



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

RAQUEL DE MEDEIROS DELIBERADOR

PROPAGANDA NAZISTA NO FILME
“O ETERNO JUDEU” (1940)

RAQUEL DE MEDEIROS DELIBERADOR

PROPAGANDA NAZISTA NO FILME

“O ETERNO JUDEU” (1940)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. José Miguel Arias Neto

Londrina
2016

RAQUEL DE MEDEIROS DELIBERADOR

PROPAGANDA NAZISTA NO FILME

“O ETERNO JUDEU” (1940)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em História.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. José Miguel Arias Neto
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profª Drª Edméia Aparecida Ribeiro
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Richard Gonçalves André
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 26 de fevereiro de 2016.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, por todo apoio que me deram na minha vida acadêmica, por possibilitarem e me ajudarem a trilhar os caminhos que me surgem. Ao meu irmão que me deu motivos para querer seguir em frente. E a toda minha família, fonte de muita inspiração.

Ao meu orientador, Professor doutor José Miguel Arias Neto, que me auxiliou, não só nesse projeto, mas no meu desenvolvimento ao longo do curso.

À professora doutora Angelita Marques Visalli, que me guiou e me ajudou nos primeiros passos dentro da pesquisa de imagens. Muito obrigada, por todas as oportunidades, reuniões, eventos e todos os momentos que de forma tão carinhosa me permitiu aprender com você ao longo desses anos. A professora doutora Edméia Aparecida Ribeiro pelos votos de confiança e por me ajudar a querer conhecer mais a América, e valorizar o que é nosso. Obrigada por ser um exemplo de pessoa e profissional.

À todos meus professores do curso de História. E a todos os professores e membros do LEDI por me acolherem tão bem e me ajudarem a evoluir nesse “mundo das imagens”. E também aos de Artes Visuais, dos cursos complementares, e todos que já contribuíram para a minha formação, em especial os da disciplina de Artes e História do ensino básico que despertaram em mim o interesse e busca pelo conhecimento nessas encantadoras áreas.

Agradeço aos amigos e colegas, que perto ou longe, me apoiaram de diversas formas, e me permitiram aprender com eles. Agradeço, agora formalmente, por toda ajuda e companheirismo ao longo do curso e de tantos trabalhos, à Menina, Menina, Menina, Menina, ao Menino, Pamela, e ao André; sem a ajuda de vocês não conseguiria o mesmo resultado. Para o desenvolvimento deste projeto, agradeço especialmente à Menina, parceira nos percursos da História e Cinema.

À minha insônia, grande companheira, que me possibilitou o desenvolvimento não só deste mas de muitos trabalhos nessa jornada que me encontro.

Agradeço acima de tudo a Deus, que como uma força superior possibilitou que eu chegasse até aqui.

*Palavras são, na minha não tão humilde opinião,
nossa inesgotável fonte de magia. Capazes de
ferir e de curar. (Alvo Dumbledore)*

DELIBERADOR, Raquel de Medeiros. **Propaganda nazista no filme “O Eterno Judeu” (1940)**. 2016. 109pp. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

As inovações técnicas possibilitaram diferentes produções artísticas. E com alcance cada vez maior, sobretudo às massas. Essas produções não devem ter seu valor subestimado no âmbito da política. Os regimes totalitários, como o Nazismo, se utilizaram delas para a propagação de ideais, retomando o sentimento nacionalista que permeou o século XIX e contribuiu para a legitimidade de ações e modelos políticos. Esta pesquisa propõe refletir sobre como as diferentes produções, inclusive artísticas, foram parte de uma estratégia de propaganda dos nazistas e analisar essa “guerra de representações”. Levando em consideração que todas as produções estão ligadas ao seu contexto histórico, considerando seu momento social, político e econômico. E, portanto, estão imbuídos de um discurso. Pretendendo, então, analisar e comparar as diferentes ideologias que permeiam os discursos de diversas produções e mídias. Será utilizada a produção cinematográfica de propaganda nazista, “O Eterno Judeu”, dirigido por Fritz Hippler, em 1940.

Palavras-chave: Nazismo. Propaganda. Representação. Cinema

DELIBERADOR, Raquel de Medeiros. **Nazi propaganda on the movie *The Eternal Jew* (1940)**. 2016. 109pp. Monograph in History Graduation – State University of Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

The technical innovations made possible different artistic productions. And with the even broader reach, mainly to the masses, these productions should not have their value underestimated in the politic field of action. The totalitarian regimes, just like the Nazi, had used them to spread ideals, taking back the nationalist feeling that permeated the XIX century and contributed for the legitimacy of actions and models of politics. This search purposes to think about how the different productions, including the artistic ones, were part of a nazi propaganda strategy and analyze this “war of representations”. Considering that all the productions are related to their historical context, considering their social, political and economic moment too. So, they are imbued with a discourse. Intending to analyze and compare the different ideologies that permeate the discourses of several productions and media. The cinematographic production of nazi propaganda, *The Eternal Jew*, directed by Fritz Hippler in 1940, will be used.

Keywords: Nazism. Propaganda. Representation. Cinema

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1	– Cartaz nazista	23
Imagem 2	– Cena Olympia 1. Teil - Fest Der Völker	29
Imagem 3	– Cena Ariano	30
Imagem 4	– Cena Judeus	30
Imagem 5	– “Lar incivilizado”	45
Imagem 6	– “Movimentos ridículos”	45
Imagem 7	– Valor materialista – judeu	46
Imagem 8	– Valor idealista – ariano.....	46
Imagem 9	– O rosto do eterno judeu.....	48
Imagem 10	– Na Palestina	48
Imagem 11	– “real face do judeu”	50
Imagem 12	– “face do judeu assimilado”	50
Imagem 13	– Vivissecação (horror).....	51
Imagem 14	– Imagem idílica (esperança).....	51
Imagem 15	– Euforia pós discurso.....	52
Imagem 16	– Glorificação.....	52

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	CINEMA E HISTÓRIA	12
1.1	CINEMA COMO DOCUMENTO: USOS E FUNÇÕES.....	15
1.1.1	PARTICULARIDADES DO FILME.....	18
2	PROPAGANDA POLÍTICA E CINEMA NAZISTA	21
2.1	PROPAGANDA NAZISTA.....	25
2.2	CINEMA NAZISTA: A PROPAGANDA E A REPRESENTAÇÃO DO INIMIGO	28
3	“O ETERNO JUDEU”	38
3.1	ASPECTO CONTEXTUAL.....	40
3.2	ANÁLISE FILMÍCA.....	43
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
	REFERÊNCIAS	55
	APÊNDICE	59
	APÊNDICE A.....	60
	APÊNDICE B.....	63
	APÊNDICE C.....	92
	ANEXOS	
	ANEXO A – DVD do filme “O Eterno Judeu”	

INTRODUÇÃO

Em meados do século XX o mundo passou por um período de conflitos: econômico, político, militar e cultural. Nesse contexto, os regimes totalitários assumiram o poder em algumas regiões - entre eles se encontra o Nazismo. Como todo regime político, para alcançar o poder foi necessária uma proposta ideológica que gerasse e atendesse aos anseios da população. Essas propostas foram amplamente difundidas através de literaturas, panfletos, imagens e filmes dentro de uma estrutura de propaganda, a qual alcançou não só as regiões sob domínio do regime nazista. Para Goebbels, era mais importante “armar o espírito” antes que o exército.

As inovações técnicas dessa época possibilitaram diferentes produções artísticas e com alcance cada vez maior, sobretudo às massas. Essas produções não devem ter seu valor subestimado no âmbito da política. Os regimes totalitários, como o Nazismo, se utilizaram delas para a propagação de ideais, retomando o sentimento nacionalista que permeou o século XIX e contribuiu para a legitimidade de ações e modelos políticos.

Ao historiador cabe a função de restituir à sociedade a História que tenha sido monopolizada por aparelhos institucionais, proporcionando novas leituras e levando a sociedade ao caminho da consciência da mistificação e ‘manipulação’ da história através da busca de uma “realidade não visível”. (cf. FERRO, 2010). Podemos relacionar o conceito de Marc Bloch que entende a História como a “ciência que estuda os homens no tempo” (BLOCH, 2001, p.55) com o de Lucien Febvre, o qual, considera que a partir do problema se “constrói” a História. Dialogando com os dois autores intuimos que são pelas problemáticas do tempo atual que nos voltamos a eventos passados na busca de fomentar soluções a tais problemas.

O fato da nossa sociedade de hoje ser marcada pelo excesso de imagens e produções audiovisuais efêmeras que passam despercebidas, inclusive para quem as produz, levou a problematização desta pesquisa. O estudo da propaganda nazista poderá atender algumas demandas acerca da reflexão sobre as produções cinematográficas hoje.

Desta forma, este trabalho propõe refletir sobre como a produção

cinematográfica “O Eterno Judeu” (*Der Ewige Jude*)¹, de Fritz Hippler (1940), foi parte de uma estratégia de propaganda dos nazistas e quais as possíveis intenções de sua realização, considerando seu contexto de produção. A fonte apresenta características de documentário, tem 65 minutos de duração e trata-se de uma “visita” ao gueto *Lodz*, na Polônia, registrada cinematograficamente. Apresenta gráficos, mapas, fotografias e vídeos externos (seja de outros filmes ou de gravações de certos eventos). O elemento visual do filme é ditado por uma narração carregada de intencionalidades. Atualmente o filme é proibido de ser exibido em alguns países, como: Alemanha, França, Itália e Áustria.

Este trabalho irá considerar o filme como um produto, uma imagem objeto². Portanto as análises acontecerão a partir de um questionamento fundamental: quem produziu (pensar a relação do autor, produtor, com quem encomendou o produto); para quem (o destino do produto); para dizer o quê (conteúdo). O filme será associado com o contexto de sua produção e passará por uma análise em sua totalidade e não só em seus elementos fragmentados, (imagens, planos, roteiro, etc), buscando uma compreensão que vá além da obra, alcançando o que ela representa. Baseando-se na hipótese de que “o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História” (FERRO, 2010, p.32).

Todas as produções estão ligadas ao seu contexto histórico, considerando seu momento social, político e econômico, de maneira que estão imbuídos de um discurso, levando em conta que um filme “sempre vai além de seu conteúdo” (FERRO, 2010, p.47).

Esta pesquisa se trata de uma articulação entre a história cultural e política ao se debruçar em uma fonte cinematográfica visando observar e problematizar questões no âmbito do político. O cinema e a propaganda nazista vem sendo abordados por alguns autores que se voltam para estudos da História em seus domínios culturais e políticos. Entre eles, vale ressaltar, Wagner P. Pereira que

¹ Na língua alemã, como na língua inglesa, o adjetivo aparece antes do substantivo. Já na língua portuguesa, os adjetivos em geral podem vir antes ou depois do substantivo. No entanto, dependendo da posição do adjetivo em relação ao substantivo, pode haver uma diferença denotativa no sentido geral da frase - um exemplo óbvio é a diferença entre “um velho amigo” e “um amigo velho”. Tendo isso em vista, a tradução do alemão permite que se opte pela posição do adjetivo de acordo com o sentido. Neste caso, o filme que em alemão se chama *Der Ewige Jude*, poderia ter sua tradução como “*O Judeu Eterno*” ou ““O Eterno Judeu”” – esta usada em muitas bibliografias consultadas, de modo a reforçar o sentido da mensagem do filme. Portanto, a tradução ““O Eterno Judeu”” foi a escolhida visando seu sentido conotativo.

² Considera-se a noção de “imagem-objeto” do historiador Jérôme Baschet (1996), ao refletir que a imagem possui usos e funções e que sofre ressignificação. Para ser melhor compreendida deve-se considerar “quem realizou” a imagem, “para quem”, e com “qual finalidade” o que vai influenciar em seus efeitos e em outros valores e funções que poderia apresentar em diferentes contextos e/ou diferentes métodos de análise.

apresenta uma extensa bibliografia sobre a propaganda no meio político e Marc Ferro que considera a mentalidade como a própria História e o cinema como um produto de seu tempo – mesmo os que apresentam uma trama em outra temporalidade.

Os filmes demoraram para ser considerados como documentos históricos; esse caminho, assim como um panorama do desenvolvimento da sétima arte, é brevemente abordado no primeiro capítulo. Ainda, são apresentadas algumas considerações a respeito dos filmes como fontes históricas, suas distinções e particularidades. O segundo capítulo trata do tema da propaganda nazista e de alguns mecanismos dos quais se apropriou para atingir seu objetivo. Por fim, o terceiro capítulo está focado na análise da fonte cinematográfica.

Em resumo, a reflexão ocorrerá considerando o contexto a que esse produto se vincula de forma a podermos compreender a propaganda nazista no filme “O Eterno Judeu”.

1. CINEMA E HISTÓRIA

Considerar o cinema, e as artes em geral, a partir de suas funções políticas e de propagações de ideologias é essencial nos dias de hoje. Vivemos em uma cultura dinâmica e muito visual. O cinema, que se iniciou no século XIX como um fenômeno capaz de reproduzir imagens em movimento e captar cenas do cotidiano, como a chegada de um trem na plataforma – primeira exibição do cinematógrafo realizada pelos irmãos Lumière em 1895 – torna-se um meio de produzir histórias ficcionais, como a produção *Viagem à Lua*, 1902, do ilusionista e cinegrafista Georges Méliès. É um documento de grande valor, pois nos permite observar as permanências e modificações das sociedades. Marc Ferro (2010) considera que o cinema é como o imaginário “é tanto história, quanto História”. A possibilidade de criar cenários e enredos permitiu aos cineastas um deslocamento temporal, representando um ambiente futurista ou o passado. E, assim, grandes épocas e eventos históricos.

O historiador e cineasta Marc Ferro, discorre sobre a relação entre o cinema e a história. Em suas discussões comenta sobre os preconceitos que as produções cinematográficas sofreram como fonte histórica e a importância do uso do cinema pelo nazismo para o desenvolvimento da sétima arte - pois foram “os únicos dirigentes do século XX que tinham o imaginário essencialmente no mundo da imagem” (FERRO, 2010, p.53).

O cinema só “nasceu” após a História se constituir e aperfeiçoar seus métodos - se firmando como ciência. Mas, para Ferro (2010), as fontes cinematográficas não eram, antes, estudadas devido a uma recusa dos historiadores, por apresentar uma linguagem ininteligível e de interpretação incerta como a dos sonhos.

No início do século XX os historiadores, em geral, seguiam uma historiografia positivista agindo em função do sentimento nacionalista que emergia no contexto de conflitos que se circunscrevem à Primeira Guerra Mundial.

Os documentos eram divididos em categorias de “valor”. Os com maior notoriedade eram os manuscritos ou impressos oficiais, produções que fossem do Estado, de partidos, de oficiais, etc., os quais permitissem a expressão do poder e que muitas vezes eram de acesso restrito. Os Impressos não secretos como os textos jurídicos ou legislativos, e posteriormente jornais e publicações dos membros da

sociedade culta ocupariam uma colocação de “média notoriedade”. E, por último, viriam os documentos de biografia, fontes de História local, relatos de viajantes, etc. Assim, a História era escrita a partir de documentos e perspectivas dominantes, dos homens do Estado, dos magistrados, dos diplomatas, dos “heróis”, etc. As fontes históricas utilizadas são escolhidas a partir de uma intencionalidade. A História não é escrita inocentemente, os historiadores possuem uma intenção e um objetivo.

E em seu início (final do século XIX e começo do século XX) o cinematógrafo foi muito desvalorizado pela elite erudita, e pessoas cultas. Em 1938 Walter Benjamin apresenta considerações acerca do cinema e sua autenticidade como obra de arte, pois para ele as obras de arte com a reprodutibilidade técnica perdem sua “aura”, a essência da obra, o “aqui e agora” que seria responsável pelas permanências e testemunho histórico da obra de arte. Apenas a partir do cinema que o homem renuncia a sua própria aura para ser reproduzido por uma máquina que rouba sua vida e realidade ao transformá-lo em uma imagem (cf. BENJAMIN, 2012).

Diferente do teatro, o ator do cinema não representava ininterruptamente para um público, já que no cinema se atua de forma isolada. Uma sequência pode ter sido gravada com diferença de dias e composta através de montagens e farsas cinematográficas, sendo muito mais ilusório que o teatro – que por ter o “aqui e agora” (a aura) os cenários, a iluminação e todos os efeitos são expostos em tempo real. O teatro foi opositor ao cinema não só pela técnica, como pelo *status* social. Pois, permaneceu um ambiente elitizado enquanto os cinemas eram lugares para a massa.

As primeiras produções do cinematógrafo foram curtas cenas do cotidiano. Como a chegada do trem à plataforma (*Arrivée d'un train em gare à La Ciotat*), em sua primeira exibição, pelos irmãos Lumière, no ano de 1895. O filme, algo desconhecido, chocou aos espectadores, muitos correram assustados com medo de uma locomotiva verdadeira os alcançarem - impressão que a moderna perspectiva em diagonal do ângulo de filmagem potencializou. As técnicas e linguagens foram se desenvolvendo com curtos vídeos de registros como: a saída de operários de uma fábrica; um menino se divertindo às custas de um jardineiro; a demolição de uma parede que depois era “rodada” de trás para frente transmitindo a impressão de estar sendo reconstruída.

Nos primeiros anos do século XX tais trucagens e técnicas cinematográficas foram aprimoradas com o ilusionista Georges Méliès que

desenvolveu ficções com muitos “efeitos especiais” como: *Le Diable Noir*, 1905, *Le Locataire Diabolique*, 1909, nos quais, como em muitos outros, trata-se de curtas que giram em torno de acontecimentos inesperados como móveis mudando de lugar, personagens e outros objetos de cena desaparecendo ou se metamorfoseando.

Uma de suas produções mais reconhecidas é a *Le Voyage Dans la Lune*, 1902, que apresenta progressos na linguagem cinematográfica. O que se iniciou com registros do cotidiano começa a evoluir para tramas fantasiosas como a de uma viagem para a Lua com: foguete, viagem espacial, cenários e personagens bem desenvolvidos. Com Méliès temos o avanço técnico, estético – alguns de seus filmes foram exibidos coloridos mesmo que a máquina só conseguisse captar as imagens em preto e branco³ – e o avanço nas narrativas.

O cinema começa a reproduzir novos enredos, que seriam possíveis apenas através do cinematógrafo e suas técnicas, e a adaptar o teatro para sua linguagem. De certa forma, foi uma maneira de “reproduzir”, aproximar, as tramas teatrais que eram elitizadas para a massa. De início o lado positivo dessa acessibilidade não é compreendido. Para Benjamin (2012) com a reprodutibilidade a obra de arte passa a ser mais acessível ao receptor e na medida que deixa de ser única ela perde sua autenticidade. Além disso, os receptores podem consegui-la em circunstâncias que antes não era possível, o que rompe com a tradição de contemplação da arte. O cinema é um dos agentes mais poderosos para romper com essa contemplação, por isso apresenta, para o autor, um lado destrutivo que é a liquidação do valor tradicional no patrimônio cultural.

Desta forma o cinema acabou sendo considerado apenas uma máquina que proporcionava um passatempo para os iletrados como um “espetáculo de párias”. Pereira (2012) aponta que ao pensarmos na história do desenvolvimento do cinema, percebemos como a soma das técnicas e linguagens possibilitam a criação de uma realidade criando a ilusão de ser uma produção neutra que ocorreria apenas através do aspecto mecânico da máquina e sem a intervenção humana. Os autores dos filmes não eram reconhecidos oficialmente, era como se fossem apenas produção da máquina. Assim, os historiadores não poderiam nem citá-los, a imagem era um documento sem credibilidade, sem legitimidade, "produzida assim, órfã, a imagem é perfeita para se prostituir para o povo" (FERRO,2010 p.51). As imagens gravadas

³ Méliès pintava item por item, frame por frame, o que na época eram de 12 a 18 por segundo. A busca pela estética muitas vezes causa o aperfeiçoamento da técnica.

eram consideradas sem validade documental, consideradas manipuláveis pelos cortes e truques cinematográficos. Somente a partir do cinema nazista que começam a atribuir créditos para os cinegrafistas.

1.1 Cinema como documento: usos e funções

Em meados do século XX tanto a História quanto o cinema se modificam. As pessoas cultas passam a ir aos cinemas como espectadores inconscientes. A função social da arte se modificou e ela passa a ter a política como seu fundamento. Se antes apresentavam um valor de culto, as imagens - como a fotografia ou o cinema - passam a se tornar testemunhos do processo histórico o que lhes confere significado político. Portanto, há a necessidade de que sejam vistas de uma forma não descomprometida.

Desta forma, o nazismo se apropriará da arte inserindo nela sua função política, como aponta Ferro (1995) em *A História da Segunda Guerra Mundial*, as produções cinematográficas serviam para mexer com o “espírito” das pessoas pró-Estado.

Não é suficiente constatar que o cinema fascina e inquieta: os poderes públicos e o privado pressentem também que ele pode ter um efeito corrosivo e que, mesmo controlado, um filme testemunha. Noticiário ou ficção, a realidade cuja imagem é oferecida pelo cinema parece terrivelmente verdadeira. (FERRO, 2010, p.30).

Para Ferro (2010), mesmo que um filme seja controlado (pela censura) ele é testemunha, seja ficção ou um noticiário. Quem não sabe analisar ou recuperar o discurso dessas imagens fica refém do que foi dito ou produzido.

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. [...] As imagens, as imagens sonoras, esse produto da “natureza”, não poderiam ter, como o selvagem, nem língua nem linguagem. A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, ou um olhar um longo discurso é completamente insuportável [...] (FERRO, 2010, p.31-32).

O cinema é um ótimo documento para os historiadores estudarem, o que foi possível graças ao desenvolvimento historiográfico, que abriu a possibilidade de novos métodos e discursos para os historiadores, como a historiografia marxista,

a Escola de Anales e História Cultural, permitindo abordagens diferentes e documentos diferentes.

Dentro das considerações acerca da História e Cinema temos três principais linhas de pesquisa: história do cinema – na qual se considera o desenvolvimento das técnicas cinematográficas ao longo do tempo e historicizar tais aspectos; história no cinema – os filmes são considerados como evidências e representações da História; cinema na história – pensa o filme como uma fonte histórica que permite o estudo de ideologias, sociedade, política, relações de poder, entre outros. A partir da terceira abordagem podemos entender que o filme - independentemente de sua proposta – apresenta um ponto de vista sobre seu “mundo contemporâneo” com relações complexas entre representação e o contexto do “mundo real” que se insere (cf. PEREIRA, 2012).

[...] Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elemento entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real [...] Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ apud PEREIRA, 2012, p.33).

Segundo Souza (2012), existe a possibilidade de compreender os filmes no jogo de forças políticas e sociais de produção de sentidos sobre a história, tornando-se um agente da história - portanto de grande importância para o conhecimento histórico. O autor destaca dois pontos importantes: os filmes como documentos históricos e os filmes como discursos sobre a história. O primeiro se recorre para aprofundar a reflexão sobre o período em que foram produzidos. No segundo, se constroem críticas historiográficas a partir das análises de suas abordagens históricas.

Para Ferro (2010), as imagens cinematográficas devem estar associadas ao mundo que a produz, já que o filme sempre - independente de se propor a ser documento ou ficção – é História, pois o que não aconteceu, ou seja, as invenções e o imaginário do homem, possuem o mesmo valor histórico que a História. Robert Rosenstone (cf. COSTA; DIAS, 2010, p.3) dialoga com essa ideia ao considerar que os filmes, por estarem muito presentes no cotidiano contemporâneo, afetam as produções de conhecimento sobre o passado “os filmes históricos, mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado” (ROSENSTONE apud COSTA; DIAS, 2010, p.3).

A realidade que a imagem representa nem sempre é comunicada diretamente. As vezes um filme acaba apresentando mais do que pretendia, seriam – o que Marc Ferro (2010) considera como - os lapsos do criador, o que pode revelar uma ideologia, uma sociedade, e proporcionar revelações privilegiadas. Eles podem estar presentes em todos os níveis do filme e em sua relação com a sociedade. Morettin (apud PEREIRA, 2012) adverte que as considerações de Ferro não contemplam o caráter polissêmico do cinema ao pensar na obra como portadora de aspectos externos e internos.

