



## UvA-DARE (Digital Academic Repository)

### Gênero e moralidade das coisas nos primeiros anos do pós-guerra na Almenha

Scholz, N.

**Publication date**

2015

**Document Version**

Final published version

**Published in**

Trama Interdisciplinar

[Link to publication](#)

**Citation for published version (APA):**

Scholz, N. (2015). Gênero e moralidade das coisas nos primeiros anos do pós-guerra na Almenha. *Trama Interdisciplinar*, 6(1), 18-36.

<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/7941>

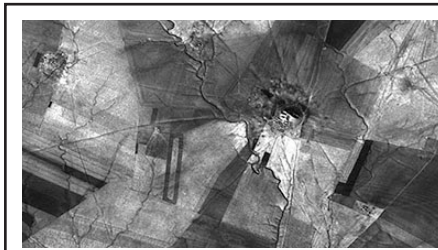
**General rights**

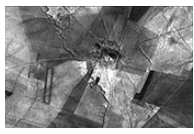
It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

**Disclaimer/Complaints regulations**

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

## ENSAIO





## GÊNERO E MORALIDADE DAS COISAS NOS PRIMEIROS ANOS DO PÓS-GUERRA NA ALEMANHA\*

Natalie Scholz\*\*

**Resumo** – O ensaio se concentra em dois “filmes de escombros” (*Trümmerfilm*) – *Os assassinos estão entre nós* e *Entre ontem e amanhã* –, a fim de explorar como eles lidam com o legado da cultura material nazista em termos de gênero. Sugiro conceber os objetos na tela como “eventos tangíveis”, relativos à ordem interrompida das coisas na Alemanha do pós-guerra, incluindo o legado de desapropriação e “arianização” do espaço alemão. Como o problema da culpa masculina aparece nesses filmes de uma forma peculiar em relação à alienação de bens de uma vítima do sexo feminino, o problema da desapropriação (e o assassinato em massa a ele relacionado) é misturado com o desafio das relações de gênero no pós-guerra. O ato físico de limpeza e reordenação não é apenas estabelecido como uma tarefa feminina, mas também é um pressuposto para resolver o problema, desconfortavelmente presente, das sobras materiais do Terceiro *Reich*, por meio de intervenções corporais das mulheres.

**Palavras-chave:** *Trümmerfilm*. Gênero. Cultura material. Nazismo. Pós-guerra.

### GÊNERO, CULTURA MATERIAL E LEGADO DO PASSADO NAZISTA

Nos últimos anos, a categoria de gênero tem desempenhado um papel cada vez mais importante nos debates acadêmicos sobre os esforços contraditórios alemães do pós-guerra em lidar com o passado nazista. Os historiadores têm argumentado que o colapso da sociedade nacional-socialista produziu uma aguda crise de masculinidade e tornou-se um desafio reconstruir alguma forma de autoridade masculina. Vários estudos têm mostrado como, na Alemanha do pós-guerra, as mulheres eram tanto consideradas culpadas de traição sexual no contexto da derrota quanto ícones de pureza moral imaculada pelos crimes nazistas.

---

\* Artigo a ser publicado na revista francesa *Clio* em 2015. Os direitos para a realização desta tradução foram gentilmente cedidos pela autora. Texto traduzido por Carla Milani Damiano.

\*\* Professora Doutora de História Moderna e Contemporânea na Universidade de Amsterdã (Holanda). Sua pesquisa é voltada para a história cultural da política na Europa moderna (França e Alemanha), com foco em representações simbólicas e imaginações populares. *E-mail:* n.scholz@uva.nl

A maneira como os alemães trataram o legado nazista durante os anos do pós-guerra mostrou que a própria participação das mulheres no regime foi sistematicamente ignorada. Em vez disso, tanto nas representações culturais como nos debates políticos, a elas foi muitas vezes atribuída a tarefa de, literal e figurativamente, limpar a bagunça, assegurar um novo começo e auxiliar os homens a fazer as pazes com o *seu* passado. Enquanto Elizabeth Heineman (2005) destacou a figura da "mulher remexedora de escombros" (*Trümmerfrau*)<sup>1</sup> como um exemplo de primeira importância dessa visão, uma quantidade dos mais famosos filmes de "escombros", gênero de filme predominante no período de ocupação da Alemanha, também surgiu em estudos de história e teoria do cinema como exemplares dessa tendência (cf. MOELLER, 1999; CARTER, 2000; PINKERT, 2008a)<sup>2</sup>.

Na vertente da história do gênero e dos estudos de cinema, no entanto, a materialidade da vida cotidiana implicada nessas estratégias para lidar com o passado foi quase sempre reduzida à sua dimensão prática ou simbólica (e cinematográfica)<sup>3</sup>. Os objetos materiais, entretanto, derivam seus significados contraditórios e emocionais não apenas de discursos e representações, mas também de interações corporais ou sensuais entre pessoas, lugares e objetos, tornando-se assim "eventos tangíveis" (JONES, 2010; AUSLANDER, 2005; MILLER, 1987)<sup>4</sup>. Este ensaio se propõe a revisitar o debate acadêmico sobre gênero e o legado do passado nazista na Alemanha pós-guerra, trabalhando com um entendimento antropológico de objetos materiais.

A fim de fazer isso, temos primeiro que tomar consciência da cultura material do Terceiro Reich, de um modo geral, e refletir sobre ela como uma parte importante do difícil passado dos alemães, quando confrontados com o fim da guerra. O regime nacional-socialista havia definido um novo desenho, material e estético, de toda a sociedade alemã, de espaços públicos e privados, a fim de construir o maior império alemão e transformá-lo em um espaço "ariano" (TAYLOR; WILL, 1990; BROCKHAUS, 1997; BAJOHR, 2002a; BARANOWSKI, 2004; HAGEN, 2004; BETTS, 2004; REAGIN, 2007; HARVEY, 2003; MAJER, 2003; SCHÄFER, 2009; BIRDSALL, 2012; SZEIJMANN, 2012)<sup>5</sup>. Isso incluiu a reconfiguração da esfera doméstica, bem como a destruição e desapropriação de bens pertencentes a judeus (e, às vezes, de outros "não alemães") e sua redistribuição entre os homens e mulheres "arianas". Soldados e

---

1 - N. T.: A palavra alemã *Trümmerfilm*, que designa um gênero de filme do pós-guerra, recebeu duas traduções para o português: "filmes de escombros" e "filme de ruínas". Optamos pela primeira tradução, pois aproxima-se da ação, no filme, de remexer entulhos e recuperar objetos.

2 - Sobre a parte ocidental da Alemanha, ver Brauerhoch (2006), Biess (2001) e o seminal Heineman (1996). Sou grata ao Netherlands Institute for Advanced Study (Nias) pela concessão de tempo de pesquisa para trabalhar sobre este artigo. Agradeço também ao revisor anônimo, bem como a Leora Auslander e Rebecca Rogers, os comentários úteis no manuscrito.

3 - A exceção recente é Evans (2011).

4 - A expressão "eventos tangíveis" remete a Beek (1996).

5 - Meu entendimento sobre a cultura do Terceiro Reich é também inspirado em Confinio (2009).

mulheres alemãs participaram da violenta política de germanização em novos territórios do *Reich*: apropriaram-se de apartamentos e os transformaram em "típicas" casas alemãs em países estrangeiros ocupados.

