Theodor Adorno menciona que "escrever poesia após Auschwitz é bárbaro",⁴⁵ mostra como o papel da arte mudaria, passando a ter uma responsabilidade ética e histórica frente ao trauma, referindo-se à dificuldade de representar esteticamente o horror. O mesmo dilema aplica-se ao cinema: como representar o irrepresentável? Isso surge frequentemente em discussões filosóficas, artísticas e historiográficas sobre o Holocausto, que desafia a capacidade humana de

⁴⁵ Em 1949 Adorno declara "*nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch*", o que foi reproduzido no ensaio *Crítica Cultural e Sociedade*, de 1955.

compreender e, por conseguinte, de representar de forma adequada. No campo do cinema, os diretores se debruçaram sobre a tensão entre a necessidade de testemunhar e contar essas histórias, e o dilema de tentar retratar a magnitude do horror sem banalizar ou estetizar.

A estetização do horror ocorre quando a violência e o sofrimento são retratados de uma forma tão estilizada, visualmente impactantes, que o espectador é levado a admirar a composição artística mais do que refletir sobre a gravidade do que está sendo representado. Isso faz com que o público experimente uma forma de distanciamento emocional, onde a violência é consumida como uma forma de entretenimento, e aos poucos, vai sendo normalizada. Existe uma linha tênue entre retratar o horror e transformá-lo em espetáculo.

No período pós Segunda Guerra Mundial, as primeiras representações foram influenciadas pela proximidade temporal com os eventos. O filme que é considerado o marco do surgimento do neorealismo italiano, *Roma, Cidade Aberta* (1945),⁴⁶ de Roberto Rossellini, retratou a ocupação nazista na Europa, focando na resistência italiana e evocando o sofrimento sob o regime. Uma das primeiras tentativas cinematográficas de capturar os horrores da Segunda Guerra Mundial e a ocupação nazista na Itália, o filme se tornou de grande influência no mundo todo, apesar de que na época não fez sucesso com o público, por se tratar de um assunto, ainda recente na sociedade, que ninguém queria ver mais.

Já em Hollywood, o filme *O Julgamento de Nuremberg* (1961),⁴⁷ dirigido por Stanley Kramer, recria os julgamentos dos líderes nazistas e reflete sobre questões como a culpa, a responsabilidade e a justiça. Com uma abordagem judicial e moral, o filme destaca os debates éticos e legais envolvendo os responsáveis pelos crimes nazistas, em torno do processo jurídico e do questionamento moral dos acusados.

Ao mesmo tempo, diretores europeus começaram a tentar representar o horror dos campos de concentração. *Noite e Neblina* (1956),⁴⁸ de Alain Resnais, é um documentário de apenas 32 minutos, que alterna entre imagens de arquivo dos campos de concentração e filmagens atuais dos mesmos locais, é narrado pelo poeta francês, Jean Cayrol, um sobrevivente do campo de Mauthausen. É considerado um dos primeiros documentários sobre o Holocausto, sendo que estabeleceu um padrão para futuros documentários sobre o tema e

⁴⁶ *Roma, Cidade Aberta*. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Giuseppe Amato. Itália: Excelsa Film, 1945. Filme.

⁴⁷ *O Julgamento de Nuremberg*. Direção: Stanley Kramer. Produção: Stanley Kramer. Estados Unidos: United Artists, 1961. Filme.

⁴⁸ *Noite e Neblina*. Direção: Alain Resnais. Produção: Anatole Dauman e Samy Halfon. França: Argos Films, 1956. Documentário.

influenciou os demais cineastas a abordar o tema de forma ética, ao equilibrar uma narração bem desenvolvida e a necessidade de provocar reflexão crítica.

Nas décadas de 1970 e 1980, o Holocausto e o Nazismo continuaram a ser temas centrais no cinema, mas novas abordagens começaram a surgir. Considerado uma obra-prima do cinema documental, *Shoah* (1985),⁴⁹ de Claude Lanzmann, é conhecido por sua narrativa sem imagens de arquivo, concentrando-se apenas em testemunhos orais, criando um dos relatos mais completos sobre o tema. Com nove horas de duração, é uma das obras mais respeitadas sobre. O diretor escolheu não usar imagens de arquivo dos campos de concentração, optando por entrevistas e paisagens vazias para expressar o vazio deixado pelo genocídio, fazendo o espectador preencher essas lacunas com sua própria imaginação.

Em 1993, Steven Spielberg lançou *A Lista de Schindler*,⁵⁰ filme que se tornaria um marco na representação do Holocausto no cinema, baseado na história real de Oskar Schindler, um empresário alemão que salvou centenas de judeus do extermínio. Apesar de ser amplamente aclamado como um dos filmes mais importantes sobre o Holocausto, também recebeu diversas críticas negativas ao longo dos anos, tanto de estudiosos e críticos quanto de diretores. O próprio diretor de *Shoah* (1985), Claude Lanzmann, já teceu inúmeras críticas ao filme e o aclamado diretor francês, Jean-Luc Godard, acusou Spielberg de “lucrar com a tragédia”.

Steven Spielberg foi criticado por fazer um filme sobre um evento tão sensível, com um grande orçamento ao estilo hollywoodiano, levando a acusações de que o Holocausto passou a ser "comercializado". O sucesso financeiro do filme também expressou preocupações sobre o risco desse tema se tornar um produto de entretenimento, em vez de ser tratado exclusivamente como um evento histórico de memória e educação, isso gerou debates sobre a apropriação do evento pela indústria cinematográfica para gerar lucro e conquistar premiações importantes.

Entre as principais críticas feitas ao filme, estão a simplificação do Holocausto e a romantização da figura de Schindler, apresentando-o como um herói moral, sendo que o mesmo, inicialmente se beneficiou do trabalho forçado dos judeus antes de mudar sua postura. Além do enfoque excessivo que se dá em torno dele – um alemão – enquanto as histórias das vítimas permanecem em segundo plano. Outro ponto é em torno da estetização do Holocausto que o filme oferece, o uso de técnicas cinematográficas sofisticadas, como o preto e branco estilizado, fez com que acusassem Spielberg de transformar o Holocausto em uma obra visualmente atraente e, em certo sentido, "estetizar" o genocídio. A preocupação é que essas

⁴⁹ Shoah. Direção: Claude Lanzmann. Produção: Les Films Aleph. França: Les Films Aleph, 1985. Documentário.

⁵⁰ A Lista de Schindler. Direção: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg, Gerald R. Molen e Branko Lustig. Estados Unidos: Universal Pictures, 1993. Filme.

escolhas podem distanciar o público do horror real ao transformar a tragédia em uma experiência visual mais consumível, levando à espetacularização do sofrimento.

No final do século XX e início do século XXI, as representações começaram a se diversificar ainda mais. Dirigido por Roman Polanski, *O Pianista* (2002)⁵¹ é um filme biográfico baseado nas memórias de Władysław Szpilman, um pianista judeu polonês que sobreviveu ao gueto de Varsóvia e ao Holocausto. Polanski, ele próprio um sobrevivente, oferece um olhar pessoal e doloroso sobre a experiência de viver sob ocupação nazista.

Em 2008 é lançado *O Menino do Pijama Listrado*,⁵² provavelmente o filme mais conhecido e assistido sobre o assunto. Baseado no livro de John Boyne, a história narra a amizade entre Bruno, filho de um oficial nazista, e Shmuel, um menino judeu preso em um campo de concentração à poucos metros de sua casa. Embora seja um filme amplamente conhecido e difundido como uma obra sensível sobre o Holocausto, foi acusado de possuir uma narrativa problemática de maneira prejudicial à compreensão histórica.

As principais críticas incluem a forma como o Holocausto é representado, também de maneira muito simplificada e romantizada, pois ao focar na história da amizade infantil, faz com que a narrativa emocional suavize a realidade brutal dos campos, sem aprofundar a violência sistemática e genocida praticada pelos nazistas, ou seja, o campo de concentração é retratado de forma quase que “suavizada” no filme. A forma como os prisioneiros judeus são mostrados no filme também é estereotipada e reduzida a personagens sem profundidade, sem que o espectador veja suas histórias ou sofrimento de forma significativa, em contraste com a família alemã, que recebem mais atenção e desenvolvimento.

Além disso, o filme apresenta algumas imprecisões históricas. Por exemplo, a ideia de que Bruno poderia ter acesso de forma tão fácil ao campo e estabelecer amizade com Shmuel, o que é praticamente improvável. Os campos de concentração eram extremamente vigiados e isolados, pelas chamadas “zonas de interesse” que iremos abordar no próximo capítulo. Além do mais, crianças pequenas não eram mantidas nos campos por muito tempo, já que geralmente eram assassinadas na chegada, devido a sua “inutilidade” dentro dele, sendo assim, a forma com que os garotos interagem através da cerca é mera ficção.

Partindo para o desfecho do filme, no qual Bruno é morto acidentalmente dentro da câmara de gás junto com os demais prisioneiros, que para muitos é considerado a parte mais

⁵¹ *O Pianista*. Direção: Roman Polanski. Produção: Roman Polanski, Robert Benmussa e Alain Sarde. França, Alemanha, Reino Unido, Polónia: R.P. Productions, 2002. Filme.

⁵² *O Menino do Pijama Listrado*. Direção: Mark Herman. Produção: David Heyman. Estados Unidos, Reino Unido: Miramax Films, 2008. Filme.

problemática do filme, tendo em vista que dramatiza a morte acidental e induz ao público a se sensibilizar mais com o sofrimento da família do oficial nazista, minimizando o fato de que existia um extermínio premeditado e sistemático de milhões de pessoas. Embora o filme seja emocionalmente comovente, é descontextualizado no momento em que coloca os espectadores em uma posição de empatia com os perpetradores. Em resumo, o horror do Holocausto é diluído em uma narrativa simplista em torno da tragédia pessoal de uma família alemã.

Atualmente, o cinema continua revisitando essa temática, com uma perspectiva mais distante, muitas vezes utilizando abordagens narrativas experimentais e intimistas. Em *O Filho de Saul* (2015),⁵³ de László Nemes, acompanhamos a história de Saul Ausländer, um prisioneiro judeu húngaro em Auschwitz, membro do *Sonderkommando* – grupo de prisioneiros que eram forçados a trabalhar nas câmaras de gás e nos fornos crematórios do campo. A história se desenvolve quando Saul encontra o corpo de um menino, o mesmo sobreviveu momentaneamente à câmara de gás, mas foi morto em seguida pelos guardas do campo. Acreditando ser seu filho, Saul decide que precisa dar-lhe um enterro digno de acordo com os ritos judaicos, então começa uma busca desesperada para encontrar um rabino entre os prisioneiros.

O enredo se passa em um curto período de tempo, retratando a rotina brutal e desumanizadora na qual esses prisioneiros eram submetidos enquanto testemunhavam a morte de perto, de forma cotidiana. O filme utiliza técnicas cinematográficas diferenciadas dos demais filmes já citados, com longos planos de sequência e foco restrito. Ao manter a câmera sempre próxima ao rosto do protagonista, o filme induz o espectador a experimentar a claustrofobia e o horror de uma perspectiva intimista, sem recorrer a cenas gráficas explícitas do genocídio, apesar de elas aparecerem ao fundo, de forma desfocada.

Chegando à obra de análise central desta pesquisa, o filme homônimo ao livro de Martin Amis, *Zona de Interesse* (2023), dirigido por Jonathan Glazer, surge como uma obra relativamente inovadora na maneira de representar os horrores do Holocausto. Afastando-se de abordagens convencionais e oferecendo um olhar minimalista, mas ao mesmo tempo perturbador. O filme retrata Rudolf Höss, comandante de Auschwitz, e sua família, com a narrativa centrada na casa, cuja localização era exatamente dentro de uma “zona de interesse”. Mostrando a visão da normalidade que coexistia junto ao genocídio, Glazer opta por explorar o cotidiano dessa família nazista com uma frieza estética deliberada, um contraste perturbador

⁵³ O Filho de Saul. Direção: László Nemes. Produção: Gábor Sipos e Gábor Rajna. Hungria: Laokoon Filmgroup, 2015. Filme.

entre a beleza da vida doméstica vivida e o som incessante da maior indústria da morte ao fundo, explorando a indiferença cotidiana e a banalidade do mal.

A decisão do diretor de não mostrar a violência explícita, exibindo diretamente o sofrimento das vítimas, mas sim concentrar-se na vida tranquila e confortável dos perpetradores, destaca a desconexão entre os atos brutais e a vida tranquila dos que o ajudavam a promover. O diretor construiu uma estética de distanciamento por meio de uma cinematografia que mistura ângulos fixos e uma iluminação fria, com câmeras embutidas na cenografia que revelam uma visão impessoal, quase documental, dos espaços domésticos. Essa técnica transforma a casa da família como se fosse o *reality show* do *Big Brother*, ampliando o desconforto, ao colocar o espectador como uma testemunha concentrada da “normalidade” perturbadora.

Os sons do campo ao fundo, como gritos e ruídos de maquinário, são sutis, mas penetrantes, remetendo ao trabalho de Claude Lanzmann em *Shoah* (1985), onde o silêncio e os espaços vazios permitem ao espectador preencher com sua própria imaginação o que a imagem não mostra, não vemos, mas sabemos o que acontece. O filme revela a violência pela sua ausência, pela sugestão indireta de um mal invisível e silencioso, que persiste na proximidade perturbadora dos espaços. Ao evocar a indiferença dos perpetradores, desafiando o espectador a confrontar a monstruosidade na normalidade e a refletir sobre a complacência e a desumanização que podem tornar possível o sofrimento sistemático.

Oferecendo uma nova camada de interpretação do Holocausto, a obra levanta importantes questões éticas sobre o papel do cinema na representação. Ampliando o debate ético e estético no cinema contemporâneo, sem recorrer à exposição visual e à estetização. O filme não tenta provocar a comoção fácil, mas sim, suscitar um desconforto profundo e uma reflexão sobre a proximidade entre o mal e o cotidiano, e como o horror pode ser banalizado em nome da "normalidade" social, reiterando assim a relevância do conceito da banalidade do mal na narrativa cinematográfica. Posto isto, *Zona de Interesse* (2023) se destaca como uma obra desafiadora que não apenas aborda os horrores do Holocausto, mas também propõe novas formas de questionar as noções de ética, estética e representação cinematográfica em relação ao genocídio.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA EM TORNO DO FILME

Neste capítulo, será apresentado uma contextualização histórica que sustenta a compreensão da obra. Começaremos pela explicação do título do filme, seguido pela investigação sobre a vida do personagem central, Rudolf Höss. Será abordado sua trajetória até o seu papel como comandante de Auschwitz, contemplando os eventos que são representados no filme.