Sorlin (apud KORNIS, 1992) nega a ideia de um modelo de análise – deve ser adaptado de acordo com as particularidades da pesquisa. Considera que os mecanismos internos da expressão cinematográfica devem se articular com o meio social e configuração ideológica que o filme se insere. Para ele, o filme trata-se de uma representação do real e se forma a partir de um texto visual - o qual deve passar por uma análise interna - e como um artefato cultural - que possui um contexto social que o cerca, portanto possui uma história própria. Desta forma, para Sorlin, o filme como fonte compõe-se de uma justaposição dos códigos do filme e os códigos específicos de sua época, “as imagens são uma reflexão em torno do mundo que as cerca, ao mesmo tempo em que recriam uma possível porém imaginária visão de alguns aspectos da sociedade” (KORNIS, 1992, p. 247). Diferente de Ferro – que se foca na análise contextual – ele procura o auxílio da semiótica.

Para que o filme tenha o seu potencial melhor aproveitado é importante que se considere as imagens para além da ilustração (como uma confirmação) extraindo informações em áreas diferentes à da fonte escrita - por exemplo. Deve-se considerar as imagens como elas são e buscar compreendê-las dentro dos saberes referentes às imagens. Mesmo que seja parte de um texto, uma ilustração de um texto, ela não deve “ser lida” como um documento escrito.

O filme deve ser pensado como um produto, uma “imagem objeto”, que possui significações além das cinematográficas. Levando em conta mais do que o tema abordado (aquilo que testemunha), e considerando a abordagem sócio histórica que seu discurso autoriza (como aborda, o ponto de vista).

É necessário aplicar os métodos de análise nos substratos de um filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas), nas relações dos componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, o contexto da

produção, o regime de governo. Para chegar à compreensão além da obra, da realidade que ela representa.

Conforme Lagny (2009) o historiador deve adaptar a análise de acordo com sua pesquisa e não se deter no filme, pois este serve como fonte que excede o campo cinematográfico ao possibilitar um estudo sobre fatos, expressões de um grupo ou como instrumento de reflexão. Kornis (1992) considera que a imagem cinematográfica reconstrói uma realidade de acordo com as particularidades de sua linguagem produzida dentro de um contexto histórico, e que é necessário uma série de indagações para que o historiador se utilize dela.

1.1.1 Particularidades dos filmes

Para a maioria dos teóricos hoje a diferença do filme documentário e filme de ficção é incerta. Matuszewski – autor do primeiro trabalho sobre o valor do cinema como documento, 1898 – defendia que a imagem cinematográfica dos documentários era verídica. Para Eisenstein é a montagem que dá significado aos “planos puros”, portanto ao se utilizar dessa linguagem vital da montagem o filme não poderia ser imagem fiel da realidade. Já para Vertov o cinema documentário seria o único capaz de expressar a realidade, pois mesmo que houvesse montagem essa se utiliza de captações de uma dada realidade. (cf. KORNIS, 1992).

Para Aumont (1994), o filme de ficção consiste em uma dupla representação – duas vezes irreal - pois é a representação de algo imaginário (ficção). Pois, tanto o tema que é representado, como a forma que representa é irreal. Defende que os filmes (seja industrial, científico, documentário, filmes de qualquer gênero) através de suas particularidades irrealizam o que transformando-se em espetáculo, deixando o espectador imerso no fabuloso. Além disso, o documentário se apoia em uma narrativa, numa dramatização para prender o interesse, o que é característica – de modo geral – dos filmes de ficção. Desta forma, qualquer filme pode ser considerado como um filme de ficção. (cf. AUMONT, 1994).

Em Lagny (2009) temos que os gêneros se inspiram um no outro e que para ser filmado, “o real” submete-se a uma roteirização, sendo exibido algo organizado a partir de regras precisas “[...] segundo a expressão de Gerard Leblanc [...], o que faz por vezes dizer, abusivamente para mim, que todo filme é um filme de

ficção”. (LAGNY, 2009, p.113). Para o autor, independentemente dessa questão, ficção e documentário deixam vestígios do passado.

Para Pereira (2012) as produções cinematográficas possuem, para o historiador, o mesmo valor ao considerar que “o “real” e o “imaginário” são igualmente História e ambos são resultados de uma “construção” e ultrapassam, em sua imagem e concepção, as pretensões de seus realizadores”. (PEREIRA, 2012, p. 30) – considerações que se assemelham as de Ferro. O que não deve tirar a atenção para o fato que os documentários podem ser tão manipulados, construídos, ou falsos como um filme de ficção. Assim, como os de ficção podem buscar encenar a realidade.

O termo documentário surgiu pela primeira vez na década de 1920 referindo-se ao cinema de caráter realista, o qual, segundo Penafria (apud BAGGIO, 2012) possui características das teorias de Andre Bazin⁴.

Baggio (2012) afirma que reflexões sobre a ética acerca das propriedades do documentário desenvolveram conceitos de “voz” – a postura ética do filme - e do “modo de representação” – os recursos de representação utilizados para alcançar tais posturas. Bill Nichols (apud BAGGIO, 2012) aponta que a maior diferença entre o filme de ficção e o documentário é o desenvolvimento de sua linguagem, sendo que o filme documental se pautou em princípios éticos. Ele configura, a partir de questões éticas, seis modos de representação do cinema documentário:

O primeiro modo é o *expositivo*, teria que – além de expor – educar, mostrando “uma versão de mundo” de uma forma didática e explicativa. O segundo modo é o *poético*, não perde a proposta educativa, mas se direciona aos estados de ânimo, ou seja, mais as sensações do que a fatos e/ou ações.

A não intervenção é o viés ético do terceiro modo, o observativo. Diferente do expositivo o autor não deveria fazer comentários, ou seja, busca uma transparência no discurso se posicionando como observador. Ao contrário do anterior o modo participativo busca uma alteração da situação em que se encontra dada sua presença. O quinto modo, reflexivo se aproxima à metalinguagem, pois busca demonstrar-se como representação, apontando as observações, presença e interferência da equipe. O último modo considera a ética do recuo (como no terceiro modo) de uma forma intensa, considerando que a postura mais adequada seria falar sobre si mesmo, é chamado de performático.

⁴ Bazin, defende a ideia de um filme cuja montagem não interfira no sentido da evolução do plano, buscando uma imagem cinematográfica mais realista.

Baggio (2012) ressalta que essas posturas éticas se referem às intencionalidades de seus realizadores. O autor defende que o documentário não se propõe a ser realidade mas uma representação com considerações sobre ela. O cinema pode assumir um papel social ou político com um comportamento militante, ou propagandístico ou “neutro” (no sentido de não se classificar como um filme de propaganda). Podemos compreender um pouco mais sobre essa questão partindo dos posicionamentos de Bazin e Eisenstein.

Na década de 1940, Bazin propõe um cinema democrático, uma forma de oposição às abordagens russas. Para ele, os espectadores deveriam ter oportunidade de formular suas próprias ideias e uma liberdade de escolha – e não serem forçados a emoções predeterminadas. Assim a ideia era criar filmes “que questionam em vez de afirmar, relatam em vez de sugerir, procuram em vez de dirigir. Mas a propaganda seguiu o caminho de Eisenstein e não o de Bazin. [...] seu objetivo é *forçar* as pessoas a uma adesão específica.” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.145).

O cinema por ser composto de planos e sequências de imagens cadencia a recepção de seu discurso, o que o torna um elemento muito forte de propaganda política “[...] através de uma representação os filmes podem servir à doutrinação e ou à glorificação [...]” (KORNIS, 1992, p.243). Os nazistas, foram grandes desenvolvedores do cinema e se utilizaram muito dessa linguagem para suas propagandas. Como o filme transmite uma grande noção de veracidade e suas imagens apresentam um significado cadenciado - além do público, em geral, assistir aos filmes distraído - ele se torna uma mídia com um potencial muito forte de discurso, o qual, os nazistas souberam valorizar e aproveitar.

No III *Reich* o Ministério da Propaganda comandado por Joseph Goebbels não só censurava o cinema como encomendava, e realizava suas próprias produções cinematográficas, “estamos convencidos que o cinema constitui um dos meios mais modernos e científicos de influenciar as massas. Um governo não pode, portanto, menosprezá-lo” (FURHAMMAR; ISAJSSON, 1976). Neste trabalho analisamos o documentário “O Eterno Judeu” encomendado pelo governo nazista. Para isso discorreremos mais sobre a vertente de Eisenstein e os filmes de propaganda.

2. PROPAGANDA POLÍTICA E CINEMA NAZISTA

O Nazismo como um Estado de regime Totalitário se caracteriza pela sociedade dominada completamente pelo Estado, inclusive a vida pessoal dos indivíduos, uma ditadura extremamente invasora. Assim a opinião pública deixa de existir de forma independente, passando a ser censurada (cf. ARENDT, 2013). O Estado torna-se também um grande produtor de materiais de propaganda para que sua “verdade” seja a “única”, manipulando intencionalmente o imaginário coletivo da massa.

A propaganda política de guerra tem destaque na Primeira Guerra Mundial, período no qual o cinema já mostra seu potencial. As fotografias, e filmagens que possibilitavam as “atualidades do front” e documentários sobre a guerra foram as primeiras formas de propaganda política envolvendo a câmera.

Em 1917, Erich Ludendorff, general alemão escreve uma carta para o Ministério da Guerra do Império, na qual, ressalta a importância da fotografia e do cinema como meio de informação e persuasão, e que melhor utilizados pelos inimigos foram responsáveis por grandes estragos, e por isso dava valor a este investimento para que pudessem ter ainda algum efeito de persuasão (cf. FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.12). Após essa carta, foram empreendidas medidas para que se organizasse de forma mais efetiva o esforço de propaganda. Assim, o exército formou o Departamento de Fotografia e Cinema (*Bild und Film Amt*).

Os filmes são apenas um dos elementos de uma máquina de propaganda maior, que incluía revistas, jornais, periódicos de trincheira, bandas militares, fotografia, literatura, rádio, entre outros. A arte na guerra também inclui quadros vanguardistas, pinturas de retratos, cartuns e cartazes de propaganda. Os cartuns têm o objetivo de provocar uma reflexão (que pode ser induzida) a partir de imagens que podem ser chamativas, paradoxais, engraçadas e que comumente são acompanhadas por pequenos textos (falas, frases ou citações). Ou seja, é uma forma de sátira pictórica.

O senso de humor dos alemães foi apontado como ácido várias vezes nos relatos de Victor Klemperer (2009), e os cartuns do Terceiro *Reich* não eram muito sutis, ao contrário, eram carregados de ódio, os adversários dos nazistas eram representados de forma a serem humilhados, os “inimigos” eram representados com

estereótipos⁵ e os preferidos eram os dos judeus: narigudos e com dinheiro, ligados a fealdade e a pragas. Os cartazes na guerra eram muito diversificados e utilizados, cada país tinha um estilo próprio, mas com alguns estilos ou espíritos que se assemelhavam. Por exemplo, os cartazes alemães e soviéticos do gênero heroico, tendo a frente civil como o público-alvo principal.

De acordo com Vanessa Bortulucce (2010) o cartaz foi um dos recursos principais de propaganda no século XX e um suporte muito utilizado como instrumento ideológico na propaganda de guerra. O cartaz é um recurso imagético público - cujo elemento fundamental é a sua capacidade de unir a imagem (mensagem estética) com a palavra escrita (mensagem semântica), com textos curtos e contrastantes, dispostos de forma harmônica para reforçar a mensagem - "arte do tornar visível", através de representações mais ou menos elaboradas. Portador de uma linguagem clara, instantânea, penetrante, insistente e incisiva é pensado como recurso pelo qual sua mensagem "gruda" na mente dos indivíduos construindo *slogans* e estereótipos que adentram o imaginário do público e se tornam reflexo condicionado.

Os cartazes de guerra se utilizam de símbolos nacionais - como hino, bandeira, mitologia, brasões, eventos, personagens heroicos, etc. - que constituem uma ideologia política. E para que o cartaz consiga cumprir seus objetivos necessita de uma identidade nacional bem construída, já que se utiliza da síntese e de elementos simbólicos. Geralmente apresentam características em comum, por exemplo, os de atrocidade utilizam cores como o vermelho e o preto; os que buscam incentivar o recrutamento militar busca as cores do uniforme militar e da bandeira nacional. Recorrem também, para a utilização dos estereótipos, como os que representam os soldados como heróis medievais, ou os inimigos como animais selvagens. Os nazistas se utilizavam muito de um estereótipo pejorativo do judeu para a propaganda na esfera antissemita. E para instruir a população a reconhecer os judeus a partir de características fenotípicas se utilizavam do exagero das caricaturas.

O cartaz é um suporte que atinge os receptores mesmo que eles não o busquem, já que pode "dominar as ruas", e fatalmente um espectador o encontra,

⁵ Para Burke (2004) os estereótipos representam a ligação entre as imagens visuais e mentais, ele homogeneiza os indivíduos de um grupo, tornando "os outros" em "o outro" e a partir de características exageradas, ou omissão de fatos, as vezes até a partir de algo totalmente falso. Podem servir para valorizar ou desvalorizar.

diferente do cinema - foco deste trabalho - por exemplo. O espaço onde o cartaz é colocado é calculado visando o maior público alvo e maior sucesso para propagação da mensagem, e quando seu receptor lembra, “carrega”, a ideia construída pelo cartaz a propaganda alcançou o êxito. Desta forma, o cartaz seduz e emociona o público possuindo um caráter didático que cria a ilusão de persuadir sem impor.

Podemos perceber na imagem 1, algumas dessas características. Nela temos a bandeira nazista sendo carregada e recebendo grande destaque na imagem. Ao fundo o povo com ferramentas nas mãos e três homens em destaque, um com a bandeira, um que não vemos o rosto, com ferramentas e o de primeiro plano segurando com firmeza objetos de combate, tais como arma e capacete. Todos estão olhando para frente. Na imagem está escrito, algo próximo de, “Agora, povo, levante (ou acorde) e vá atacar ofensivamente/destrutivamente!", desta forma, percebemos como a imagem e texto possuem uma comunicação articulada.

Imagem 1 – Cartaz nazista



Fonte: Fonte: Acervo do Deutsches Historisches Museum, Berlin. Disponível em: < <https://goo.gl/bbxinH> >. Acesso em 24 jan. 2016.

A imagem foi produzida em 1943, ano em que, após a derrota de Stalingrado, a Alemanha se empenha em uma Guerra Total (*Totalen Krieg*) – cf. Duarte (2005) seria a mobilização de toda a sociedade, indústrias e tecnologia como força de combate de guerra, os impactos da guerra seriam também disseminados para todos, no caso da Alemanha Nazista se caracteriza, para o autor, por uma “guerra móvel” em que ocorre a maquinização da guerra e lógicas de combate de uma forma

que busca o dinamismo das máquinas - de modo geral, a imagem mostra a colaboração entre exército e o povo, mais especificamente os trabalhadores – provavelmente convocando também as mulheres para o trabalho, visto que são elas que recebem destaque na multidão e ganham as ferramentas⁶ - construindo a ideia de que é necessária a contribuição, com dedicação, entre o povo, Estado e exército, os quais, devem se unir pela Alemanha, reforçando um sentimento nacionalista e progressista. Noções pertinentes ao conceito e prática de uma guerra total.

O cartaz de propaganda de guerra tem como objetivo integrar socialmente o indivíduo para que ele tenha uma noção de pertencimento à nação. Bortulucce (2010) aponta 5 diretrizes principais de um cartaz que atinge esse objetivo, são elas: a primeira é a “unanimidade nacional”, o público deve achar que a mensagem tem aceitação pela maioria da população, além disso a unidade de pensamento destaca uma ideia de força e união, o que é a base para a ideia da superioridade de uma nação em relação as outras. A segunda reforça o caráter de “naturalidade” das ideologias políticas. Na terceira diretriz é apontada a necessidade da criação de tendências comportamentais, e construção de ideias que serão imbuídas na mentalidade popular. Já na quarta a autora assinala que o cartaz por ser um instrumento de rememoração deve apresentar uma linguagem concisa e objetiva com um caráter didático, que desperte sentimentos preexistentes no receptor, portanto se utiliza de símbolos como elemento fundamental, pois, ele pode representar outros sentimentos e ideias ao público. Por fim, a quinta diretriz refere-se à necessidade de repetição sob várias formas da mensagem construída pelo cartaz, o que causa além da memorização uma renovação dos estímulos, que ao ser diversas vezes retomados acabam sendo absorvidos pelos espectadores como parte de sua própria realidade. Mas, existe a necessidade da reformulação estética dessas mensagens, para que a repetição não chegue ao ponto de inibir a atenção do receptor pelo “cansaço” da repetição.

⁶ As mulheres recebendo a ferramenta apresentam uma aparente discordância se pensarmos que o papel mais destinado às mulheres no discurso nazista, e no começo de seu governo, foi o de mãe e dona de casa. Conforme Dennis (2014, p.569) em 1935 Hitler realizou um discurso para o Congresso de Mulheres Nacional-Socialistas deixando explícito que os princípios do programa do partido em relação as mulheres era que contribuíssem para a nação defendendo a família e trazendo ao mundo filhos para lutar pela nação. Assim, à mulher estava vinculada a ideia das “Crianças, Igreja e Cozinha [*Kinder, kirche, küche* ou “K.K.K.”]” (DENNIS, 2014, p.569). Porém, cabe ressaltar que o contexto se modificou e ao pensar que a Alemanha já em guerra há anos e partindo para a Guerra Total é válido inferir que na imagem temos uma convocação para as mulheres assumirem outros papéis além dos que já “designavam” para elas. Como vemos em Stackelberg (2002) o número de mão de obra de mulheres em indústrias relacionadas à guerra aumentou após 1937. Tais considerações ainda servem de exemplo para pensarmos na importância de se pensar o contexto de produção de uma imagem, se não o levássemos em consideração nesse caso, poderíamos encontrar outros sentidos para uma possível interpretação do cartaz.

Dentro da propaganda de guerra temos, também, um líder político construído como um produto, ele tem suas virtudes enaltecidas e seus defeitos escondidos, com o nazismo a propaganda de massa acaba gerando um culto de personalidade que leva a uma apoteose da personalidade de Hitler. Para que se transforme em um ídolo as “personalidades” devem ter elementos que causem identificação emocional com o público.

2.1 Propaganda nazista

A partir de 1933, quando o nazismo toma o poder, a linguagem que antes era de um grupo específico (do partido nazista tendo como principal expoente e “definidor” de linguagem o *Mein Kampf* – livro de Hitler que começou a circular por volta de 1925) passa a se estender na vida como um todo, ou seja, se apodera da vida pública, presente nas escolas, ciências, artes, esportes, etc.

A LTI (Linguagem do Terceiro *Reich*) estabelece uma relação com a linguagem militar, no início foi influenciada por ela e depois acabou corrompendo-a. O modelo linguístico de um grupo, de poucos (ou de Goebbels) acabou por gerar uma normalização da linguagem - a LTI não fazia distinção da linguagem escrita ou oral - tudo era discurso, incitamento, invocação. “O estilo obrigatório para todos era berrar como um agitador berra na multidão” (KLEMPERER, 2009, p. 65). Klemperer (2009) apresenta a pobreza e monotonia como principais características da LTI. Uma explicação mais profunda para a pobreza da LTI é mais do que ao fato de impor um único padrão de linguagem mas porque esse padrão só permitia que um lado da natureza humana fosse exposto, a invocação, e isso para os domínios público e privado - a esfera pública se confundia com a privada. Tudo era discurso e publicidade.

Conforme Furhammar e Isaksson (1976) para Hitler a propaganda devia se ajustar a capacidade mental da massa, para ele a massa era burra e por isso a propaganda deveria se limitar a poucos pontos, poucas ideias que poderiam ser transformadas em *slogans* a serem trabalhados na consciência pública. Essa filosofia “surpreendentemente simplificada tornou-se a teoria da propaganda de Goebbels e modelou tudo que saiu da máquina de propaganda.” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.35). Hitler acreditava que a propaganda era como uma artilharia que devia ser utilizada antes da infantaria, o que consistia na desmoralização do inimigo, por isso a propaganda nazista não era sutil, uma propaganda voltada mais para a “violentação” que para a sedução.

Depois que o partido nazista assume o poder ocorre um investimento muito grande na propaganda. As publicações no jornal “O Reich” - fundado por Goebbels em 1940 e publicado aos sábados - circularam até o último dia de guerra com publicações nazistas. Os congressos, ou “dias do partido”, eram espetáculos visuais totalmente planejados: a cineasta Leni Riefenstahl documentou o congresso de Nuremberg realizado em 1934 em seu filme “O Triunfo da Vontade” (*Triumph des Willens*), encomendado pelo nazismo. Com ele podemos notar como esses eventos eram utilizados como propagandas visuais cuidadosamente encenadas, eram como um “ritual de emoção” no qual a massa era psicologicamente absorvida pelo espírito de unidade do partido, a simetria dos movimentos, dos uniformes a repetição das bandeiras e estandartes, entre outras coisas, agia como uma força que unia o povo e inibia uma noção do individual. “Era um festival religioso, um batismo espiritual coletivo e uma anual confirmação sacramental” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 38).

Enrique Luz (2006) aponta que essas excitações e estados emocionais que os eventos públicos causam nas pessoas provocam também reações na mente que serão posteriormente revividas com os símbolos, eles podem ser gráficos (como a suástica), plásticos (como o movimento de estender o braço na saudação nazista) e sonoros (hinos). E assim, Tchakhotine (apud LUZ, 2006) classifica essas duas situações como “agentes condicionadores”, sendo os eventos públicos considerados simples e os diferentes símbolos complexos, os quais apenas evocam os estados emocionais ocasionados pelos agentes simples, mas que se não forem renovados constantemente eles perdem seus efeitos (cf. LUZ, 2006, p.25).

Etienne Souriau (apud AUMONT, 1994), ao falar sobre a relação do filme com o espectador afirma que os estados de excitação espectatoriais se prolongam para além do filme, podendo ser retomados por lembranças, ou por impregnação de modelos de comportamento. Há ainda o estado espectral “pré-filmofônico” causado pela expectativa advinda do cartaz do filme (cf. AUMONT, 1994, p.235).

Kracauer (1985) escreve sobre o cinema alemão, na parte em que se refere ao momento da cinematografia nazista ressalta o caráter propagandístico dessas produções, de acordo com o autor a “*propaganda tendía a la regresión psicológica para manejar la gente a su voluntad*” (KRACAUER, 1985, p.360). Para Klemperer (2009) foi por meio da repetição de expressões que o nazismo conseguiu se embrenhar no sangue e na carne das pessoas, e que essa forma de expressão

“terrivelmente uniforme” em todos os meios de manifestação da linguagem foi aceita inconsciente e mecanicamente.

O Terceiro Reich se expressa de modo terrivelmente uniforme, em todas as suas manifestações e em todo o legado que nos deixa, na ostentação desmesurada das edificações faustosas, nos escombros, no tipo dos soldados, dos homens das SA e das SS, definidos como figuras ideais em cartazes sempre renovados mas sempre muito parecidos uns com os outros, nas auto-estradas e nas valas comuns. Tudo isso é a linguagem do Terceiro Reich [...] (KLEMPERER, 2009, p.49).

Entretanto Luz (2006) ressalta que a propaganda nazista não agia só no lado emocional do povo, como se fosse uma “lavagem cerebral coletiva”, afetava também o lado racional, a propaganda, como dizia Goebbels, devia atingir “corações e mentes”. Assim, os nazistas se utilizaram de um “fanatismo cego e ensandecido” mas que também estava vinculado à realidade social, política, econômica e cultural.

A linguagem do Terceiro *Reich* assim como a propaganda nazista se utilizava da reconstrução e ressignificação de crenças religiosas, mitologia nórdica, cultura, pensamentos científicos e filosóficos e linguagens pré-existentes para construção de símbolos e representações, e discursos próprios - mas que não possuíam nada radicalmente novo - que influenciavam o comportamento das pessoas a colaborarem com seus objetivos. Esses mecanismos eram vinculados aos diversos suportes de propaganda, de forma que um reforçava a ideia do outro.