Como podemos compreender o legado moral e emocional que essa cultura material politizada do Terceiro *Reich* deixou para os alemães do pós-guerra? Como esse legado afetou as relações de gênero no pós-guerra? Enquanto um corpo crescente de trabalhos sobre a cultura alemã da memória do pós-guerra enfoca o ambiente construído do Terceiro *Reich*, a categoria de gênero não esteve no centro da atenção (cf. KOSHAR, 2000; RIEGER, 2007). Além disso, as publicações sobre as ramificações da "arianização" no pós-guerra concentraram-se na restituição (financeira), sem consideração especial para o problema cultural da materialidade. Geralmente, a nazificação do espaço doméstico é negligenciada nas reflexões sobre como os alemães lidaram com as consequências do Terceiro *Reich*.

O estudo de Franziska Becker (1994) sobre a pequena aldeia no Sul da Alemanha, Baisingen, no entanto, forma uma notável exceção. Becker (1994) demonstra como o processo de "arianizar" a propriedade judaica selou a separação entre "arianos" e "judeus". Ao mesmo tempo, ambos os grupos permanecem ligados além da morte, por meio da presença de objetos anteriormente de propriedade dos judeus. Ambos, homens e mulheres "arianos", estavam envolvidos. Na verdade, as mulheres alemãs muitas vezes aparecem nos arquivos de restituição estudados por Becker (1994, p. 84-91) como as "peritas" domésticas dos objetos do cotidiano expropriados que possuíam, distorcendo a realidade regularmente em suas declarações, a fim de minimizar sua responsabilidade.

Os sentimentos de culpa, vergonha e cumplicidade fazem crer que o problema não foi muito escrito nem oralmente elaborado depois da guerra<sup>6</sup>. Nos filmes, no entanto, a relação entre pessoas e coisas torna-se inevitavelmente parte do drama emocional da história cinematográfica, mesmo que o tema não seja óbvio na trama. Assim, este ensaio se concentra em dois filmes de escombros ou ruínas (*Trümmerfilm*) – *Os assassinos estão entre nós* (*Die Mörder sind unter uns*, 1946) e *Entre ontem e amanhã* (*Zwischen Gestern und Morgen*, 1947) –, a fim de explorar como eles lidam com o legado da cultura material nazista em termos de gênero<sup>7</sup>. O cinema tanto envolve os objetos materiais com afeto quanto submete o mundo fenomênico ao espectador. Nessa capacidade de perceber o fenômeno, o filme, indiscutivelmente, mais do que qualquer outro meio, captura com precisão a maneira como os objetos materiais tornam-se portadores de afeto e significado na vida cotidiana. Sugiro, portanto, que

---

6 - Apenas alguns comentários sobre as conversas do cotidiano do pós-guerra revelam esse fato (cf. BAJOHHR, 2002b, p. 50, nota 27). Ver Rahden (2011), de maneira mais geral, sobre como o passado nazista deixou suas marcas nos toscos meios de comunicação na Alemanha do pós-guerra.

7 - *Die Mörder sind unter uns* (Alemanha 1946, Deutsche Film AG, East Berlin, dirigido por Wolfgang Staudte) e *Zwischen gestern und morgen* (Alemanha 1947, Neue Deutsche Filmgesellschaft, Munique, dirigido por Harald Braun).

levemos a sério os objetos na tela, como "eventos perceptíveis", referentes ao desafio colocado pela ordem interrompida das coisas na Alemanha do pós-guerra, incluindo o legado de desapropriação e "arianização" do espaço alemão. Assim, entre várias análises perspicazes do gênero "filmes de escombros" (*Trümmerfilm*) já realizadas, este ensaio procura acrescentar uma dimensão importante.

Os filmes de escombros têm desempenhado um papel significativo em discussões de historiadores, bem como de estudiosos de cinema, sobre os esforços alemães para enfrentar o passado nazista (SHANDLEY, 2001; WECKEL, 2003). Mulheres pesquisadoras, em particular, têm trazido à tona a estrutura fortemente de gênero de muitos desses filmes. O primeiro filme alemão do pós-guerra, *Os assassinos estão entre nós*, atraiu particularmente intensa atenção acadêmica, ao ressaltar sua função de modelo para muitos dos filmes de escombros (*Trümmerfilm*) que foram posteriormente produzidos. Primeiramente, Erica Carter (2000, p. 102) e, mais tarde, Anke Pinkert (2008a, p. 133) mostraram como, nesse filme, a figura da mulher moralmente inocente, que suprime seu próprio passado e "apaga todos os rastros de guerra" com seu trabalho físico, serviu para "facilitar [o] processo de lembrança do homem" e "conferir suporte às ruínas de uma masculinidade guerreira danificada"<sup>8</sup>. Além disso, a paisagem de escombros na tela tem sido interpretada como uma metáfora do colapso total da sociedade alemã e parte da experimentação de diferentes formas de percepção cinematográficas (HABIB, 2007; GROB, 2010; FISHER, 2005)<sup>9</sup>. Com relação a *Entre hoje e amanhã*, os estudiosos destacam a percepção dos escombros, os *flashbacks* dos bombardeios e os aspectos mnemônicos do hotel e da paisagem urbana (cf. FISHER, 2005, 2009; FAY, 2008; GROB, 2010). Todavia, esse filme é um caso adicional particularmente interessante para este ensaio por duas razões. Em primeiro lugar, contém uma estrutura de gênero similar a *Os assassinos estão entre nós*<sup>10</sup>. Em segundo lugar, enquanto certos autores percebem que o enredo do filme é ativado por um objeto específico, eles deixam de considerar as implicações mais amplas de materialidade desse objeto, da maneira como este ensaio se propõe a fazer.

Prestar atenção em como mulheres, homens e objetos interagem na tela torna possível discernir como o significado é produzido por essa interação. Revelar-se-á que ambos os filmes *também* podem ser lidos como reflexões cinematográficas sobre o problema moralmente preocupante da presença *material* do passado nacional-socialista. Podemos ver que o desafio intrincado de reordenar o material do passado também implica a reorganização da relação entre homens e mulheres.

---

8 - Ver também Weckel (2000). Sobre gênero e filmes de escombros, ver Fisher (2007) e Baer (2009).

9 - Robert Shandley (2001, p. 22-32) compara o cenário de escombros em *Os assassinos estão entre nós* aos filmes de faroeste do diretor norte-americano John Ford: a paisagem da "vastidão sem lei".

10 - Isso foi observado por Carter (2000).

## DOIS FILMES, TRÊS ENTRADAS EM CENA E A CARGA MATERIAL DO PASSADO

Três entradas em cena cinematográficas. Duas dessas entradas acontecem, na narrativa, em 1946/1947: uma mulher, que havia estado em um campo de concentração, chega a uma estação na cidade de Berlim que se encontra em escombros; caminha em direção ao prédio no qual morava, conversa com seu amigo, o velho oculista, na loja do piso térreo; sobe as escadas; entra em seu antigo apartamento e descobre que ele foi ocupado por um estranho. Esse é o início do filme *Os assassinos estão entre nós*<sup>11</sup>.

Um homem, um artista que foi obrigado a emigrar, chega à estação central, vagueia pelos escombros de Munique, entra no Hotel Palast pela porta da frente; encontra uma pilha de pedras atrás da fachada; conversa com uma mulher à procura de algo no meio do entulho, volta-se para a portaria. Esse é o início de *Entre ontem e amanhã*.