2.1 O conceito de “zona de interesse”

Mas afinal, o que é uma zona de interesse e como esse termo se relaciona com a realidade dos campos de concentração nazistas? Uma zona de interesse, ou *Interessengebiet* em alemão, é um termo associado essencialmente ao campo de Auschwitz, devido ao seu extenso sistema de subcampos e sua infraestrutura ao redor. De acordo com o Mini Dicionário de Termos da História de Auschwitz, a definição de uma zona de interesse é:

Uma área administrada pela SS de mais de 40 km² estabelecida no início de 1941 após a expulsão de poloneses e judeus das aldeias próximas ao campo. Os habitantes de um dos distritos de Oświęcim também foram expulsos. Sua criação refletiu o desejo das autoridades do campo de remover testemunhas dos crimes da SS, bem como impedir o contato entre os prisioneiros e o mundo exterior; Rudolf Höss escreveu em um de seus relatórios que "a população ao redor é fanaticamente polonesa" e pronta para ajudar os fugitivos "assim que eles chegarem à primeira fazenda polonesa". Outro motivo importante foi o confisco de terras para fazendas de campo. Em 1943, como resultado, cerca de nove mil pessoas foram expulsas da área e mais de mil casas demolidas. O material de construção assim obtido foi usado para construir quartéis no campo de Birkenau . Mais tarde, a SS organizou oito subcampos na área. Os prisioneiros desses subcampos trabalhavam nos campos, criavam animais e mantinham tanques de peixes.⁵⁴

Ou seja, se trata de uma área geográfica que circunda o campo, administrada pela *Schutzstaffel* (SS) que por motivos de segurança, controle e sigilo, esteve sob vigilância e restrições rígidas de acesso. Essa zona fazia parte da estrutura de controle do campo e era designada como área estratégica pelo regime nazista tanto para proteger os campos quanto para isolar e ocultar as atrocidades que aconteciam lá. Com sua criação, as autoridades nazistas visavam não apenas remover testemunhas, mas também impedir qualquer contato entre prisioneiros e a população civil.

A criação dela foi acompanhada de expulsões massivas e pela demolição de residências locais, em Oświęcim, nome original da cidade polonesa existente antes da ocupação nazista em 1939, após a invasão da Polônia pela Alemanha em setembro daquele ano. A cidade

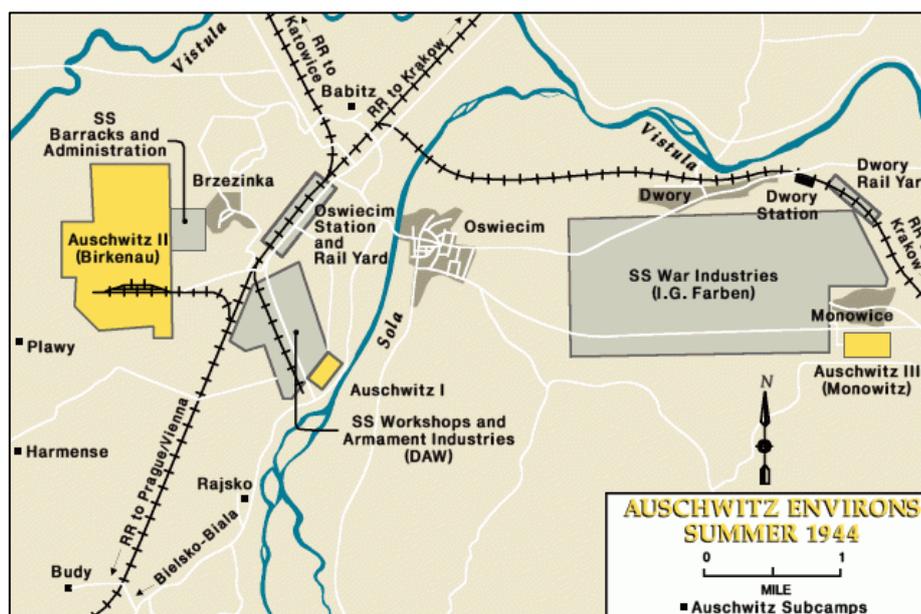
⁵⁴Auschwitz-Birkenau Memorial and Museum, 2024.

foi transformada pelos nazistas devido à sua localização estratégica e à proximidade com uma rede ferroviária ampla. Auschwitz, por outro lado, é o nome alemão que os nazistas deram ao complexo de campos construídos próximo a Oświęcim. Este incluía Auschwitz I (campo principal), Auschwitz II-Birkenau (campo de extermínio) e Auschwitz III-Monowitz (campo de trabalho proposto para apoiar a produção industrial).

Vale ressaltar, que dentro dela se estabeleceram indústrias alemãs da época, as quais financiaram o Estado nazista e integraram o sistema de exploração de trabalho forçado, entre elas está a IG Farben, responsável pela fabricação do gás *Zyklon B*. Eram também onde residências de oficiais nazistas e suas famílias estavam localizadas, como é mostrado no filme, que retrata a casa do comandante Rudolf Höss.

Toda essa área é mencionada e analisada em estudos históricos sobre a organização dos campos, e o conceito é detalhado, por exemplo, nos materiais educacionais e mapas interativos fornecidos pelo Museu Memorial do Holocausto dos Estados Unidos (USHMM),⁵⁵ que explora a estrutura de Auschwitz e seus subcampos, destacando como essas áreas foram usadas para o controle total das operações do campo.

Figura 1 – Mapa de Auschwitz e arredores, verão de 1944



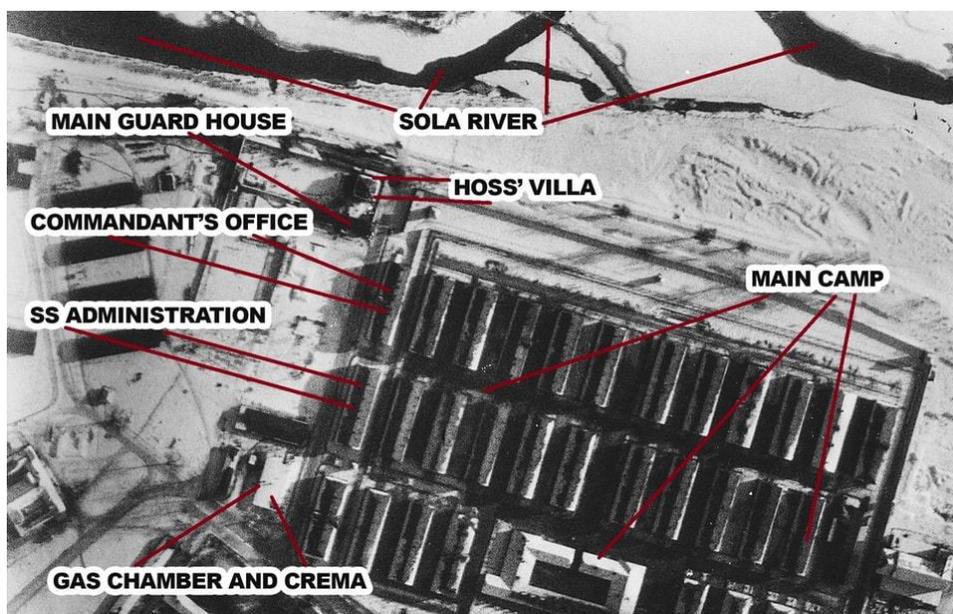
Fonte: Museu Memorial do Holocausto dos Estados Unidos (Online).⁵⁶

⁵⁵ United States Holocaust Memorial Museum, 2024.

⁵⁶ United States Holocaust Memorial Museum, 2024.

O artigo *Sítios além de Auschwitz*⁵⁷ explora as áreas adjacentes ao campo principal, destacando a residência de Rudolf Höss, apresentando uma imagem aérea onde é possível perceber a proximidade entre a casa e o campo.

Figura 2 – Esquema aéreo para sublinhar a proximidade da vila às principais instalações do campo, incluindo a primeira câmara de gás em Auschwitz e o crematório



Fonte: *Sítios além de Auschwitz (Online)*.⁵⁸

Além disso, o artigo apresenta outras instalações, que foram essenciais para o funcionamento logístico do campo, como um armazém que era utilizado para guardar os objetos de valor saqueados dos prisioneiros, além de uma padaria, uma cantina e um clube que servia como local de entretenimento aos guardas da SS. Foram diversas as adaptações que ampliaram a infraestrutura de Auschwitz, tanto para acomodar um número crescente de prisioneiros quanto para proporcionar maior conforto aos perpetradores. Essa expansão física e organizacional evidencia a vasta rede de apoio logístico que operava em várias frentes, consolidando o complexo como um dos principais símbolos do sistema de genocídio nazista.

Essa estrutura geográfica das zonas de interesse foi mais um dos mecanismos de normalização da violência, permitindo que aqueles que trabalhavam e viviam próximos aos campos não fossem confrontados diretamente com os horrores lá ocorridos, mas ainda contribuíssem para a grande indústria da morte. Essa proximidade física com o mal e a

⁵⁷ Chorny, 2019.

⁵⁸ Chorny, 2019.

capacidade de se distanciar psicologicamente dele é central no filme, ao mostrar a vida da família Höss em contraste com a realidade de Auschwitz.

2.2 A vida de Rudolf Höss: da formação religiosa ao comando de Auschwitz

Com o propósito de aprofundar a análise da vida de Rudolf Höss, utilizaremos o livro do jornalista e documentarista Thomas Harding, intitulada *Hanns & Rudolf: O Judeu-Alemão e a Caçada ao Kommandant de Auschwitz* (2014). Publicado em 2014, apresenta uma descrição detalhada da vida de Höss, em paralelo ao homem responsável por descobrir o seu paradeiro pós-guerra, Hanns Alexander, o qual, é tio-avô do autor. Harding,⁵⁹ através de uma vasta pesquisa, descreve a trajetória de Höss, desde sua vida militar, seu envolvimento com o partido nazista e o papel crucial que desempenhou no Holocausto. A obra será utilizada como fonte principal, uma vez que a bibliografia sobre a vida de Rudolf Höss é relativamente escassa, especialmente em traduções para o português.

Para começar, destaco as palavras do autor nas notas do livro sobre a escolha da grafia, tendo em vista que adotei a mesma terminologia:

O nome do *Kommandant* de Auschwitz pode ser escrito de várias maneiras. Talvez a mais autêntica seja Rudölf Höß, que é como o *Kommandant* escrevia seu nome. A letra ß atesta sua herança conservadora suábica. A escrita mais comum em inglês é "Rudolf Hoess". No entanto, o *Kommandant* nunca soletrou seu nome assim, e há o risco de confundir-lo com Rudolf Hess, secretário de Hitler. Decidi usar a grafia alemã contemporânea, Rudolf Höss, que não só era como a SS datilografava seu nome, mas também como Hanns Alexander o escrevia.⁶⁰

Segundo Harding, Rudolf Franz Ferdinand Höss, nasceu em 25 de novembro de 1901 em Baden-Baden, uma cidade localizada no sudoeste da Alemanha. Cresceu em uma família conservadora e profundamente católica, seu pai, Franz Xaver Höss, era um ex-oficial militar, severo e dedicado à criação religiosa do filho, cujo objetivo era prepará-lo para o sacerdócio. No entanto, desde cedo, Rudolf demonstrou uma tendência para a disciplina militar e, apesar dos planos familiares, sua trajetória o levaria ao cargo de comandante de Auschwitz, o maior e mais infame campo de concentração do Terceiro Reich.

A infância de Höss foi marcada por uma educação rígida, sob a forte influência do pai e da religião. "Deu-se sempre grande ênfase ao meu dever de obedecer e aquiescer imediatamente a todos os desejos e ordens de meus pais, professores, padres [...]",⁶¹ relatou Höss, destacando o ambiente autoritário em que foi criado. Após a morte precoce do pai, aos

⁵⁹ Harding, 2014.

⁶⁰ Harding, 2014, p. 19.

⁶¹ Harding, 2014, p. 28.

14 anos, Rudolf abandona a educação religiosa para se alistar no exército durante a Primeira Guerra Mundial, mentindo sobre sua idade.

Após a guerra, Rudolf se envolveu com unidades paramilitares Freikorps,⁶² juntando-se ao grupo de Gerhard Rossbach, figura influente do movimento que promove a violência como meio de restauração nacionalista. Em 1919, os Freikorps já contavam com mais de 200 mil homens, operando com brutalidade e sem controle do governo, combatendo não apenas os bolcheviques, mas também civis locais na região do Báltico. Durante esse período, Höss participou de uma expedição que marchou até a capital da Letônia, onde, em aliança com a Brigada de Ferro, enfrentaram o Exército Vermelho. Essa experiência forjou ainda mais sua personalidade e sua opinião na violência como ferramenta política, segundo Harding:

Os Freikorps expuseram Rudolf a um nível de brutalidade e violência que ele nunca tinha visto. No entanto, foi também ali que ele viu homens jurarem lealdade incondicional a uma causa e, o mais importante, a um líder.⁶³

A vivência de Höss com os Freikorps também o levaram a um encontro que mudaria o curso de sua vida: em 1922, participou de uma festa em Munique, onde ouviu pela primeira vez um discurso de Adolf Hitler, que vinha se destacando dentro do movimento nacional-socialista. Esse encontro marcou o início de sua ligação com o nazismo e as ideologias que mais tarde especificaram sua participação nos crimes de guerra cometidos durante o Holocausto.

Assim como muitos dos soldados de Rossbach, entrou na fila de jovens que esperavam para se aliar ao Nacional-Socialismo. Quando chegou sua vez, forneceu todos os seus dados, assinou e recebeu um cartão com seu número no partido: 3240.⁶⁴

Influenciado pela ideologia *völkisch*⁶⁵ e motivado a defender seus ideais, em maio de 1923, Höss participou do assassinato brutal de Walter Kadow, um ex-integrante do grupo, considerado “traidor” por ser responsável pela prisão de outro membro. Apesar de ser condenado a 10 anos de prisão, Höss cumpriu quatro anos, obtendo sua liberdade graças a uma anistia do governo aos presos políticos, reforçando sua visão de que o Estado o absolveu por suas ações, validando suas opiniões ideológicas radicais. Assim, foi inserido novamente na sociedade com o mesmo fervor que o caracterizava antes da prisão, sem nunca ter mostrado arrependimento por seus atos violentos.