A propaganda nazista se estruturou em duas fases. Na primeira as ideias eram vinculadas aos símbolos e as representações, por exemplo, associar a noção de prosperidade, pureza, grandeza aos símbolos do partido, ou à figura do *Führer*, dentro da proposta enaltecida. Eram as propagandas arianistas que apelavam para essa exaltação. Ou, vincular a representação dos judeus e símbolos de judeus às ideias de: praga - como doenças, ratos - sujeira, fealdade, asco, etc., ou seja, um apelo ao terror. O que ocorria na propaganda de tema antissemita. Na segunda fase essas associações eram transferidas aos “objetos” devido a repetição desses símbolos e representações, seja em cartazes, filmes (ficcionais ou documentários), discursos, e em todas as formas de meios de comunicação. Assim, a propaganda nazista se utilizava da esperança e do medo para causar uma vontade de escolha nas pessoas.

O imperativo refere-se tanto à identificação positiva do alemão ao ariano, através de um imperativo grosseiro que determina “seja um ariano”, quanto à identificação negativa do alemão ao judeu, na forma de “não-seja um judeu”.

Este último imperativo traz consigo um outro, sub-reptício, que diz “odeie-o”. (LUZ, 2006, p.32).

Na publicidade o apelo é ao desejo individual e egoísta. O que se difere da propaganda de guerra, nela o foco está na ideia de pertencimento a um grupo, uma classe, uma nação. Desta forma, temos elementos que levam os receptores dessas propagandas à identificação do “nós”, em contraponto ao “outro”, que deve ser nitidamente diferente, tendo suas representações estéticas, estilísticas, moral e comportamental fora do padrão do “nós”, muitas vezes de aparência bem próxima às caricaturas.

Esse recurso foi amplamente utilizado no cinema de propaganda com o objetivo de fazer com que a plateia adotasse a mesma opinião que a expressa no filme. Conforme Furhammar e Isaksson (1976, p.180-181), especificamente com o cinema podemos reforçar esse recurso ao fato de “a câmera estar com alguém”, pois, isso vai estabelecer um compromisso estético e também um relacionamento da plateia com a personagem, causando assim maior envolvimento, desde que as perspectivas psicológicas estejam apoiadas pela plateia, o que em contexto de crise, guerra e ameaças acaba se tornando mais fácil de ocorrer, dado ao momento de insegurança é mais fácil para que o “outro” seja representado como totalmente mau.

2.2 Cinema nazista: a propaganda e a representação do inimigo

Os governos durante a guerra reconheciam o potencial do cinema, por isso ele foi um dos elementos muito utilizados na propaganda dos governos beligerantes, como um modo de comunicação que além de entretenimento também transferia informação para a massa. Para Norman Davies (2009) três temas eram mais recorrentes, o “orgulho patriótico”, que retoma um passado glorioso apelando para o nacionalismo; a “frente civil” que mostra o povo e suas dificuldades no esforço da guerra, aproximando para uma solidariedade e empatia; e o “ideológico” que se utiliza de temas que permitem ilustrar o programa do partido no governo.

Os primeiros filmes nazistas foram partidários e patrióticos, se enquadrava numa propaganda que visava fortalecer e enaltecer o partido que na década de 1930 começava a ter sua imagem idealizada. De acordo com Pereira (2007) percebemos que o cinema nazista pode se categorizar em cinco diferentes focos, ou fases: a primeira dava importância à juventude nazista e o espírito de

bravura que estava pronto ao sacrifício em prol do partido, o que para o autor, já era uma preparação para a guerra - um exemplo é a produção de Hans Steinhoff, “O Jovem Hitlerista Quex” (*Hitlerjunge Quex*), de 1933, filme que apresenta os comunistas como inimigos, e o jovem Quex como um mártir da Juventude Hitlerista.

No que seria a segunda fase, há exaltação da figura do *Führer*. Outro foco para as produções estão no nacionalismo alemão e na superioridade da raça ariana – o documentário *Olympia*, 1938, de Leni Riefenstahl apresenta uma representação estética que glorifica a raça ariana, numa aproximação às estátuas da antiguidade clássica, partindo das imagens do belo.

Imagem 2 – Cena Olympia 1. Teil - Fest Der Völker



Fonte: Filme “Olympia 1 – Teil – Fest Der Völker (1938)

A superioridade pode ser notada também em outros filmes que apresentem contraste entre a imagem do ariano com a do outro, Kracauer (1985) comenta sobre a “manobra” para a personagem do soldado alemão ser bem quisto pelos receptores.

Para modelar el personaje cinematográfico del soldado alemán, las películas nazis recurren a veces a métodos indirectos: desenmascaran e critican a través de imágenes las pretendidas cualidades dos varios tipos de enemigos; y como siempre se basa en los contrastes, el ingenuo espectador atribuye automáticamente las cualidades complementarias a los alemanes. (KRACAUER, 1985, p. 366)

São vários os recursos cinematográficos, como a fotografia, o som, a montagem, entre outros, que podem transmitir esse tipo de discurso. Por exemplo, no

momento da captação é possível valorizar algo ao posicionar a câmera de baixo para cima (contra mergulho) - combinados com um cenário agradável, entre outros fatores e mensagens visuais que deixem a imagem com um aspecto melhor – recurso recorrente ao captar o ariano. O que se torna potencializado ao ser contraposto com cenas em que a câmera está posicionada de cima (mergulho), essa forma de captação era muito utilizada para o “outro” (o não ariano) transmitindo uma ideia de inferioridade, que misturadas com outros elementos cenográficos – como um cenário feio, escuro, carregado – pode apelar para sentidos que aproximem ou sinistro, ruim, grotesco entre outros, no caso dos judeus esses recursos eram muito utilizados.

Imagem 3 – Cena Ariano



Fonte: Filme “O Eterno Judeu” (1940).

Imagem 4 – Cena Judeus



Fonte: Filme “O Eterno Judeu” (1940).

A busca pela raça pura e perfeita se enquadra dentro da quarta temática das produções nazistas, “dedicados ao projeto de extermínio daqueles que não se encaixavam na nova sociedade alemã, tais como doentes mentais, deficiente físicos, vítimas de doenças incuráveis, homossexuais e [...] etnias consideradas como pertencentes a uma ‘raça inferior’ (PEREIRA, 2007, p. 265). Junto com esses, haviam os filmes que apresentavam grupos explicitamente considerados inferiores, tendo os judeus como os primeiros e principais focos, fechando, assim, a quinta temática.

Independente dos objetivos – dar um aspecto positivo ou negativo – os motivos⁷ eram apresentados a partir de representações. Acompanhando algumas discussões acerca desse termo chegamos a ideia da representação como uma forma de tornar presente algo que está ausente, podemos entender também como

⁷ O tema, o assunto, a ser tratado nas produções, por exemplo: cartaz com objetivo de enaltecer a imagem do líder, filme para valorizar o soldado alemão, caricatura com o inimigo, entre outros.

“representar outra pessoa como símbolo” (VILLELA; AMÉRICO, 2013. p.9), como visto algo recorrente dentro da propaganda nazista. Em Ginzburg (2001) temos que a representação pode evocar a ausência ou sugerir presença. Para o autor essa “oscilação entre substituição e evocação mimética” já estaria presente dentro das questões de Chartier (cf. GINZBURG, 2001, p.85).

Na década de 1990 Chartier faz uma revisão de sua obra, Villela e Américo (2013) apresentam a reformulação das considerações deste autor sobre a questão da representação, atenta-se que para objetivos dela serem alcançados é necessária a participação do observador, se da parte dele não houver a relação entre a representação e o que está sendo representado, o que poderia acontecer “por incompreensão do “leitor” ou pela “extravagância” da relação arbitrária entre o signo e o significado” (cf. VILLELA; AMÉRICO, 2013, p. 14). Além disso, ela pode servir para “transformar” o que é representado, como Hannah Arendt (apud GUARATO, 2010) considera, o poder pode manipular uma matéria factual visando uma “verdade” coercitiva e que oprime outras opiniões.

Assim desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, em um instrumento que produz uma imposição interiorizada, necessária lá onde falta o possível recurso à força bruta. (CHARTIER, 2002b, p.74-75 apud VILLELA; AMÉRICO. 2013, p.15).

Cabe uma breve consideração - de maneira geral - a respeito do sujeito no discurso para Foucault, pensando nas relações entre poder, conhecimento e controle social. Foucault considera nos discursos a tensão que ocorre entre o Eu e o Outro, o que permite uma relação mais ampla do sujeitos a partir de uma noção de dispersão do sujeito, como vemos em Fischer (2015), ocorre uma heterogeneidade discursiva, o sujeito passa a ser múltiplo, podendo assumir o lugar de quem pronuncia um enunciado, sobre quem é falado e o que adere a mensagem do discurso, ou seja, o sujeito é quem ocupa um lugar no discurso, no enunciado, e isso ocorre de acordo com um determinado contexto histórico, social. Além disso, o sujeito se transforma juntamente com o discurso, ou seja, ocorre uma alteração na subjetividade do sujeito ao se posicionar diante de determinado enunciado.

Para se constituir como sujeito para Foucault, deve ocorrer uma apropriação subjetiva do discurso em um determinado contexto, e por meio disso o sujeito se forma. Com o discurso, o sujeito - ao se constituir - é modificado, ao mesmo

tempo que modifica uma realidade, assim a sociedade acaba se estabelecendo como reflexos de discursos.

Para Foucault o discurso possibilita a produção de alguns tipos de subjetividade. Pensando essa subjetivação a partir de discursos que pretendiam dizer uma verdade para os sujeitos sobre eles mesmos.

a subjetividade está estreitamente relacionada às relações de poder. Para Foucault, o poder não atua apenas oprimindo ou dominando as subjetividades, mas, principalmente, participando do seu processo de construção. Eis aí o ponto onde subjetividade e poder se cruzam.” (ALVES; PIZZI, 2014, p. 82).

Desta forma, o sujeito é uma construção ocorrida no e pelo discurso envolvendo as relações de poder que o discurso normaliza com a intenção de conduzir condutas. É preciso empreender “a descrição dos enunciados que nesse tempo e lugar se tornam verdade, fazem-se práticas cotidianas e interpelam sujeitos, produzem felicidades e dores, rejeições e acolhimentos, solidariedades e injustiças” (FISCHER, 2003, p. 378).

Em termos gerais, pode-se considerar que o sujeito para Foucault é o que ocupa uma posição em relação a um enunciado, dado ao seu contexto histórico. Podendo ser quem enuncia, sobre quem é falado e quem “compra” o discurso. Os quais afirmam o discurso e têm sua subjetividade transformada.

A heterogeneidade do sujeito, a concepção de enunciado e a noção de subjetivação do sujeito em relação ao discurso, pensando nas relações de poder e controle social, podem ser notadas nas propagandas de guerra nazista. Os indivíduos se colocaram como sujeito nos vários discursos que eram proferidos com a intenção de propagar uma ideologia - algo que retirado de seu contexto histórico não teria o mesmo sentido, nem teria tomado as mesmas proporções.

Os enunciados, que podem tomar diferentes mídias, charges, caricaturas, panfletos, filmes, frases etc. se remetem a outros enunciados e rede de significações que proporcionam assimilações aos sujeitos buscado nos discursos. Com a propaganda nazista, foi possível que discursos transformassem os sujeitos, de maneira diferente de acordo com o contexto, situação e posição de cada indivíduo, e que estes sujeitos se constituíssem como transformadores em sua sociedade.

Assim, os judeus ao verem suas representações de forma inferior, teriam – de acordo com Foucault, sua subjetividade alterada e passarem e ter uma visão e comportamentos diferentes em relação a si mesmos e aos outros. Desta

forma, os arianos ao verem uma propaganda que os enaltecem poderiam passar a se perceber como superiores, e ao se depararem com as representações dos inimigos como inferiores, perigosos, pragas, entre outros - tal como eram representados - poderiam mudar seu comportamento em relação a eles.

Os comunistas e os judeus foram os primeiros inimigos representados pelos nazistas. No início os comunistas tinham imagem aproximadas às caricaturas e foram tornando-se mais maléficos com o decorrer do tempo, as produções iniciais eram fortemente mais doutrinárias e diretas, mas as narrativas foram se desenvolvendo e passaram a ser mais indiretas, pretendendo uma associação de ideias de perversidade, exploração e destruição à figura do inimigo, que foram, os comunistas, ingleses, eslavos, russos, os judeus (entre outros).

Conforme Furhammar e Isaksson (1997) são mecanismos primitivos os utilizados para causar um distanciamento do inimigo, a partir de preconceitos enraizados a respeito da aparência externa, temos a estética como um “espelho” para o valor moral - assim, o feio se aproxima ao imoral – esses mecanismos não trabalham com os argumentos, com a razão, e sim com reflexos condicionados, e com sentimentos.

Temos nas propagandas nazistas os judeus como personagens feias, maldosas, inescrupulosas, demoníacas e animais. Era comum serem os destruidores, comunistas, conspiradores, comerciantes e banqueiros desonestos. Eram apresentados como os que fragmentaram a sociedade alemã, eram ameaças econômicas e sexuais, apresentados como “hospedeiros” que não tinham terra nem cultura própria, e que só se aproveitavam dos europeus e arianos civilizados. As características físicas eram acentuadas e muitas vezes aproximadas à imagens de animais, sendo também, representados ou associados a imagens de insetos, ratos, vermes, doenças, cogumelos venenosos, cobras, entre outros – ideia presente também nos discursos antisemita.

Desta forma, têm-se o “outro”, o inimigo que o público pode expressar seu ódio, com esses mecanismos as ideias de perseguição, isolamento, deportação, e a solução final, aos judeus foram sendo apresentadas para uma plateia que se deparava com produções de propaganda que visavam atingir e orientar suas emoções e seus psicológicos.

O cinema de propaganda tem seus princípios desenvolvidos por Eisenstein e Pudovkin, onde se vinculavam o psicológico ao artístico. A ideia era

conseguir através da montagem do filme controlar a reação da plateia, as associações, pontos de vista, emoções e conclusões, forçando as pessoas a uma adesão específica. Assim, não só a realidade no filme é manipulável, mas também, os conceitos sobre realidade dos espectadores poderiam ser afetados através da manipulação da imagem. Kracauer (1985) chega a noção semelhante a respeito do cinema de propaganda nazista.

Dentro de las representaciones visuales, se explota al máximo o hecho de que las imágenes apelan directamente al subconsciente y al sistema nervioso. Se emplean muchos recursos con el solo propósito de provocar en el público ciertas emociones específicas. (KRACAUER, 1985, p.361)

Aumont (1994) apresenta discussões a respeito da relação entre filme e espectador. Expõe a ideia de Pudovkin, ele considera que “se uma emoção dá origem a um certo movimento, a imitação desse movimento vai permitir evocar uma emoção correspondente” (PUDOVKIN apud AUMONT, 1994, p.230). Desta forma a montagem poderia ocasionar um efeito no espectador e assim seria capaz de induzir pensamentos e associações. Aumont, no entanto, considera essa concepção ingênua, para ele seria muito simplista pensar na “modelagem” do espectador, defende mais a ideia de uma influência.

Essas concepções podem se articular com as ideias de Kahneman (2011) sobre as associações a partir de estudos psicológicos. Nos anos de 1980 foi descoberto que “a exposição a uma palavra causa mudanças imediatas e mensuráveis na facilidade com que muitas palavras relacionadas podem ser evocadas.” (KAHNEMAN, 2011, p.69). Essas evocações se desdobram em associações mais amplas. Estas associações previamente condicionadas são chamadas de efeito de *priming* (*priming effect*). Assumem formas diferentes, seja através de uma ação consciente ou não. Ideias evocadas têm a capacidade de evocar outras ideias. O efeito *priming* não se restringe a palavras, ações e emoções podem ter a origem em acontecimentos mesmo que inconscientes.

No fenômeno *priming*, quando uma ação é influenciada a partir de uma ideia, ele é conhecido como efeito ideomotor. Este pode ocorrer de forma inversa, sendo que a ação influencia a ideia a ser formada. Os efeitos de *priming* recíprocos tendem a fazer com que uma determinada ação influencie uma ideia, e que esta influencie a manutenção da ação, e assim sucessivamente. Segundo o autor, conexões recíprocas são comuns na rede associativa. Descobertas a partir de estudos

sobre os efeitos de *priming* foram consideradas como que ameaça em relação à ação autônoma e consciente sobre julgamentos e escolhas. A partir dos gatilhos associativos, uma ação é, mesmo que inconsciente, previamente estimulada. A partir das pesquisas realizadas pela psicóloga Kathleen Vohs (apud KAHNEMAN, 2011), uma sociedade pode estimular certos comportamentos e atitudes.

algumas sociedades estimulam obediência com imagens gigantes do Querido Líder. Será que pode restar ainda alguma dúvida de que os ubíquos retratos do líder nacional nas sociedades ditatoriais não só transmite a sensação de que o “Grande Irmão está Olhando” como também levam a uma redução efetiva do pensamento espontâneo e da ação independente? (KAHNEMAN, 2011, p.73-74).

Desta forma, temos em Kahneman (2011) que o efeito *priming* é a fonte de impulsos e impressões que muitas vezes estão relacionados às escolhas e ações. Interferem em crenças e em interpretações que ligam o presente ao passado recente e expectativas sobre um futuro próximo.

Furhammar e Isaksson (1976) comentam sobre o filme ficcional e o documentário de propaganda, ambos visam o mesmo objetivo, e suas características distintas permitem recursos diferentes para chegar a essas questões. O documentário reflete mais autenticidade para a plateia, possuem mais credibilidade e maior noção de veracidade do que os filmes.

Os documentários de propaganda muitas vezes são compostos por meias verdades, e são muito manipuláveis. Existem casos em que usam cenas autênticas de outros momentos e/ou contextos que não são referentes ao que o documentário pretende transmitir. Há também, casos em que ocorre a manipulação, encenação, da realidade antes da captação. Um exemplo disso é uma produção nazista “O Führer dá uma cidade aos judeus” (*Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*), 1944, no qual filmaram o campo de concentração *Theresienstadt* como sendo um lugar prazeroso - com atividades de lazer, e pessoas felizes - fornecido pelo partido nazista como uma política de desenvolvimento e de serviços sociais. Após as filmagens muitos dos prisioneiros que apareceram no filme foram executados, inclusive Kurt Gerron o judeu que foi escolhido para dirigir o filme.

Ao lidar com as meias verdades o documentário tem psicologicamente um efeito que conseguiria como se lidasse com uma “verdade inteira”, dando a ilusão de que é real. Para Aumont (1994) as reflexões sobre as especificidades do cinema e de suas consequências nos espectadores ocorreram a

partir do, supracitado, pavor que os espectadores tiveram com a primeira exibição do cinematógrafo – *A chegada do trem na estação de Ciotat*, 1895 – gerando assim o “protótipo mítico” da impressão de realidade.

Os filmes de ficção de propaganda, apesar de não transmitirem tanta legitimidade quanto o documentário, estão ilimitados quanto aos recursos que possam alterar a realidade e mexer com o sentimento dos espectadores. A ideia é fazer a plateia escolher o lado certo, portanto, os filmes de propaganda geralmente trabalham com um dualismo, o lado ‘certo’ e o ‘errado’ ficam muito bem definidos, dando poucas escolhas para os espectadores que tendem a reagir com as emoções provocadas. Eisenstein desenvolve a “teoria da atração”, ela se dá por momentos de choque que causam violentas reações psicológicas aumentando o grau de envolvimento da plateia ao sentir emoções fortes. A indignação e o erotismo são emoções geralmente buscadas nos filmes de propaganda política.

Gerar um sentimento de indignação na plateia era um dos objetivos e técnicas do cinema de propaganda, a partir dela é possível que a plateia não só escolha e se identifique com um lado, a partir de fortes emoções. Com a identificação ocorre também a distinção, assim temos, os que “são como nós” e os “outros”, e a indignação justifica e legitima ações que combatam os “outros”, o mal, o qual, muitas vezes está relacionado à violência que causa o sofrimento do bem. Servindo como um mecanismo psicológico de defesa ligado a racionalização, ou seja, uma forma de justificar determinadas atitudes e sentimentos. Além disso, a indignação estimula a agressividade do espectador e apresenta elementos para serem odiados.

A propaganda nazista, também, usava muito da “emoção do amor” em seus filmes, um sentimento que só não era mais nobre que o patriotismo, e através do recurso emocional do amor envolvido, um martírio heroico pela nação era potencializado. Por exemplo, no filme antissemita *O judeu Süss (Jude Süss)*, 1940, Veitt Harlan mostra a história de um judeu que manipula um político pai de uma jovem alemã casada, que amava seu marido alemão, e que era desejada por Süss. Ao final do filme ele a violenta, o que gera um sentimento de indignação e ódio pelo judeu. O filme apresenta os judeus como manipuladores, inescrupulosos e dissimulados que se disfarçam para tirar vantagens dos arianos - se remetem aos judeus assimilados⁸.

⁸ De acordo com Soares (2012), em termos gerais, os judeus assimilados foram os que possuíam uma identidade múltipla, no sentido de terem sua identidade e cultura assimilada à alemã.

Até mesmo a escolha do que será captado já é uma omissão de fatos. O som ajuda a confirmar o que o cinema de propaganda pretende transmitir, seja: efeitos sonoros, som ambiente, trilha sonora ou narração. No próximo capítulo analisarei o filme “O Eterno Judeu” buscando identificar os recursos utilizados para demonstrar a mensagem de propaganda nazista dentro do filme.

3 “O ETERNO JUDEU”

As considerações acerca da fonte cinematográfica e da propaganda nazista, foram anteriormente apresentadas. Neste capítulo são expostas metodologias e aspectos considerados para a análise do filme *O Eterno Judeu* como documento histórico.

Em primeiro momento o documentário é considerado como “imagem-objeto”, a partir disto propõe-se responder a três perguntas iniciais sobre essa produção cinematográfica: [foi feito por] “quem?”; “para quem?”; “para qual fim?”.

Publicado em 1940, dirigido e narrado por Fritz Hippler, “O Eterno Judeu” tem 65 minutos de duração - é preto e branco e sonoro. Trata-se de “Um filme documentário da D.F.G.⁹ a partir da ideia do Dr. E. Taübert” – informação presente nos momentos iniciais do filme. Este documentário de formato clássico (narrador fora de quadro, que se dirige ao espectador) tem como proposta apresentar os judeus como “realmente são” e se parecem quando não estão “escondidos” por “máscaras” de europeus civilizados, a partir de guetos poloneses – a maior parte das imagens teriam sido rodadas em *Lodz*¹⁰.

Na época da produção do filme, Fritz Hippler era o chefe da Seção Cinematográfica do Ministério de Propaganda do *Reich*. Durante alguns anos ele chegou a ser um dos nomes mais importantes das produções cinematográficas alemãs – estaria abaixo apenas de Goebbels. Era um oficial da SS, em 1927 tornou-se membro do partido nazista e foi demitido de suas funções em 1943 (cf. FURHAMMAR; ISAKSSON, 1997). Hippler define o filme como “uma ‘sinfonia de horror e nojo’ (apud Nazário, idem)” (KURTZ, 2011, p.6).

Conforme Kurtz (2011), em novembro de 1940 “O Eterno Judeu” estreava em uma *première* especial que reuniu artistas, cientistas, representantes do partido, e do exército. De acordo com Pereira (2012), após as primeiras exhibições o número de espectadores caiu bastante, sendo, de modo geral, rejeitado pelo espectador comum, muitos não aguentavam assistir ao filme por causa das cenas do gueto e/ou do matadouro, e saíam por vezes nauseados, antes de a sessão acabar.

⁹ D.F.G - Fundação Alemã de Pesquisa (cf. LIBDY; ANGELIM; MENDES, 2014, p.6).

¹⁰ Furhammar e Isaksson (1997) afirmam que lá grande parte do material foi produzida. De acordo com Carneiro (2010) os guetos podem ser definidos como bairros destinados aos judeus. O gueto de *Lodz* foi criado em 1940. Após os alemães terem invadido a Polônia em 1939. Para Lerner (2010), a Polônia foi como um laboratório para a “solução final”.

Os que ficavam até o final sentiam o efeito do “alívio”, pós cenas de choque, que o discurso de Hitler e as imagens finais do filme causavam, e aplaudiam entusiasmados o discurso do *Führer* – provavelmente levados pelo “clima” de empolgação e euforia. O filme foi muito apreciado pelos militantes nazistas e politicamente interessados.