Seguimos essas duas pessoas e olhamos como se também seguissemos, através de seus olhos, a paisagem da cidade em escombros, pontuada por pessoas esfarrapadas, vagando a esmo. Ícones isolados da idílica Alemanha do pré-guerra aparecem, como o pináculo da igreja debaixo das ruínas em Munique ou o cartaz de uma antiga praça da cidade colado em uma parede, entre os escombros, em Berlim.

A terceira entrada acontece no tempo narrado: março de 1938<sup>12</sup>.

Vemos uma mulher entrar no *lobby* do Hotel Palast pela porta giratória, olhando em volta com um ar assustado. Ela chega à recepção do hotel e pede um quarto. O gerente do hotel hesita, referindo-se às "restrições", mas está de acordo com seu pedido. Pouco depois, a mulher se encontra diante da porta de uma elegante sala do hotel. Ela respira profundamente enquanto olha ao redor, caminha sobre o tapete grosso em direção das cortinas, acende uma luz, caminha em direção à mesa e acende outra lâmpada, senta-se em cima da mesa e sorri; entra no banheiro, olha ao redor, sorri, abre a torneira de água, sente a água, seca as mãos e se senta na banheira, observando tudo. Esses momentos acontecem no meio do filme *Entre ontem e amanhã*. Fazem parte de um *flashback* que é introduzido como uma lembrança do gerente do Hotel Palast, que finalmente revela o problema central da trama.

Cada uma dessas três entradas mostra as pessoas voltando para um mundo e para um ambiente material, do qual haviam sido excluídas à força, mas apenas a terceira entrada em cena, da mulher judia Nelly Dreyfuss, envolve um perigo mortal. Em 1938, sua aparição no espaço público do hotel tem uma qualidade fantasmagórica. O tapete no qual caminha, a mesa e a cadeira nas quais se senta e a torneira de água que usa não deveriam ser utilizados,

---

11 - Esse início é precedido apenas por um ângulo de inclinação *close-up* tomado em duas sepulturas com um capacete de aço e um crucifixo em cima. Evolui depois para uma tomada longa em uma rua de entulho. Mertens se aproxima do espectador, olha em volta e entra em um bar. De fundo, uma música de piano-bar vulgar.

12 - A data exata é clara no diálogo: 22 de março de 1938.

nem tocados por ela<sup>13</sup>. A maneira tímida como Dreyfuss se conecta com o material ao redor torna evidente que aquilo que a circunda já havia adquirido um novo significado, tendo em vista sua exclusão. O prédio e os objetos dentro dele já haviam silenciosamente registrado a *ausência* de judeus. Sua presença perturba a ordem das coisas em 1938, perturba as regras não ditas por meio das quais as pessoas e as coisas interagem. Nelly Dreyfuss vai morrer à noite após ter entrado no hotel, atirando-se do alto da escadaria, escolhendo a morte para escapar de sua prisão iminente pela *Gestapo*.

A história principal de *Entre ontem e amanhã* acontece no presente do pós-guerra de 1947 e narra o retorno do caricaturista Michael Rott que está procurando uma mulher alemã, Annette Rodenwald, por quem esteve apaixonado, quando teve que deixar o país em março de 1938. Em vez de amor, ele encontra rejeição, inimizade, evasão e uma atitude de desconfiança em relação a ele pelas pessoas que encontra no hotel: o porteiro, Annette e Ebeling, gerente do hotel, com quem Annette se casou após não ter mais notícias de Rott. O que essa história sobre o retornar de uma experiência de emigrante tem a ver com a cultura material? Nesse caso, um objeto, ou a *ausência* de suas funções; a imagem do hotel parcialmente destruído é como um lugar mnemônico para aqueles que retornam<sup>14</sup>. O *flashback* que apresenta Nelly Dreyfuss também introduz a razão da desconfiança no encontro entre Rott, Annette e Ebeling: um colar que pertencia a Nelly Dreyfuss, que havia desaparecido na noite em que Dreyfuss morreu e que Rott partiu. Ebeling acusa Rott de ter traído Dreyfuss, denunciando-a à polícia, a fim de lhe roubar o colar. Essa acusação contra Rott, que antes havia fugido da *Gestapo* por razões políticas, torna-o um suspeito de cumplicidade na perseguição da judia Dreyfuss, um crime supostamente cometido pelo motivo de enriquecimento próprio.

Antes desse *flashback* que introduz Nelly Dreyfuss, o colar já havia aparecido uma vez na tela. Kat, a jovem com quem Rott encontra no início, estava olhando para ele nos escombros. (Ficará claro apenas no final do filme como ela soube sua localização.) Em uma cena que precede o *flashback*, ela descobre a caixa em um armário de aço, abre-a, e um plano detalhe das joias, acompanhado por uma música dramática, marca o momento de seu triunfo e acentua sua esperança em um futuro melhor, diretamente associado à sua apropriação do artefato. Como mãe de um filho único, vivendo em circunstâncias miseráveis, ela tem a intenção de melhorar sua condição de vida, vendendo o colar no mercado negro. Essa é a primeira cena em que o colar se torna o objeto central da atenção, a segunda cena segue o *flashback* subsequente. Nelly Dreyfuss confia seu colar ao gerente, explicando por que ela teve que sair do esconderijo e voltar para seu ex-marido, um ator alemão chamado Corty, mesmo sabendo ser perigoso. Enquanto descreve como se sente sendo banida de tudo o que

13 - Sobre a exclusão dos judeus dos hotéis e de outros espaços públicos, ver Bajohr (2003) e Kaplan (1998, p. 17-49). Em Munique, a exclusão dos judeus de banhos públicos começou em 1935 (cf. HANKE, 1967, p. 139).

14 - Sobre a relação entre escombros e *flashbacks*, ver Fisher (2009).



costumava ser sua vida, ela, constantemente, toca e move o colar em suas mãos, e conclui: "Pela primeira vez, tive que reviver minha vida um pouco, tive que ser cercada pela luz e, mesmo que pareça bobagem, tive que usar minhas roupas, tive que sentir o tapete sob meus pés e ... ver meu marido".

Nesses momentos e em momentos posteriores do filme, o colar está imbuído de significado. Percebe-se a interação física entre o objeto e as personagens, seja por meio de emoções que informam essa interação, seja ainda por meio de outras formas cinemáticas de encenação teatral e pelo uso de *close-ups* e música. Assim, o colar se torna não apenas um objeto altamente carregado de significado, uma testemunha silenciosa ao presenciar o sofrimento, a exclusão e a morte de Nelly, mas também testemunha o problema da cumplicidade e da culpa que as personagens da história carregam, de maneira diferente, em relação à história desse objeto. No decorrer do filme, o colar se torna um legado material em torno do qual, por sua profunda e perturbadora presença, toda a história do filme é organizada<sup>15</sup>.

Quanto mais Kat percebe o problema de Rott, mais tenta resolvê-lo. Ela consegue reaver a joia do mercado negro e a entrega a Annette (ex-amante de Rott) como um prova de sua confiabilidade. Por um lado, esse ato coloca em primeiro plano Kat como a personagem feminina essencialmente inocente e otimista, que arregaça as mangas para construir uma nova vida. Como ela intuitivamente reordena o material do passado, devolve as coisas ao local ao qual elas pertencem. A fim de libertar Rott de um pesado fardo, Kat abre caminho para um futuro melhor, no qual eles poderiam embarcar juntos.