⁶² Freikorps eram grupos paramilitares reacionários e de direita que surgiram em toda a Alemanha, logo após a derrota do país na Primeira Guerra Mundial, que atraíram diversos veteranos amargurados com as condições do pós-guerra.

⁶³ Harding, 2014, pp. 56-57.

⁶⁴ Harding, 2014, p. 60.

⁶⁵ Denomina-se ideologia *völkisch* o movimento nacionalista alemão surgido no final do século XIX que exaltava a pureza racial e cultural do povo germânico. Serviu de base ideológica para o nazismo, justificando a superioridade ariana e a exclusão dos grupos externos.

Espancaram Kadow com porretes até ele não conseguir se manter de pé. Quando ele já estava meio morto e coberto de sangue, um dos homens cortou-lhe a garganta e outro deu-lhe dois tiros à queima-roupa na cabeça. Enterraram o corpo no bosque e voltaram para a cidade. Mais tarde, Rudolf descreveu esse crime com frieza: “Eu estava firmemente convencido então, e ainda estou, de que, como traidor, ele merecia morrer”.⁶⁶

Em 1928, após cumprir uma sentença de prisão, Rudolf Höss se encontrava em Berlim e logo optou por voltar às suas raízes no mundo rural, na qual foi criado. Ingressando na Liga dos Artamanen, um grupo que promovia o retorno às raízes agrícolas da Alemanha, com ideais de nacionalismo extremo e antissemitismo, com foco em *Blut und Boden* (sangue e solo), promoviam o trabalho agrícola em regiões germânicas e defendiam uma visão de pureza étnica e familiar.

Durante seu tempo na Liga, Höss conheceu Hedwig Hensel, uma jovem com quem compartilhava dos mesmos ideais e que, assim como ele, buscava uma vida em torno do campo e do trabalho rural. Poucos meses depois, Hedwig já estava grávida, os dois se casaram em uma cerimônia simples, simbolizando seu compromisso com a vida agrária e seus valores compartilhados. Contudo, mesmo apreciando a tranquilidade da vida na fazenda, ele sentia falta da disciplina e do rigor do exército, da estrutura, hierarquia, objetivo e comodidade. Além disso, desde a época com o general Rossbach, ele não tinha encontrado um homem que admirasse, a quem pudesse jurar obediência e oferecer lealdade.⁶⁷

Sua situação viria a mudar com a entrada de Heinrich Himmler⁶⁸ como líder da Schutzstaffel (SS) em 1929, ao ser nomeado por Hitler, com o objetivo de transformá-la numa unidade de elite com membros "racialmente puros". Esse desenvolvimento foi intensificado pela crise econômica de 1929, que aumentou o desemprego e favoreceu o crescimento do Partido Nazista, assim, a SS passou pela transformação de uma pequena guarda pessoal para Hitler a uma força nacional poderosa e brutal. Nesse contexto, Rudolf Höss se envolve mais profundamente com a SS, após conhecer Himmler em um evento da juventude nacionalista, se vê atraído pela dedicação e ideologia dele.

Com a ascensão de Hitler ao poder no início de 1933, Himmler ficou responsável para lidar com os opositores, assim, surgiria o protótipo dos futuros campos de concentração.

⁶⁶ Harding, 2014, p. 61.

⁶⁷ Harding, 2014, p. 82.

⁶⁸ Heinrich Himmler (1900–1945) foi um dos principais líderes do regime nazista e chefe da SS (Schutzstaffel). O mesmo desempenhou um papel central no planejamento e na execução dos campos de concentração e extermínio durante a Segunda Guerra Mundial.

Em março de 1933, apenas 55 dias após a nomeação de Hitler como chanceler, Himmler aprisionou centenas de comunistas, social-democratas e padres católicos numa antiga fábrica de munições nos arredores de Munique, na pequena cidade de Dachau. A esse local para prisioneiros políticos ele deu o nome de “campo de concentração”.⁶⁹

A crise e o crescimento do nazismo fizeram com que Rudolf se inscrevesse oficialmente na SS, o que lhe permitiu trabalhar com cavalos, cujo autor destaca o seu apreço por eles, ao mesmo tempo que servia ao partido. No entanto, Himmler logo propôs a Rudolf que assumisse um papel no primeiro campo de concentração, em Dachau, orientando-o a abandonar o seu modo de vida rural em favor dos interesses nazistas.

A partir desse momento, o autor⁷⁰ aborda a trajetória de Rudolf Höss no campo de Dachau, explorando o ambiente cruel e desumanizador do regime nazista. Höss começa como um subordinado oficial, gradualmente assumindo mais responsabilidades enquanto Himmler planeja transformar o local em um modelo para outros campos, implementando reformas. Dachau se torna não apenas um campo de prisioneiros, mas também um centro de treinamento de guardas, com uma rotina de extrema disciplina e violência, onde os prisioneiros executavam trabalhos forçados sob supervisão brutal.

Ao mesmo tempo, a vida pessoal de Höss é apresentada em paralelo, destacando a maneira como ele conseguia separar sua vida familiar da sua posição como um agente de opressão. Pouco depois de sua ida, a esposa Hedwig e os filhos pequenos se juntaram a ele, morando em uma casa de oficial nas proximidades, fora dos muros do campo. Essa dualidade reflete a capacidade de Höss de se dissociar emocionalmente dos horrores que presenciava e executava no campo, uma característica que se tornaria essencial para sua ascensão ao regime.

De algum modo, Rudolf era capaz de conciliar esses dois aspectos aparentemente opostos de sua vida. Havia adquirido uma nova habilidade: podia exercer profunda crueldade e depois chegar em casa para jantar com as crianças como se nada de significativo ou incômodo tivesse acontecido. A brutalidade exigida por sua lealdade era agora uma segunda natureza, embora ainda não totalmente manifesta.⁷¹

Esse distanciamento moral também se torna um ponto chave em sua promoção para o campo de Sachsenhausen, onde ele é designado para um papel de gestão menos próximo dos prisioneiros, mas ainda diretamente responsável por execuções e pela manutenção da disciplina extrema. Nas próprias palavras de Höss:

⁶⁹ Harding, 2014, p. 86.

⁷⁰ Harding, 2014.

⁷¹ Harding, 2014, p. 97.

Minha dificuldade pessoal em permanecer no serviço do campo de concentração, não obstante minha inadequação a isso, foi relegada porque eu não tinha mais um contato tão próximo com os prisioneiros como em Dachau.⁷²

O autor explora também a complexa relação de Höss com a hierarquia nazista, exemplificada quando ele é obrigado a executar um amigo que cometeu um erro, demonstrando sua obediência incondicional ao regime e sua habilidade em seguir ordens impiedosamente. Reforçando como a brutalidade e a obediência cega eram valorizadas e recompensadas, delineando Höss como o “instrumento” ideal de uma ideologia que valorizava a desumanização e a eficiência na execução de seus objetivos autoritários.

No dia 1º de setembro de 1939, data a eclosão da Segunda Guerra, Rudolf ainda se encontrava em Sachsenhausen trabalhando, por um tempo, ele segue sua rotina sem grandes mudanças, apesar do aumento expressivo de prisioneiros por conta da guerra e o avanço do regime nazista. Em 1940 surge uma proposta: Himmler queria Höss na Silésia para criar um novo campo de concentração, que mais tarde se tornaria Auschwitz.

2.3 Rudolf Höss em Auschwitz: entre o comando e o cotidiano familiar

No início de maio de 1940, Rudolf Höss chegou em Oświęcim, uma pequena vila polonesa marcada pela presença judaica, em um momento em que o cenário europeu estava sendo radicalmente transformado pela ocupação nazista e pelo desenvolvimento de uma rede de campos de concentração. Desde o início, Höss comprometeu-se com a tarefa de construir o campo que lhe foi designado, apesar das dificuldades encontradas para erguer sua infraestrutura: a área era isolada, sem instalações adequadas, e os recursos eram escassos. Como solução, ele utilizou os próprios prisioneiros, que eram obrigados a desmontar construções dos arredores para reutilizar os materiais na construção de barracões, cercas e outros elementos essenciais do campo.

Pouco tempo depois, sua esposa Hedwig e os filhos se mudaram para uma casa situada a poucos metros do campo, onde o cotidiano da família se tornou uma rotina doméstica tranquila, mesmo diante do cenário de horror do outro lado do muro. A partir desse ponto, o autor mergulha na descrição de um cotidiano familiar que evoca um paraíso — o mesmo retratado no filme *Zona de Interesse* (2023) — com jardins bem cuidados, crianças brincando e a vida transcorrendo com normalidade.

⁷² Harding, 2014, p. 98.

A villa Höss, como era conhecida, tinha um grande jardim por onde as crianças corriam de bicicleta, com canteiros de flores, horta, estufa e um telheiro cheio de vasos e ferramentas. O jardim era cercado por um muro alto de concreto com telhas vermelhas em cima, o que dava privacidade e proteção à família. Da janela do quarto de Rudolf e Hedwig via-se todo o campo, desde os barracões dos prisioneiros, os postos de guarda, que eram pequenas torres apoiadas em plataformas de madeira a intervalos regulares, marcando o perímetro do campo, até o pátio onde ficava o antigo crematório, construído na época em que o local era ocupado pela guarnição polonesa.⁷³

Figura 3 – Rudolf Höss posando para uma foto com a família na Villa de Auschwitz, 1943



Fonte: Institut für Zeitgeschichte (*Online*).

⁷³ Harding, 2014, p. 134.

Figura 4 – Rudolf Höss com os filhos no rio Sola, a poucos metros de distância do campo de Auschwitz, 1940-1943



Fonte: Institut für Zeitgeschichte (*Online*).

Figura 5 – Da esquerda para a direita, em ordem: Hans-Jürgen, Inge-Brigit e Annagret Höss no escorregador no jardim da Villa em Auschwitz, 1942-1944



Fonte: Institut für Zeitgeschichte (*Online*).

Figura 6 – A família Höss tomando café de domingo no jardim de sua Villa em Auschwitz, 1942



Fonte: Institut für Zeitgeschichte (*Online*).

Figura 7 – Hedwig Höss com as crianças brincando na piscina



Fonte: Institut für Zeitgeschichte (*Online*).

Conforme Harding descreve, para Hedwig, a proximidade com o campo era vista como um detalhe quase insignificante, tendo em vista que logo que chegou montou uma verdadeira equipe de prisioneiros para cuidar das tarefas domésticas, que proporcionaram a ela uma rotina de conforto e luxo. Entre os membros de sua equipe, Hedwig contava com jardineiro,

cozinheira, governanta, alfaiate, pintor, costureira, barbeiro e até mesmo um motorista. Os prisioneiros trabalhavam para garantir que nada faltasse na casa, incluindo alimentos, itens de luxo, até roupas e peças decorativas saqueadas dos prisioneiros recém-chegados ao campo.

Além da rotina doméstica, Hedwig assumiu a responsabilidade de preparar a casa para receber visitas de figuras de destaque dentro do regime nazista:

Ela devia saber que seus convidados incluíam Richard Glücks, chefe da Inspeção dos Campos de Concentração, Hans Frank, governador-geral da Polônia, Adolf Eichmann, encarregado do transporte dos judeus para os campos, e o mais notável de todos, Heinrich Himmler [...] Com maior frequência, ela poderia receber os oficiais superiores do campo, inclusive o médico Josef Mengele, e o ajudante de Rudolf, Josef Kramer.⁷⁴

Figura 8 – Brigitte e Heidtraud com soldados de Auschwitz



Fonte: Institut für Zeitgeschichte (*Online*).

⁷⁴ Harding, 2014, p. 138.

Figura 9 – Hedwig Höss e a esposa de Joachim Caesar (chefe do Departamento de Agricultura de Auschwitz) com as crianças no jardim da Villa em Auschwitz, a poucos metros do antigo crematório, 1942-1944



Fonte: Institut für Zeitgeschichte (*Online*).

Rudolf Höss desempenhou um papel central em Auschwitz, administrando todas as operações do campo com rigor e controle. A sua rotina era marcada pela supervisão constante das instalações, reuniões regulares com oficiais nazistas, e inspeções frequentes que reforçavam a disciplina e a brutalidade com que o campo era gerido. Höss demonstrou um zelo excessivo no cumprimento das ordens, buscando eficiência e precisão nas operações, que incluíam o controle dos prisioneiros e a implementação das medidas de extermínio. A chegada de Heinrich Himmler em março de 1941 trouxe mudanças significativas. Durante a visita, Himmler expressou a importância de expandir Auschwitz:

Rudolf iria construir um outro campo, com capacidade para mais de 100 mil prisioneiros. Seria chamado Birkenau, ou Auschwitz II, a cinco quilômetros do campo atual. Disse ainda que queria construir uma fábrica de borracha sintética perto de Birkenau para a enorme indústria química IG Farben, que teria mais 10 mil trabalhadores prisioneiros.⁷⁵

O mesmo reforçou a importância da execução da "Solução Final" na questão judaica, conferindo à Höss a responsabilidade de organizar o campo para se tornar um centro de extermínio em massa. Para isso, era necessário adaptações nos métodos de execução, pois os métodos anteriores, como injeções de fenol e fuzilamentos, mostraram-se caros além de serem

⁷⁵ Harding, 2014, p. 143.

ineficientes para uma escala de extermínio sem precedentes. Além de que, a tarefa afetava emocionalmente os soldados que eram encarregados de atirar nos enormes grupos de pessoas, que incluíam mulheres e crianças.