O Eterno Judeu é um filme para as pessoas que sabem como estão as coisas. O sermão funciona a partir do axioma de que os judeus são uma forma inferior da humanidade, uma idéia que se tornara familiar desde a publicação de “Mein Kampf”. Assim, o filme de Hippler, “é um espúrio relatório sobre o povo judeu, um curso de doutrinação para assassinos – e os assassinos em potencial forneceram ampla platéia (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1997, p.11)

Segundo Pereira (2012), Hitler teria anunciado, em janeiro de 1940, a ação de uma política que incentivasse o antissemitismo na sociedade a partir de produções cinematográficas que não apresentassem o judeu de forma implícita, e sim como um perigo, o grande mal da Alemanha, bem palpável e visível (cf. PEREIRA, 2012, p.412). Desta forma, “O Eterno Judeu” se encaixa nessa política de filmes de “defesa contra os judeus” que apresenta explicitamente o judeu como inimigo, um destruidor do povo.

Pensando nos “modos de representação” do documentário, de Bill Nichols, apresentado por Baggio (2012), temos “O Eterno Judeu” como modo “expositivo”, pois tem como função educar a partir da exposição e explicação de sua “versão de mundo”. Esta é a forma que este documentário segue para “transmitir” sua “voz” – o posicionamento do autor. Desta forma essa exposição e essa “versão” apresentada está ligada à intencionalidade dos autores. Para Furhammar e Isaksson (1976) o filme tinha um objetivo bem específico: “toda a “documentação” deveria justificar o genocídio.”

Lagny (2009) afirma que o mundo cinematográfico está “relativamente” atado, pois um filme não se desenvolve de forma isolada do domínio cultural, já que com muita frequência ele se remete à instâncias sócio históricas. E mais que ao mundo real as referências dos filmes são sobre outros filmes. Essa ideia dialoga com as considerações de Aumont (1994), nas quais o referente de um filme pode vir de uma alusão a outras produções e de um “discurso comum”, assim estaria se tornando mais verossímil ao fingir que se submete à realidade. E dessa forma pode propagar uma ideologia.

Mais do que “enroscadas” no mundo cinematográfico, as representações fílmicas estão ligadas às produções de diferentes mídias (imagens,

textos, músicas, entre outras) que reforçam as ideias, e podem ser mais familiares dentro de determinado contexto. Partir de uma perspectiva cultural que considera as dimensões intertextuais pode “ajudar aos historiadores na avaliação dos complexos significados dos filmes que tais profissionais tomam como documento.” (LAGNY, 2009, p.126).

Villela e Américo (2013) apresentam uma proposta metodológica para análise de filme que considera o aspecto cultural. A partir de concepções “atualizadas” sobre as considerações de Ferro, e dos pensamentos de Morettin e Valim, os autores apresentam a ideia do “Circuito Comunicacional”:

O Circuito Comunicacional é subdividido em três circuitos concêntricos e interligados: Circuito Extrafílmico, Circuito Interfílmico e Circuito Intrafílmico. O primeiro compreende o Circuito Social em relação ao filme, nesse caso os processos de produção, circulação/mediação, recepção e agenciamento; o segundo compreende as mais diversas expressões culturais e documentações/fontes relativas ao filme, em uma relação tal como uma relação intertextual tem com o conteúdo de um texto; o último compreende a análise do texto fílmico, da obra cinematográfica em si e suas particularidades como fonte audiovisual. O mesmo subdivide-se em diversas estruturas analíticas. (VILLELA; AMÉRICO, 2013, p.16).

Essa metodologia se adequa às propostas deste trabalho, portanto a análise do “O Eterno Judeu” se inspira nesse esquema. O historiador Marc Ferro considera o contexto histórico e político essenciais para o trabalho com o documento cinematográfico. Esta ideia se relaciona com a etapa Extrafílmica. Este trabalho considera que ao responder as questões propostas pela noção “filme como imagem-objeto” temos também resultados para este circuito¹¹. Com as perguntas já respondidas – acima - o trabalho a partir de agora segue para uma análise próxima à Interfílmica e Intrafílmica.

3.1 Aspecto contextual.

O documentário “O Eterno Judeu” (cf. PEREIRA, 2012, p. 429) se relaciona com os estudos sobre, o que Pereira (2012) considerava como, o “problema da judiaria mundial”, o qual já havia sido abordado no livro *Der ewige Jude*, do Dr. Hans Diebow, publicado em 1937, e em uma exposição com o mesmo nome, ocorrida na biblioteca do *Deutsches Museum* de Munique, em Viena, Berlim, Bremen, Dresden

¹¹ Apesar de a metodologia dos autores considerar o circuito extrafílmico mais amplo, para as propostas deste trabalho não nos ateremos a todas as fases: produção; circulação; recepção e agenciamento.

e Magduberg, durante os anos de 1937 – 1939. Assim, o documentário é uma forma dentro da mídia cinematográfica para abordar um tema que já era debatido em seu contexto de produção. Conforme Dennis (2014) os pilares fundamentais da *Kulturpolitik* nazista eram baseados em tensões preexistentes e que se tornavam cada vez mais populares (cf. DENNIS, 2014, p.565).

Como já apresentado, “O Eterno Judeu” foi parte de uma política instituída em 1940, para passar mensagens antissemitas. Antes dessa medida entrar em ação outras obras com o tema já haviam sido abordadas no cinema. As primeiras produções antissemitas (*Robert und Betram* e *Leinen aus Irland* comédias de 1939) os judeus “subumanos” foram caricaturados de forma estereotipada, tinham aparências “repelentes” que os distinguiam e eram ameaças para a civilização ocidental, já que se integravam facilmente em sociedades diferentes, eram ainda ameaças sexual e econômica (cf. PEREIRA, 2012, p. 411). Anterior ao nazismo, o filme “O Golem, Como ele veio ao mundo” (*Der Golem, wie er in die Welt kam*), Paul Wegener, 1920, um estereótipo e preconceito contra os judeus já estava presente. Para Carneiro (2007) os nazistas quando assumem o poder incitam uma sociedade intolerante e propensa a eliminar os judeus de seu convívio.

A própria ideologia antissemita não foi uma criação dos nazistas, eles se apropriam e ressignificaram noções que já existiam. Para Stackelberg (2002) o antissemitismo foi utilizado, a partir de uma manipulação política, para definir a identidade nacional. Historicamente, segundo o autor, nos lugares em que se tem uma consciência nacional fraca, é o contraste com algum grupo externo “real ou mítico” que define o caráter nacional. Dentro da ideologia antissemita, e valores idealistas, ser alemão era rejeitar o materialismo judaico. Essa oposição ao materialismo é visível no filme. O autor comenta sobre duas “categorias” de antissemitismo: o político, segunda metade do século XIX, quando transferem a culpabilidade dos problemas políticos, econômicos e sociais aos judeus - o que foi, também, uma maneira de desviar as atenções dos problemas econômicos que a Alemanha enfrentava; o racial, baseava-se em estudos científicos e biológicos, considerava que o materialismo judeu era algo genético, portanto mesmo com uma conversão ao cristianismo (referência ao “antissemitismo religioso”) isso não mudaria. Com o desenvolvimento da ideologia antissemita, e das práticas contra os judeus, eles passaram a ser um grupo cada vez mais excluído.

Carneiro (2007) separa o antissemitismo em dois grupos: o tradicional (século XV – XIX, a partir de uma visão cristã medieval); e o moderno (segunda metade do século XIX). Nos dois os judeus eram vistos como ameaça à ordem natural do mundo e que por isso deviam ser eliminados. Para a autora a lógica antissemita nazista deve ser vista como uma progressão das relações entre judeus e cristãos – por exemplo, na Idade Média culpavam os judeus por terremotos, pela peste negra, entre outras coisas. Hitler os responsabilizou por uma epidemia de tifo que ocorreu na Alemanha e pela guerra.

A inovação de Hitler seria, então, se utilizar de argumentos científicos (teorias racialistas e biológicas), e das práticas da Solução Final. Conforme Carneiro (2007) esta possui três etapas contra os judeus: a primeira de 1933-1938 – boicote econômico, aos comerciantes, demissão do funcionalismo público, represália do meio cultural e intelectual, de acordo com a autora a intenção era retirar as condições necessárias à sua sobrevivência, com leis que os afastavam da vida econômica, social e política; a segunda de 1938-1941 – quando se inicia a prática eliminacionista, com os guetos, massacres sistemáticos, eutanásia, os campos de trabalho, concentração e extermínio; por fim a terceira etapa, de 1941-1945 – reagrupamento dos judeus para serem levados ao extermínio.

Sobre a guetização, Stackelberg (2002) afirma que os comandantes da SS concentravam os judeus em regiões próximas a ferrovias, para agilizar no transporte dos judeus para locais indeterminados. A respeito das condições no gueto o autor diz que eram cada vez piores, os judeus eram humilhados e explorados, viviam de forma miserável. Com condições extremamente precárias, sem água corrente e sistema de esgoto sanitário devidamente instalado, o que contribuía para a disseminação de epidemias. A doença, a fome, aumentaram demais a mortalidade dos judeus. Se encontrados fora dos guetos eram fuzilados.

David B. Dennis, em seu livro “Desumanidades” (2014), analisa um jornal de posicionamento nazista *Völkischer Beobachter*, no final do livro afirma que era praticamente indiferente se todos os leitores compreenderam ou, de fato, leram os textos científicos/acadêmicos do jornal, pois as manchetes teriam ocasionado efeitos aproximados aos dos *slogans* das propaganda de guerra, a ideia geral era captar a mensagem com a manchete. Assim ao se depararem com outras formas de divulgação dessas ideologias e discursos, a estas eram conferidas uma legitimação histórica e científica. O autor conclui que:

A formulação nazista de uma tradição ocidental de desumanidades com os inimigos nacionais, políticos, sociais, culturais, e especialmente, raciais certamente contribuiu para a transformação de alguns alemães comuns em assassinos. (DENNIS, 2014, p.576)

As ideologias e discursos antissemitas foram amplamente divulgados por diversas formas. A interrelação entre a propaganda nazista (abordada no capítulo 2) e o documentário “O Eterno Judeu” é muito determinante. Esteticamente, tecnicamente e a forma como é transmitido seu discurso – com objetividade, agressividade, crueza e brutalidade – se enquadram nos parâmetros que Hitler defende na propaganda.

3.2 Análise fílmica.

Para esta etapa de análise interna foi realizada uma decupagem geral do filme (apêndice a), na qual o filme foi dividido em capítulos e sequências. Uma decupagem descritiva (apêndice b) em que foram descritos e relacionados os elementos das sequências: alguns planos, enquadramentos, cenas, efeitos, sons e narração. E a transcrição da narração do filme e elementos que aparecerem escritos na tela (apêndice c).

Dentro das três temáticas principais em filmes de tempos de guerra apresentados por Davies (2009), “O Eterno Judeu” se categoriza como um filme de temática ideológica. Ao analisar o propósito, a partir do discurso, conclui-se que a fonte se encaixa, também aos filmes cujo discurso é “das instituições e ideologias dominantes, que exprimem o ponto de vista do Estado, de uma Igreja, de um partido ou de qualquer organização que traga em si uma visão de mundo”. (FERRO, 2010, p.186).

Segundo a proposta de classificação de filmes em sua relação com a História apresentada por Marc Ferro (2010), “O Eterno Judeu” se enquadra em uma abordagem “de dentro” (*from within*) as quais podem contar com a presença de um narrador que torna explícito o propósito do filme. As narrações - realizadas pelo diretor - que acompanham as cenas do documentário, cadenciam e condicionam a interpretação dos espectadores, sendo este filme um grande exemplo do potencial beligerante que o cinema possui dentro da propaganda política nazista. Apresenta características definidas por Eisentein nos filmes de propaganda, ou seja, forçar as pessoas a uma adesão específica.

No processo de análise o filme foi dividido em duas partes, um Prefácio com: Abertura, Apresentação, Créditos iniciais e Introdução. Na segunda parte o filme é dividido em 11 capítulos¹² (34 sequências), separados por assuntos e/ou características visuais.

Já na exibição do título pode-se perceber que no filme serão utilizados recursos técnicos/estéticos de forma a reforçar sua mensagem. Uma estrela de Davi surge com uma sobreposição com o nome do filme. Na tela seguinte tem a apresentação “Um filme documentário da D.F.G a partir da ideia do Dr. E. Taübert”, esta confere legitimidade ao documentário. Na introdução ficam claros os objetivos do filme, apresentar o “verdadeiro” judeu:

O judeu civilizado que conhecemos na Alemanha nos dá apenas uma imagem incompleta de seu verdadeiro caráter racial. Este filme mostra imagens reais dos guetos poloneses. Ele nos mostra os judeus como realmente se parecem antes de esconderem por trás de máscaras de europeus civilizados (O ETERNO JUDEU, 1940, 38 seg).

Neste excerto, é possível perceber que há uma oposição entre os judeus alemães e os poloneses, colocando o último em uma categoria inferior. Além disso, há o problema dos judeus assimilados.

Hippler (diretor e narrador) afirma que os judeus foram indiferentes à invasão alemã na Polônia, e uma hora após a ocupação voltaram à suas atividades de comércio. As primeiras imagens do gueto são mostradas. O ambiente tem um aspecto sujo, feio, lotado. É barulhento e os judeus são apresentados como grotescos, é ressaltado que agora os alemães sabem que eles são mais do isso: são pragas. “Ao contrário de em 1914, nós não mais vemos somente o mais grotesco e cômico destas questionáveis figuras do gueto. Desta vez nós percebemos que há uma praga por aqui uma praga que ameaça a saúde do povo ariano.” Essa relação do judeu como praga foi muito difundida dentro das propagandas nazistas, em cartazes, materiais para crianças, discursos políticos e em textos científicos, nos quais essas relações são realizadas.

O capítulo dois, Casa dos judeus, mostra como os judeus são desorganizados e sujos, o que demonstra a incivilidade desse povo, pois não há dignidade nem em sua própria casa. Hippler afirma que mesmo tendo condições, eles optam por morar em casas desconfortáveis e indecentes (atribuindo as más condições

¹² Os capítulos, foram assim denominados para auxiliar na análise, não é uma divisão oficial. Portanto, podem ser considerados como 11 partes.

do gueto como culpa do judeu). Um plano detalhe mostra uma parede cheia de insetos, aparentemente tidos com naturalidade por uma das moças da casa. O que mostra como o judeu é “imundo e descuidado” (fala de Hippler). É apresentado também, um grupo de homens rezando em um ambiente interno, o narrador trata-os com desdém: “Não incomodados pelas redondezas, eles continuam com suas rezas. Os movimentos ridículos fazem parte do ritual para ler as escrituras judaicas.”

Imagem 5 – “Lar incivilizado”



Fonte: Filme “O Eterno Judeu” (1940)

Imagem 6 – “Movimentos ridículos”



Fonte: Filme “O Eterno Judeu” (1940)

Em Vida pública e comércio (capítulo 3) as imagens voltam a ser externas, nas ruas temos pessoas transitando e conversando. O narrador afirma que se não forem obrigados, os judeus raramente fazem algo útil. São exibidas imagens de alguns homens trabalhando por ordem dos alemães. A ideia é mostrar como eles são preguiçosos e não tem aptidão para o trabalho. Ao fim do capítulo o narrador afirma: “Estes judeus não querem trabalhar, querem comercializar!”. Esta frase tira o comércio, a venda, da “categoria” de trabalho.

O capítulo seguinte contrapõe os Valores (nome dado ao capítulo) dos judeus aos dos arianos. Primeiro é mostrado como os judeus querem comercializar, que isso é algo natural deles (ideia presente nas vertentes da ideologia antisemita racial). No momento em que o narrador fala das “inclinações naturais” as imagens apresentadas são de mulheres brigando, assim junto com a noção materialista é atribuído a eles a ideia de grosseiros. São apresentadas várias imagens do cotidiano do comércio, ambulantes, homens e mulheres pechinchando, barganhando, lojas, entre outras.

Em algumas dessas passagens de rotina é exibido judeus esperando clientes, parados sem fazer nada. Reforçando a ideia que o comércio é como não trabalhar, é improdutivo. Mas, é parte dos valores materialistas dos judeus. As crianças começam desde cedo e são apresentadas como se fossem “mini judeus” e não crianças. O narrador afirma que elas sentem orgulho de se comportarem como os adultos, que o comércio está presente em suas leis divinas. E que eles não tem valores como os alemães.

A última sequência desse capítulo, apresenta os valores alemães como comumente representados nas propagandas. O aspecto sonoro, a música, é muito destoante do resto do vídeo, até então transmitiam uma sensação de suspense, tensão, em certos momentos até incômodo. Mas, nas cenas em que mostram os arianos trabalhando com destreza, cuidado e habilidade (em planos detalhes da mão, ou gerais que mostram a harmonia entre eles – bem diferente dos judeus) a música é solene, heroica. Esteticamente as imagens são muito diferentes, claras, limpas, e bem organizadas. São idealistas. Temos planos com a câmera captando por baixo, o que transmite uma sensação de superioridade e enaltecimento. As imagens se aproximam muito dos cartazes em que eram representados os arianos, uma estética do belo uma ideia enaltecedora.

Imagem 7 – Valor materialista – judeu



Fonte: Filme “O Eterno Judeu” (1940)

Imagem 8 – Valor idealista – ariano



Fonte: Filme “O Eterno Judeu” (1940)

O capítulo seguinte, Para o judeu o que importa é dinheiro os valores materialistas são reforçados. É mostrada uma evolução dos judeus com base no comércio, de ambulante a dono de loja, e os “mais inescrupulosos” podem chegar a ter armazéns e bancos. Com uma imagem do gueto superlotado, o narrador afirma

que eles precisam ir para lugares com riqueza, pois eles não produzem, apenas vendem. Desta forma, tentam escapar para se aproveitar da mão-de-obra e comercializar de qualquer forma algo que foi produzido com valores arianos. “Ele compra e vende, mas não produz nada. A produção ele deixa para os trabalhadores e camponeses da nação hospedeira.” O termo hospedeiro faz menção ao corpo que carrega um parasita, uma doença.

O documentário de Hippler é direto e objetivo, portanto, a noção do judeu como um vírus é ressaltada e comentada explicitamente:

Os judeus são um povo sem camponeses nem trabalhadores, uma raça de parasitas. Onde quer que o corpo de uma nação apresente uma ferida, eles se agarram e se alimentam do organismo em decomposição. Eles negociam com a enfermidade das nações, portanto, esforçam-se para aprofundar e prolongar todas as condições de enfermidade. (O ETERNO JUDEU, 1940, 11 min 43 seg)

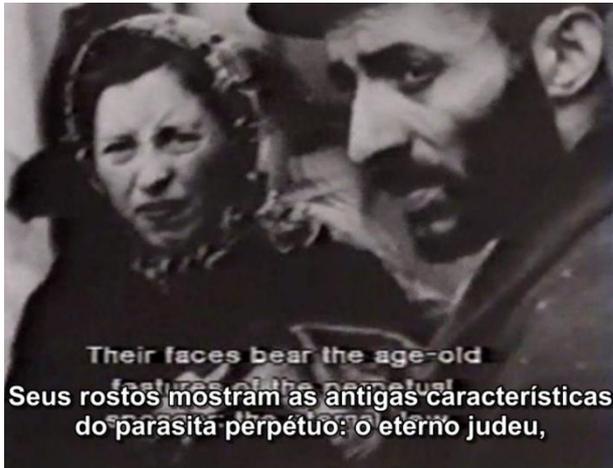
Outro momento interessante da fala de Hippler, comentado por Furhammar e Isaksson (1997, p.109) trata-se da passagem: “É assim na Polônia, e assim era na Alemanha.” Para os autores essa fala tem o sentido de que na Polônia há muito a ser feito ainda para que a situação melhore como na Alemanha.

Essa sequência apresenta um significado muito importante, explicita um rosto, uma representação aos judeus – um parasita aproveitador – onde quer que esteja. “Seus rostos mostram as antigas características do parasita perpétuo: o eterno judeu”. Durante essa fala, as imagens passam a ser planos mais fechados, mostrando quatro rostos: o primeiro de um homem mais velho, com barba longa e cheia, e chapéu; o segundo mais novo com uma barba média preta e boina; o terceiro plano, tem um homem que está de perfil e uma mulher. Ela de roupa e cabelo preto, com a cabeça coberta por um pano. Ele, barba escura e mais curta que as anteriores, de boina, diferente dos outros executa uma ação em vez de só ficar parado para a câmera – coloca um cigarro na boca. O narrador diz que entre os judeus que estão na Polônia e os da Palestina não há diferença, com essa fala temos a cena de um portal escuro, depois do qual podemos perceber que há construções de cada lado da rua e várias pessoas, é um plano aberto, apesar de o enquadramento deixar que as paredes escuras do portal limitem o espaço, como se “diminúissem o quadro” com uma borda.

A transição desta imagem para o próximo capítulo apresenta um efeito único no filme. A imagem do portal recebe um *fade out* e se dissolve gradualmente para o preto, antes desse processo se completar ocorre a transição entre os capítulos

por meio de *flip* vertical – é como se a imagem girasse verticalmente por um eixo e fosse substituída por outra imagem, neste caso para uma bem semelhante, um portal na Palestina.

Imagem 9 – O rosto do eterno judeu



Fonte: Filme “O Eterno Judeu” (1940)

Imagem 10 – Na Palestina



Fonte: Filme “O Eterno Judeu” (1940)

No capítulo seguinte, “O Eterno Judeu”, são mostradas as semelhanças entre os judeus que vivem na Palestina e os da Polônia. A história, peregrinação e migração dos judeus é apresentada com mapas e “gráficos”, traçando caminhos para simular o movimento e disposições. Ao longo da narração Hippler comenta os lugares que os judeus foram mal recebidos, expulsos. Assim, temos a impressão que todos compartilham da mesma opinião negativa ao judeu.

No sétimo capítulo O judeu como praga, a primeira sequência desse plano compara a migração dos judeus com a proliferação dos ratos. Após uma apresentação no mapa (tal qual foi realizado para os judeus) temos uma imagem em detalhe de muitos ratos marrons, grandes, um subindo sobre o outro. E uma outra série de cenas que mostram os ratos invadindo espaços, saindo de bueiros, andando em grupo, apressados.

A associação entre a migração dos judeus e proliferação dos ratos, já seria suficiente para ligarmos a ideia de um ao outro. Além disso, temos um apelo visual com as imagens dos ratos – assim, como visto no capítulo dois sobre a propaganda nazista, as sensações de nojo, asco e repulsa que temos com essas imagens são associadas aos judeus. Hippler contudo reforça essa ideia, comparando explicitamente malefícios e características dos ratos aos judeus. A transição dessa sequência para a próxima ocorre com uma frase que perpassa as duas: “da mesma

maneira que os judeus fazem na humanidade.” A sequência seguinte se inicia com uma imagem de judeu. Logo após uma série de cenas de ratos. A partir daí são apresentadas estatísticas, dados e informações que demonstram como os judeus vêm fazendo mal para os alemães.

A sequência seguinte é a respeito dos judeus assimilados. A primeira imagem é um plano fechado em um rosto judeu que, segundo o narrador, ainda apresenta sua aparência exterior natural, um efeito de fusão com sobreposição marca a mudança de cena, do mesmo homem com a aparência diferente – cabelo cortado, barba feita, terno e gravata – a forma como eles ficam “quando saem dos lugares assombrados da Polônia, para o mundo rico”. A música nesse momento fica bem marcada com um ritmo rápido que transmite uma ideia de suspense, quando ocorre a transição de cenas, a música fica mais alta e é alterada, passa a ter um ritmo que lembra músicas judaicas, ocorre um *fade out* (preto) para passar de uma cena para a outra.

Depois há um plano com alguns judeus lado a lado, a câmera faz um *pan* (movimento horizontal) e capta o rosto deles. Depois um efeito de *fade out* para o preto e vemos eles “transformados”. A música fica bem mais tensa, alta e forte quando aparece o grupo. Transmite, além da sensação de tensão e suspense, a de uma ameaça eminente. Neste primeiro momento da sequência, o narrador comenta que elementos como: “o cabelo, a barba, o solideo e o manto, tornam o judeu oriental reconhecido por todos.” Mas só os de olhar apurado conseguem notar as origens raciais deles sem esses elementos característicos.