Por outro lado, no entanto, nada é resolvido por esse ato. Nas mãos da ex-amante de Rott, o colar certamente não chegou ao lugar ao qual pertencia. Na verdade, ele não pertencia a ninguém mais. Kat, em si mesma, está profundamente preocupada com a própria recuperação e venda do colar. "Você começa algo e, de repente, você está nisso, mas agora eu sei o que estava errado", diz ela que corre para o local onde havia encontrado a joia. O último plano mostra a moça inclinando-se sobre o armário de aço nos escombros do hotel, chorando desesperadamente, quando Rott aproxima-se para consolá-la. O desespero de Kat parece ser sobre a impossibilidade de desfazer a constelação irremediavelmente emaranhada da perda, de sobrevivência e de culpa em um mundo em que tanto o estado material das coisas quanto o moral foram interrompidos. Apenas nos últimos momentos da música,

---

15 - Entre as interpretações recentes, apenas Robert Shandley (2001, p. 66) presta muita atenção no caráter judaico do colar, que, em sua opinião, é "significante para Dreyfuss" e "funciona como uma moeda, sempre emprestada, dela mesmo depois que esteja morta". Em 1948, ao menos um revisor, o jornalista liberal Dolf Sternberger (1948, p. 99), reconheceu a importância central do colar para o enredo do filme: "Um colar, um pedaço de joias que foi retirado hoje dos escombros, funciona como um indicativo de memória". Outra revisão no *Filmpost Magazin* surpreendentemente foca um objeto completamente diferente, uma cadeira no *hall* de entrada do Hotel Palast, que sobreviveu à guerra e foi usada pela equipe de filmagem para o conjunto dos *flashbacks* (cf. FRIES, 1948 apud FISHER, 2009, p. 329).

o comportamento do casal muda, de dramático para mais alegre, insinuando a possibilidade de uma vida futura juntos.

Quando Michael Rott e Nelly Dreyfuss adentram novamente os espaços dos quais foram forçados a sair, ambos experimentam a rejeição social decorrente da forma como a sociedade nacional-socialista reformulou a relação entre pessoas, lugares e objetos. Susanne Wallner, que retornara do campo de concentração em *Os assassinos estão entre nós*, enfrenta ainda um tipo diferente de rejeição. Hans Mertens, um ex-soldado da *Wehrmacht*, vive em seu apartamento totalmente mobiliado, ainda desarrumado e parcialmente danificado, em Berlim. As duas personagens principais se encontram pela primeira vez no momento em que ela tenta entrar e se reapropriar de seu espaço de vida e de seus objetos domésticos. Em uma longa cena de seis minutos, a relação entre Mertens e Wallner é negociada por meio de sua relação com o espaço do apartamento.

O primeiro olhar do espectador para dentro do apartamento mostra Mertens vasculhando um guarda-roupa, nervosamente à procura de algo. Por fim, ele puxa uma câmera para fora de um armário com gavetas, ouvindo simultaneamente uma batida na porta. Por um breve momento, ele olha diretamente para a câmera do filme. Em seguida, levanta-se, enfia a câmera no bolso do paletó e abre a porta do apartamento. No final da cena do diálogo, vemos Mertens puxando a câmera de seu paletó, colocando-a em um armário no corredor, ao deixar o apartamento. Vemos, pelo movimento da câmera do filme, que, em seguida, dá um *zoom* na câmera de fotografia colocada no armário. Na cena seguinte, sabemos que Mertens queria vender a câmera para uma garota na boate. Quando ela afirma ter sido "ruim" o fato de ele não ter trazido a câmera, Mertens retruca: "Teria sido até pior se eu tivesse trazido a câmera. Sempre depende do ponto de vista".

Em ambos os filmes, o momento no qual as personagens principais retornam ao espaço que haviam deixado, outra personagem principal surge em busca do objeto que pertenceu a uma vítima do regime. Elas estão prestes a vender esses objetos no mercado negro, mas voltam atrás. O ambivalente estatuto de propriedade desses "objetos enalhados"<sup>16</sup> lança uma sombra sobre as histórias e está relacionado com o problema – geral – de envenenamento das relações sociais, no rescaldo da política do regime nazista de exclusão, genocídio e guerra. Se, nos dois filmes, essas relações parecem muito sobrecarregadas pelo passado, em última análise, de maneira inescrutável, os objetos enalhados encarnam a presença material desse fardo.

---

16 - O conceito de "objetos enalhados" remete de Eric Santner (1990) e deriva de "objetos transicionais" de Donald Winnicott, em primeira instância. Objetos transicionais tornam-se "enalhados", quando perdem seu significado original e transformam-se em meio de negar a perda ou separação. Para Santner (1990), no entanto, esses objetos não são necessariamente de natureza material. Transpostos para a realidade da experiência coletiva e cultural do pós-guerra na Alemanha da década de 1980, o equivalente aos "objetos enalhados" são os elementos simbólicos de um "reservatório cultural envenenado" (SANTNER, 1990, p. 25-26, 45).

## DOMESTICIDADE DO PÓS-GUERRA: VARRENDO UM PASSADO E REMEXENDO EM OUTRO

Na frente da porta do apartamento, logo após Mertens colocar a câmera no bolso, Susanne Wallner se apresenta como a "dona" do apartamento. Mertens responde confusamente a ela, dizendo que ele mesmo é o proprietário e que ela só pode ter sido a inquilina do lugar que, na verdade, pertence ao senhorio. Quando Susanne insiste que quer viver lá e que tem o "direito" de fazê-lo, ou seja, que possui um "contrato de arrendamento" válido, Mertens a convida para entrar no apartamento e a olhar, através da janela estilhaçada, os escombros da cidade. Ele a acusa de ter estado ausente quando "o mundo desabou" e as vítimas foram enterradas exatamente onde foram encontradas. "Todos eles têm um contrato de arrendamento válido, um acordo final", diz ele e pergunta onde ela se encontrava, sugerindo que estava "em um lugar seguro" (*in Sicherheit*). Ao que responde Susanne: "Sim, eu estava em um lugar seguro. Se você prefere chamá-lo assim".

Uma mudança decisiva toma lugar na narrativa. Ela, a vítima não declarada, ao voltar para sua casa, decide aceitar a linguagem de Mertens e *não* falar sobre sua experiência em um campo de concentração, mas sim chamá-lo "um lugar seguro". Susanne, então, dirige sua atenção à condição material arruinada do apartamento e sugere uma solução prática para o problema deles: ela se mudaria para uma pequena sala do apartamento, de modo que Mertens poderia ficar por mais algum tempo. A reação neurótica de Mertens, em seguida, já indica que tem um tormento causado por lembranças traumáticas de atrocidades da guerra. Susanne irá ajudá-lo a superar a aflição de retornar a uma vida produtiva como médico. Ela surge então como uma provável judia<sup>17</sup>, vítima do regime, e que, ansiosamente, diante de um novo começo, transforma-se numa mulher pragmática e altruísta, por excelência, ao negociar o direito de uso de seu antigo espaço e propriedade. Como sua condição de vítima é quase totalmente apagada da tela, o que resta é a presença do próprio apartamento mobiliado, com seu legado problemático, já conhecido, e a condição incerta da propriedade.