Assim foram assassinados milhares de prisioneiros nos primeiros anos de Auschwitz, inclusive centenas de crianças. Rudolf não só estava a par desses assassinatos, como recebia relatórios diários do número de mortos e da quantidade de material médico usado nos procedimentos.⁷⁶

É nesse contexto, que surge o pesticida *Zyklon B* como instrumento de extermínio em massa, cuja introdução do mesmo é atribuída à Rudolf Höss. Karl Fritsch⁷⁷ compartilha com Höss a experiência que teve, ao usar o produto em forma de granulado, com o intuito de eliminar ratos em uma cela pequena onde havia prisioneiros russos confinados, em poucos minutos, todos estavam mortos. Mas segundo Fritsch, havia dois problemas:

Primeiro, poucos prisioneiros seriam mortos de cada vez e, segundo, era preciso carregar os corpos em carrinhos de mão, o que perturbava os outros prisioneiros. Rudolf sugeriu que mais prisioneiros podiam ser mortos se usassem o antigo crematório do outro lado dos blocos, adjacente à *villa* onde morava. Seria também uma solução *in loco* para o problema de dar fim aos corpos.⁷⁸

Dessa forma, no início de 1942, Auschwitz começou a receber os primeiros transportes de judeus destinados ao extermínio sistemático. O processo seguiu os métodos já amplamente conhecidos: separação dos aptos para o trabalho, envio dos demais para câmaras de gás sob pretextos enganosos de higienização e eliminação dos corpos pelos prisioneiros forçados a esse trabalho – os *Sonderkommandos* – que também eram incumbidos de ocultar provas do genocídio. Ao longo dos anos seguintes, Rudolf Höss buscou "aperfeiçoar" esses métodos, ampliando a escala das operações e transformando Auschwitz em uma máquina mortífera eficiente. Entre 1940 e 1944, mais de 1,3 milhão de prisioneiros chegaram a Auschwitz. Desses, 1,1 milhão morreu, sendo 1 milhão de judeus, 75 mil de etnia polonesa, 21 mil ciganos e 15 mil prisioneiros de guerra russos.⁷⁹

⁷⁶ Harding, 2014, p. 145.

⁷⁷ Karl Fritsch (1903 - 1945) foi um oficial alemão da SS que serviu como suplente no campo de Auschwitz de 1940 a 1941.

⁷⁸ Harding, 2014, p. 149.

⁷⁹ Harding, 2014, p. 175.

Figura 10 – Heinrich Himmler, à esquerda, com Rudolf Höss durante uma inspeção em Auschwitz, 1942



Fonte: Yad Vashem (*Online*).

A vida aparentemente tranquila e feliz que a família levava, viria a ser interrompida através da notícia de transferência de Rudolf, em decorrência de um cargo burocrático na Inspetoria de Campos de Concentração, em Sachsenhausen. Sua esposa reage negativamente, e se recusa a deixar o “paraíso” – através de negociações, ela e as crianças seguem morando ao lado de Auschwitz, apesar da transferência do pai da família.

Em 1º de dezembro de 1943, Rudolf Höss assume seu novo cargo, tornando-se chefe do *Amtsgruppe DI* (Primeira Divisão do Departamento D), sendo responsável por supervisionar diversos aspectos operacionais dos campos de concentração, como armazéns, transportes, segurança, armas e punições, incluindo execuções de prisioneiros. A nova posição acompanhou um período em que a alta liderança nazista intensificava seus esforços para acelerar o genocídio dos judeus europeus.

Um exemplo disso foi a invasão da Hungria pelas forças alemãs em 19 de março de 1944. No dia seguinte, Adolf Eichmann chegou a Budapeste para planejar a deportação de 800 mil judeus húngaros. Em reuniões com líderes locais, orienta-se uma logística que, em poucos meses, previa a captura de pessoas judias, o transporte delas em trens lotados até Auschwitz, onde o processo de extermínio seria realizado.

Para lidar com o aumento drástico no número de prisioneiros no campo, os nazistas intensificaram os esforços para expandir as instalações, treinar equipes e implementar de forma sistemática o processo de extermínio. Diante dessa necessidade, em 6 de maio de 1944, Rudolf

recebeu ordens de retornar temporariamente a Auschwitz. Mesmo permanecendo oficialmente no seu atual cargo, foi convocado a voltar o quanto antes para o campo, a fim de “manejar os recém-chegados”, o que era um eufemismo para “supervisionar o extermínio em massa dos judeus-húngaros”.⁸⁰

Figura 11 – Celebração em Solahütte, perto de Auschwitz, em homenagem a Rudolf Höss, 1944



Fonte: United States Holocaust Memorial Museum (*Online*).

Sua experiência e capacidade de executar o que lhe era encarregado, o tornaram uma peça-chave no gerenciamento logístico dessa operação genocida, que chegou a ganhar o codinome de *Aktion Höss*, dado pelos alemães, pois foi Rudolf quem fiscalizou o assassinato em massa de mais de quatrocentos mil judeus-húngaros em Auschwitz.⁸¹

⁸⁰ Harding, 2014, p. 204.

⁸¹ Harding, 2014, p. 205.

3 A REPRESENTAÇÃO DO HOLOCAUSTO EM “ZONA DE INTERESSE”

Neste capítulo, será realizada a análise do filme propriamente dita, por meio da decupagem fílmica, com foco na representação do Holocausto em *Zona de Interesse*. A análise é estruturada em três subtópicos principais: a recriação cinematográfica, que examina as escolhas estéticas e visuais do filme; o uso do som como ferramenta fundamental para representar o horror de maneira sutil e perturbadora; e os simbolismos presentes na narrativa, que enriquecem a interpretação da obra.

3.1 A recriação cinematográfica no filme

A produção do filme demonstra um compromisso impressionante com a fidelidade histórica e estética, refletido na dedicação em recriar a atmosfera do período retratado. O filme como um todo, levou dez anos para ser concluído, destacando o nível de cuidado envolvido. A casa original onde a família se estabeleceu foi construída em 1937 e, atualmente ainda existe, no entanto, a que nos é apresentada no filme foi construída como uma réplica da residência original, especialmente para as filmagens. Para isso, utilizaram uma casa que estava abandonada, situada na mesma rua da vila Höss, dentro da zona de interesse. O designer de produção Chris Oddy, em entrevista à Curbed,⁸² destacou que até as árvores e o jardim foram plantados especificamente para o filme, buscando recriar com maior fidelidade o fabuloso jardim da casa mostrada nas fotografias.

As fotografias históricas da família Höss tiradas na casa ao lado de Auschwitz, revelam a vida tranquila e harmoniosa que a família levava. Essas imagens serviram como ponto de partida para a construção estética de *Zona de Interesse* (2023), onde é recriado meticulosamente o ambiente doméstico dos Höss, reforçando a indiferença ao horror que ocorria ao redor. Nas palavras do diretor: "eu conto uma história sobre o muro que separa o lugar de extermínio do jardim idílico. O muro mostra como, para nosso próprio conforto, nos desconectamos de certas partes de nossas vidas".⁸³

⁸² Para mais detalhes ver: Quinlan, 2024.

⁸³ Auschwitz-Birkenau Memorial and Museum, 2023.

Figura 12 – Cena do filme que mostra a proximidade com o campo e o muro que separa as duas realidades



Fonte: *Zona de Interesse* (2023) (0:47:02).

Figura 13 – A casa construída para as filmagens



Fonte: *Zona de Interesse* (2023) (0:30:12).

Figura 14 – A casa original



Fonte: fotografia tirada em 2018 por Maxim Chornyí.⁸⁴

A produção foi realizada em colaboração com o Museu de Auschwitz, que viabilizou acesso a documentos históricos, depoimentos de sobreviventes e consultoria especializada para garantir proteção e profundidade à narrativa. Embora as filmagens no local histórico tenham sido proibidas, a equipe escaneou partes do antigo campo para recriar os cenários. Apenas a tocante cena final foi gravada nas dependências do Museu que existe hoje no local. O diretor Jonathan Glazer contou que a ideia do filme começou a tomar forma após uma visita ao Memorial de Auschwitz, destacando como a experiência no local foi transformadora, tendo em vista que, inicialmente, ele mesmo não sabia exatamente sobre o que queria falar. O diretor do Museu de Auschwitz, Dr. Piotr Cywiński, elogiou a sensibilidade de Glazer, afirmando que o filme “fará muitas pessoas refletirem”, e destacou seu potencial de impacto para as novas gerações.⁸⁵

A estética do filme foi construída combinando um certo naturalismo com distanciamento antropológico dos perpetradores em cena. O diretor optou por filmar praticamente todo o filme com as câmeras estáticas e escondidas dentro da casa, permitindo que os atores improvisassem suas ações, muitas vezes sem saber exatamente onde estavam sendo observados. Descrevendo essa abordagem como “*Big Brother* na casa nazista”, com a

⁸⁴ Chornyí, 2019.

⁸⁵ Auschwitz-Birkenau Memorial and Museum, 2023.

equipe monitorando as cenas remotamente para capturar interações espontânea, a ausência do diretor durante as filmagens e o estilo delas resultou na atmosfera de vigilância, como se o espectador fosse uma testemunha invisível da rotina da família, ao mesmo tempo que criou um distanciamento emocional deles, aumentando o desconforto, tendo em vista que sabemos – e escutamos – o que ocorre no outro lado do muro.

Um ponto importante sobre a representação dos perpetradores no filme envolve a despatologização do mal, considerando que a maioria dos filmes, ou análises feitas, comumente tratou dos nazistas como monstros, psicopatas e sádicos. Essa abordagem se torna problemática pelo fato de associar as ações dos indivíduos à loucura, o que torna quase que uma justificativa para tais atos. Em *Zona de Interesse* (2023) eles nos são apresentados como pessoas normais, reforçando Primo Levi:

É preciso recordar que estes fiéis, e dentre eles os diligentes executores das ordens desumanas, não eram algozes natos, não eram (salvo poucas exceções) monstros: eram homens comuns. Os monstros existem, mas são muito poucos numerosos para serem verdadeiramente perigosos; os mais perigosos são os homens comuns, os funcionários prontos a ceder e a obedecer sem discussão, como Eichmann, como Höss, comandante de Auschwitz, como Stangl, comandante de Treblinka.⁸⁶

Dessa mesma forma, em uma entrevista dada ao jornal *The Guardian*, Glazer diz que:

reconhecer o casal como seres humanos, foi uma grande parte do horror de toda essa jornada do filme, mas eu ficava pensando que, se pudéssemos fazer isso, talvez nos víssemos neles. Para mim, este não é um filme sobre o passado. Tenta ser sobre o agora, sobre nós e nossa semelhança com os perpetradores, não nossa semelhança com as vítimas.⁸⁷

Ele ainda complementa com:

você tem que chegar a um ponto em que entende [a ideologia] até certo ponto para poder escrevê-la, mas eu estava realmente interessado em fazer um filme que fosse além disso, até o fundo primordial de tudo, que eu sentia ser a coisa em nós que impulsiona tudo, a capacidade de violência que todos nós temos.⁸⁸

Ao olharmos a obra por essa ótica, também é possível identificar o que Marc Ferro definiu como a “contra análise da sociedade” presente nos filmes. Ou seja, nesse contexto em específico, não se trata apenas de uma recriação histórica, mas também de um espelho da sociedade atual, que revela e nos faz pensar nas pequenas banalidades diárias que praticamos. Embora não sejam comparáveis ao que ocorreu em Auschwitz, muitas vezes utilizamos de

⁸⁶ Levi, 2013. Primo Levi (1919–1987) foi um escritor, químico e sobrevivente do campo de Auschwitz. Sua emblemática citação é encontrada em sua obra autobiográfica *É Isto um Homem?*, publicada inicialmente em 1947, como um testemunho sobre sua experiência e as condições extremas vividas no campo, abordando também questões morais e éticas sobre a natureza humana.

⁸⁷ O'Hagan, 2023.

⁸⁸ O'Hagan, 2023.

mecanismos semelhantes, como a indiferença ou a escolha que fazemos em simplesmente não ver.

Para dar vida a Rudolf Höss, foi escalado o ator alemão de 45 anos, Christian Friedel. Sua atuação foi amplamente elogiada pela capacidade de transmitir a frieza e a indiferença do personagem em relação ao horror que ele ajudava a perpetuar, sem recorrer a clichês ou caricaturas. Em entrevista à revista *The Hollywood Reporter*,⁸⁹ o ator conta:

Já me ofereceram [para interpretar] Adolf Hitler duas vezes e [o líder nazista] Rudolf Höss uma vez, e eu recusei porque eram representações clichês, e isso não me interessava. Mas assim que conheci Jonathan [Glazer] eu estava convencido de sua visão, de sua abordagem, de mostrar [Rudolf Höss] como um burocrata chato em situações cotidianas, de dar a essa pessoa monstruosa um rosto humano. Isso me interessou.

O ator também comenta sobre a preparação que teve para interpretar o personagem:

Li um pouco da biografia de Höss e ouvi sua voz online dos julgamentos de Nuremberg, mas ali você ouve a voz de um prisioneiro e não a voz de um comandante em seus dias de glória. Também li jornais da época. Mas como não estávamos fazendo um filme biográfico, mas tentando conectar os personagens a nós mesmos, e dar nossa própria interpretação muito particular dessa família, os principais detalhes eram técnicos e específicos. Era o tipo de roupa que eles usavam, os penteados e detalhes de relatos de testemunhas oculares da época.⁹⁰

Figura 15 – À esquerda, Rudolf Höss em fotografia histórica de 1944, à direita, o ator Christian Friedel interpretando Höss no filme “Zona de Interesse”



Fonte: Fonte: United States Holocaust Memorial Museum (Online) e *Zona de Interesse* (2023).

⁸⁹ Roxborough, 2024.

⁹⁰ Roxborough, 2024.

Além disso, Friedel contribuiu na escolha de Sandra Hüller para o papel de Hedwig Höss, destacando a necessidade de construir uma relação convincente e impactante entre os personagens para sustentar a narrativa do filme.

Figura 16 – Sandra Hüller como Hedwig no filme “Zona de Interesse”



Fonte: *Zona de Interesse* (2023).

3.2 O som como ferramenta de representar o horror

O trabalho de sonografia realizado em *Zona de Interesse* (2023) tem papel fundamental na narrativa do filme, sendo capaz de evocar a violência sem precisar mostrá-la diretamente. Essa estratégia não apenas preserva a estética minimalista da obra, como também potencializa a capacidade de aumentar o desconforto de quem assiste.

Perante a isso, o diretor Jonathan Glazer destacou:

Existem, na verdade, dois filmes. O que você vê, e o que você ouve, e o segundo é tão importante quanto o primeiro, sem dúvida até mais. Já conhecemos as imagens dos campos a partir de filmagens de arquivo reais. Não há necessidade de tentar recriá-las, mas senti que se pudéssemos ouvi-las, poderíamos de alguma forma vê-las em nossas cabeças.⁹¹

O filme não possui uma trilha sonora convencional como nos outros filmes, aliás, nele não existe música (exceto em uma cena, que falaremos depois), ao invés disso, ela é substituída por alguns “sons ambientes” que sugerem a brutalidade que ocorre ao lado – guardas do regime berrando de forma violenta, gritos de agonia, choros, o barulho do trem que chega com certa

⁹¹ O'Hagan, 2023.

frequência contendo mais vítimas, por ora uma orquestra distante, tiros, barulhos de algo queimando constantemente, estrondos das fornalhas e ruídos que remetem à motores de caminhões/motocicletas, que eram ligados justamente para abafar os gritos das vítimas.