O narrador comenta que os judeus de Berlim são mais peritos em se adaptarem à vida ocidental, e ao longo do vídeo diz: “Seus pais e avós viveram no gueto, mas isto não é exteriormente visível. Aqui, nas 2ª e 3ª gerações, a assimilação atingiu o ápice. Por fora, tentam agir como os povos hospedeiros.”

Nesta sequência o objetivo do filme (apresentado na introdução) está sendo diretamente abordado. No sentido literal, ao mostrar características físicas. Em um sentido didático, ao explicar e expor detalhadamente o judeu assimilado. E em um sentido ideológico, com a ideia de que pode ter um judeu “infiltrado” mascarado em qualquer lugar, o que transmite uma insegurança e a necessidade de que algo deve ser feito para reparar.

Imagem 11 – “real face do judeu”

Fonte: Filme “O Eterno Judeu” (1940)

Imagem 12 – “face do judeu assimilado”

Fonte: Filme “O Eterno Judeu” (1940)

No oitavo capítulo, O judeu como parasita, o trecho de um filme antissemita é apresentado – isto reforça a importância de uma abordagem cultural – em seguida são apresentados como o judeu domina o mercado financeiro.

Os judeus em posição de influência (nono capítulo), apresenta personalidades judias que teriam interferido na vida política, artística (com a arte degenerada) e cultural. Quando Hippler discorre sobre o meio artístico/cultural expõe a opinião que os judeus são doentios, corrompem a arte, a sociedade e tentam corromper também o povo.

No décimo capítulo, Preceitos religiosos, Hippler questiona a representação dos judeus. Para ele já está na hora de isso ser corrigido pois “agora sabemos que [...] não podiam ter esta aparência”. São apresentadas imagens religiosas com personagens bíblicos hebreus. Defende: “Nós precisamos corrigir nossa visão histórica. Eis como os hebraicos realmente se parecem”. Um trecho de filme é apresentado, nele há uma festividade religiosa. Hippler afirma que eles estão se divertindo e comemorando um massacre realizado pelos hebreus.

As sequências seguintes apresentam demonstrações sobre a religião judaica. O narrador comenta alguns aspectos que indicam uma conspiração dos judeus: falam uma língua que ninguém entende; os rabinos transmitem ensinamentos políticos para os jovens; os ensinamentos do Torah pregam que o judeu governará o mundo. Hippler, fala exaltado: “Isto não é uma religião! É uma conspiração contra todos os não judeus, por um povo doente, enganador e venenoso contra os arianos e suas leis morais.”

A última sequência desse capítulo é violenta, brutal, causa aflição e agonia aos espectadores. Os sons reforçam esses sentimentos. A introdução que se

faz para ela, com letreiros indicando que pessoas sensíveis não deveriam assistir, pois trata-se de imagens fortes e reais. Em seguida, uma pequena cena dramatizada, apresentando um animal assustado prestes a ser abatido, e um judeu segurando uma machadinha de forma maliciosa. As imagens subsequentes são de abate de animais de acordo com os preceitos judeus, a vivissecação, como uma forma cruel de se matar animais. As imagens mostram os bichos sendo cortados, com pescoço dilacerado, eles debatem agoniados em cima de suas poças de sangue.

Hippler reforça com a narração a crueldade que está sendo exibida. A partir de trechos de jornais mostra como o nazismo foi contra esse tipo de violência dos judeus, e que a imprensa “dominada pelos judeus” defendia a prática. Em seguida, imagens idílicas de animais pastando em campo aberto são exibidas. Para serem contrastadas com mais uma “sessão de mortes”.

Imagem 13 – Vivissecação (horror)



Fonte: Filme “O Eterno Judeu” (1940)

Imagem 14 – Imagem idílica (esperança)



Fonte: Filme “O Eterno Judeu” (1940)

No capítulo de Encerramento, aparece Hitler em um discurso de 1939, finalizada sua fala ele é intensivamente aplaudido, em seguida são mostradas imagens de aglomeração. Vemos homens, mulheres, soldados, jovens, crianças: em saudações nazistas, rindo, concentrados. Todos seguindo uma linha estética, que enaltece os arianos. Em seguida, marchas harmônicas em desfiles militares, movimentos sincronizados, um grande espetáculo. A música é heroica, triunfal. A última fala de Hippler: “Com esse espírito a nação alemã está marchando para o futuro”, o filme se encerra com imagens de bandeiras nazistas, contra o sol. Nesta cena temos referências aos estados de agitação – as paradas militares e os símbolos (comentados no capítulo dois deste trabalho).

As cenas do último capítulo causam uma sensação de alívio. Por serem precedidas por imagens tensas, nauseantes, grotescas e brutais. Com sons que desencadeiam sensações semelhantes.

Imagem 15 – Euforia pós discurso



Fonte: Filme “O Eterno Judeu” (1940)

Imagem 16 – Glorificação



Fonte: Filme “O Eterno Judeu” (1940).

Um discurso que se posiciona contra o “terror”, apresentado ao longo do filme, e sua estética contrastante, é algo que proporciona sensação de esperança. Desta forma notamos outros aspectos da propaganda nazista dentro do documentário “O Eterno Judeu”, nele a dualidade Mau x Bom, Medo x Esperança, está presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho transitou nos limites entre a História Cultural e a História e Poder, já que a fonte – o vestígio histórico estudado - é cinematográfica, portanto, de natureza cultural, mas que serviu para estudos que foram além dessa natureza alcançando tanto o âmbito político como o cultural do período nazista.

Não é uma proposta única, várias pesquisas já foram desenvolvidas sobre esse tema, e provavelmente muitas outras acontecerão. Pois, a necessidade de pensar nas intencionalidades e discursos propagados está cada vez maior.

Os caminhos sobre a produção cinematográfica como fonte histórica, foram trilhados. Foi aprofundado os conhecimentos sobre os filmes de propaganda e os documentários, suas linguagens e especificidades. Assim como as particularidades que o trabalho com esse tipo de documento requer.

Foi realizado um estudo sobre: elementos culturais, científicos, sentimentos, ideologias (como a do antissemitismo preexistente – sobre o qual foi realizada uma breve revisão bibliográfica), aspectos visuais e discursivos que o nazismo soube com extrema eficiência se utilizar.

No documentário “O Eterno Judeu”, foram encontrados elementos da linguagem e discurso da propaganda nazista a partir da utilização de uma variada bibliografia sobre metodologia de análise fílmica. Após realizada a decupagem, seus aspectos internos, interrelacionais e externos foram considerados. A partir disso, foi observado que o documentário segue uma estrutura: lógica, temática, técnica, visual, discursiva e estética do modo de propaganda defendido por Hitler. “O Eterno Judeu” é direto, objetivo e visceral. Um documentário “pedagógico” cuja proposta é falar a “verdade” sobre o judeu. Mas que fala muito mais sobre a postura e práticas nazistas.

A partir deste trabalho, é possível compreender como uma linguagem, e os aspectos culturais podem afetar e contribuir para o desenvolvimento de ações de cunho social e político. As representações e os discursos podem afetar as pessoas, modificar os sujeitos. “Dominar” corpo e espírito.

Também permite compreender como a propaganda política funciona e os mecanismos por ela utilizados. Principalmente como não se pode ter um posicionamento descomprometido, inocente e acrítico diante de produções artísticas e culturais – na verdade de qualquer vertente. Sobretudo as que se colocam

“detentoras da verdade”.

Hoje lidamos com um panorama em que as opiniões, ideias e discursos são propagados e difundidos rapidamente. Com as reflexões levantadas por este trabalho, ressalta-se a importância de uma pesquisa sobre a origem sobre o conteúdo e “a voz” por trás dessas informações. Principalmente as que incitam o ódio e a intolerância. Seja por vieses jornalísticos, culturais, políticos, religiosos, entre outros.

Os discursos devem passar por uma crítica, uma contextualização e reflexão e caso seja necessário devem ser refutados.

REFERÊNCIAS

Fonte

Deutsches Historisches Museum, Berlin. Nationalsozialistische Propagandabroschüre über den "Totalen Krieg" (1943). Disponível em: <<https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/broschuere-nun-volk-steh-auf-und-sturm-brich-los-1943.html>>. Acesso em 24 jan. 2016.

O ETERNO Judeu. Direção: Fritz Hippler. 1940. Digital (65min).

Bibliografia

ALVES, Julia M. D.; PIZZI, L. C. V. Análise Do Discurso Em Foucault E O Papel Dos Enunciados: Pesquisar Subjetividades Nas Escolas. **Temas em Educação** (UFPB), v. 23, p. 81-94, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/rteo/article/view/19678/11419>> Acesso em: 10 set. 2015.

ARENDRT, Hannah, Totalitarismo In: _____ **Origens do totalitarismo – Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo.** São Paulo: Schwarcz S.A. 2013.p. 415-641.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme.** 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BAGGIO, Eduardo T. Os modos de representação do cinema documentário e o realismo Peirciano. **Revista Eletrônica de filosofia.** v. 9 n.1. 2002. Disponível em:<www.pucsp.br/pragmatismo> Acesso em: 07 fev. 2016.

BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. **L`image. Fonctions et usages dans l`Occidente médiéval.** Paris: Le Léopard d`Or, 1996. p. 7-26 (tradução: Maria Cristina C. L. Pereira).

BENJAMIN, Walter, A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica. In: CAPISRRANO, Tadeu (org.) **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 9-40.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz, O uso do cartaz como propaganda de guerra na Europa – 1914-1918. **Observatório (OBS*),** v. 4, p. 319-333, 2010.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Holocausto: crime contra a humanidade.** Coleção História em movimento. São Paulo. Editora Ática, 2007.

_____. Nazismo e Antissemitismo teorias e práticas da exclusão In: JORNADA INTERDISCIPLINAR SOBRE O ENSINO DA HISTÓRIA DO HOLOCAUSTO: História e Memória Do Holocausto,15. **Atas...** São Paulo. 2010. Disponível em: <http://arqshoah.com.br/uploads/jornada/13/JORNADA43_130910050547.pdf#page=30> Acesso em: 05 fev. 2016.

DAVIES, Norman. Representações – A Segunda Guerra Mundial em imagens, literatura e história In: _____ **Europa na Guerra.** Rio de Janeiro: Record, 2009. p. 467-517.

DENNIS, David B. **Desumanidades**: interpretações nazistas da cultura ocidental. Tradução de João Barata. São Paulo: Madras, 2014.

DUARTE, António Paulo. A visão da "guerra total" no pensamento militar. **Revista Nação e Defesa**. Instituto da Defesa Nacional, 3ª Série; n. 112, Outono/Inverno de 2005. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.26/1150>> Acesso em: 15 jan. 2016.

FERRO, Marc. **História da Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FISCHER, Rosa M. B. Foucault e a Análise do discurso em educação. **Cadernos de Pesquisa** (Fundação Carlos Chagas), São Paulo (SP), v. 114, p. 197-223, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/n114/a09n114.pdf>> Acesso em: 10 set. 2015.

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

GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. In: GINZBURG, Carlo **Olhos de Madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. p.102-103

GOMBRICH, E. H. Da representação à expressão. In: GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão** - um estudo da psicologia da representação pictórica. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GUARATO, Rafael. **Por uma compreensão do conceito de Representação**. História e-História. 2010. Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=127#_edn1> Acesso em: 08 jan. 2016.

KLEMPERER, Victor. **LTI: A linguagem do Terceiro Reich**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

KORNIS, Mônica A. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10. p. 237-250, 1992.

KRACAUER, Siegfried. La Propaganda y los filmes de guerra nazis. In KRACAUER, Siegfried, **De Caligari a Hitler** – Una historia psicológica del cine alemán. Barcelona. Paidós Estética, 1985. p. 257-319 Disponível em: <<http://minhateca.com.br/ecs.df007/Documentos/105747076-De-Caligari-a-Hitler-Una-historia-psicologica-del-cine-aleman-Siegfried-Kracauer-1947,17456657.pdf>> Acesso em: 19 dez. 2015

KURTZ, Adriana S. O Cinema Nazista à serviço do holocausto judeu (ou um percurso da fábrica de sonhos à morte industrial). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25. 2011, São Paulo. **Anais...** ANPUH 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300502844_ARQUIVO_anpuh2011cinemaepropagandaideologicartf.pdf> Acesso em: 08 jan. 2016.

LAGNY, Michèle. O Cinema como fonte de história. In NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B; FREIGELSON, Kristian (orgs.). **Cinematógrafo** – um olhar sobre a história. Salvador, São Paulo. EDUFBA/UNESP, 2009 p. 99-133.

LERNER, Silvia Rosa. Geografia da exclusão e da intolerância: dos guetos aos campos de extermínio. In: JORNADA INTERDISCIPLINAR SOBRE O ENSINO DA HISTÓRIA DO HOLOCAUSTO: História e Memória Do Holocausto, 15. **Atas...** São Paulo. 2010. Disponível em:
<http://arqshoah.com.br/uploads/jornada/13/JORNADA43_130910050547.pdf#page=30> Acesso em: 05 fev. 2016.

LIBDY, F. D; ANGELIM, J. K. O; MENDES, L.S. Hitler e Nazismo: Sobre Arte, Estética, Comunicação e Ideologia. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE, 13. Universidade Federal do Pará - Intercom. **Anais...** Belém. 2014. Disponível em:
<<http://www.portalintercom.org.br/anais/norte2014/resumos/R39-0834-1.pdf>> Acesso em: 05 fev. 2016.

LUZ, Enrique. **“O Eterno Judeu”**: anti-semitismo e antibolchevismo nos cartazes de propaganda política nacional-socialista (1919-1945). Belo Horizonte, 2006. 149 p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. [Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta]. Disponível em:
<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VCSA-6WXRRK/luz__enrique._o_eterno_judeu._disserta__o._hist_ria_fafich.pdf?sequence=1> Acesso 19 nov. 2014.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. O triunfo do Reich de Mil Anos: cinema e propaganda política na Alemanha nazista (1933-1945). In CAPELATO; MORETTIN; NAPOLITANO e SALIBA. **História e Cinema**, São Paulo: Alameda, 2007.

_____. **O Poder das Imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945)**. São Paulo: Alameda, 2012.

MESQUITA, D. P. C . Breves incursões sobre os influxos de Michel Foucault na episteme da análise do discurso. **Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura** , v. 6, p. 57-71, 2008.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SOARES, Marco Antonio Neves. **Da Alemanha aos Trópicos** – Identidades judaicas na terra vermelha. Londrina. EDUEL, 2012. p. 17-102.

SOUZA, Éder Cristiano. O uso do cinema do ensino de história: propostas recorrentes, dimensões teóricas e perspectivas da educação histórica. In: **Revista Escritas**, v. 4, p. 70-93. 2002, Disponível em
<<http://revistahistoriauft.files.wordpress.com/2013/02/artigo25.pdf>> Acesso em: 19 jan. 2016

STACKELBERG, Roderick. **A Alemanha de Hitler**: origens, interpretações, legados. Tradução de A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

VILLELA, L. B. R.; AMÉRICO, G. A. Circuito Comunicacional: uma reflexão dialética do cinema na perspectiva da história social. **Revista de Teoria da História**, v. 5, p. 241, 2013. Disponível em: <http://www.revistadeteoria.historia.ufg.br/up/114/o/11_-_Lucas_Vilela.pdf> Acesso em: 20 jan. 2016.

APÊNDICES

APÊNDICE A

DECUPAGEM DO FILME

Análise Intrafílmica – DECUPAGEM						
Título		Direção	Ano	Idioma		Gênero
Original	<i>Der Ewige Jude</i>	Fritz Hippler	1940	Áudio	Alemão	Documentário
Traduzido	“O Eterno Judeu”			Legenda	Português	
PARTE 1 – ELEMENTOS GRÁFICOS “PREFÁCIO”						
ETAPAS	SEQUÊNCIAS	CENAS	VISUAL		TRANSIÇÃO/ EFEITOS	DURAÇÃO
Abertura	01	02	01	Título do filme	Fusão / Sobreposição	00:00 – 00:03
			02	Título + Estrela		00:03 – 00:05
Apresentação	01	01	03	Apresentação	Fusão	00:05 – 00:0
Créditos iniciais	01	04	04	Montagem	Fusão	00:12 – 00:37
				Música		
				Câmeras		
				Edição		
Introdução	01	01	05	Problemática	Rolagem	00:37 – 01:09
			06	Objetivos	<i>Fade out</i> (preto)	
PARTE 2 – CAPÍTULOS DO FILME						
CAPÍTULO	CENAS	PLANOS	SEQUÊNCIAS		TRANSIÇÃO/ EFEITOS	DURAÇÃO
1. Contexto	03	05	01	A Campanha na Polônia	Esfumada	01:09 – 01:42
	06	06	02	Apresentação do Gueto Polonês em imagens	Corte seco + <i>takes</i> mais fechados	01:42 – 02:06
	13	14	03	Mais que grotesco, uma praga	Imagens com mais movimento + <i>Fade out</i>	02:06 – 02:52
TOTAL:	22	25	03		<i>Fade out</i> (preto)	01:09 – 02:52
2. Casa dos Judeus	05	05	04	Imagens externas	Corte seco – ilusão de sequência	02:52 – 03:13
	02	07	05	Lar incivilizado	Dissolver	03:13 – 03:48
	01	03	06	Religiosidade	Aproximação + <i>Fade out</i>	03:48 – 04:15
TOTAL:	08	15	03		<i>Fade out</i> (preto)	02:52 – 04:15

3. Vida pública e comércio	09	09	07	Vida “comunitária” em imagens	Corte seco	04:15 – 04:47
	04	07	08	Os judeus não querem trabalhar	<i>Fade out</i>	04:47 – 05:24
TOTAL:	13	16		02	<i>Fade out (preto)</i>	04:15 – 05:24
4. Valores	09	10	09	Comércio em imagens	Corte seco	05:24 – 06:05
	16	23	10	Os judeus querem comercializar	Corte seco	06:05 – 07:52
	14	16	11	Valores materialistas	<i>Fade out (preto)</i>	07:52 – 08:55
	14	12	12	Valores arianos	<i>Fade out</i>	08:55 – 09:47
TOTAL	53	61		04	<i>Fade out (preto)</i>	05:24 – 09:47
5. Para o judeu o que importa é o dinheiro	17	17	13	“ <i>Jewish way of life</i> ”	Corte seco	09:47 – 10:41
	05	05	14	Ascensão social	<i>Fade out (preto)</i>	10:41 – 11:12
	10	12	15	Exploração da mão de obra	<i>Fade out (preto)</i>	11:12 – 11:43
	12	12	16	O Parasita	<i>Fade out (preto)</i>	11:43 – 12:44
TOTAL	44	46		04	<i>Flip vertical</i>	09:47 – 12:44
6. O Eterno Judeu	10	10	17	Apresentação Palestina em imagens	Corte seco	12:44 – 13:14
	03	10	18	Peregrinação à Palestina	<i>Fade out (preto)</i>	13:14 – 13:44
	05	07	19	História dos judeus	<i>Fade out (preto)</i>	13:44 – 14:40
	01	01	20	Migração dos judeus	Dissolver	14:40 – 16:23
TOTAL	19	28		04	Dissolver	12:44 – 16:23
7. O Judeu como praga	08	09	21	Proliferação dos ratos	<i>Fade out (preto)</i>	16:23 – 17:32
	21	22	22	Estatísticas	<i>Fade out (preto)</i>	17:32 – 18:40
	13	19	23	Judeus assimilados	<i>Fade out</i>	18:40 – 21:22
TOTAL	42	50		03	<i>Fade out (preto)</i>	16:23 – 21:22
8. O judeu como parasita	02	02	24	Trecho do filme a “ <i>Família Rothschild</i> ”	<i>Fade out (preto)</i>	21:22 – 26:31
	12	12	25	O judeu e o mercado financeiro	Corte seco	26:31 – 28:55
TOTAL	14	14		02	Corte seco	21:22 – 28:55
9.	55	64	26	Judeus e o poder	<i>Fade out (preto)</i>	28:55 – 36:35

O judeu em posição de influência	52	57	27	Judeus e a arte degenerada	<i>Fade out (preto)</i>	36:35 – 38:54
	30	33	28	Judeus interferência cultural	<i>Fade out</i>	38:54 – 46:03
TOTAL	137	154	03		<i>Fade out (preto)</i>	28:55 – 46:03
10. Preceitos religiosos	02	13	29	Representação do judeu	Corte seco	46:03 – 49:58
	02	16	30	Ensinaamentos antigos para a juventude	Dissolver	49:58 – 51:45
	09	20	31	Nas sinagogas	Corte seco	51:45 – 54:35
	23	28	32	Ensinaamentos do Torah	<i>Fade out (preto)</i>	54:35 – 56:24
	24	32	33	Abate de animais	<i>Fade out</i>	56:24 – 62:10
TOTAL	60	109	05		<i>Fade out (preto)</i>	46:03 – 62:10
11. Encerramento	20	32	34	Nazismo contra a crueldade dos judeus	<i>Fade out (preto)</i>	62:10 – 65:24
GERAL						
CAPÍTULOS	QUANTIDADE DE SEQUÊNCIAS		QUANTIDADE DE CENAS		QUANTIDADE DE PLANOS	
1	03		22		25	
2	03		08		15	
3	02		13		16	
4	04		53		61	
5	04		44		46	
6	04		19		28	
7	03		42		50	
8	02		14		14	
9	03		137		154	
10	05		60		109	
11	01		20		32	
TOTAL						
11	34		432		550	

APÊNDICE B

DECUPAGEM DESCRITIVA

Abertura:

Fundo preto, título do filme “O Eterno Judeu” (*Der Ewige Jude*) em letra branca centralizada – o tipo (a fonte) lembra um pouco escritos em hebraico, principalmente a letra “J” - ocupando o espaço da tela. Vemos aos poucos aparecer (efeito de opacidade) uma estrela de Davi por trás do título do filme, o que dá um efeito de sobreposição entre elas. As imagens são acompanhadas por uma música instrumental que transmite uma sensação de suspense e tensão.

Apresentação:

O mesmo fundo preto, agora com outro tipo (letra) – bem semelhante ao anterior, mas com estilo um pouco mais próximo ao utilizado dentro dos escritos germânicos, em letras brancas a frase de apresentação do filme “Um filme documentário da D.F.G a partir da ideia do Dr. E. Taübert” (*Ein dokümentarischer Film der D.F.G. Nach einer Idee von Dr. E. Taübert*). A sigla *D.F.G.* ocupa o centro da tela e tem maior tamanho que os outros escritos. O segundo item que recebe destaque é “Dr. E. Taübert”. A transição de entrada e saída de cena ocorre com uma fusão de sobreposição rápida e seca. Ocorre a continuidade da música.

Créditos Iniciais:

Sob um fundo preto os créditos iniciais são apresentados, nele constam: Montagem (*Gestaltung*) de Fritz Hippler, o nome do diretor aparece centralizado e com grande destaque; Música de Franz R. Friedl; Os câmeras (*an der kamera*). Edição (*schnitt*), os nomes dos editores recebem destaque. A música é a mesma, mas em um momento de ritmo mais calmo.

Introdução:

Fundo preto com os escritos introdutórios em branco ocupando o quadro todo, “O judeu civilizado que conhecemos na Alemanha nos dá apenas uma imagem incompleta de seu verdadeiro caráter racial.” (*Die zivilisierten Juden, welche wir aus Deutschland kennen, geben uns nur ein unvollkommenes Bild ihrer rossischen*

Elaenart). Com um efeito de movimento de rolagem os escritos vão “subindo” e sendo substituídos pela continuação do texto de introdução – plano sequência. O efeito se inicia com uma “batida” (alteração) da música que transmite maior tensão, os aspectos visuais e sonoros combinados reforçam uma sensação de suspense que ocorre desde os segundos iniciais do filme. A segunda parte da introdução é “Este filme mostra imagens reais dos guetos poloneses. Ele nos mostra os judeus como realmente se parecem antes de se esconderem por trás de máscaras de europeus civilizados”. (*Dieser Film zeigt Original-Aufnahmen aus den polnischen Ghettos, er zeigt uns die Juden, wie sie in Wirklichkeit aussehen, bevor sie sich hinter der Maske des zivilisierten Europäers verstecken*). Os textos esmaecem na tela enquanto a música perde volume, desta forma ocorre a transição com *fade out* – a imagem para o preto e a música para o “mudo”.