Ambos os filmes mostram como a relação entre homens e mulheres não só foi profundamente entrelaçada com o problema materializado pelo peso moral e emocional do passado, mas também detém uma possível chave para transformar esse passado. Mas essa chave, ou seja, o envolvimento físico das mulheres no futuro relacionamento com o mundo material,

---

17 - Sua relação obviamente estreita com o optista Mondschein mostra que, mesmo implicitamente e ainda mais claramente identificado como judeu, pode ser vista como a mais forte indicação de sua condição de judeu. No entanto, sua aparência externa – pele brilhante e cabelo loiro – deve ter contrariado a associação para o espectador contemporâneo com os estereótipos raciais nazistas reconhecidos. Weckel (2000, p. 108) chamou a atenção para o fato de que, no roteiro, original Susanne é identificada como uma (possível) comunista. Gostaria ainda de salientar a importância da ambivalência em relação a essa questão, uma vez que mantém aberta a possibilidade de ela ser judia. O problema da desapropriação pode mostrar de uma ou outra forma como os comunistas também foram despojados de direitos civis básicos e de propriedade (cf. HANKE, 1967, p. 290).

combinado com um foco altruísta em estados e problemas internos da personagem masculina, não anulará, em si, a ambivalência política e moral. O ato feminino de limpar os restos materiais do passado, a fim de transformá-los em ferramentas práticas para a criação de uma vida no lugar recém-ordenado, é mostrado, embora de diferentes maneiras, de forma misturada com o legado do passado nazista. Kat "suja" moralmente as mãos ao vender o colar para construir um mundo melhor, uma casa para ela e o filho, sem saber, contudo, que repetia o ato de desapropriação. O caso de Susanne é mais ambivalente do que esse.

Durante todo o resto do filme, a relação entre Susanne e Mertens evolui precariamente dentro de seu espaço de vida, ora compartilhado. Susanne começa a varrer os detritos e rapidamente transforma o local em um apartamento arrumado e em funcionamento; ela mesma cozinha o jantar para Mertens e para si mesma. Mertens gasta seu tempo fora de casa, bebendo em bares e casas noturnas. À medida que se aproximam, no entanto, ele passa a criticar as tentativas dela para reordenar o lugar materialmente. Quando Susanne descobre a carta de um camarada de Mertens, supostamente morto, capitão Brückner, e leva a carta para o lugar onde está a esposa do camarada, contraria a ordem de Mertens, cujo princípio era que cada "coisa" deve permanecer no lugar ao qual pertence. Brückner não só está vivo, mas também, como ficará claro ao final, é responsabilizado pelo crime de guerra que Mertens testemunhou e do qual participou. No presente do pós-guerra, Brückner ganha dinheiro com uma fábrica que converte o aço de capacetes do Exército em painéis. Ele também tem uma casa alemã bem ordenada e perfeitamente intacta.

Embora as atividades domésticas entusiasmadas de Susanne visem certamente à construção de uma nova vida que permitirá a ambos um começar de novo na Alemanha do pós-guerra, a *mise-en-scène* doméstica de ordem introduz camadas adicionais de significado ao filme. Como Erica Carter (2000, p. 101) pertinazmente observou, o fato de Susanne "limpar o apartamento com um entusiasmo que beira a obsessão" pode ser interpretado como um esforço para neutralizar o problemático material que os rodeia. Em outras palavras, a limpeza e a reordenação podem ser vistas como uma tentativa não só de limpar os efeitos do bombardeio, mas também de esfregar fora a pátina de sua condição de vítima, de expropriação e exclusão, para limpar a incômoda presença de seu passado, no lugar compartilhado. O estabelecimento de uma nova ordenação material de Susanne resulta, no entanto, em consequências aparentemente paradoxais. Ela desperta Mertens de seu próprio passado incômodo, do qual ele tão desesperadamente tentava fugir: ela encontra a carta de Brückner no chão, enquanto arrumava o quarto. Mais tarde, ela descobre o diário de Mertens no apartamento. Essa descoberta finalmente lhe permite compreender o tormento interior dele em relação ao passado e a Brückner, de forma a incitá-la a impedir Mertens de matar seu ex-capitão.

Além disso, o filme mostra que a ordem doméstica que Susanne tentava criar no apartamento compartilhado tem uma certa proximidade com a ordem interna de Brückner, que é, por sua vez, associada ao passado nazista. Há um paralelo temático e visual entre Susanne

ao tentar arrumar o lugar e a perfeita casa de família burguesa de Brückner, embora esta ganhe um aspecto satírico. Vemos Susanne, com um lenço na cabeça, limpando o apartamento e organizando seus objetos de uma forma autoconfiante. Mais tarde, vemos a esposa do capitão Brückner tirando o próprio lenço de limpeza ao receber Susanne, de uma maneira quase, irritantemente, autoconfiante. Outro paralelo visual é produzido por meio de cenas que enfocam as mesas de jantar de ambas as casas, cobertas com toalhas de mesa e pratos de porcelana ordenadamente dispostos. Além disso, Mertens reclama com o oftalmologista Mondschein sobre como Susanne "restabelece a ordem burguesa" em seu apartamento, enfatizando sarcasticamente que "tudo é sempre muito bem-ordenado [*in Ordnung*] na casa de um filisteu". Esse comentário não apenas indica a atitude cética de Mertens em relação às atividades de arrumação de Susanne, mas também corresponde à maneira como Brückner elogia seu próprio apartamento, como "em estado de perfeita ordem" (*tip top in Ordnung*), quando fala com Mertens.

O confronto final de Mertens com Brückner é acionado por meio de um objeto doméstico de alto valor simbólico: a árvore de Natal. Uma única cena na árvore de Natal, sobre a cômoda, é seguida por uma pergunta estranha de Mertens: "A árvore vai ficar ali?". Como Susanne falava sobre suas memórias felizes ligada à árvore de Natal, Mertens faz um comentário, em tom cínico, sobre o "bom humor" que a árvore produz. No *flashback* final, vemos a cena do comando de Brückner do assassinato em massa de civis na frente oriental, entrelaçada com a cena da decoração da árvore de Natal para a empresa. Quando Mertens pede a Brückner que poupe os civis, este ignora o pedido e diz a Mertens que coloque a estrela de Natal no topo da árvore. Depois, vemos a imagem do grupo de civis sendo abatido a tiros e caindo no chão. A cena é acompanhada por uma clássica canção de Natal alemã e mostra um homem, presumivelmente Mertens, cujas costas e braço direito são mostrados em ângulo fechado, no momento em que a estrela de Natal despenca da mão direita, caindo no chão coberto de neve, no momento exato em que a canção termina. Numa inspeção mais próxima do *close-up* subsequente da estrela, torna-se claro que a estrela de Natal tem a forma da estrela de David<sup>18</sup>.

Embora não possamos saber com certeza se o espectador contemporâneo à exibição inicial do filme consegue identificar a forma da estrela de David no curto momento em que aparece na tela, sua presença no filme, nesse momento crucial, pode ser vista como uma consciência subliminar do assassinato dos judeus. Outros sinais dessa consciência incluem a manchete do jornal "2 milhões asfixiados por gás" na mesa de café de Brückner ou o pedaço de tubo de gás que Mertens usa para salvar crianças de asfixia<sup>19</sup>. A obrigação imposta aos

---

18 - Pinkert (2008b, p. 40) também observou que a estrela "parece uma estrela de David".