Tudo que acontece dentro do campo e não é mostrado, é sugerido, através do som, fazendo com que o espectador preencha essas lacunas através da imaginação. Dessa forma, o som é tão penetrante que se torna praticamente um personagem, representando todas as vítimas da barbárie. Ele remete ao maquinário da morte e ao sistema organizado de extermínio nazista, ao mesmo tempo que se apresenta como parte do dia a dia sonoro da casa dos Höss. Essa justaposição entre o doméstico e o genocida é profundamente perturbadora, pois enfatiza como a violência extrema foi normalizada a ponto de se tornar quase imperceptível para aqueles que conviviam com ela.

Para tornar esse efeito possível, o designer de som Johnnie Burn passou cerca de um ano pesquisando e reunindo um vasto arquivo sonoro, ele diz que:

Era essencialmente um documento de cada som que teria emanado do campo, era um lugar de indústria pesada e também de sofrimento humano [...] A tarefa era incrivelmente difícil. [...] E, mesmo que você nunca veja o horror, é de longe o filme mais violento em que já trabalhei.⁹²

O trabalho foi desempenhado de maneira tão cuidadosa que até pequenas particularidades foram consideradas, como mostra em matéria da BBC:

Um ponto de partida foi todo o básico, como certificar-se de que os sons das motos eram daquela época e que os pássaros e as abelhas eram adequados para a estação e o local. Burn então leu muitos depoimentos de testemunhas de sobreviventes de Auschwitz, além de ter acesso a declarações e documentos não publicados no Museu Estadual de Auschwitz-Birkenau no local do campo na Polônia, também onde o filme foi filmado. "Muitos deles continham referências diretas ao som", ele diz. "As pessoas mencionaram o som da cerca elétrica, que havia orquestras musicais tocando; o som dos tamancos de madeira." No entanto, acima e além do que ele disse, os depoimentos das testemunhas continham muitas descrições vívidas de assassinato e tortura, das quais Burn podia facilmente imaginar os sons ele mesmo - do grito de um guarda, o estalo de um chicote ou arma.⁹³

Dessa forma, a experiência sonora que esse filme proporciona é tão intensa, que é recomendado assistir com fones de ouvido – para quem não o assistiu no cinema – de modo que o espectador consiga captar tudo que foi desenvolvido em torno dele.

⁹² O'Hagan, 2023.

⁹³ Martin, 2024.

3.3 Os simbolismos presente no filme

O filme *Zona de Interesse* (2023) é repleto de simbolismos poderosos. Neste subtítulo, destacamos algumas cenas apresentadas ao longo da trama para analisar como esses elementos serviram para a construção da obra e para a compreensão dos horrores históricos retratados. Cada detalhe visual e sonoro é cuidadosamente pensado, alinhando-se à proposta do diretor de sugerir, mais do que expor, o terror. Essa abordagem sutil e reflexiva desafia o espectador a interpretar os significados implícitos e a lidar com a complexidade emocional e ética do tema.

a) A escuridão inicial e a representação do Holocausto invisível;

Após os créditos, o filme começa com uma longa sequência de escuridão, que coloca o espectador em um estado sensorial antes que qualquer imagem seja mostrada, com ruídos indecifráveis misturados com uma música instrumental fúnebre. É apresentado o título do filme, ele se some em cinzas, a escuridão segue sem qualquer imagem por cerca de três minutos. De forma sutil, é possível ouvir pássaros cantando enquanto os ruídos vão diminuindo, a tela escura é interrompida com uma linda paisagem, da família fazendo um piquenique à beira do rio Sola. Essa escolha estilística remete ao invisível que permeia todo o filme: os horrores que não estão diretamente em cena, mas são sentidos por meio de sons e sugestões.

Figura 17 – Cena inicial



Fonte: *Zona de Interesse* (2023) (0:04:12).

b) O choro incessante do bebê do casal;

A segunda cena familiar mostra as crianças fazendo uma surpresa de aniversário ao pai, Rudolf Höss, com sua esposa Hedwig o presenteando com uma canoa. Os sons inquietantes nunca param, e durante a interação deles, é possível escutar o começo do motor de algum veículo sendo acelerado, seguido pelo barulho de tiros e gritos abafados. Ao passar a filha mais nova para o colo de Höss, a bebê começa a chorar, algo que vai ser perceptível em todas as cenas que a criança virá a aparecer. O choro contínuo gera ainda mais inquietação, refletindo a tensão latente no ambiente familiar e aludindo aos horrores externos que permeiam a trama.

Figura 18 – O cotidiano da família no jardim da casa



Fonte: *Zona de Interesse* (2023) (0:08:58).

c) O jardim idílico;

O jardim tão bem cuidado por Hedwig era motivo de orgulho pelo paraíso que ela havia construído, a mesma afirmava “quero viver aqui até morrer”.⁹⁴ A cena em que mostra o jardim para a bebê, após o pai partir para mais um dia de trabalho “normal”, atravessando a cerca e passando para o outro lado do muro, é um momento carregado de simbolismo e ironia, contrastando as duas realidades que coexistem.

⁹⁴ Harding, 2014, p. 178.

Figura 19 – Hedwig mostrando as flores ao bebê



Fonte: *Zona de Interesse* (2023) (0:10:58).

d) Os itens confiscados;

Um trabalhador entrega à casa dos Höss, suprimentos de cozinha e itens confiscados dos prisioneiros. Hedwig manda as demais empregadas escolherem alguns vestidos e, em seguida, sobe até o quarto provar um casaco de pele luxuoso, se admira no espelho com o item que, certamente, foi fornecido através da exploração e morte de alguém. Ao encontrar um batom esquecido no bolso do casaco, ela o aplica nos lábios, com total indiferença.

Figura 20 – Hedwig experimentando o casaco confiscado de uma vítima



Fonte: *Zona de Interesse* (2023) (0:14:06).

e) A sistematização do extermínio;

Ao retornar para casa com outros oficiais, Rudolf tira as botas de couro e um empregado às lava debaixo da torneira, onde é possível observar a água correndo vermelha. O motivo da reunião é a apresentação do projeto de um novo forno de cremação que permite operação contínua, pelos engenheiros Fritz Sander e Kurt Prüfer, da empresa alemã J.A. Topf & Söhne.⁹⁵ A baixo, transcrevemos os diálogos da cena:

[Sander] “Do outro lado fica mais uma câmara com a próxima carga pronta para ser queimada, assim que tudo que estiver aqui tiver sido totalmente incinerado.”

[Rudolf] “Quanto tempo leva?”

[Sander] “Sete horas, de 400 a 500 por vez. Quando terminar fecha-se essa chaminé e, ao mesmo tempo, abre-se a outra. O fogo vai seguir a direção do ar por meio desse defletor, claro, até essa câmara e vai queimar a carga daqui. A câmara diretamente oposta à zona de combustão, que está queimando a uns mil graus, já está com toda essa parte totalmente resfriada a uns 40 graus. Assim já dá para descarregar as cinzas e recarregar a câmara.”

[Rudolf] “Então essa câmara resfria enquanto a outra aquece?”

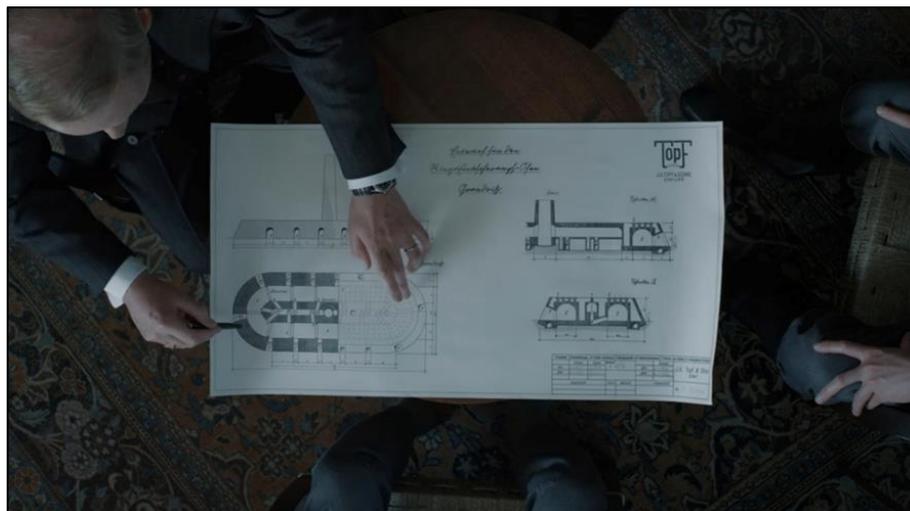
[Sander] “Isso mesmo. O processo vai passando entre as câmaras, no sentido anti horário. Então, queima, resfria, descarrega e carrega de novo.”

[Prüfer] “Isso permite... operação contínua.”

Com essa linguagem técnica e impessoal, o diálogo aborda, simplesmente, o extermínio em massa com a frieza de uma conversa sobre eficiência industrial. Se referindo à seres humanos como "carga", transformando as vítimas em meros componentes de um processo, apagando sua humanidade em favor de uma narrativa funcional e mecânica. Essa troca de palavras evidencia a sistematização do genocídio, refletindo a mentalidade burocrática e tecnocrática dos engenheiros e oficiais, cujo foco estava em maximizar a eficiência dos métodos de morte e eliminação de corpos.

⁹⁵ Para mais detalhes sobre a atuação da empresa nos campos de concentração ver: <https://www.dw.com/pt-br/uma-fabricante-de-fornos-alem%C3%A3-como-c%C3%BAmplice-do-holocausto/a-52165375>.

Figura 21 – A reunião entre oficiais nazistas



Fonte: *Zona de Interesse* (2023) (0:19:40).

f) A infância marcada pela ideologia e violência;

Uma curiosidade de Klaus, o filho mais velho do casal, é apresentada de maneira perturbadora em uma cena onde ele, pouco antes de dormir, manipula dentes humanos como se fossem meros objetos. Esse gesto, aparentemente desprovido de emoção, reflete a maneira como a violência foi normalizada em seu ambiente familiar. Entre os irmãos, ele é quem mais tem contato com a ideologia nazista. Veste-se com trajes nazistas e vai cavalgar com o pai ao redor do campo de concentração, e, em uma das cenas, tranca o irmão mais novo na estufa do jardim, imitando o chiado do gás usado nos extermínios. Reproduzindo o comportamento e os valores assimilados em sua convivência familiar, Klaus não é apenas uma criança brincando, ele é o retrato da infância corrompida pela ideologia.

Figura 22 – A criança manuseando dentes humanos



Fonte: *Zona de Interesse* (2023) (0:23:57).

g) As imagens termográficas;

No filme, existe apenas um elemento que conecta a história à uma luz de humanidade além do horror. As cenas invadem a tela de maneira abrupta, contendo alguns sons estranhos, o que pode ter deixado alguns espectadores confusos. Através de imagens termográficas, é mostrado uma menina que sai escondida à noite, com o propósito de esconder maçãs em uma construção ao redor do campo, para que no dia seguinte, os prisioneiros encontrem e consigam se alimentar.

Abordando a assistência de moradores locais aos prisioneiros de Auschwitz, essas cenas se baseiam em uma pessoa que realmente existiu. O diretor, conta em entrevista que conheceu uma mulher de 90 anos, chamada Aleksandra, na qual trabalhou para a resistência polonesa com apenas 12 anos de idade.

Ela morava na casa em que filmamos. Era a bicicleta dela que usávamos, e o vestido que a atriz usava era o vestido dela. [...] Aquele pequeno ato de resistência, o ato simples, quase sagrado, de deixar comida, é crucial porque é o único ponto de luz. Eu realmente pensei que não conseguiria fazer o filme naquele momento. [...] Parecia impossível mostrar apenas a escuridão total, então eu estava procurando pela luz em algum lugar e a encontrei nela. Ela é a força do bem.⁹⁶

⁹⁶ O'Hagan, 2023.

Figura 23 – Cenas com a câmera termográfica



Fonte: *Zona de Interesse* (2023) (0:26:51).

Na segunda cena em que ela aparece escondendo maçãs, encontra uma latinha que contém a partitura de uma música. Ela apanha a latinha e pedala de volta até sua casa. Ao entrar em casa, as imagens voltam ao normal, é mostrado o ambiente familiar da menina. No dia seguinte, ela toca a música que encontrou no piano. Esse é o único momento em que o filme possui música de fato, intitulada '*Sunbeams*' a canção em *iídiche* é do sobrevivente Joseph Wulf.⁹⁷

[Josef Wulf recitando poema em iídiche]
 Raios de sol radiantes e quentes
 corpos humanos jovens e velhos
 e nós que estamos presos aqui
 nossos corações ainda não estão frios
 almas em chamas como o sol ardente
 rasgando, rompendo através de sua dor
 pois logo veremos aquela bandeira tremulante
 a bandeira da liberdade que ainda está por vir.

⁹⁷ Para mais detalhes ver: <https://forward.com/culture/film-tv/573996/zone-of-interest-jonathan-glazer-song-joseph-wulf/>

Figura 24 – A menina no piano



Fonte: *Zona de Interesse* (2023) (1:09:38).

h) As cinzas invadindo o espaço;

Em dois momentos do filme é possível perceber as cinzas invadindo o espaço da família, expondo a proximidade física com o sistema de extermínio.

A primeira cena envolve Rudolf e as crianças, após um passeio de canoa, se banhando no rio Sola, que ficava ao lado do campo e foi utilizado para despejo dos restos mortais. No momento em que eles estão na água, Rudolf é surpreendido com uma corrente de água cinza vindo em sua direção, no mesmo instante em que percebe, entra em pânico e grita para que as crianças saiam do rio. A cena corta para as crianças tomando banho, sendo lavadas e esfregadas de forma exagerada, enquanto Rudolf está na pia do banheiro expelindo cinzas pelo nariz.

A segunda cena, envolve um dos empregados despejando cinzas no jardim, para adubá-lo, representando a morte que invade o espaço doméstico de beleza e conforto.