CAPÍTULO 1 - Contexto

Sequência 1 - *A campanha na Polônia:*

Inicia com uma narração fora de quadro (narração *off*), o fundo preto e sem música. Com um *Fade in* rápido a primeira imagem e música instrumental surgem. Com um volume mais baixo que antes, e um ritmo mais brando, o tom de tensão é dado por alguns ruídos sonoros em momentos de pausas na narração. O som das cenas não são reproduzidos nessa sequência. O narrador (sempre fora da “tela”) afirma que os alemães puderam “realmente conhecer” o povo judeu a partir da campanha na Polônia, apresenta dados da quantidade de judeus que existem no país, e que eles não são encontrados no meio rural nem sofrem das consequências da guerra como os “poloneses naturais”. Para exemplificar, o narrador diz que enquanto ocorria a campanha, os judeus sentaram-se indiferentes nas ruas do gueto e após uma hora da ocupação alemã já voltaram ao comércio. Na “tela” a primeira cena é composta por imagens em diferentes ângulos que mostram várias carroças cheias em um fundo rural. Com um corte seco as próximas cenas são *travellings* (deslocamento horizontal da câmera), a segunda é de carroças na cidades, estas estão carregadas, mas não são puxadas por animais. Em seguida um plano que mostra uma grande construção captada pela diagonal, potencializando sua estrutura, um grande campo aberto e um céu de onde vem muita luz, a transição para sequência seguinte é esfumada, a

imagem fica branca antes de mudar para a próxima “tela”. A imagem clara e o efeito esfumado - que marca a transição de uma imagem ampla (aberta) e clara para uma fechada - reforçam o adjetivo “escuro” utilizado pelo narrador para se referir ao Gueto.

Sequência 2 - Apresentação do Gueto polonês em imagens:

A música tem uma pequena crescida, no começo da sequência é acrescentado um trecho de uma música diferente. Além disso, podemos notar uns burburinhos como de uma rua/centro com muitas pessoas, esses sons são repetidos e parecem não ser dos vídeos que estão sendo exibidos, mas reforçam a sensação de multidão, de um lugar cheio, apertado que os planos fechados das imagens transmitem. Temos a sensação de observar “pela primeira vez” um lugar, alguns planos seguem determinadas pessoas, outros mais distantes flagram ações, a partir de determinados planos “também somos notados”, essa sensação ocorre pela forma como as pessoas encaram a câmera. Nesta sequência não há narração, é basicamente uma apresentação visual do gueto. A última cena da sequência apresenta uma característica diferente das anteriores (mas igual à da sequência seguinte, podendo ser considerada a mudança dos planos como um dos recursos de transição, além do corte seco), nela não “estamos” mais “passeando” pelo gueto e sendo flagrados, os judeus estão de fato parados para uma câmera de uma forma que transmite uma sensação de estranhamento.

Sequência 3 – Mais que grotesco, uma praga:

Essa sequência apresenta a maioria das imagens em planos muito fechados, *close up*, enfatizando a expressão dos judeus, elas se iniciam com um estranhamento, um pouco cômica e grotesca (como o narrador reforça) mas vão se alterando para enigmáticas, alguns, mais com pequenos sorrisos perversos, outros mais sérios, o que, junto com a música de fundo – um pouco mais grave que antes – passa uma sensação de ameaça. Os ruídos sonoros de multidão permanecem, dessa vez com mais vozes misturadas. A música ao longo da sequência acelera as batidas e gradualmente aumenta a sensação de tensão e suspense. Na narração temos algo semelhante acontecendo, a ideia geral do texto apresentado é a que as experiências

fizeram com que os judeus deixassem de ser vistos apenas como grotescos, e passassem a ser percebidos como pragas e ameaças, e que ao conhece-los melhor – de mais perto, sensação reforçada pelos *close ups* – poderíamos entender como, afirma Richard Wagner, que “o judeu é o demônio por trás da corrupção da humanidade”. Com essa citação e um “convite” para nova sequência (“e estas imagens provam isso”) temos um *fade out* para o fundo preto, a música de fundo continua.

CAPÍTULO 2 – Casa dos Judeus

Sequência 4 – Imagens externas:

Essa sequência não possui narração. Temos imagens externas com planos mais abertos. A primeira cena é um *plano geral* (capta todo o ambiente) de cima – mas a imagem é ‘fechada’ por construções nas duas laterais, desta forma, mesmo que mostre o ambiente de forma mais ampla, a sensação de “aperto” permanece. Os planos seguintes tornam-se um pouquinho mais fechados, mas nos permite notar mais do espaço do gueto, é possível reparar em construções, fachadas, a rua, a calçada, etc. O número de pessoas é bem menor do que nas sequências anteriores, e não há mais o barulho de “multidão” junto com a trilha. Como não há narração a música fica mais alta, ela ainda transmite tensão e um suspense, percebemos que algo está prestes a acontecer, seu “ponto alto” é na penúltima cena, na última ela recebe um *fade out*. A última cena é de um homem descendo a rua, mas resolve entrar por uma porta, em seguida temos um corte seco para uma cena de um homem entrando numa casa (essa cena faz parte da sequência seguinte) cria-se no espectador uma “ilusão de continuidade”, pois do ambiente externo vamos ao interno “junto” com o homem, apesar de ser uma pessoa diferente na cena seguinte.

Sequência 5 – Lar incivilizado:

Nessa sequência não há música de trilha sonora, apenas barulho de vozes, homens, mulheres e crianças, além de sons de objetos, barulhos pertinentes a uma casa barulhenta. Na primeira cena o filme mostra como a casa dos judeus demonstra sua incivilidade, por serem “imundos e descuidados”. O primeiro plano desta cena é

estático, vemos ao fundo uma mesa com nove pessoas em volta e um homem entrando na casa e entregando algo que deixam todos agitados – o barulho de vozes acompanha a ação. O plano seguinte é continuação desta cena em outro ângulo, em seguida há um *tilt* (movimento vertical) de uma parede cheia de insetos – o movimento da câmera dá a impressão de que há mais insetos na parede – a imagem seguinte é de uma mulher na mesa olhando supostamente para o sentido dos insetos, esse plano é seguido por outra *tomada* da parede, agora aproximada para vermos os bichos mais de perto – dá também a sensação de serem maiores e mais “nojentos” – esse jogo de planos transmite a ideia de naturalidade em relação aos insetos para a mulher da casa. Na segunda cena desta sequência o narrador afirma que a casa dos judeus é “suja e infestada de insetos” por opção deles, já que com o comércio acumularam o suficiente para ter “casas decentes e confortáveis”. Nesta cena o “barulho da casa” fica mais brando. Esta cena apresenta três planos, o primeiro é um plano-sequência e mostra uma parte da casa, um homem sentado num banco comendo fruta, um armário cheio de objetos de cozinha, e um buraco na parede onde há um fogão improvisado. O plano seguinte é mais fechado, transmite a ideia da casa ser desconfortável e pequena, tem, entrecortado na tela, um adulto sentado com uma criança no colo, uma mulher no fundo atrás de um móvel e mais duas crianças que interagem com a mulher e extravasam o limite do *quadro*. A transição entre as sequências se dá pelo o efeito de dissolver – a imagem perde a opacidade e vai gradualmente revelando a próxima.

Sequência 6 – *Religiosidade*:

A sequência continua sem música. O som ambiente muda para algo que condiz com o que aparece em cena - homens conversando e rezando. Nos dois primeiros planos temos uma mesa com alguns homens preparados para um rito religioso. O narrador afirma que eles não se incomodam com o que há ao redor, continuam suas rezas, e que “os movimentos ridículos fazem parte do ritual para ler as escrituras judaicas”. Desta forma, nos próximos planos eles se levantam e começam a rezar e se movimentar. A transição ocorre com um *fade out* para o preto.

CAPÍTULO 3 – Vida pública e comércio

Sequência 7 – Vida “comunitária” em imagens:

O capítulo inicia sem som, no segundo plano inicia o barulho de conversas em ambiente aberto – barulho de rua – aos poucos (*fade in*) volta a ter música de fundo, ela transmite uma sensação de tensão mais leve do que a última, mas seu ritmo e “batidas” sugerem que algo está sendo tramado. A maior parte desta sequência não apresenta narração. Apenas no primeiro plano o narrador afirma “a parte principal da assim chamada “vida comunitária” judia, ocorre nas ruas”. A primeira imagem é um plano grande, no qual vemos todo o ambiente, o ângulo está um pouco acima da altura dos olhos, apontando para baixo, o enquadramento da imagem emoldurada por construções dos dois lados proporciona uma diagonal que se afunila no fundo da imagem, dando uma grande profundidade e perspectiva para a cena, no fundo temos a luz do céu, mas as imagens das pessoas estão bem escuras. As imagens seguintes podem ser divididas em dois grupos: o primeiro contém bastante movimento dos passantes na rua – apenas em uma delas ocorre o movimento de câmera também – nesse primeiro bloco de imagens a música está mais branda; no segundo bloco a música fica mais tensa o enquadramento das imagens se distingue das anteriores, são filmados de cima para baixo judeus reunidos em grupos conversando, há a sensação (reforçada pela música, que fica mais alta e marcada, e pelo ambiente mais sério, “sombrio”) de que algo está sendo tramado. O capítulo se encerra com corte seco.

Sequência 8 – Os judeus não querem trabalhar:

O narrador afirma que os judeus “raramente são vistos fazendo algo útil” e que quando trabalham é por serem forçados, diz que as imagens deles limpando escombros é porque o Governo Militar alemão ordenou, e que eles “não querem trabalhar, querem comercializar!”. A primeira cena é de um homem varrendo um chão, as seguintes limpando escombros - diferente das anteriores nessas cenas eles estão praticamente isolados de outras pessoas e em lugares abertos. A música nessa parte é mais calma e leve - tem um pequeno aumento no final da sequência – é acompanhada de ruídos sonoros que se aproximam aos sons de madeira (rangendo, ou sendo batida), num primeiro momento reforçam a ideia do trabalho, mas reparando melhor é um som que

não condiz com o que está sendo mostrado em cena, o barulho não “casa” com a imagem, mas atende seu objetivo de reforçar, através da sensação, a ideia do trabalho. A sequência termina com um *fade out* para o preto.

CAPÍTULO 4 - Valores

Sequência 9 – Comércio em imagens:

Em oposição à sequência anterior, nessa a música só começa a partir do terceiro plano, mas é mais carregada. O barulho ambiente é muito destacado e alto, são várias vozes rápidas ao mesmo tempo. Os sons dão uma sensação de tumulto o que é reforçado pelas imagens em planos fechados, mas que mostram várias pessoas (muitas saindo de quadro). As cenas e os sons vão ficando cada vez com mais movimentos. Quase não há narração, somos apresentados ao comércio dos judeus a partir de 10 planos que exibem essa prática. O narrador apenas pontua no começo da sequência que “aqui os judeus estão em seu elemento” – o que causa uma oposição com a sequência anterior, ou seja, trabalhar não é natural para eles, comercializar sim. O narrador volta a falar apenas no final da sequência, praticamente marcando a transição – de corte seco.

Sequência 10 – Os judeus querem comercializar:

O narrador afirma que “não é verdade que os judeus têm que fazer comércio porque as outras profissões estão fechadas para eles. Ao contrário, eles são doidos pelo comércio, porque é o que se adapta aos caracteres e inclinações naturais”. As imagens continuam a exibir cenas de comércio, porém, cenas mais agressivas, mulheres reclamando, discutindo e no momento que o narrador diz que “se adapta aos caracteres e inclinações naturais” a cena de fundo é uma discussão feroz entre duas mulheres, com uma multidão acompanhando os movimentos bruscos da mulher, quase partindo para a agressão corporal. Nesse momento os sons aumentam e ficam mais rápidos. As vozes mais agitadas. A música tem um aumento rítmico, como se ocorresse o andamento de uma ação, um clímax e ao fim do momento da briga um

desfecho, ficando assim como os barulhos, mais baixa e calma. As cenas seguintes mostram mais imagens de comércio e transmite uma ideia de rotina. Um primeiro “grupo” de cenas são imagens mais tranquilas, venda de roupas, tecidos, pequenos objetos, alimentos, e em loja. Nelas, além de uma ideia de cotidiano, vemos como o comércio pode ser também uma atividade “parada”, não produtiva – essa ideia é reforçada em momentos que esperam compradores, ficam em pé parados, apoiados na porta olhando o movimento, e a mais significativa (que inclusive recebeu um plano detalhe - *close up*) a de um homem apoiando a cabeça no braço com “expressão de marasmo”. O segundo grupo contém cenas mais movimentadas, incluem o comércio de aves, vemos elas sendo selecionadas, “puxadas” pelo pescoço de dentro de uma gaiola por uma forma bruta, e sendo carregadas. A transição ocorre de forma seca.

Sequência 11 – *Valores materialistas:*

Os sons começam bem baixos, aos poucos vão aumentando de volume, de começo o barulho de vozes de crianças chama mais atenção que a música. A trilha é um pouco mais aguda e leve que nas sequências anteriores. No primeiro momento a sequência apresenta imagens de crianças trabalhando no comércio, as primeiras com planos mais distantes e depois mais próximas, algumas delas mostram as crianças sorrindo, e até “posando” para a câmera. Essas imagens aparecem enquanto o narrador afirma que o fato de as crianças estarem comercializando não significa pobreza, na verdade eles tem orgulho de agirem como adultos. “Estes jovens não têm o idealismo que nós temos. Com eles, o egoísmo individual não está a serviço de dignos objetivos comuns. Ao contrário, a moralidade judia, numa grosseria contradição aos conceitos éticos arianos, proclama o desenfreado egoísmo de todo judeu como uma lei divina.” As cenas seguintes são de um livro sagrado, e depois de adultos realizando negócios, o último plano é de um homem anotando algo, depois ele percebe a câmera. Junto a essas passagens o narrador diz: “Sua religião faz da vigarice e da usura, uma obrigação. No quinto livro de Moisés, por exemplo, está escrito...que podeis emprestar a juros para um não judeu, mas não para vosso irmão, que o Senhor te abençoará em todos os teus negócios. Então, para os judeus, fazer negócios é algo sagrado”. A transição ocorre com um *fade out* do som e da imagem para o preto.

Sequência 12 – *Valores arianos*:

Sequência de maior contraste dentro do filme (junto com a final). Praticamente todos os elementos são diferentes. A transição de entrada começa com um efeito de dissolução da imagem preta, dando um destaque ao rosto do alemão em plano detalhe. Seu rosto vai do escuro à luz, o que valoriza a iluminação da cena. As imagens seguintes são claras, visualmente limpas e transmitem calma, delicadeza e tranquilidade, enquanto com muito cuidado os alemães realizam tarefas, as primeiras imagens são: máquinas leves, vaso de cerâmica, taça de vidro decorada, adorno em uma vasilha. A música nesse momento é suave e harmônica, os sons ambientes são bem baixos – apenas preenchem a cena sem comprometer a música. Eles ficam mais altos a partir do segundo momento de cenas, o barulho do martelo batendo no ferro, e de outras atividades que aparecem em seguida. A música também aumenta e o ritmo acelera, transmite uma sensação de algo glorioso, triunfal e até heroico. As cenas que acompanham são: homens moldando ferro quente com martelo, rápidos e fortes; homens trabalhando na terra, de forma coletiva e organizada, não como os judeus como apareceu antes – eles estão contra a luz e ao fundo temos uma chaminé soltando fumaça, isso pode passar uma ideia de progresso; um plano *contra-plongée* (ângulo baixo – a câmera filme de baixo para cima) denota grandeza dos homens que em harmonia trabalham usando a força (em um plano são dois e em outro são três sem camisa fazendo força – transmite a ideia do belo e estético); um detalhe de trabalho na terra/lama; e por último uma cena com vários homens (em torno de dez) trabalhando em um cenário amplo e aberto, estão contra a luz e distribuídos/organizados de uma forma harmônica em diagonal, dando uma noção de perspectiva, eles estão seguindo em frente. O narrador afirma que “Um ariano tem um senso de valor para todas as atividades. Ele quer criar algo de valor: alimento ou roupa, casas ou máquinas. Obras de arte ou qualquer outra coisa de valor para todos. Ele é regido pelo sentimento de responsabilidade pelos seus feitos.” As imagens e sons muitas vezes estão em sincronia com a fala, reforçando seu sentido. A sequência acaba com uma transição de *fade out* indo para o preto.

CAPÍTULO 5 – Para o judeu o que importa é o dinheiro

Sequência 13 – *“Jewish way of life”*

O narrador pontua a oposição entre as sequências ao afirmar que “Para o judeu, só há uma coisa de valor: dinheiro.” E que o buscam de qualquer forma, não importa como. Durante essa fala vemos um judeu encostado em um muro concentrado em contar moedas. Chapéu, barba grande, vestido com roupa escura e pesada, e em um plano fechado com um muro ao fundo. É notável uma oposição gigante do primeiro judeu que aparece após uma sequência dedicada aos alemães. Nos primeiros momentos da sequência não há o barulho ambiente, eles começam a partir das imagens com mais pessoas, desta forma algumas cenas possuem, sem muito destaque, algumas vozes como em um espaço público. A música não apresenta tensão como as outras, ela começa mais devagar e vai acelerando, ganhando velocidade, sua melodia lembra um compasso rápido, ela progride, assim como os judeus na fala do narrador. Ele apresenta como no início os judeus vendem qualquer coisa e conseguem evoluir seus negócios, assim o “judeuzinho” (como o narrador fala) vai do comércio ambulante às lojas - os mais ambiciosos uma loja maior. E os mais esperto “(isto é, os mais inescrupulosos)” podem conseguir armazéns ou bancos. As cenas são mais ilustrativas, é exposto o que o narrador diz. Desta forma, a segunda imagem da sequência é de um monte de objetos empilhados no chão (vasos, potes, objetos quebrados, entre outras quinquilharias), eles transmitem a ideia de serem sem valor; nas seguintes vemos vendedores ambulantes comercializando; logo algumas imagens de ambulantes com os produtos em “tábuas”, maletas, fáceis de carregar; depois como “linha completa” são maiores quantidades de mercadoria; depois uma mulher com um ponto fixo; cenas de lojas; fachadas de lojas. A sequência acaba com uma transição em corte seco.

Sequência 14 – *Ascensão social*

Essa sequência é dividida em dois momentos, no primeiro são mostradas “as mais esplêndidas mansões da cidade”, para as quais, supostamente os judeus que forem bem sucedidos nos negócios se mudariam. São casas grandes, com planos abertos que mostram toda extensão, algumas de frente outras pela diagonal. A música é a mesma da sequência anterior, nesse momento das casas o ritmo atinge seu “ápice de crescimento”, diminuindo de velocidade e altura. No segundo momento, o narrador

completa sua ideia, que os judeus terão uma ascensão “desde que não se atravessem nos caminhos uns dos outros”, como supostamente ocorria nos estreitos guetos do Leste. E que por isso eles “tentam escapar para ricas terras, com pessoas ricas. Eles precisam de outras pessoas, porque precisam de produtos com os quais negociar”. A cena após as casas é de um lugar estreito cheio de gente, apertado/estrito, o movimento de câmera reforça a ideia de algo longo e lotado. A música se torna mais tensa e carrega um certo suspense. O final da frase e da sequência ocorre com um *fade out* para o preto.

Sequência 15 – *Exploração da mão-de-obra*

O narrador afirma que os judeus reduzem à “mera mercadoria” o que os “criativos arianos acham de valor”. Essa primeira asserção é acompanhada de imagens de produtos em grandes quantidades empilhados em formas organizadas e harmônicas. Tais como: produtos expostos para venda; latas; barris; grandes sacas em armazém; A segunda fala do narrador é: “Ele compra e vende, mas não produz nada.” Depois dela um segundo grupo de cenas exibe produções: grãos sendo ensacados; máquinas trabalhando; pessoas em atividade rural. Essas imagens são visualmente limpas, a partir das imagens de processamento e produção o narrador diz que o judeu deixa a produção para “os trabalhadores e camponeses da nação hospedeira”. A música é um pouco mais “firme” e baixa no começo, com um ritmo crescente conforme as cenas apresentam produção, transmitindo sensação de valorização/glorificação. Ruídos ambientes, como os da máquina e trator também estão presentes. A trilha sonora e a fala do narrador somadas à ordem que as imagens aparecem dá a impressão de que nos é apresentado uma “história de trás para frente” dos produtos expostos à venda (as latas seriam os produtos em uma etapa industrial, os barris armazenados em uma etapa precedente, as sacas em armazém, o ensacamento de grãos, processamento em máquinas, transporte, colheita, e cultivo), assim vemos todo o trabalho por trás dos produtos comercializados (e desvalorizados de acordo com o narrador) pelos judeus, levando em consideração no filme (e possivelmente valorizados pela música de fundo). A transição entre as sequências se dá por *fade out* da música e da imagem para o preto.

Sequência 16 – *O Parasita*

A música volta a transmitir sensação de tensão, suspeita e trama. Há som ambiente com barulho de pessoas conversando. As cenas podem ser divididas em quatro grupos. A narração que acompanha o primeiro é: “Os judeus são um povo sem camponeses nem trabalhadores, uma raça de parasitas. Onde quer que o corpo de uma nação apresente uma ferida, eles se agarram e se alimentam do organismo em decomposição.” No primeiro grupo, as cenas contêm movimentos suaves, os dois primeiros planos da sequência (a primeira mais distante e em ângulo maior e a segunda um pouco mais fechada) apresentam homens colocando o dedo no nariz – o segundo após isso, pega um pão na mão, que aparentemente está comprando. Nos dois planos vemos muita gente no ambiente. Na cena seguinte vemos do alto um homem de preto atravessando devagar a “tela” enquanto carrega um grande saco branco nas costas. Esta cena e a seguinte são as que temos menos pessoas no ambiente ao longo desta sequência. A imagem posterior, é fechada numa porta, que dá para um lugar escuro (preto), pela qual entra uma mulher e em seguida um homem carregando um saco branco, a última cena deste grupo é de um homem, com movimento um pouco mais rápido que os anteriores, carregando um grande cesto, o caminho dele está cheio de gente, esbarra em um homem mas continua como se nada houvesse acontecido. A transição desta cena para a primeira do outro grupo se dá num corte seco, mas ela é de uma fluidez muito grande, pois, o plano seguinte é o mesmo e o homem em destaque sai do mesmo ângulo e posicionamento que o enquadramento anterior, além disso eles seguem um movimento no mesmo sentido. O homem do cesto estava com movimento em aceleração – ficando mais rápido – e o homem da cena seguinte segue o aumento de velocidade. Desta forma, o segundo grupo de imagens é marcado por cenas com movimentos rápidos, a primeira, um homem carregando um saco branco e rapidamente “saindo de quadro”, um senhor também carregando um saco branco, mas em movimento oposto ao anterior (da direita da tela para a esquerda), e as três últimas cenas deste grupo (de movimentos rápidos) acompanham homens, novamente, saindo de cena mas sem carregar nada. Neste grupo o narrador afirma que os judeus se esforçam para “aprofundar e prolongar” as enfermidades das nações, pois eles as negociam, que isso ocorria na Alemanha e que é assim na Polônia, eles “têm sido assim em toda sua história”. Prossegue dizendo que os rostos dos judeus “mostram as antigas características do parasita

perpétuo: o eterno judeu, que no curso do tempo e na peregrinação mundial, tem sido sempre o mesmo”. Durante essa fala, as imagens passam a ser planos mais fechados, mostrando quatro rostos: o primeiro de um homem mais velho, com barba longa e cheia, e chapéu; o segundo mais novo com uma barba média preta e boina; o terceiro plano, tem um homem que está de perfil e uma mulher. Ela de roupa e cabelo preto, com a cabeça coberta por um pano. Ele, barba escura e mais curta que as anteriores, de boina, diferente dos outros executa uma ação em vez de só ficar parado para a câmera – coloca um cigarro na boca. O narrador continua, diz que entre os judeus que estão na Polônia e os da Palestina não há diferença, com essa fala temos a cena do quarto grupo. Trata-se de um portal escuro, depois do qual podemos perceber que há construções de cada lado da rua e várias pessoas, é um plano aberto, apesar de o enquadramento deixar que as paredes escuras do portal limitem o espaço, como se “diminíssem o quadro” com uma borda. A transição desta imagem para o próximo capítulo apresenta um efeito único. A imagem do portal recebe um *fade out* e se dissolve gradualmente para o preto, antes desse processo se completar ocorre a transição entre os capítulos por meio de *flip* vertical – é como se a imagem girasse verticalmente por um eixo e fosse substituída por outra imagem, neste caso para uma bem semelhante, um portal na Palestina.