19 - Concordo com a afirmação de Pinkert (2008b, p. 35) de que, "embora o filme evite abordar o extermínio em massa dos judeus, o acontecimento é, no entanto, fundamental, embora não totalmente articulado, não bem lembrado, não completamente esquecido, há conhecimento no filme".

judeus de usar o emblema amarelo na forma de uma estrela de David marcou um ponto culminante na história da exclusão dos judeus do espaço alemão "arianizado". Introduzido no *Reich* alemão, em setembro de 1941, quando a prática de exclusão dos judeus já havia evoluído para a prática de deportações em massa, o emblema amarelo subjugou os judeus, pois a maioria deles, nas palavras de contemporâneos, que supostamente "havia, um dia, acabado de desaparecer", de repente, torna-se novamente visível nas ruas<sup>20</sup>. A estrela foi uma prática de exclusão ainda mais humilhante e perigosa para os judeus que restaram, mas, ao mesmo tempo, também muito mais presente e difícil de ignorar para o alemão "ariano" (cf. KAPLAN 1998, p. 157-160)<sup>21</sup>. O emblema feito com um pequeno pedaço de pano confrontava diretamente os alemães definidos como "arianos" com o "outro" excluído do espaço público.

Pode-se dizer que a estrela de David na neve, que deveria ser uma estrela de Natal em uma árvore de Natal, completa a constelação material que incita Mertens a se voltar contra Brückner. A árvore de Natal na cômoda de Susanne faz Mertens lembrar-se novamente do assassinato em massa. Isso enfatiza, de forma metonímica, o afastamento dele de qualquer espaço doméstico bem-ordenado e relaciona esse espaço diretamente com a versão da domesticidade característica do Exército, no planejamento e na construção de uma casa propriamente alemã nos territórios ocupados. Mas o apartamento de Susanne também já foi ligado ao seu passado como vítima do regime. A cômoda sob a qual está a árvore de Natal preenchia a tela no momento em que Mertens estava prestes a roubar a câmera de Susanne. Agora seu apartamento aparece, mais uma vez, de repente, tomado pelos sentimentos "de culpa e vergonha" de Mertens, dessa vez em relação aos assassinatos em massa durante a guerra<sup>22</sup>.

Todos os objetos no apartamento, cujo impacto afetivo é realçado por dramáticos *close-ups*, relacionam-se com os estados emocionais de Mertens<sup>23</sup>, enquanto o filme dramaticamente coloca, em primeiro plano, a relação afetiva de Susanne com os restos do passado dele, como a carta de Brückner e o diário de Mertens. Em vez de dar expressão aos sentimentos

20 - As primeiras deportações em massa de judeus do território do Império Alemão ocorreram em fevereiro de 1940. A partir de janeiro de 1940, os judeus foram proibidos de comprar sapatos de couro ou tecido; a partir de agosto, não foram autorizados a possuir qualquer propriedade (cf. TOFAHRN, 2003, p. 74, 77).

21 - Sobre a ambiguidade da expressão "então, um dia eles desapareceram" nas recordações do pós-guerra, ver Stern (2009, p. 21-43).

22 - O que segue é uma tentativa de matar Brückner. Susanne corre para impedir esse ato, e, finalmente, há a afirmação de Mertens sobre a "obrigação de acusar" os culpados, acompanhada por imagens de inúmeras cruzes marcando as sepulturas do soldado. O final não violento foi imposto pela ocupação soviética (cf. SHANDLEY, 2001, p. 42).

23 - Afora a câmera já mencionada, a árvore de Natal sobre a cômoda e a estrela de Natal/estrela David, isso é também verdade em relação à pistola que Brückner devolve a Mertens, e que este retira de um armário quando deixa o apartamento na noite de Natal.

relacionados de sua experiência como vítima do regime nazista, Susanne reorganiza obsessivamente o espaço interno de modo prático, não deixando espaço para o seu próprio sofrimento, mas apenas para o sofrimento dele. Eu descreveria essa combinação como um desempenho de papéis de gênero, nos quais os sentimentos paralisantes da personagem masculina, de culpa e vergonha, são mitigados pela mulher/vítima, pela ordenação que ela faz dos bens materiais dele e pela abnegação parcial da identidade dela, como duas "ofertas" inextricavelmente ligadas.

Em *Entre ontem e amanhã*, há um gesto equivalente da vítima que silencia desinteressadamente sobre sua própria experiência angustiante e que, de forma simultânea, oferta seu bem material, a fim de permitir que sua contraparte masculina restaure a identidade. No Hotel Palast, na noite de março 1938, já mencionada, Nelly Dreyfuss encontra o ex-marido Corty, que conta a ela seus problemas profissionais, enquanto ela diminui o sofrimento de sua vida na clandestinidade. Nelly oferece a Corty sua total atenção, compaixão, bem como seu valioso colar para que ele possa recomeçar<sup>24</sup>. Nas ações de Nelly, o duplo sentido do conceito alemão de *Opfer*, que pode significar tanto "vítima" quanto "sacrifício", vem à tona. Ela aceitou o divórcio por causa da carreira do marido, desistindo da proteção que o casamento com um "ariano" poderia ter lhe fornecido. Tanto a transferência do colar quanto sua morte repentina vêm selar esse sacrifício.

Em ambos os filmes, a posição da mulher como vítima do regime nazista está conectada a uma intrínseca relação com o mundo material, do qual surge a forma material igualmente intrínseca de seu sacrifício. Enquanto, por um lado, Susanne e Kat, que são ambas interpretadas por Hildergard Knef, compartilham muitas características como mulheres do pós-guerra, Susanne e Nelly, como vítimas, por outro, diferem fortemente entre si. Susanne se torna uma concretização da boa dona de casa alemã, e sua casa se torna cada vez mais bem-ordenada para o homem alemão de sua vida. A aparência de Nelly, ao contrário, está envolvida em luxo material. Nesse contexto, o colar com seu *design* bastante antigo evoca estereótipos de riqueza judaica, conotações mais antigas de mulheres burguesas, representando o *status* social da família por meio do uso suntuoso de joias, bem como a imagem da bela judia do século XIX associada ao fetichismo material<sup>25</sup>.

---

24 - Como o marido se recusa a pegar o colar, Nelly Dreyfuss pede a Rott, que é apenas um conhecido, que mais tarde, na mesma noite, entregue o colar a Corty em seu nome. É por isso que o gerente do hotel, que testemunha a cena, conclui, a partir da morte de Nelly e do desaparecimento de Rott, que este deve ter denunciado Dreyfuss à *Gestapo*, a fim de manter o colar para si e fugir.

25 - Sobre joias e mulheres na literatura vitoriana, ver Arnold (2011). Assumo aqui que as percepções estudadas por Arnold (2011) eram, ao menos até certo ponto, também válidas para a Alemanha. Sobre a ligação entre a figura da bela judia, o fetichismo material e a abundância oriental na literatura alemã, ver Bischoff (2013, p. 447-455).

## CULPA MASCULINA, DESAPROPRIAÇÃO FEMININA E OS ESCOMBROS DA CIDADE

É preciso repetir muitas vezes que os escombros da cidade, como uma realidade fora da tela e por ela capturada, eram também um lembrete incontornável do ato e da experiência dos bombardeios que os alemães tentavam explicar. Em seu estudo sobre o antissemitismo e filosemitismo na Alemanha do pós-guerra, Frank Stern (1992, p. 6-7) mostrou como esses ataques "foram vistos pela população alemã: como um terror dos céus, uma resposta ao terror contra os judeus"<sup>26</sup>.