Figura 25 – Rudolf se banhando no Rio Sola, com as cinzas vindo em sua direção



Fonte: *Zona de Interesse* (2023) (0:32:56).

i) O “espaço vital”;

Durante uma festa familiar no jardim da casa, Rudolf conta à Hedwig sobre sua transferência para outro campo e a necessidade de toda a família se mudar, ela reage de forma tempestuosa e os dois discutem. Ela sugere que apenas Rudolf se mude, reforçando que o trabalho dela é cuidar das crianças e que ela deseja fazer isso ali. A mesma argumenta: “estamos tendo a vida que o Führer defende. No Leste, espaço vital. Esse é o nosso espaço vital.”

Figura 26 – Momento da discussão do casal



Fonte: *Zona de Interesse* (2023) (0:50:35).

O conceito de espaço vital – *Lebensraum*⁹⁸ – foi um elemento central na ideologia nazista, influenciando tanto suas conquistas militares quanto suas políticas raciais. Justificando a expansão territorial da Alemanha para o leste da Europa como essencial para garantir recursos e terra para o povo alemão. O termo surgiu no início do século XX, através do geógrafo alemão Friedrich Ratzel.

Após a derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial, Hitler usou o termo para legitimar sua política de conquista e genocídio. Para os nazistas, a Europa Oriental deveria ser colonizada por alemães, enquanto os povos que viviam ali, considerados "inferiores", deveriam ser removidos ou exterminados. Em resumo, o conceito de *Lebensraum* foi uma das bases para as atrocidades nazistas, conectando ambições imperialistas e racistas.

Hedwig, ao se recusar a deixar o local, representa mais uma vez sua indiferença pelo que ocorre ao lado de sua casa. Para ela, o conforto e a vida que leva é um direito natural, uma realização das promessas de Hitler, a mesma considerava aquele espaço como vital para ela e sua família.

j) A reunião de operação;

Já estando à postos do cargo novo, Rudolf participa de uma reunião com os comandantes de todos os campos de concentração, cujo objetivo era acelerar o extermínio dos judeus europeus. Nessa reunião, é discutido como ocorrerá a operação que virá a ser batizada com o nome de Höss, novamente, é retratado em cena a frieza burocrática do planejamento nazista, com os seguintes diálogos:

[Pohl] O Führer aprovou a deportação de 700 mil judeus húngaros para extermínio e para produção bélica, quando fisicamente aptos. Foi feito um acordo com o novo governo da Hungria para iniciar a operação de imediato. Eles serão reunidos e transportados para Auschwitz. Quatro trens por dia, 3 mil em casa um, ou seja, 12 mil por dia. [...] Segundo estimativas do Obersturmbannführer Höss, 25% deles serão retidos para trabalho após a triagem. Desses, 20% serão utilizados em subcampos de Auschwitz, e os outros 80% chegarão aos campos de vocês no devido tempo. O número é muito maior do que antes então se preparem.

[...]

[Höss] A operação húngara é urgente e complexa. Ela vai envolver desafios convergentes em todos os níveis operacionais. Temos cinco tópicos: Primeiro tópico: tempo.

Segundo: redirecionamento dos recursos de construção.

Terceiro: transporte.

Quarto: prisioneiros trabalhadores.

Quinto: medidas de defesa aérea e contra incêndio.

⁹⁸ United States Holocaust Memorial Museum, 2024.

Figura 27 – Reunião de comandantes dos campos sobre a Operação Húngara



Fonte: *Zona de Interesse* (2023) (1:19:15).

k) A festa;

Após ser chamado de volta à Auschwitz, para supervisionar a operação de perto, Rudolf liga à Hedwig para contar a novidade, ambos estão felizes e aliviados pela sua volta. Em seguida, novamente em ligação com Hedwig, após uma festa de “comemoração” pelo sucesso da nova operação, Rudolf conta que Himmler batizou-a de *Operação Höss*. Ela reage com alegria e pergunta quem estava na festa. E ele responde: “para falar a verdade eu nem prestei atenção direito. Fiquei pensando em como matar todo mundo ali com gás. Em termos logísticos, seria difícil, por causa do pé-direito alto.”

Mostrando como ele se encontrava tão imerso na ideologia nazista, que tudo ao seu redor era transformado em uma questão técnica e logística, obscurecendo qualquer traço de humanidade. O mesmo se orgulhava do fato de ter seu nome relacionado à morte sistematizada de pessoas.

Figura 28 – A festa em celebração à operação



Fonte: *Zona de Interesse* (2023) (1:31:35).

É interessante analisar os ângulos de câmeras escolhidos nessa cena, que parecem evocar simbolicamente o ambiente de uma câmara de gás. A visão de cima, com o teto alto e a multidão comprometida no salão, sugere uma sensação de confinamento e desumanização, criando uma conexão visual dos perpetradores no lugar das vítimas.

l) As cenas finais.

Na cena final, Rudolf Höss desce uma longa escadaria em espiral, conforme ele vai descendo, vai se sentindo enjoado, parando algumas vezes, fazendo ânsia de vômito, mas nada sai de dentro dele. Parte do público recebe essa cena como se fosse um momento em que, por um segundo, ele toma consciência dos atos que cometeu.

Ele continua descendo, no meio do caminho para e olha em direção à câmera, quebrando a quarta parede, como se estivesse confrontando os espectadores, ou então, encarando a escuridão.

Figura 29 – Rudolf encarando a escuridão



Fonte: *Zona de Interesse* (2023) (1:33:52).

Nesse momento há um corte de cena, a tela fica preta, uma porta se abre, e é mostrado os tempos atuais, chegando ao que hoje é o Museu de Auschwitz. Lá existem pessoas trabalhando, limpando as câmaras de gás, os fornos, em seguida, pessoas limpando a sala onde foi deixado os pertences das milhares de vítimas. Nesse momento, tudo que foi omitido durante o filme, é revelado, dentro da atualidade.

Figura 30 – Mulher varrendo o interior de uma câmara de gás



Fonte: *Zona de Interesse* (2023) (1:34:34).

Figura 31 – Mulher limpando o forno crematório



Fonte: *Zona de Interesse* (2023) (1:35:30).

Figura 32 – Mulheres limpando os vidros que contém milhares de sapatos das vítimas



Fonte: *Zona de Interesse* (2023) (1:36:34).

Figura 33 – Mulher limpando o vidro que contém os uniformes de prisioneiros



Fonte: *Zona de Interesse* (2023) (1:37:02).

Figura 34 – Mulheres limpando o corredor que contém retratos das vítimas



Fonte: *Zona de Interesse* (2023) (1:37:12).

Após essas imagens, carregadas de significado, volta para a cena de Rudolf parado olhando em direção à câmera, daí então ele segue descendo, até que a escuridão toma conta. Assim o filme acaba, conectando o passado ao presente, mostrando como os resquícios do horror permanecem vivos, transformados em memória. Mesmo nessa sequência, as vítimas não são mostradas, só é possível ver os pertences que foram deixados – sapatos, malas, uniformes – deixando claro que o verdadeiro impacto do genocídio reside nessa ausência irreparável.

4 A BANALIDADE DO MAL: CONCEITO E REPRESENTAÇÃO

O filme *Zona de Interesse* (2023) ao ser analisado e debatido por críticos e estudiosos, frequentemente é associado sua narrativa ao conceito de "banalidade do mal". Sendo assim, através deste capítulo, decidimos aprofundar de forma mais detalhada a origem do conceito, além de analisar como ele se faz presente no filme.

4.1 Entendendo o mal banal: uma leitura de Hannah Arendt

Hannah Arendt (1906–1975) foi uma filósofa alemã de origem judaica, conhecida por suas reflexões sobre totalitarismo, responsabilidade moral e a natureza do mal. Exilada nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, Arendt consolidou-se como uma das intelectuais mais influentes do século XX.

Entre suas obras mais marcantes, destacam-se *Origens do Totalitarismo* (1951) e *Eichmann em Jerusalém: Um Relato sobre a Banalidade do Mal* (1999), durante sua cobertura jornalística do julgamento de Adolf Eichmann, um dos principais organizadores logísticos do Holocausto. No livro, Arendt introduz o conceito de banalidade do mal, que expressa a ideia de que atrocidades inimagináveis podem ser perpetradas não somente por psicopatas ou fanáticos ideológicos, mas também por indivíduos comuns, obedientes e incapazes de refletir criticamente sobre suas ações.

Otto Adolf Eichmann, foi capturado em um subúrbio de Buenos Aires, Argentina, na noite de 11 de maio de 1960 e transportado à Israel onde, em 11 de abril de 1961 foi a julgamento por cinco acusações, entre elas: crimes contra os judeus, crimes contra a humanidade e crimes de guerra.⁹⁹ Pela lei israelense, de 1950, sob a qual estava sendo julgado, a pena para seus crimes era a morte. Otto declarou-se “inocente no sentido da acusação” e afirmou que “Com o assassinato dos judeus não tive nada a ver. Nunca matei um judeu, nem um não-judeu - nunca matei um ser humano”.¹⁰⁰

Arendt em sua obra incontornável preocupa-se com o perfil de Eichmann. No julgamento, a acusação tentava demonstrar sua vilania, mas Otto “tinha certeza absoluta de que, no fundo de seu coração, não era aquilo que chamava de *innerer Schweinehund*, um bastardo imundo;” e que sua consciência somente pesava quando não fazia aquilo que lhe ordenavam.¹⁰¹

⁹⁹ Arendt, 1999, p. 32.

¹⁰⁰ Arendt, 1999, p. 33.

¹⁰¹ Arendt, 1999, p. 37.

Meia dúzia de psiquiatras haviam atestado a sua “normalidade” - “pelo menos, mais normal do que eu fiquei depois de examiná-lo, teria exclamado um deles, enquanto outros consideraram seu perfil psicológico, sua atitude quanto a esposa e filhos, mãe e pai, irmão, irmãs e amigos, “não apenas normal, mas inteiramente desejável” - e, por último, o sacerdote que o visitou regularmente na prisão depois que a Suprema Corte terminou de ouvir seu apelo tranquilizou a todos declarando que Eichmann era “um homem de ideias muito positivas”.¹⁰²

O jovem Eichmann não foi um aluno nem brilhante nem esforçado, e saiu cedo da escola, sem concluir sua formação de engenheiro, que usou, entre outras mentiras, para embelezar sua ficha na SS. Trabalhou como mineiro, na então recém adquirida empresa de seu pai, e dali partiu para tornar-se vendedor. Jovem sem muitas perspectivas, um de seus empregos foi obtido graças a interferência de um homem a quem ele chamava de “tio” e que era casado com a filha de um empresário judeu na Tchecoslováquia. Esse “tio”, após as leis de Nuremberg, solicita à Eichmann a autorização para emigrar para a Suíça, o que foi concedido. E essa concessão é usada como demonstração de que o acusado não possuía ódio pessoal aos judeus.¹⁰³

No final de 1932 foi despedido. O mesmo ano marca o seu ingresso no Partido Nazista e na SS, onde o ocupou o cargo de chefe da seção B-4 do Escritório Central da Segurança do Reich (*Reichssicherheitshauptamt* - RSHA). Sua adesão se deu por oportunidade quase casuística, não por ideologia.¹⁰⁴

Ele não tinha tempo, e muito menos vontade de se informar adequadamente, jamais conheceu o programa do Partido, nunca leu *Main Kampf*. Kaltenbrunner disse para ele: Por que não se filia à SS? E ele respondeu: Por que não? Foi assim que aconteceu, e isso parecia tudo.¹⁰⁵

E sua personalidade poderia ser demonstrada pelos comentários que fez sobre o fim da guerra, em 1945.

Senti que teria de viver uma vida individual difícil e sem liderança, não receberia diretivas de ninguém, nenhuma ordem, nem comando me seriam dados, não haveria mais nenhum regulamento para consultar - em resumo, havia diante de mim uma vida desconhecida.¹⁰⁶

No entanto, Arendt explica que Eichmann escondeu dos juízes e promotores um lado ambicioso, de quem preferiria morrer enforcado como *Obersturmbannführer* a. D (tenente-coronel da reserva) do que viver a vida pacata de um vendedor viajante.¹⁰⁷

¹⁰² Arendt, 1999, p. 37.

¹⁰³ Arendt, 1999, p. 40-41.

¹⁰⁴ Arendt, 1999, p. 43.

¹⁰⁵ Arendt, 1999, p. 45.

¹⁰⁶ Arendt, 1999, p. 44.

¹⁰⁷ Arendt, 1999, p. 44.

Ao longo de sua obra, a autora explica que Eichmann se tornou o que ela chamou de “perito” na questão judaica,¹⁰⁸ e que sua primeira oportunidade em colocar em prática esse conhecimento foi em Viena, em 1938. Ali, “a tarefa de Eichmann havia sido definida como “emigração forçada”, e o período ali como Chefe do Centro de Emigração dos Judeus Austríacos, era destacado por ele mesmo como “o período mais feliz e bem-sucedido de sua vida”.¹⁰⁹

Em março de 1939 ele foi nomeado para estabelecer um centro de emigração de judeus em Praga, e em outubro do mesmo ano, um mês após a eclosão da Segunda Guerra, foi chamado para Berlim. Ali, ocuparia o lugar de Heinrich Müller, seu antigo superior, como chefe do Centro para a Emigração Judaica. A ideia da Solução Final ainda demoraria dois anos para ser posta em prática oficialmente, mas ali, pelas dificuldades da guerra, já estava claro que “se os assuntos judaicos, sua especialidade, continuassem sendo uma questão de emigração, ele logo perderia o emprego”.¹¹⁰

Em 1941 ele recebeu a informação sobre a ordem de Hitler para o *extermínio físico dos judeus* e relata ter ficado sem palavras, pois nunca havia pensado em uma solução por meio da violência. Ainda teria dito: “agora eu perdia tudo, toda alegria no meu trabalho, toda iniciativa, todo interesse; eu estava, por assim dizer arrasado”.¹¹¹ No entanto, segundo relata a autora, o mesmo homem que teria perdido o ânimo para trabalhar explicou que “o fator mais potente para acalmar a sua própria consciência foi o simples fato de não ver ninguém, absolutamente ninguém, efetivamente contrário à Solução Final”.¹¹²

Apesar dessa convicção, o responsável pelo transporte das vítimas não conseguia lidar com a consequência da perfeita execução do seu trabalho. São inúmeras as passagens da obra de Arendt que demonstram isso. Ainda em 1941, seguindo ordens realizou visitas oficiais aos campos de extermínio do Leste.