CAPÍTULO 6 – O Eterno Judeu

Sequência 17 – Apresentação Palestina em imagens

Nesta sequência o filme apresenta a Palestina por meio de imagens. O narrador fala apenas “embora estejam geograficamente separados” complementando sua frase da cena anterior (no capítulo 5). A música é diferente das outras, embora apresente uns ruídos bem semelhantes à de cenas anteriores. Ela tem uma tensão, mas uma certa leveza junto, com batidas mais rápidas, transmite uma sensação de que algo curioso está para acontecer. As imagens são mais claras, mas matém unidade visual, tanto pelo enquadramento, como pela temática. A primeira delas é o portal utilizado na transição de entrada, ele “emoldura” o quadro, vemos a presença de um animal parado no meio do caminho e um homem andando. As construções são menores e diferentes, e aparentemente deixam as ruas mais estreitas, elas vão afunilando pelo enquadramento da imagem. As cenas seguintes são planos mais fechados, temos

homens conversando, interagindo e comercializando, as imagens são um pouco menos poluídas que as anteriores, mas ainda assim há a presença de mais pessoas e um cenário carregado, de lojas, objetos, mercadorias, entre outros. Notamos que as vestimentas, construções, ambiente e claridade são diferentes. Esta sequência é mais leve, tanto pela música quanto pela imagem e cenas. A transição da última cena se dá por um corte seco.

Sequência 18 – *Peregrinação à Palestina*

A música se torna mais séria, e um pouco mais solene. Temos ruídos sonoros do som ambiente. A primeira cena é composta por dois planos, um de detalhe em uma bandeira branca com uma estrela de Davi flamulando, o segundo plano é – supostamente – a mesma bandeira com enquadramento mais aberto e distante. A cena seguinte é “aérea” em plano grande, temos pessoas caminhando próximo ao Muro das Lamentações. As cenas seguintes mostram pessoas encostadas no muro rezando com planos cada vez mais fechados, até chegar no *close up*, e assim temos “focados” dois rostos, e por último um livro sagrado. Nesta sequência o narrador afirma que: “A Palestina é o centro espiritual do judaísmo internacional, embora os judeus sejam numericamente insignificantes por lá”. Apresenta o Muro das Lamentações dizendo que nele os judeus “reúnem em luto pela queda de Jerusalém”. Mas, que eles estão sem abrigos por opção, “e de acordo com a longa história deles.” – a frase continua na sequência seguinte. A transição de cena se dá por um *fade out* para o preto.

Sequência 19 – *História dos judeus*

Nesta sequência não há som ambiente. A música de fundo passa por dois momentos diferentes, o primeiro é mais brando e “formal”, o segundo apresenta um ritmo mais forte e transmite a sensação de tensão. As imagens, e narração possuem também dois momentos, mas as ideias se complementam. No primeiro momento há um mapa escuro, com elementos em branco que representam o povo judeu, sua movimentação e “dominação” territorial. A história contada pelo narrador é a seguinte: “Há 4 mil anos atrás, seus ancestrais hebraicos já estavam perambulando. Saindo da Terra dos Dois Rios, eles vaguearam ao longo do mar até o Egito, onde tiveram um lucrativo negócio

de grãos, por algum tempo. Quando os camponeses e outros egípcios levantaram-se contra os usurários e especuladores estrangeiros, eles perambularam mais uma vez, e saquearam a caminho da terra prometida. Eles lá se estabeleceram, saqueando impiedosamente os habitantes legítimos e culturalmente superiores”. Primeiro os elementos do mapa, e depois ele próprio, recebem um efeito de dissolver até que a tela fica preta. O plano seguinte surge a partir de um efeito *fade in*, nele temos um plano sequência - com enquadramento próximo (altura a partir do tórax) - de judeus enfileirados lado a lado em um local aberto, vemos três homens e um pedaço do quarto homem. As cenas seguintes seguem essa proposta, imagens de rostos de judeus. Na narração temos que o “judeu miscigenado” surgiu ao longo dos séculos – por misturas raciais do Extremo Oriente e “negroide”, e que possuem elementos raciais diferentes aos dos europeus e mais do que no corpo se diferem na alma. A sequência se encerra com um *fade out* para o preto.

Sequência 20 – *Migração dos judeus*

Nessa sequência não há som ambiente. A música é branda, e não recebe muito destaque. A sensação de tensão ainda é transmitida mas de uma forma mais leve. A cena é de um mapa com elementos brancos simbolizando os judeus. Esses elementos por vezes são mais “granulados”, finos – principalmente quando traçam um caminho, e no momento final da sequência ele é todo interligado e preenchido. Os caminhos representam o que o narrador fala: “Provavelmente nunca nos aborreceríamos com eles, se tivessem permanecido lá no Oriente. Mas o império cosmopolita de Alexandre, o Grande, que ia do Oriente Médio à metade do Mediterrâneo, e especialmente o ilimitado império mundial dos romanos, forjou a evolução do caráter migratório e mercantil dos judeus que logo se espalharam pelas espaços abertos do Mediterrâneo. Enquanto muitos deles se estabeleciam nos amplos tráfegos urbanos e centros comerciais do Mediterrâneo, outros vagavam sem cessar pela Espanha, França, sul da Alemanha e Inglaterra. Em toda parte, tornaram-se indesejáveis. Na Espanha e na França, as pessoas se revoltavam abertamente contra eles, nos séc. XIII e XIV. E continuaram a perambular, principalmente pela Alemanha. De lá, seguiram a trilha da criativa cultura ariana, colonizando o Leste até que encontraram um gigantesco e inexplorado reservatório nas partes polonesas e russas do leste europeu. O século XIX, com suas confusas ideias sobre igualdade e liberdade, deu aos judeus uma

grande ascensão. Do leste europeu eles se espalharam por todo o continente durante os séc. XIX e XX, e depois por todo o mundo.” A cena acaba com um efeito de dissolver, primeiro o mapa perde sua opacidade restando apenas o “rastros” / “marca” dos judeus, representados pelos elementos brancos ao longo da cena. Essa forma indefinida aos poucos se dissolve e a transição se encerra em uma tela preta.

CAPÍTULO 7 – O Judeu como praga

Sequência 21 – Proliferação dos ratos

Não há barulho ambiente nesta sequência. A música é dividida em dois momentos. Um primeiro acompanha as imagens do mesmo mapa das cenas anteriores, e os elementos brancos que se movem e marcam territórios representam ratos e não mais judeus. No mesmo esquema das cenas anteriores a imagem acompanha o que o narrador fala. Ele inicia a sequência dizendo que “Paralelo a esta peregrinação judia pelo mundo, temos a migração de um incansável animal: o rato. Os ratos têm sido parasitas da humanidade desde o nosso surgimento”. A partir disso fala sobre a proliferação desses animais pelo mundo ao longo do tempo. Nessa primeira parte a música é mais baixa e branda. No segundo momento da sequência ela aumenta de ritmo, com batidas mais fortes transmitindo uma sensação maior de tensão, que pode se aproximar a um certo pavor dado às imagens e narração. A transição do mapa ocorre da mesma forma que o mapa anterior, dissolve o mapa e depois os elementos visuais em branco, deixando marcado a trilha dos ratos. A cena seguinte é um plano *super-close* que mostra muitos ratos - subindo uns sobre os outros. Os planos seguintes mostram lugares infestados de ratos, eles escondidos ou à mostra, saindo de bueiro, por trás de caixas, sacos, etc. O narrador fala dos malefícios que os ratos causam onde aparecem: a destruição à terra, mercadorias, alimentos; espalham pragas, doenças, cólera, disenteria, lepra e febre tifóide. As cenas seguintes continuam mostrando ratos, mas dessa vez em cantos, nos quais eles passam correndo, ela é marcada por mais movimento que as anteriores. Durante elas o narrador diz que os ratos são: “espertos, covardes e cruéis, e geralmente surgem em gigantescas multidões. Eles representam os elementos de dissimulação e destruição subterrânea entre os animais, da mesma maneira que os judeus fazem na humanidade”. O fim desta sequência é marcado por um *fade out* para o preto, mas a

dissolução ocorre rápido e ele só termina de dizer a frase já na próxima sequência em que temos um judeu andando. Essa transição reforça a relação que o narrador faz entre o rato e o judeu.

Sequência 22 – *Estatísticas*

Não há barulho ambiente. A sequência apresenta dois momentos. No primeiro a música é mais marcada e com ritmos mais rápidos, apresenta alguns sons misturados a ela, que reforçam um clima de tensão. As imagens possuem movimentos rápidos, são judeus andando. O enquadramento é fechado e o ambiente é um pouco escuro e com muitas pessoas. Nessa primeira parte o narrador afirma que: “A nação parasita de Judah é responsável por uma grande porção do crime internacional”. Após isso, no segundo momento da sequência, apresenta estatísticas que confirmam sua afirmação. As imagens deixam de ter o movimento como características, são vários rostos de judeus com um fundo liso. Alguns sozinhos, com plano fechado neles, outros organizados lado a lado, virando o corpo ou o rosto. Dá a sensação de que estão passando por um fichamento/reconhecimento policial. Um grupo de judeus é mostrado, com planos detalhe e fechados, em ambiente aberto, com fundo de poucas informações – na maioria deles não há outras pessoas no quadro, os que aparecem não atrapalham no destaque que o judeu em primeiro plano recebe. A música nesse segundo momento fica com menos batidas e mais baixa. O narrador finaliza a sequência defendendo que: “Estas fisionomias refutam imediatamente as teorias liberais sobre a igualdade de todos que apresentam feições humanas”. A transição da sequência ocorre com um *fade out* da imagem para o preto e diminuição do volume da música.

Sequência 23 – *Judeus assimilados*

Não há barulho ambiente. A música inicia mais baixa mas aumenta ao longo da sequência, que pode ser dividida em três momentos. No primeiro momento temos algumas variações da música. A primeira imagem é um plano fechado em um rosto judeu que segundo o narrador ainda apresenta sua aparência exterior natural, um efeito de fusão com sobreposição marca a mudança de cena, do mesmo homem com

a aparência diferente – cabelo cortado, barba feita, terno e gravata – a forma como eles ficam “quando saem dos lugares assombrados da Polônia, para o mundo rico”. A música nesse momento fica bem marcada com um ritmo rápido que transmite uma ideia de suspense, quando ocorre a transição de cenas, a música fica mais alta e é alterada, passa a ter um ritmo que lembra músicas judaicas, ocorre um *fade out* (preto) para passar de uma cena para a outra. Outros dois homens passam por essa “transformação”, eles também estão em fundo liso, mas o primeiro plano deles é um plano americano (pega na altura das pernas), no primeiro não ocorre a alteração para uma música judaica após sua mudança, no segundo sim. Após esses dois, ocorre outro *fade out* de transição. Depois tem um plano com alguns judeus lado a lado, a câmera faz um *pan* (movimento horizontal) e capta o rosto deles. Depois um efeito de *fade out* para o preto e temos eles “transformados”. A música fica bem mais tensa, alta e forte quando aparece o grupo, transmite além da sensação de tensão e suspense, a de uma ameaça eminente. Neste primeiro momento da sequência o narrador comenta que elementos como: “o cabelo, a barba, o solideo e o manto, tornam o judeu oriental reconhecido por todos.” Mas só os de olhar apurado conseguem notar as origens raciais deles sem esses elementos característicos. Afirma que os judeus quando estão com não judeus tentam sempre esconder sua origem. No momento em que mostra o grupo de homens, o narrador diz que eles: “preparam-se para se infiltrarem na civilização ocidental”. E que os judeus de gueto “ainda não se adaptam bem às suas limpas roupas ocidentais”. Um segundo momento da sequência se dá por trechos de vídeo que mostra um judeu assimilado de Berlim em uma festa. O narrador comenta o que os judeus de Berlim são mais peritos em se adaptarem à vida ocidental, e ao longo do vídeo diz: “Seus pais e avós viveram no gueto, mas isto não é exteriormente visível. Aqui, nas 2ª e 3ª gerações, a assimilação atingiu o ápice. Por fora, tentam agir como os povos hospedeiros. Pessoas sem boa percepção deixam-se enganar por esta imitação e consideram os judeus iguais a eles mesmos. É aí onde está o grande perigo: Estes judeus adaptados permanecem sempre como corpos estranhos nos organismos dos povos hospedeiros, qualquer que seja a aparência.” No terceiro momento da sequência o único som é a narração que apresenta membros – enquanto aparecem seus retratos - de pessoas que “fazem parte da alta sociedade ariana” que são judeus assimilados apesar de não parecerem. A sequência se encerra com um *fade out* para o preto.

CAPÍTULO 8 – O Judeu como parasita

Sequência 24 – Trecho do filme a “Família Rothschild”

A sequências são trechos do filme a “Família Rothschild” o primeiro mostra os judeus fingindo pobreza para burlar o pagamento de impostos. O segundo é o patriarca da família de cama falando para que seus filhos construam bancos em diferentes países da Europa, e que em tempos de guerra poderiam conseguir poder e lucro. Sobre essas cenas o narrador comenta: “O filme foi feito por judeus americanos. Obviamente um tributo para um dos maiores nomes da história judaica. O herói é honrado tipicamente à maneira judaica, alegrando-se com o jeito que o velho Meier Amschel Rothschild engana seu estado hospedeiro fingindo pobreza, para não pagar impostos.” No segundo trecho: “A transferência de dinheiro via cheque não é uma invenção judia, nem foi cultivado pelos judeus pelo bem da humanidade, isto serviu a eles como um meio de obter influência internacional sobre seus povos hospedeiros.” A sequência termina com uma transição em *fade out* para o preto.

Sequência 25 – O judeu e o mercado financeiro

No primeiro momento a música começa calma e vai se tornando um pouco mais acelerada, ela é bem pautada, e de acordo com a narração e “gráfico”. Visualmente temos um “esquema gráfico” o qual o narrador explica, a partir do exemplo do filme, que cada personagem que fosse para os países indicados pelo pai se tornaria um cidadão de lá, mas não deixariam de ser judeus. Ao longo da cena outras famílias e nomes vão sendo apontadas. Entre esse momento da sequência e o próximo ocorre uma transição *fade out* para o preto. No segundo momento, a música começa alta e com batidas fortes, mas vai diminuindo. Quando temos uma grande gama de relações dos judeus pelo mundo ela aumenta de volume e ritmo. Na tela temos um mapa, no começo com destaque na Europa, que apresenta mais um “esquema gráfico” de como por “redes de relações” os judeus tornam-se “uma força internacional”, a imagem tem um efeito/movimento de *zoom out* (transmite a impressão de que ela se afasta do que é filmado) assim de um detalhe do mapa conseguimos vê-lo por inteiro, e “descobrir” que a influência dos judeus é ainda mais ampla. Deste momento para o próximo ocorre uma transição por fusão, as imagens são sobrepostas. No terceiro momento imagens

de “apresentação” de Nova Iorque, considerada pelo narrador como “centro de poderio judeu”, as imagens seguintes são de momentos em mercado de ações. Há barulho ambiente de muitas vozes e tumulto. A transição da imagem ocorre com um corte seco.

CAPÍTULO 9 – O judeu em posição de influência

Sequência 26 – Judeus e o poder

A sequência pode ser dividida em cinco momentos. Apenas no quarto momento algumas das imagens são acompanhadas de barulho ambiente muito baixo. No primeiro momento a música é solene, apresenta um ritmo variado, transmite uma sensação de que algo está sendo apresentado, mas com uma certa tensão comedida. Visualmente temos imagens de judeus envolvidos com a economia, ou com destaque dentro dos Estados Unidos, França e Inglaterra. Sobre eles o narrador afirma que eles se disfarçam e quase se parecem com os hospedeiros, “mas o judeu é um desarraigado parasita, até mesmo no poder”. Transição do primeiro momento em *fade out* para o preto e da música. Quando se inicia o segundo momento ela é mais baixa, passa a ser mais orquestrada e harmônica, com tons que vão do baixo ao alto. Neste segundo momento vemos imagens sobrepostas: sinagoga em que é possível perceber claramente uma estrela de Davi no topo sobre construções Ocidentais, o narrador afirma que o poder dos judeus “não vem do esforço próprio. Ele só dura enquanto os hospedeiros iludidos estão dispostos a carregá-lo nas costas”. Transição do segundo para o terceiro momento ocorre com um *fade out* para o preto. A música aumenta de ritmo, transmite uma sensação de solenidade e tensão, é mais agressiva e retumbante, seu volume se altera ao longo das imagens. Surge centralizado na tela “Novembro 1918”, o narrador agora fala para que os espectadores se lembrem dos dias trágicos em que a Alemanha estava desamparada. Em seguida aparecem alguns vídeos que mostram tumulto nas ruas. E depois os da assembleia de Weimar e a apresentação de alguns judeus que estão indo para lá. Mais imagens do povo e tumultos, o narrador associa aos ideias comunistas e passa a falar sobre outros judeus “personalidades”, apresentando seu retrato enquanto são citados. Transição com *fade out* em preto. No quarto momento a música passa a ter uma melodia com variações que transmitem um certo incômodo, ao longo das imagens o ritmo vai aumentando, e

são acrescentados alguns ruídos sonoros de outros tons dentro da música. Neste quarto momento há a apresentação de um “infográfico” a partir de “bonequinhos” representa as quantidades, proporções que o narrador fala, comparando a quantidade de alemães e judeus trabalhando em fábricas, promotores, advogados, médicos, comerciantes. Os que eram judeus iam do branco (cor inicial) para um destaque na cor preta. Outro “infográfico”, sobre a renda média de um alemão do lado esquerdo, representada por cilindro branco, ele começa bem pequeno e vai aumentando até atingir a posição final. A do judeu no lado direito, conforme os dados passados pelo narrador, eram 10 pilhas mais finas e mais compridas que a do alemão. Agrupadas transmitem uma noção de um montante. A imagem dissolve para o preto, marcando a transição para o penúltimo momento da sequência. A música é mais baixa, apenas preenche a fala do narrador para não ficar um “vazio”. Neste momento são apresentadas imagens dos alemães desempregados e em condição de pobreza. Cenas de casas improvisadas, homens, mulheres e crianças em um ambiente que parece um acampamento, envolta de fogo, “catando” coisas, entre outras. A sensação é que estão desamparados por conta da pobreza e ao desemprego, o narrador afirma que: “Enquanto milhões de alemães caíam no desemprego e na pobreza, imigrantes judeus conseguiam riquezas fantásticas em poucos anos. Não através de trabalho honesto, mas pela usura, trapaça e fraude”. No quinto momento seguinte a música é mais alta, tem marcações bem pautadas. A palavra “*Inflation*” aparece com destaque na tela, depois retratos de judeus que se aproveitaram, tiraram vantagem financeira em cima dos alemães – eles são comentados pelo narrador enquanto suas imagens aparecem na tela. Transição em *fade out* para o preto.

Sequência 27 – *Judeus e a arte degenerada*

No primeiro momento da sequência a música começa alta, chamando atenção com um ritmo forte bem marcado, transmite uma sensação de força, continuidade, e rapidez, provavelmente tocada em órgão o que dá um aspecto de grandeza, retumbante e belo. Para o narrador: “Os judeus são mais perigosos quando permitidos a se intrometerem na cultura de um povo, ou em sua religião, arte, e expressar seus insolentes julgamentos neles”. Visualmente é apresentado várias esculturas, afrescos e pinturas (gregas e do renascimento). O segundo momento apresenta contraste, é o único momento que tem música com voz no filme. Ela é gritada, mistura alguns ritmos,

batuques, grupo de pessoas fazem o fundo. Transmite uma sensação de estranheza e um incômodo pelo contraste que ocorre. No final desse momento vemos dois cantores negros, – sobrepostos na imagem anterior- um homem e uma mulher e a música fica mais animada. São apresentadas obras de arte, pinturas, esculturas, consideradas pelos nazistas como “degeneradas”, o narrador diz que o judeu não tem sentimento “o que ele chama de arte, tem que agradar seus nervos deteriorados. [...] tem que ser anormal, grotesco, perverso, ou patológico.” As imagens exibidas eram das chamadas “vanguardas europeias” (principalmente as do expressionismo) e algumas estatuetas africanas. A transição de cena se dá por um *fade out* da música e da imagem para o preto.

Sequência 28 – *Judeus interferência cultural*

No terceiro momento da sequência a música instrumental retorna mais baixa, transmite uma sensação de suspense. São apresentados retratos dos judeus citados pelo narrador: O judeu Kerr, czar da arte na República de Weimar. O judeu Tucholsky, perigoso pornógrafo [...] O judeu Hirschfeld, que promoveu a homossexualidade e a perversão. Com o disfarce de discussão científica, eles tentaram desviar os saudáveis desejos para caminhos de degeneração.” Essas imagens são brevemente interrompidas por uma cena em que são dispostas imagens que exemplificam o que foi falado. Depois retorna para cenas com retratos e vídeos de judeus do meio cultural. A transição se dá por um *fade out* para o preto.

CAPÍTULO 10 – Preceitos religiosos

Sequência 29 – *Representação do judeu*

A sequência se inicia com uma música já tocada, mas mais baixa – a *Tocatta and Fugue* de Bach, na sequência “Judeus e a arte degenerada” – o narrador tenta explicar como tantos judeus – principalmente do meio artístico, como o Chaplin, apresentado no capítulo anterior – foram bem quistos. Para ele a culpa é do: “falso dogma da igualdade humana [que] enganou o instinto saudável da nação. Séculos de educação religiosa tem ensinado aos cristãos europeus a considerar os judeus como companheiros fundadores da religião cristã. Benevolentes pintores e poetas alemães idealizaram as figuras bíblicas da história tribal hebraica. Abraão, Isaac e Jacó eram

considerados pilares da mais alta moral e nobreza humana.” Durante esse momento são exibidas imagens religiosas, os planos variam entre um pouco mais abertos e mais fechados, mostrando a obra em geral e/ou detalhes. A maioria dos detalhes focam em personagens hebraicos da Bíblia. O narrador questiona a representação deles nas obras, pois “agora sabemos que [...] não podiam ter esta aparência”. Defende: “Nós precisamos corrigir nossa visão histórica.” Essa fala é acompanhada de um efeito *fade out* (preto). A cena seguinte é de um homem com terno, cartola e barba comprida. Ela aparece com a fala: “Eis como os hebraicos realmente se parecem”. Trata-se de um trecho de um vídeo, que segundo o narrador mostra uma comemoração judaica. Ocorre um encontro de judeus em uma casa, conversam, jantam, se divertem, e cantam. Durante a exibição do vídeo o narrador faz os seguintes comentários: “O que se segue é um festival Purim judaico filmado por judeus de Varsóvia, para uso próprio como filme cultural. Esta aparente inofensiva comemoração familiar, celebra o massacre de 75.000 antisemitas persas por ancestrais bíblicos dos nossos judeus de hoje. A Bíblia registra que "No dia seguinte, os judeus descansaram, e fez do dia um dos que seriam de banquetes, alegria e troca de presentes". Eles decidiram que estes dois dias, o Purim, seriam daí em diante lembrados pelos filhos de seus filhos, para sempre. “Alemães educados, objetivos e tolerantes, consideram estes contos apenas como folclore e costumes estrangeiros. Mas, esta é a raça de Israel, ainda esfregando suas mãos no banquete da vingança, mesmo enquanto usam roupas da Europa Ocidental, nas quais os israelenses de hoje escondem sua natureza assassina. Para entender o sério perigo por trás de tudo isto”. A transição se dá com um corte seco.