Ambos os filmes contêm uma cena crucial na qual o conflito moral dos despossuídos e seu legado de culpa estão diretamente relacionados com a experiência dos bombardeios. A discussão sobre quem tinha o direito de usar o apartamento dá uma guinada fundamental quando Mertens convida Susanne a olhar pela janela os escombros de Berlim. Quando ela diz que estava "em um lugar seguro" durante os bombardeios, seu passado como uma vítima do regime nazista desaparece por detrás do tema dos bombardeios e de seus resultados materiais. Esse movimento alivia Mertens de assumir uma posição moralmente desconfortável, como inquilino, ou ocupante de seu apartamento, e como um ladrão de sua propriedade. Além disso, a cena conecta visualmente o apartamento de Susanne ao mundo exterior deste: a cidade destruída, com ambas as personagens olhando através da janela quebrada, filmada a partir do exterior. A mudança de atenção do apartamento para os escombros permite, eventualmente, que o enredo se concentre nos problemas morais de Mertens em relação ao passado, deixando o apartamento de lado, como um fundo silencioso e opaco de seu mal-estar.

Em *Entre ontem e amanhã*, a cena relacionada com esse tema ocorre durante um *flash-back* apresentado como lembrança de como Kat soube da existência do colar. Na noite do "grande ataque aéreo" de Munique, Kat estava trabalhando como garçom no bar do Hotel Palast, quando o ex-marido de Nelly entra como hóspede. Quando Kat pergunta a ele sobre a caixa de joias no bolso do casaco, ele responde abrindo a caixa e tocando o colar com ternura, dizendo que havia recebido a joia quando estava desesperado, vendeu-a para começar de novo e, em seguida, comprou-a de volta, a fim de "nunca dela se desfazer novamente". Com suas mãos pousadas sob a caixa de joias, Corty se sente exatamente no lugar onde havia se sentado com Nelly na noite da morte dela. À medida que a câmera mostra pela primeira vez o lugar vazio e, em seguida, aproxima-se em *close-up* do rosto de Corty, o volume de uma música dramática aumenta, enfatizando sua aflição interior pela ausência dela, bem como do colar.

Esteticamente é uma cena melodramática clássica que transforma a realidade objetiva da tela em realidade interior do protagonista, para se tornar uma experiência emocional do

---

26 - Sobre os bombardeios como "um dos fatores mais penetrantes e antagonísticos da memória", ver Stern (2009, p. 28).



espectador (KAPPELHOFF, 2004). A música dramática se funde com sirenes anunciando o ataque aéreo, que se aproxima, que irá destruir a cidade, matar Corty e enterrar o colar sob os escombros. A configuração do colar nas mãos de Corty, do assento vazio e da música dramática transformada em sirenes captura, de maneira exata e impressionante, a experiência entremeada pela posse desse objeto, que pertencia aos despossuídos, com seus sentimentos de culpa, fundindo-se com a esmagadora catástrofe dos bombardeios, em meio ao qual Corty decide morrer ao deixar o abrigo. A tomada icônica da cena final do filme reúne o legado problemático de desapropriação com o resultado dos bombardeios, quando Kat chora ao se inclinar sobre o armário de aço onde encontrou o colar no meio dos escombros do hotel.

Em ambos os filmes, as duas vítimas do sexo feminino perdem a titularidade inquestionável de seus bens, "graças" à forma como a sociedade alemã sob o domínio do regime nazista as tratou. Por causa desse pano de fundo, o colar de Nelly e o apartamento mobiliado de Susanne têm uma presença material que infunde uma preocupação cinematográfica e histórica de maneira diferente e complexa. Como já mencionado, esse tipo de situação deve ser levado a sério, ao nos referirmos a uma realidade social igualmente complexa e preocupante como a da Alemanha do pós-guerra. Na verdade, apenas por tomar essa realidade social a sério desde o início, como sugerido na primeira parte deste artigo, é que se torna possível prestar atenção e detectar a maneira como essas narrativas cinematográficas complexas se formam. Os objetos materiais como "acontecimentos perceptíveis", relacionados com a realidade concreta do pós-guerra, separando e ligando personagens masculinas e femininas nos filmes, revelam como a cultura material do pós-guerra foi organizada para produzir uma culpa masculina e uma inocência feminina.

Em vez de reconhecer o envolvimento das mulheres no processo de "arianização" e desapropriação, as narrativas lidam com a presença dos crimes passados sob a forma de desposseção da propriedade, ao desfocar o estatuto de vítima e de mulher. Como o problema da culpa masculina se refere nesses filmes, de uma forma peculiar, aos pertences despossuídos de uma vítima do sexo feminino, o problema da desapropriação (e o assassinato em massa relacionado) é intercalado com o desafio das relações de gênero no pós-guerra. O ato físico de limpeza e reordenamento não é apenas estabelecido como uma tarefa do sexo feminino, mas supõe também resolver o problema das desconfortáveis sobras de material do Terceiro Reich, presentes nas intervenções corporais das mulheres. Uma vez que o ato de reordenação, no entanto, repete igualmente o ato de desapropriação (Kat) ou é apresentado como possivelmente ligado aos ideais contaminados pela cultura nacional-socialista (Susanne), os dois filmes – e é isto que os torna particularmente interessantes –, ao menos subliminarmente, incluem a noção de que o desejo cultural de ver mulheres alemãs limpando o legado moral inscrito nesses restos possa resultar propriamente em implicações morais problemáticas.

## Gender and morality of things in the early postwar years in Germany

**Abstract** – The essay focuses on two "rubble films" (*Trümmerfilm*), *The murderers are among us* and *Between yesterday and tomorrow*, in order to explore the way how these films deal with the legacy of Nazi material culture in terms of gender. I suggest conceiving the objects on screen as "tangible events", related to the disrupted order of things in postwar Germany, including the legacy of expropriation and "Aryanization" of the German space. As the problem of male guilt is shown in these films in a peculiar way regarding the estrangement of belongings of a female victim, the problem of expropriation (and the mass murder related to it) is mixed with the challenge of postwar gender relations. The physical act of cleaning up and reorganizing is not only established as a female task, but it is also a tenet to solve the problem, uncomfortably present, of the Third Reich material leftovers, through women's bodily interventions.

**Keywords:** *Trümmerfilm*. Gender. Material culture. Nazism. Postwar.

### REFERÊNCIAS

- ARNOLD, J. *Victorian Jewellery, identity, and the novel: prisms of culture*. Farnham: Ashgate, 2011.
- AUSLANDER, L. Beyond words. *The American Historical Review*, v. 110, n. 4, p. 1015-1045, 2005.
- BAER, H. *Dismantling the dream factory*. Gender, German cinema, and the post-war quest for a new film language. New York: Berghahn Books, 2009.
- BAJOHR, F. "Aryanisation" in Hamburg. The economic exclusion of Jews and the confiscation of their property in Nazi Germany. New York: Berghahn Books, 2002a.
- BAJOHR, F. "Arisierung" und Restitution. Eine Einschätzung. In: GOSCHLER, C.; LILLTEICHER, J. (Dir.). "Arisierung" und Restitution. Die Rückerstattung jüdischen Eigentums in Deutschland und Österreich nach 1945 und 1989. Göttingen: Wallstein, 2002b. p. 39-59.
- BAJOHR, F. *Unser Hotel ist judenfrei*. Bäder-Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003.
- BARANOWSKI, S. *Strength through joy*. Consumerism and mass tourism in the Third Reich. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- BECKER, F. *Gewalt und Gedächtnis*. Erinnerungen an die nationalsozialistische Verfolgung einer jüdischen Landgemeinde. Göttingen: Schmerse, 1994.
- BEEK, G. van. On materiality. *Etnofoor*, v. 9, n. 1, p. 5-24, 1996.
- BETTS, P. *The authority of everyday objects*. A cultural history of West German industrial design. Berkeley: University of California Press, 2004.