Em Lublin, onde foi usado um motor de um submarino russo para gerar gases e envenenar judeus trancados em um edifício, Eichmann relatou: “Para mim isso era monstruoso. Não sou duro o bastante. [...]. Ainda me lembro como imaginei a coisa comigo mesmo, e me senti fisicamente fraco, como se tivesse passado por alguma grande agitação”.¹¹³

¹⁰⁸ Arendt, 1999, p. 52.

¹⁰⁹ Arendt, 1999, p. 56.

¹¹⁰ Arendt, 1999, p. 80-81.

¹¹¹ Arendt, 1999, p. 99.

¹¹² Arendt, 1999, p. 133.

¹¹³ Arendt, 1999, p. 102.

Em Chelmo, onde o método de extermínio eram os caminhões de gás, ele relata que “um médico de avental branco me disse para olhar por um buraco do caminhão enquanto eles ainda estavam lá dentro. Eu recusei. Não podia. Tinha de desaparecer” e explica: “Não sei dizer [quantos judeus entraram], eu mal olhei. Não consegui; não consegui; pra mim bastava”.¹¹⁴

Em Minsk as mortes ocorriam por fuzilamento, mas Eichmann chegou quando já haviam acabado e a visão dos corpos na cova foi suficiente para que ele relatasse que “meus joelhos fraquejaram e fui embora”. Dali partiu para Lwów, onde faziam a mesma coisa que em Minsk, e relatou ter visto “uma imagem terrível. Havia uma cova lá, que já estava cheia. E jorrando da terra, uma fonte de sangue. Nunca tinha visto uma coisa assim”.¹¹⁵

E ali, ele chega a uma conclusão:

Bem, é horrível o que está sendo feito por aqui; eu disse que os jovens estavam sendo transformados em sádicos. Como podem fazer isto? Simplesmente atirar em mulheres e crianças? Era impossível. Nosso povo tinha enlouquecido ou se alienado, nosso próprio povo.¹¹⁶

Nove meses depois, ele voltou para a região, para um lugar onde havia uma placa com um nome: Treblinka. Ali ele afirma ter visto a coisa mais horrível de toda sua vida: “Fiquei o mais longe que pude, não cheguei perto para ver aquilo. Mesmo assim, vi uma fila de judeus nus avançando por um longo corredor para serem asfixiados”.¹¹⁷

Por fim, em Auschwitz, onde tinha uma relação amigável com Höss que lhe poupava as visões mais cruéis, Eichmann esteve várias vezes. O campo cobria uma área de trinta quilômetros quadrados, com mais de 100 mil prisioneiros, não era apenas um campo de extermínio, de forma que era fácil evitar as cenas mais desagradáveis.¹¹⁸

Uma nota que a autora destaca é que a acusação, tentando aumentar a importância de Eichmann alegou que ele teria informado a Rudolf Höss, então comandante de Auschwitz, sobre a Solução Final, mas o próprio Höss afirmou que recebeu a ordem do próprio Himmler. As evidências demonstram que as conversas entre Höss e Eichmann, que ocorriam a intervalos regulares, giravam em torno de detalhes sobre a capacidade de extermínio do campo, quantos carregamentos poderia absorver por semana, e talvez planos de expansão.¹¹⁹

¹¹⁴ Arendt, 1999, p. 103.

¹¹⁵ Arendt, 1999, p. 104.

¹¹⁶ Arendt, 1999, p. 104.

¹¹⁷ Arendt, 1999, p. 105.

¹¹⁸ Arendt, 1999, p. 105.

¹¹⁹ Arendt, 1999, p. 102.

Ele nunca assistiu uma execução por fuzilamento ou ao processo de morte por gás, ou a seleção dos aptos ao trabalho, viu apenas o essencial para compreender o funcionamento da grande máquina de destruição.¹²⁰

Em setembro de 1941, pouco depois de suas primeiras visitas oficiais aos centros de extermínio do Leste, Eichmann organizou suas primeiras deportações em massa da Alemanha e do Protetorado, de acordo com um “desejo” de Hitler, que pediu a Himmler que tornasse o Reich *judenrein* o mais depressa possível. O primeiro carregamento continha 20 mil judeus do vale do Reno e 5 mil ciganos [...].¹²¹

O agir de um homem que, apesar de chocado com a brutalidade do que acontecia a ponto de demonstrar a tamanha perturbação narrada há pouco, mas continua cumprindo as ordens recebidas sem nenhum questionamento, fez com que Arendt incluísse no título de sua obra o complemento: “Um relato sobre a banalidade do mal”.

Nas palavras da autora, mencionando a aparente indiferença que toma conta dos atos de Eichmann explica:

Era assim que as coisas eram, essa era a nova lei da terra, baseada nas ordens do Führer; tanto quanto podia ver, seus atos eram os de um cidadão respeitador da lei. Ele cumpria o seu *dever*, como repetiu insistentemente à polícia e à corte; ele não só obedecia *ordens*, ele também obedecia à *lei*. (grifos da autora).¹²²

E na concepção de banalidade, Arendt aponta que o homem ali ora julgado por crimes tão aterradores, não era nada além de um modesto cidadão cumpridor do seu dever. E assim se refere a ele:

Eichmann, com seus dotes mentais bastante modestos, era certamente o último homem na sala de quem se podia esperar que viesse a desafiar essas ideias e agir por conta própria. Como além de cumprir aquilo que ele concebia deveres de um cidadão respeitador das leis, ele também agia sob ordens - sempre o cuidado de estar “coberto” -, ele acabou completamente confuso e terminou frisando alternativamente as virtudes e os vícios da obediência cega, ou a “obediência cadavérica”, (*kadavergehorsam*), como ele próprio a chamou.¹²³

Em outro aspecto, que extrapola os atos individuais, a autora toca em um ponto absolutamente polêmico que lhe rendeu críticas e ataques inclusive mencionados no Pós-Escrito da obra¹²⁴. Esse aspecto é o comportamento dos próprios judeus durante o Holocausto, especialmente as ações dos *Judenrat*, o Conselho Judeu.¹²⁵ Tais conselhos eram lideranças

¹²⁰ Arendt, 1999, p. 105.

¹²¹ Arendt, 1999, p. 109.

¹²² Arendt, 1999, p. 152.

¹²³ Arendt, 1999, p. 152.

¹²⁴ Arendt, 1999, p. 307.

¹²⁵ O Conselho Judeu era o departamento administrativo criado pelos nazistas nos guetos durante a Segunda Guerra Mundial, composto por líderes judeus responsáveis pela implementação das ordens das autoridades alemãs.

locais, muitas vezes acusadas de cooperar com os nazistas para o extermínio dos judeus, no que é descrito na obra como “o capítulo mais sombrio de toda uma história de sombras”,¹²⁶ e a autora dedica algum tempo demonstrando como o tribunal em Israel teve dificuldade de tratar do assunto, e justifica:

Ditive-me sobre esse capítulo do caso, que o tribunal de Jerusalém deixou de apresentar aos olhos do mundo em suas verdadeiras dimensões, porque ele oferece uma visão notável da totalidade do colapso moral que os nazistas provocaram na respeitável sociedade européia - não apenas na Alemanha, mas em quase todos os países, não só entre os perseguidores, mas também entre as vítimas.¹²⁷

E sobre Eichmann ainda, Arendt sugere a seguinte pergunta: “Trata-se de um caso exemplar de má-fé, de auto-engano misturado a ultrajante burrice? Ou é simplesmente o caso do criminoso que nunca se arrepende [...]?” E sugere como resposta que a ele bastava olhar seu passado para concluir que não estava se enganando nem mentindo, “pois ele e o mundo que viveu marcharam um dia em perfeita harmonia”.¹²⁸

E a sociedade alemã de 80 milhões de pessoas se protegeu contra a realidade e os fatos exatamente da mesma maneira, com os mesmos auto-engano, mentira e estupidez que agora se viam impregnados na mentalidade de Eichmann. Essas mentiras mudavam de ano para ano, e freqüentemente se contradiziam; além disso, não eram necessariamente as mesmas para todos os diversos níveis da hierarquia do Partido e para as pessoas em geral. Mas a prática do auto-engano tinha se tornado tão comum, quase um pré-requisito moral para a sobrevivência, que mesmo agora, dezoito anos depois do colapso do regime nazista, quando a maior parte do conteúdo específico de suas mentiras já foi esquecido, ainda é difícil às vezes não acreditar que a hipocrisia passou a ser parte integrante do caráter nacional alemão. Durante a guerra, a mentira que mais funcionou com a totalidade do povo alemão foi o slogan “a batalha pelo destino do povo alemão” [der Schicksalskampf des deutschen Volkes], cunhado por Hitler ou por Goebbels, e que tornou mais fácil o auto-engano sob três aspectos: sugeria, em primeiro lugar, que a guerra não era guerra; em segundo, que fora iniciada pelo destino e não pela Alemanha; e, em terceiro, que era questão de vida ou morte para os alemães, que tinham de aniquilar seus inimigos ou ser aniquilados.¹²⁹

Essa afirmativa é uma chave na compreensão do que a autora compreende como *a banalidade do mal*. Refletindo como uma sociedade respeitável e civilizada permite que a brutalidade, a morte, o preconceito, o ódio, ou seja, o mal se instale na sua rotina, no seu cotidiano, e seja justificado por um conjunto de auto-enganos, e que isso se estabeleça independentemente de questões de nacionalidade, inclusive atingindo, no entender da autora, a sociedade formada pelos indivíduos vítimas do processo.

¹²⁶ Arendt, 1999, p. 134.

¹²⁷ Arendt, 1999, p. 142.

¹²⁸ Arendt, 1999, p. 65.

¹²⁹ Arendt, 1999, p. 52.

E refletindo sobre o comportamento de um sujeito que teve sua “normalidade” atestada por psiquiatras; com um comportamento correto com sua família; que se choca com a brutalidade da Solução Final e que se orgulha de ser um cidadão que cumpre com seu dever e respeita as leis; é capaz de cometer tamanha atrocidade como garantir o transporte de centenas de milhares de judeus para o extermínio.

Refletindo sobre essas questões é que a autora sugere ser esse um relato de um processo onde o mal deixou de ser uma exceção, uma aberração; mas passou a fazer parte do cotidiano, da rotina. O mal tornou-se trivial, ordinário, corriqueiro, banal.

4.2 A representação da banalidade do mal em “Zona de Interesse”

Dentro do filme, mesmo que implicitamente, o conceito de Arendt é explorado de forma incisiva, por meio da representação do cotidiano da família. A indiferença dos personagens ao sofrimento que ocorre ao redor reflete a naturalização do mal, que, em vez de ser percebido como um ato de ódio extremo, surge como uma consequência banal das rotinas e das estruturas institucionais em que os indivíduos estão inseridos.

Essa justaposição ressoa diretamente com a ideia de Arendt de que o mal pode se instalar na rotina de pessoas comuns, tornando-se parte de uma estrutura social normalizada e invisível. O filme expõe essa indiferença com maestria, destacando como a sistematização da morte era tratada de maneira quase banal pelos que foram inseridos no sistema.

Arendt interpreta Eichmann, como um homem aparentemente comum, sem características de um vilão caricatural, mas que, em sua rotina burocrática e subserviente, perpetrar atos de genocídio sem reflexo sobre a moralidade de suas ações. Essa mesma indiferença moral está no centro da narrativa do filme, que expõe a coexistência entre o horror e a normalidade nas figuras da família Höss.

A representação da família no filme reflete um cotidiano em que os horrores do campo são apagados da percepção dos personagens. O espectador, no entanto, não tem o mesmo privilégio de ignorar a realidade através do som de horror constante, remetendo à ideia de que o mal está presente, mesmo quando invisível. Esse contraste entre a insensibilidade dos personagens e a carga simbólica dos elementos sonoros e visuais reforça a tese de que o mal, quando banalizado, pode tornar-se parte do tecido cotidiano de uma sociedade.

Rudolf Höss é retratado como um homem aparentemente comum, que, apesar de seu papel central na administração de Auschwitz, demonstra atitudes típicas de um pai dedicado e preocupado com o bem-estar de sua família. A narrativa também destaca momentos de afeto do

personagem por animais, evidenciados em cenas onde ele brinca com cachorros e cuida carinhosamente do seu cavalo (no qual aparece seu apreço por eles em suas biografias), chegando inclusive a dizer “eu te amo” para o animal.

Essa dissociação entre a violência sistêmica que comandava e sua vida doméstica é uma das expressões mais inquietantes do conceito de Arendt no filme. Ela demonstra como uma pessoa considerada “normal”, segundo padrões sociais e psicológicos, pode participar de um sistema desumanizador sem questionar suas implicações éticas.

Podemos notar que Höss, diferente da análise que a autora faz de Eichmann, era envolvido com a ideologia nazista e motivado pelo antissemitismo, mas isso não o impedia de se sentir desconfortável perante às cenas que presenciava. Assim como Eichmann, o mesmo também relatou os desconfortos em testemunhar as cenas brutais dos campos

No verão de 1941, quando [Himmler] me deu pessoalmente ordem de preparar Auschwitz para ser um local de extermínio em massa, e que eu deveria levar a cabo as execuções, eu não fazia a menor ideia da extensão e dos efeitos da matança. Certamente, era uma ordem insólita e monstruosa. Mas o raciocínio por trás do processo de extermínio me pareceu correto. Não pensei mais que isso na ocasião. Tinha recebido uma ordem e precisava cumpri-la. Não podia me permitir questionar se era ou não necessária essa matança em massa dos judeus.¹³⁰

No entanto, nunca houve a possibilidade de desafiar as ordens que recebia, pelo contrário, fazia questão de mostrar como as executava com maestria:

Eu precisava ver tudo que estava sendo feito. Dia e noite, eu tinha que ver os corpos sendo recolhidos e queimados, os dentes sendo quebrados, os cabelos cortados, tinha que testemunhar todos os horrores, horas após hora. Tinha que ficar lá naquele fedor medonho, sinistro, enquanto as valas comuns eram cavadas e os corpos eram queimados. E também, a pedido dos médicos, tinha que olhar pelo postigo da câmara de gás para ver os internos morrendo. Tinha que fazer tudo isso porque todo mundo estava de olho em mim, e cabia a mim mostrar que eu não só dava as ordens, mas também estava preparado para estar tão presente quanto os homens que eu comandava e exigia que estivessem presentes.¹³¹

Tanto Höss quanto Eichmann encarnaram a figura do “burocrata obediente” que Arendt identifica como central à banalidade do mal. Ambos representavam uma engrenagem

¹³⁰ Harding, 2014, p. 148. Em suas memórias, e em entrevistas conduzidas antes dos julgamentos de Nuremberg, Rudolf afirmou que sua reunião com Heinrich Himmler, quando recebeu a ordem de executar a Solução Final, teve lugar no verão de 1941, antes do ataque alemão à União Soviética, e que pouco depois ele foi a Treblinka, onde viu judeus do gueto de Varsóvia sendo exterminados. Essa versão da história é sustentada principalmente por Richard Breitman, historiador do Museu do Holocausto em Washington, D.C., e diretor da *US Congressional Commission for the Declassification of Nazi Documents*. Mas muitos estudiosos contestam essa afirmação, argumentando que Rudolf Höss confundiu as datas. Eles apontam o fato de que o gueto de Varsóvia só foi liquidado no verão de 1942, e Treblinka só começou a funcionar nessa mesma época. O mais provável é que Rudolf tenha conversado com Himmler mais de uma vez sobre essa questão delicada e, dada a coerência de seus depoimentos (para os ingleses, os americanos e os poloneses), a data desse encontro histórico é muito possível.

¹³¹ Harding, 2014, p. 169.

essencial na máquina de destruição nazista, e ambos conseguiam racionalizar seus atos, mas também distanciar moralmente das consequências. Apesar de reconhecerem a monstruosidade das ações que facilitavam, permaneciam comprometidos em cumpri-las, com a justificativa de obediência e dever.

Portanto, ao analisar *Zona de Interesse* (2023) sob a luz da teoria de Arendt, ampliamos a dimensão simbólica do filme, ao mostrar que o horror do Holocausto não depende exclusivamente de monstros, mas da cooperação de indivíduos aparentemente comuns, que transformaram o mal em uma prática cotidiana e banal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No transcurso das páginas desse trabalho foi apresentado uma análise histórica e cinematográfica do filme *Zona de Interesse* (2023), de Jonathan Glazer, que retrata a rotina da família Höss que seguia pacata e harmoniosa em uma bela residência, separada por um simples muro do mais famoso e bem-organizado empreendimento dedicado ao extermínio de pessoas de toda nossa história: o campo de concentração nazista de Auschwitz (Birkenau).

Rudolf Höss era, à época, o orgulhoso comandante e administrador (e fora também o responsável pela construção) da mais eficiente estrutura destinada a atender o desejo de Adolf Hitler na busca do que se chamou de Solução Final da questão judaica, ou seja, o extermínio completo de um povo. Ali, Rudolf, como qualquer trabalhador, dividia seu tempo entre seu emprego e seus deveres familiares de um pai e esposo dedicado, além de aproveitar as idílicas horas de lazer. Sempre vizinhando o horror do campo que se estendia do outro lado do muro, e impassível aos sons que o mesmo muro era incapaz de bloquear.

Foi problematizada a correlação histórica entre o Cinema e o Nazismo, destacando que a produção cinematográfica na sua condição de pioneira mídia de massas, foi eficientemente usada pelo governo nacional socialista alemão para informar, influenciar e manipular a opinião pública. Não por acaso, Goebbels se tornou um dos ministros mais influentes, e até hoje um dos mais conhecidos, do regime nazista. Demonstrou-se que, entre outras finalidades, o cinema no período foi usado para elevar os ânimos da população em relação à guerra, demonstrando o que seria uma superioridade do exército alemão. Os filmes ainda eram usados para espalhar o racismo, o nacionalismo, a xenofobia e o epíteto de inimigos aos comunistas, e em especial, aos judeus.

Um aspecto tratado neste trabalho é a produção cinematográfica com a temática do Holocausto, e o dilema incontornável que se instala entre a tentativa de representar historicamente o horror ocorrido e, o risco da espetacularização do tema. Ilustrativamente, foram apresentados alguns sucessos de bilheteria, contendo obras eticamente responsáveis e outras um tanto quanto problemáticas, bem como algumas das críticas recebidas. Entre as obras elencadas, foi apresentado no final o filme *Zona de Interesse* (2023), objeto da análise aqui desenvolvida.

Em seguida, desenvolveu-se nessa pesquisa a contextualização histórica onde o filme se desenrola. Ali foram discutidas informações diversas, desde a explicação do título do filme, detalhes sobre o campo de Auschwitz e um resumo biográfico de seu comandante e protagonista central do filme. Ainda, concluindo o capítulo encontra-se um breve histórico profissional de

Rudolf Höss, a narrativa busca situar o leitor no contexto histórico da obra, conectando a trajetória de Höss com os fatos apresentados no filme, de forma a fazer conhecer sua carreira bem sucedida na hierarquia nazista e compreender os fatos históricos abordados na obra.

No capítulo que se sucede, inicia-se já a análise do filme, trazendo a representação cinematográfica dos cenários e imagens, dedicando especial atenção aos elementos sonoros, que acabam por constituir uma obra apartada, mas paradoxalmente indissociável do imagético e da história. Neste capítulo ainda foram decupadas algumas cenas do filme para análise detida de seu simbolismo e representatividade em aspectos ideológicos, históricos e humanos.

Por fim, o último capítulo se dedica a visitar a obra fundamental que Hannah Arendt produziu acompanhando o julgamento de Eichmann em Jerusalém, onde chamou atenção para a chocante banalidade do mal que permeou a sociedade que assistiu aos horrores do Holocausto. Dessa visão da autora, foi traçado um paralelo com a história contada no filme objeto de análise de estudo, onde uma família comum à sociedade da época, performa uma vida tranquila e ordinária, vizinhando, e tolerando, uma monstruosidade até então inconcebível.

Para aprofundar ainda mais o tema, deixo minha sugestão ao leitor o documentário *A Sombra do Comandante*, de Daniela Völker, produzido pela HBO. O documentário aprofunda com mais detalhes a vida de Rudolf Höss, contendo trechos da sua autobiografia escrita na prisão e um rico acervo fotográfico. É mostrado a casa da família Höss nos dias atuais e, através de imagens aéreas é possível perceber sua proximidade perturbadora com o complexo de Auschwitz. Também é explorado o destino da família após a guerra, complementando com vídeos históricos de Höss depondo no Julgamento de Nuremberg — lembrando que ele, foi o primeiro nazista de alto escalão a admitir abertamente os crimes que ocorriam lá.

No restante, o documentário trata de um dos filhos de Rudolf. Agora com 87 anos, Hans Jürgen Höss confronta pela primeira vez o terrível legado de seu pai. Hans é uma das crianças retratadas em *Zona de Interesse* (2023), enquanto o mesmo desfrutava de uma infância aparentemente feliz na vila da família em Auschwitz, a outra protagonista do documentário, Anita Lasker-Wallfisch, era uma prisioneira judia que lutava para sobreviver aos horrores do campo situado ao lado.

O ponto alto está no encontro histórico e profundamente simbólico: oito décadas depois, Hans e Anita se reúnem frente a frente. Este é o primeiro momento em que um descendente de um grande criminoso de guerra encontra um sobrevivente do Holocausto em um ambiente tão íntimo — na sala de estar de Anita, em Londres. Junto com seus filhos, Kai Höss e Maya Lasker-Wallfisch, os quatro protagonistas exploram os pesos herdados de suas histórias familiares, tão diferentes, mas entrelaçadas.

Dessa forma, a conclusão que se chega ao final deste estudo é complexa e de profunda reflexão. Toda a maldade intrínseca ao projeto da Solução Final, que transformou em política estatal, em programa de governo, a elaboração de uma indústria destinada a matar seres humanos, é a maldade adormecida em um ser humano comum. Não é a maldade de uma aberração monstruosa que atua com um comportamento inumano. Filmes como *Zona de Interesse* (2023) alimentam um diálogo com a historiografia ao questionar não apenas o como o genocídio ocorreu, mas como os perpetradores puderam viver com ele. Rudolf Höss, assim como Eichmann, simplesmente cumpriram com seu dever, realizaram um trabalho que lhes foi confiado.

Em termos historiográficos, o filme viabiliza questionamentos sobre as várias camadas de participação e cumplicidade que permitiram que o Holocausto acontecesse. A invisibilidade das vítimas e o silêncio que permeia suas mortes no filme refletem debates mais amplos sobre a memória desse trauma e sobre como a sociedade escolhe lembrar ou esquecer os horrores do passado. O filme aponta para um momento crucial da história contemporânea, em que o Holocausto está deixando de ser uma memória viva, passando a depender de registros, narrativas e obras como essa para manter viva a consciência coletiva – algo ainda mais urgente diante da existência de movimentos negacionistas, que tentam distorcer ou superar a dimensão dessa tragédia. O cinema, nesse contexto, se torna uma poderosa forma de memória, lembrar é resistir ao esquecimento e garantir que tragédias como essa jamais se repitam.

FONTES

A LISTA de Schindler. Direção: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg, Gerald R. Molen e Branko Lustig. Estados Unidos: Universal Pictures, 1993. Filme.

NOITE e Neblina. Direção: Alain Resnais. Produção: Anatole Dauman e Samy Halfon. França: Argos Films, 1956. Documentário.

O FILHO de Saul. Direção: László Nemes. Produção: Gábor Sipos e Gábor Rajna. Hungria: Laokoon Filmgroup, 2015. Filme.

O JUDEU Süß. Direção: Veit Harlan. Produção: Terra Film. Berlim: Terra Film, 1940. Filme.

O JULGAMENTO de Nuremberg. Direção: Stanley Kramer. Produção: Stanley Kramer. Estados Unidos: United Artists, 1961. Filme.

O MENINO do Pijama Listrado. Direção: Mark Herman. Produção: David Heyman. Estados Unidos, Reino Unido: Miramax Films, 2008. Filme.

O PIANISTA. Direção: Roman Polanski. Produção: Roman Polanski, Robert Benmussa e Alain Sarde. França, Alemanha, Reino Unido, Polônia: R.P. Productions, 2002. Filme.

O TRIUNFO da Vontade. Direção: Leni Riefenstahl. Produção: Leni Riefenstahl-Produktion, Reichspropagandaleitung der NSDAP. Alemanha: Universum Film AG, 1935. Filme.

ROMA, Cidade Aberta. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Giuseppe Amato. Itália: Excelsa Film, 1945. Filme.

SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. Produção: Les Films Aleph. França: Les Films Aleph, 1985. Documentário.

ZONA de Interesse. Direção: Jonathan Glazer. Produção: James Wilson e Ewa Puszczyńska. Reino Unido, Estados Unidos, Polônia: A24, 2023. Filme.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, H. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 344 p.
- AUSCHWITZ-BIRKENAU MEMORIAL AND MUSEUM. **Mini dictionary of terms from the history of Auschwitz**. 2024. Disponível em: http://70.auschwitz.org/index.php?option=com_content&view=article&id=301&Itemid=179&lang=en. Acesso em: 16 out. 2024.
- AUSCHWITZ-BIRKENAU MEMORIAL AND MUSEUM. **"The Zone of Interest" - Jonathan Glazer's film about the Auschwitz commandant - awarded the Grand Prix at Cannes Film Festival**. 29 maio 2023. Disponível em: <https://www.auschwitz.org/en/museum/news/the-zone-of-interest-jonathan-glazers-film-about-the-auschwitz-commandant-awarded-the-grand-prix-at-cannes-film-festival,1617.html>. Acesso em: 04 nov. 2024.
- CHORNYI, M. **Sites beyond Auschwitz 'Stammlager'**. War Documentary, 27 abr. 2019. Disponível em: <https://war-documentary.info/objects-around-aushwitz/>. Acesso em: 18 out. 2024.
- FERRO, M. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 264 p.
- HARDING, T. **Hanns & Rudolf: o judeu-alemão e a caçada ao Comandante de Auschwitz**. Tradução de Ângela Lobo. 1.ed. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014. 304 p.
- INSTITUT FÜR ZEITGESCHICHTE. **Rudolf Höss: Handlungspraxis, Beziehungsstrukturen und Privatleben eines KZ-Kommandanten**. 2024. Disponível em: <https://www.ifz-muenchen.de/forschung/ea/forschung/rudolf-hoess-handlungspraxis-beziehungsstrukturen-und-privatleben-eines-kz-kommandanten>. Acesso em: 28 out. 2024.
- KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler**. Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 407 p.
- LEVI, P. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 2013. 176 p.
- MARTIN, L. **The Zone of Interest: How the most horrifying sounds in film history were created**. Culture BBC, 16 fev 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20240216-the-zone-of-interest-how-the-most-horrifying-sounds-in-film-history-were-created>. Acesso em: 04 nov. 2024.
- MORETTIN, E. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. In: CAPELATO, Maria Helena; et al. **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 39-64.
- O'HAGAN, S. **Jonathan Glazer on his Holocaust film The Zone of Interest: This is not about the past, it's about now**. The Guardian, Londres, 10 dez. 2023. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2023/dec/10/jonathan-glazer-the-zone-of-interest-auschwitz-under-the-skin-interview>. Acesso em: 06 set. 2024.
- PEREIRA, W. P. **O império das imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazi-fascista na Europa e na América Latina (1933-1955)**. 2008. Tese

(Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 439. 2008.

QUINLAN, A. **Como você reconstrói a casa de um nazista?** 10 jan. 2024. Disponível em: <https://www.curbed.com/2024/01/zone-of-interest-film-set-interview-designer-chris-oddy.html>. Acesso em: 02 nov. 2024.

ROXBOROUGH, S. **Christian Friedel on ‘The Zone of Interest’**: Finding Humanity Amid the Horror. *Hollywood Reporter*. 8 março 2024. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/christian-friedel-zone-of-interest-rudolf-hoss-auschwitz-1235846510/>. Acesso em: 04 nov. 2024.

SANTIAGO JÚNIOR, F. das C. F. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, Ouro Preto, v. 5, n. 8, p. 151–173, 2012. DOI: <https://doi.org/10.15848/hh.v0i8.270>. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/270>. Acesso em: 28 set. 2024.

SORLIN, P. **Sociologia del cinema**. Milão: Garzanti, 1979. 328 p.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. Auschwitz - Animated Map/Map. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/auschwitz>. Acesso em: 28 out. 2024.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, M. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994. 144 p.

YAD VASHEM. **The World Holocaust Remembrance Center**. 2024. Disponível em: <https://www.yadvashem.org/index.html>. Acesso em: 28 out. 2024.