- BIESS, F. Survivors of totalitarianism: returning POWs and the reconstruction of masculine citizenship in West Germany, 1945-1955. In: SCHISSLER, H. (Dir.). *The miracle years. A cultural history of West Germany 1949-1968*. Princeton: Princeton University Press, 2001. p. 57-82.
- BIRDSALL, C. *Nazi soundscapes: sound, technology and urban space in Germany, 1933-1945*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.
- BISCHOFF, D. *Poetischer Fetischismus. Der Kult der Dinge im 19. Jahrhundert*: Munich, Wilhelm Fink, 2013.
- BRAUERHOCH, A. *"Fräuleins" und G.I.s. Geschichte und Filmgeschichte*. Frankfurt: Stroemfeld Verlag, 2006.
- BROCKHAUS, G. *Schauder und Idylle. Faschismus als Erlebnisangebot*. Munich: Antje Kunstmann, 1997.
- CARTER, E. Sweeping up the past. Gender and history in the postwar German rubble film. In: SIEGLOHR, U. (Ed.). *Heroines without heroes. Reconstructing female national identities in European cinema, 1945-1951*. London, New York: Cassell, 2000. p. 91-110.
- CONFINO, A. A world without Jews: interpreting the Holocaust. *German History*, v. 27, n. 4, p. 531-559, 2009.
- EVANS, J. V. *Life among the ruins: cityscape and sexuality in cold war Berlin houndmills*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- FAY, J. Rubble noir. In: WILMS, W.; RASCH, W. (Dir.). *German postwar films. Life and love in the ruins*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. p. 125-140.
- FISHER, J. Wandering in/to the rubble-film: Filmic Flânerie and the Exploded Panorama After 1945. *The German Quarterly*, v. 78, n. 4, p. 461-480, 2005.
- FISHER, J. On the ruins of masculinity. The figure of the child in Italian neorealism and the German rubble-film. In: RUBERTO, L. E.; WILSON, K. M. (Dir.). *Italian neorealism and global cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2007. p. 25-53.
- FISHER J. Bombing memories in Braun's *Zwischen Gestern und Morgen* (1947): flashbacks to the recent past in the German rubble-film. In: WILMS, W.; RASCH, W. (Dir.). *Bombs away! Representing the air war over Europe and Japan*. Amsterdam: Rodopi, 2009. p. 329-343.
- FRIES, E. *Zwischen Gestern und Morgen*. *Filmpost-Magazin*, v. 1, n. 1, p. 34-35, 1948.
- GROß, B. Wahrnehmen – Observieren – "Checken". Geschichtlichkeit als ästhetische Erfahrung in *Zwischen Gestern und Morgen*. In: KAPPELHOFF, H.; GROß, B.; ILLGER, D. (Die.). *Demokratisierung Der Wahrnehmung? Das Westeuropäische Nachkriegskino*. Berlin: Vorwerk 8, 2010. p. 115-134.

- HABIB, A. Ruines, décombres, chantiers, archives: l'évolution d'une figure dans le cinéma en Allemagne (1946-1993). *Cinemas. Revue d'Études Cinématographiques*, v. 18, n. 1, p. 29-52, 2007.
- HAGEN J. The most German of towns. Creating an ideal Nazi community in Rothenburg ob der Tauber. *Annals of the Association of American Geographers*, v. 94, n. 1, p. 207-227, 2004.
- HANKE, P. *Zur Geschichte der Juden in München Zwischen 1933 und 1945*. Munich: Stadtarchiv, 1967.
- HARVEY, E. *Women and the Nazi East: agents and witnesses of Germanization*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- HEINEMAN, E. The hour of the woman: memories of Germany's "crisis years" and West German national identity. *The American Historical Review*, v. 101, n. 2, p. 354-395, 1996.
- HEINEMAN, E. Gender, sexuality, and coming to terms with the Nazi past. *Central European History*, v. 38, n. 1, p. 41-74, 2005.
- JONES, S. Negotiating authentic objects and authentic selves: beyond the deconstruction of authenticity. *Journal of Material Culture*, v. 15, n. 2, p. 181-203, 2010.
- KAPLAN, M. A. *Between dignity and despair: Jewish life in Nazi Germany*. New York: Oxford University Press, 1998.
- KAPPELHOFF, H. *Matrix Der Gefühle: Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 8, 2004.
- KOSHAR, R. *From monuments to traces. Artifacts of German memory, 1870-1990*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- MAJER, D. *"Non-Germans" under the Third Reich: the Nazi judicial and administrative System in Germany and Occupied Eastern Europe with Special Regard to Occupied Poland, 1939-1945*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003.
- MILLER, D. *Material culture and mass consumption*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.
- MOELLER, R. G. The "remasculinization" of Germany in the 1950s: introduction. *Signs*, v. 24, n. 1, p. 101-106, 1999.
- PINKERT, A. Can melodrama cure? War trauma and crisis of masculinity in early DEFA Film. *Seminar: a Journal of Germanic Studies*, v. 44, n. 1, p. 118-136, 2008a.
- PINKERT, A. *Film and memory in East Germany*. Bloomington: Indiana University Press, 2008b.
- RAHDEN, T. van. Clumsy democrats: moral passions in the federal republic. *German History*, v. 29, n. 3, p. 485-504, 2011.

REAGIN, N. R. *Sweeping the German nation*. Domesticity and national identity in Germany, 1870-1945. New York: Cambridge University Press, 2007.

RIEGER, B. Was Roland ein Nazi? Victims, perpetrators, and silences during the restoration of civic identity in postwar Bremen. *History and Memory*, v. 19, n. 2, p. 75-111, 2007.

SANTNER, E. L. *Stranded objects*. Mourning, memory, and film in postwar Germany. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.

SCHÄFER, H. D. *Das Gespaltene Bewusstsein: Vom Dritten Reich bis zu den langen Fünfziger Jahren*. Göttingen: Wallstein, 2009.

SHANDLEY, R. R. *Rubble films: German cinema in the shadow of the Third Reich*. Philadelphia: Temple University Press, 2001.

STERN, F. *The whitewashing of the yellow badge: antisemitism and philosemitism in postwar Germany*. Oxford: Pergamon Press, 1992.

STERN, F. Antagonistic memories: the post-war survival and alienation of Jews and Germans. In: PASSERINI, L. (Ed.). *Memory and totalitarianism*. New Brunswick: Transaction, 2009. p. 21-43.

STERNBERGER, D. Zweimal im Kino. *Die Wandlung*, v. 3, n. 2, p. 99-105, Mar. 1948.

SZEJNMANN, C.-C. W. "A sense of Heimat opened up during the war". German soldiers and Heimat abroad. In: SZEJNMANN, C.-C. W.; UMBACH, M. (Dir.). *Heimat, region and empire: spatial identities under National Socialism*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2012. p. 112-147.

TAYLOR, B.; WILL, W. van der (Dir.). *The nazification of art*. Art, design, music, architecture and film in the Third Reich. Winchester: Winchester Press, 1990.

TOFAHRN, K. W. *Chronologie des Dritten Reiches*. Ereignisse, Personen, Begriffe. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003.

WECKEL, U. Die Mörder sind unter uns. Vom Verschwinden der Opfer. *Werkstatt Geschichte*, v. 25, p. 105-115, 2000.

WECKEL, U. The Mitläufer in two German postwar films: representation and critical reception. *History and Memory*, v. 15, n. 2, p. 64-93, 2003.