Sequência 30 – *Ensinos antigos para a juventude*

As duas cenas de jovens sendo ensinados por um rabino, ocorre em um ambiente fechado. Os planos variam entre mais abertos e detalhes nos rostos. Não há música, apenas vozes do som ambiente. O narrador afirma que: é preciso observar os ensinamentos morais da raça judia. Desde a infância, o judeu aprende as leis antigas nas escolas Talmud. Ao crescer, ele aprende mais dos livros da lei judaica. Mas isto não é instrução religiosa. Os rabinos não são teólogos pacíficos, mas sim, educadores políticos. A política de uma raça parasita precisa ser conduzida em segredo. Um simples judeu do gueto não precisa necessariamente conhecer todos os planos. É

suficiente que ele esteja, desde a juventude, cheio do espírito. O que ensina a antiga lei do Talmud? "Seja sempre manhoso quando assustado: responda com brandura para acalmar a ira do estrangeiro, de forma que serás querido. Concorde com ele e sorria, por enquanto". "Cinco coisas Canaan ensinou aos seus filhos: Amai-vos uns aos outros, amai a pilhagem, amai o excesso, odeie seus senhores, e nunca diga a verdade". A sequência se encerra com uma transição sobreposta.

Sequência 31 – *Nas sinagogas*

Nessa sequência não há música de fundo, apenas o som ambiente com cânticos, rezas e conversas, barulhos pertinentes ao ambiente da sinagoga onde se passa a sequência. As cenas tem planos e enquadramentos variados, mostram uma sinagoga cheia com homens orando, eles usam vestes específicas. E são colocados em disposição aparentemente hierárquica. Estas imagens são apresentadas enquanto o narrador fala: "Majores desenvolvimentos da vida interna judia, ocorre nas sinagogas. Os judeus confiam no fato das pessoas não entenderem sua língua nem os símbolos ambíguos. As caixas pretas em suas cabeças contêm passagens da lei." Uma cena que se destaca entre essas, é de um plano fechado em que dois homens estão negociando uma roupa, há a mostra do produto e o pagamento, ou seja, ocorre uma venda, o som durante esta passagem é o mesmo das cenas anteriores, o som ambiente da sinagoga e a continuação de um cântico. O que nos faz pensar que os homens negociando sentados no banco estão dentro da sinagoga como os das cenas anteriores. A narração complementa essa impressão: "Fazer negócios durante o serviço não é considerado um ato de desrespeito pelos israelenses. A lei ensina que: 'Todo aquele que honrar o Torah, terá sucesso nos negócios' [...]". Porém um elemento que os difere é a vestimenta, enquanto os outros usam trajes diferentes, aparentemente específicos para as práticas religiosas, estes estão de terno. No plano seguinte continua as imagens de reza. O pergaminho de Torah é levado ao púlpito e adorado pelos fieis no caminho. O narrador descreve o que acontece: "O pergaminho do Torah, contendo os cinco livros de Moisés e a lei, é retirado da assim chamada Arca Sagrada. A caminho do púlpito, os judeus a beijam para pedir perdão pelos seus pecados". A transição dessa cena para a próxima sequência se dá por um corte seco.

Sequência 32 – *Ensinamentos do Torah*

Essa sequência também não apresenta música, e o som ambiente é o mesmo que o da anterior. As cenas seguem o mesmo padrão. A que se diferencia é a primeira, em que há um destaque para o pergaminho do Torah sendo aberto em uma mesa. E a última que deixa de mostrar o ambiente da sinagoga e mostra uma estrela de Davi. O narrador contesta sobre o pergaminho de Torah “Que tipo de “verdades” ele ensina?” E apresenta alguns trechos: “Hora Hajum. Verso 290: “Glória ao Senhor, que separou as nações sagradas e as comuns. Israel e os outros povos. Os gentios, que não seguem os mandamentos, vocês os têm como inimigos para serem varridos. A ira de Deus está com eles e Ele diz, até os melhores entre os gentios Eu matarei. Não existe um só virtuoso entre os povos do mundo, porque são blasfemos. Mas os filhos de Israel são todos corretos.” Haghida 3, verso 1: “E o Senhor disse aos israelitas: vocês fizeram de mim o único Deus do mundo, e eu farei de seu povo o único governante do mundo.” Hora Hajim 126, Verso 1: “Glória ao Eterno, que reduz os inimigos de seu povo que os humilha e elimina, de forma que a terra possa pertencer somente a você e seu povo”. [...]”. Com tom indignado e firme o narrador diz: “Isto não é uma religião! É uma conspiração contra todos os não judeus, por um povo doente, enganador e venenoso contra os arianos e suas leis morais.” Nesta última fala temos a estrela de Davi em destaque. A Transição ocorre por meio de um *fade out* para o preto.

Sequência 33 – *Abate de animais*

A sequência pode ser dividida em grupos. Na introdução a música é forte e transmite uma sensação de aflição. Nesta primeira parte a tela é preta e ocupando todo o quadro aparece um texto: “Um dos mais reveladores costumes da suposta religião dos judeus é o abate de animais”. Ocorre um efeito de fusão e outro quadro com texto: “As seguintes cenas reais estão entre as mais horríveis já filmadas”. Quando sua primeira parte chega ao fim ele tem um efeito de rolagem até o final. “Nós as mostramos, apesar das objeções sobre mau gosto. É mais importante que nosso povo conheça a verdade sobre o judaísmo”. Ocorre um *fade out* e mais uma tela com escritos aparece, essa uma advertência: “Pessoas sensíveis são aconselhadas a não assistir”. A transição deste primeiro momento para o próximo ocorre com um *fade out* para o preto e de uma forma lenta imagem e música vão “saindo de cena”. Nessa

próxima etapa não há música de fundo, apenas som ambiente. O primeiro plano é de uma vaca encostada em uma cerca e mugindo alto (é o primeiro som que ouvimos nessa etapa), o enquadramento é fechado no animal que olha para cima assustado. O plano seguinte também é fechado, temos um homem segurando uma machadinha, próxima à altura da cabeça, e com uma roupa protetora. A sensação que sua expressão transmite é de que ele esboça um pequeno sorriso - por causa das marcas do rosto. Essa pequena cena apresenta um efeito dramático que junto com a parte da introdução (escritos e música) potencializa a sensação de suspense e crueldade. No terceiro momento da sequência o narrador volta a falar: “Supostamente, esta religião proíbe os judeus de comerem carne abatida de maneira comum. Então, eles deixam o animal sangrar até a morte, ainda consciente”. Durante essa fala temos um plano sequência de homens entrando pela porta de um celeiro – o enquadramento pega a porta de dentro para fora – puxando um boi, com avental e facões na mão. O plano muda para um dos homens abaixado amarrando as patas do animal. O narrador diz: “Os judeus, enganosamente, descrevem este método cruel como a maneira mais humana de abater”. O plano seguinte mostra o animal em pé com as patas presas e os homens tentando derrubá-lo. Quando ele cai, temos um próximo plano sequência dele deitado, em um enquadramento próximo focado no boi, um homem apoia a cabeça do animal no chão. A câmera sobe e vemos um outro homem segurando um facão se aproximando, a câmera abaixa um pouco, de forma que seja possível enxergar o homem e o pescoço do animal. Rapidamente o homem se abaixa e corta o pescoço do animal, vemos o sangue espirrando. O animal se contorcendo e mugindo. O homem se afasta e a câmera abaixa focando o bicho, percebemos que há uma “poça de sangue” no chão, e um grande corte em seu pescoço, conforme o animal se contorce e ao mexer a cabeça é possível vermos o sangue escorrendo mais rápido e por dentro da ferida. Essa cena pelo visual e som (os homens falando ao fundo e assistindo o animal se contorcer, o sangue, os movimentos do boi, a ferida aberta, os mugidos e barulhos emitidos pelo animal) transmite uma sensação de agonia e aflição muito acentuada. As cenas seguintes mostram mais detalhes, e situações semelhantes à anterior. Várias cenas de abate e de animais ensanguentados, com o pescoço cortado, amarrados se contorcendo são passadas nessa sequência. O narrador diz: “A ciência europeia há muito tempo reconhece o caráter de tortura deste tipo de abate. Em 1892, o povo da Suíça votou pelo seu banimento. A lei judaica não tem amor nem respeito pelos animais, no sentido

germânico. É até proibido que o animal que sofre seja aliviado de sua agonia. O movimento Nacional Socialista opôs-se a esta cruel tortura de animais indefesos, desde os primeiros dias. Em quase todas as eleições provinciais e no Parlamento, nós agimos para proibir esta forma de matança”. A transição da última cena desse bloco ocorre com a entrada de uma imagem de jornal pelo meio da tela, com um formato próximo a uma estrela que se expande “vindo para frente da tela” até que sua imagem fique definida, em seguida ocorre um *zoom in* em determinado pedaço do jornal. O narrador diz: “Mas toda a imprensa controlada pelos judeus chamou nossa atitude de vergonhosa”. Desta forma, no próximo grupo da sequência é exibida imagem de um jornal no qual é possível ler: “Em sessões em Baden, Bavaria e na Thuringia, o Nacional Socialismo agiu para proibir esta forma de abate por ser indigno de uma nação civilizada. Os nazistas, no seu ódio e antissemitismo, não hesitam em envolver os cidadãos alemães nas suas interferências em respeitáveis e antigos costumes religiosos. Eles alegam que isto é apenas crueldade contra os animais. Cientistas honestos, ao contrário, têm provado que esta forma de abate está entre as mais humanas de todo o mundo.” Com um efeito de dissolver a próxima imagem mostra uma jornal focalizando a manchete: FANTASIAS NAZISTAS CONTRA O RITUAL DE ABATE”. Em um próximo jornal: “A BATALHA CONTRA A CARNE KOSHER”. Mais uma imagem de jornal é mostrada, ela apresenta uma tipografia diferente das outras, é um jornal “não judeu”, nela é possível ler: “Um estudo isento, pelo rabino Englebert em resposta a muitas indagações de diversas áreas, sobre se o abate de animais pelos rituais judeus é realmente uma crueldade contra os animais, eu gostaria de dizer o seguinte: O abate é na verdade uma questão de...”. As imagens de manchetes de jornais “judeus” voltam a aparecer: “EXPLICAÇÃO DE RABINOS DA ALEMANHA”; “AGITAM SESSÃO DO CONSELHO: CIENTISTAS REBATEM MENTIRAS NAZISTAS”; “FALHA O ATAQUE À CONSTITUIÇÃO” - e por último - “AÇÃO NAZISTA FALHA: “AMIGOS DOS ANIMAIS” HIPÓCRITAS”. Nesta parte a música de fundo volta, é instrumental, não muito alta vai aumentando de volume, ritmos bem marcados transmitem uma sensação de tensão. Outro momento da sequência já não tem mais a música, há apenas o som ambiente, dos animais nos pastos que estão sendo mostrados: vacas, carneiros, em planos variados. O narrador diz: “A única escapatória da imprensa judia era escrever estas coisas, pois poucos alemães já haviam visto um abate Kosher, considerando-se o longo amor dos alemães pelos animais, isto teria sido, por outro lado impossível para os judeus continuarem impunemente com a cruel

tortura de animais inocentes e indefesos.” O final da frase acaba em outra cena, e mais um dos momentos da sequência. Nela vemos carneiros sendo levados para o abate, colocados em um lugar específico para isso. Os planos seguintes mostram homens cortando os pescoços dos animais e eles se contorcendo. O narrador diz: “Estas cenas provam a crueldade deste método de abate. Elas também revelam o caráter de uma raça que esconde sua insensível brutalidade por trás da fachada de piedosos religiosos”. As cenas seguintes mostram uma outra forma de matar os animais, eles soltos correm e se contorcem agoniados, é uma passagem que transmite a sensação de uma crueldade maior. O narrador fala: “Os açougueiros judeus normalmente amarram os animais de forma que nenhum movimento possa revelar sua agonia. Mas também é costume abatê-los desamarrados, desta maneira.”. A transição ocorre com um *fade out* para o preto.

CAPÍTULO 11 – Encerramento

Sequência 34 – Nazismo contra a crueldade dos judeus

A música nesse início de sequência vai aumentando de volume e ritmo, transmite uma sensação de triunfo. Nessa parte a sequência é composta de imagens de um documento que supostamente mostra o que o narrador fala: “Logo após o Führer ter assumido o poder, foi decretada uma lei, em 21 de abril de 1933, proibindo a forma judaica de abate. Ela decretava que todo animal de sangue quente deveria ser anestesiado antes do abate. E quanto aos rituais de abate, a Alemanha Nacional Socialista tem feito uma intensa limpeza de todos os judeus. Modo de pensar judeu e sangue judeu nunca mais poluirão a nação germânica. Sob a liderança de Adolf Hitler, a Alemanha hasteou a bandeira de guerra contra o eterno judeu.” A transição das imagens do documento para um vídeo de um discurso do Hitler num congresso em 30 de janeiro de 1939, são dadas por efeitos de sobreposição de imagens de bandeiras nazistas flamulando, começam com baixa opacidade e terminam em alta, a partir delas ocorre um *fade out* para o preto e entram os vídeos com uma breve legenda - “*Reichstagssitzung 30. Januar. 1939*” – Após o vídeo do discurso as imagens de aplausos são complementadas com outras de momentos diferentes. Multidão em êxtase e com o braço em riste na saudação nazista. Imagens de multidão em geral, jovens, mulheres, crianças, homens, soldados – todos atendendo a um padrão

estético. Cenas claras em ambientes abertos, muitas delas com um ângulo de baixo para cima (*contra plongée*), outra série de imagens é com plano detalhe mostrando rostos sérios, concentrados, e com o olhar para o horizonte, transmitindo uma sensação de moral e respeito. Primeiro temos o contagiante som de aplauso e multidão eufórica – som ambiente – em seguida entra uma música forte, bem compassada e que transmite uma sensação de empolgação, triunfo, conquista e grandiosidade. As cenas seguintes mostram homens uniformizados em desfile com movimentos harmônicos e bem ordenados, carregam bandeiras, andam em saudação nazista, estão em ambientes amplos e dão a sensação de um grande espetáculo. O narrador diz que: “A eterna lei da natureza, mantendo a pureza racial, é o legado que o movimento Nacional Socialista deixa para a nação germânica para sempre. Neste espírito, o povo unificado alemão marcha para o futuro.” Os planos finais são de bandeiras com a suástica nazista. Na última tomada a câmera “passeia” entre elas e vai sendo encoberta por uma delas, até que a imagem fica toda preta.

APÊNDICE C

TRANSCRIÇÃO DA NARRAÇÃO

Abertura:

O ETERNO JUDEU

Apresentação:

Um filme documentário da D.F.G. a partir da ideia do Dr. E. Taübert

Introdução:

O judeu civilizado que conhecemos na Alemanha nos dá apenas uma imagem incompleta do seu verdadeiro caráter racial. Este filme mostra imagens reais dos guetos poloneses. Ele nos mostra os judeus como realmente se parecem antes de se esconderem por trás de máscaras de europeus civilizados.

Capítulo 1 – Contexto

Sequência 1: A Campanha na Polônia

A campanha na Polônia nos deu a oportunidade de realmente conhecer o povo judeu. Quase quatro milhões de judeus vivem aqui na Polônia mas eles não serão encontrados no meio da população rural. Nem têm sofrido com o caos da guerra, como os poloneses naturais. Eles estavam sentados indiferentemente nas escuras ruas dos guetos poloneses. E já após uma hora de ocupação alemã, estavam de volta aos negócios.

Sequência 2: Apresentação do Gueto Polonês em imagens

(Não há narração, nem escritos nenhum.)

Sequência 3: Mais que grotesco, uma praga

Nós alemães tivemos uma visão do gueto polonês há 25 anos atrás. Desta vez nossos olhos estão afiados pela nossa experiência das últimas décadas. Ao contrário de em 1914, nós não mais vemos somente o mais grotesco e cômico destas questionáveis figuras do gueto. Desta vez nós percebemos que há uma praga

por aqui uma praga que ameaça a saúde do povo ariano. Richard Wagner disse certa vez: "O judeu é o demônio por trás da corrupção da humanidade". E estas imagens provam isto.

Capítulo 2 - Casa dos judeus

Sequência 4 - *Imagens externas*

(Não há narração, nem escritos nenhum.)

Sequência 5 - *Lar incivilizado*

O lar de um judeu revela uma falta de habilidade para civilizar-se. Numa linguagem direta, os lares judeus são imundos e descuidados.

Estes judeus não são pobres. Após décadas de negócios, eles acumularam o suficiente para adquirir casas decentes e confortáveis. Mas eles vivem por gerações nas mesmas casas sujas e infestadas de insetos.

Sequência 6 - *Religiosidade*

Não incomodados pelas redondezas, eles continuam com suas rezas. Os movimentos ridículos fazem parte do ritual para ler as escrituras judaicas.

Capítulo 3 - Vida pública e comércio

Sequência 7 - *Vida "comunitária" em imagens*

A parte principal da assim chamada "vida comunitária" judia, ocorre nas ruas.

Sequência 8 - *Os judeus não querem trabalhar*

Raramente os judeus são vistos fazendo algo útil. E quando o fazem, como aqui, geralmente não é voluntário. O Governo Militar alemão está fazendo com que eles limpem os destroços.

Parece que eles não estão acostumados e nem gostam de trabalhar. Mas isto não é fraqueza, é para atrair piedade.

Estes judeus não querem trabalhar, querem comercializar!

Capítulo 4 - Valores

Sequência 9 - *Comércio em imagens*

Aqui, eles estão em seus elementos.

Sequência 10 - *Os judeus querem comercializar*

Não é verdade que os judeus têm que fazer comércio, porque as outras profissões estão fechadas para eles. Ao contrário, eles são doidos pelo comércio, porque é o que se adapta aos seus caracteres e inclinações naturais.

Sequência 11 - *Valores materialistas*

Alguém pode achar que essas crianças que barganham, são um sinal de pobreza. Mas observe-as um pouco, e ficará claro que eles têm orgulho de agir como os adultos.

Estes jovens não têm o idealismo que nós temos. Com eles, o egoísmo individual não está a serviço de dignos objetivos comuns. Ao contrário, a moralidade judia, numa grosseira contradição aos conceitos éticos arianos, proclama o desenfreado egoísmo de todo judeu como uma lei divina. Sua religião faz da vigarice e da usura, uma obrigação.

No quinto livro de Moisés, por exemplo, está escrito “que podeis emprestar a juros para um não judeu, mas não para vosso irmão, que o Senhor te abençoará em todos os teus negócios.”

Então, para os judeus, fazer negócios é algo sagrado.

Sequência 12 - *Valores arianos*

Isto é totalmente incompreensível para quem não é judeu.

Um ariano tem um senso de valor para todas as atividades. Ele quer criar algo de valor: alimento ou roupa, casas ou máquinas, obras de arte ou qualquer outra coisa de valor para todos. Ele é regido pelo sentimento de responsabilidade pelos seus feitos.

Capítulo 5 - Para o judeu o que importa é o dinheiro

Sequência 13: “*Jewish way of life*”

Para o judeu, só há uma coisa de valor: dinheiro. Como ele consegue o dinheiro não importa.

As primeiras mercadorias geralmente são porcarias de todo o tipo. É assim que o judeuzinho começa. Logo eles chegam ao ponto em que já podem vender numa bandeja. Não demora muito e eles montam uma linha completa de produtos. Pouco depois, já têm um ponto fixo.

Os mais ambiciosos logo conseguem uma pequena loja, e depois outra maior.

Os mais espertos (isto é, os mais inescrupulosos) eventualmente possuem armazéns e bancos.

Sequência 14: *Ascensão social*

E se mudam para as mais esplêndidas mansões nas cidades desde que não se atravessem nos caminhos uns dos outros, como nos estreitos guetos do Leste. É por isso que eles tentam escapar para ricas terras, com pessoas ricas. Eles precisam de outras pessoas, porque precisam de produtos com os quais negociar.

Sequência 15: *Exploração da mão de obra*

Desta forma, o que os criativos arianos acham de valor, foi reduzido a uma mera mercadoria, pelo judeu. Ele compra e vende, mas não produz nada. A produção ele deixa para os trabalhadores e camponeses da nação hospedeira.

Sequência 15 – *O Parasita*

Os judeus são um povo sem camponeses nem trabalhadores, uma raça de parasitas. Onde quer que o corpo de uma nação apresente uma ferida, eles se agarram e se alimentam do organismo em decomposição. Eles negociam com a enfermidade das nações, portanto, esforçam-se para aprofundar e prolongar todas as condições de enfermidade. É assim na Polônia, e assim era na Alemanha. Os judeus têm sido assim em toda sua história.

Seus rostos mostram as antigas características do parasita perpétuo: o eterno judeu, que no curso do tempo e na peregrinação mundial, tem sido sempre o mesmo. Não há diferença entre estes judeus na Polônia, e aqueles na Palestina...

Capítulo 6 – O Eterno Judeu

Sequência 17: Apresentação Palestina em imagens

.... embora estejam geograficamente separados.

Sequência 18: Peregrinação à Palestina

A Palestina é o centro espiritual do judaísmo internacional, embora os judeus sejam numericamente insignificantes por lá.

Aqui, no Muro das Lamentações, eles se reúnem em luto pela queda de Jerusalém. Entretanto, a falta de abrigo deles é uma questão de escolha, e de acordo com a longa história deles:

Sequência 19: História dos Judeus

Há 4 mil anos atrás, seus ancestrais hebraicos já estavam perambulando. Saindo da Terra dos Dois Rios, eles vagaram ao longo do mar até o Egito, onde tiveram um lucrativo negócio de grãos, por algum tempo. Quando os camponeses e outros egípcios levantaram-se contra os usurários e especuladores estrangeiros, eles perambularam mais uma vez, e saquearam a caminho da terra prometida. Eles lá se estabeleceram, saqueando impiedosamente os habitantes legítimos e culturalmente superiores.

Aqui, ao longo dos séculos, das misturas raciais do Extremo Oriente com a mescla negroide, surge definitivamente o judeu miscigenado. Estranhos a nós, europeus, nascidos de elementos raciais totalmente diferentes, eles diferem de nós no corpo, e acima de tudo na alma.

Sequência 20: Migração dos Judeus

Provavelmente nunca nos aborreceríamos com eles, se tivessem permanecido lá no Oriente. Mas o império cosmopolita de Alexandre, o Grande, que

ia do Oriente Médio à metade do Mediterrâneo e especialmente o ilimitado império mundial dos romanos, forjou a evolução do caráter migratório e mercantil dos judeus que logo se espalharam pelas espaços abertos do Mediterrâneo.

Enquanto muitos deles se estabeleciam nos amplos tráfegos urbanos e centros comerciais do Mediterrâneo, outros vagavam sem cessar pela Espanha, França, sul da Alemanha e Inglaterra. Em toda parte, tornaram-se indesejáveis. Na Espanha e na França, as pessoas se revoltavam abertamente contra eles, nos séc. 13 e 14 e continuaram a perambular, principalmente pela Alemanha.

De lá, seguiram a trilha da criativa cultura ariana, colonizando o Leste até que encontraram um gigantesco e inexplorado reservatório nas partes polonesas e russas do leste europeu.

O século 19, com suas confusas ideias sobre igualdade e liberdade, deu aos judeus uma grande ascensão. Do leste europeu eles se espalharam por todo o continente durante os séc. 19 e 20, e depois por todo o mundo.

Capítulo 7 – O judeu como praga

Sequência 21: Proliferação dos ratos

Paralelo a esta peregrinação judia pelo mundo, temos a migração de um incansável animal: o rato.

Os ratos têm sido parasitas da humanidade desde o nosso surgimento. São oriundos da Ásia, de onde migraram em gigantescas hordas sobre a Rússia e dentro da Europa, através dos Balkans. Em meados do séc. 18, eles já haviam se espalhado por toda a Europa. Pelo final do séc. 19, com o crescente tráfico de navios, eles também se apoderaram da América, e eventualmente África e o Extremo Oriente.

Onde quer que os ratos apareçam, levam destruição à terra, destruindo mercadorias e alimentos, e espalhando pragas e doenças, cólera, disenteria, lepra e febre tifoide.

Eles são espertos, covardes e cruéis, e geralmente surgem em gigantescas multidões. Eles representam os elementos de dissimulação e destruição subterrânea entre os animais, ...

Sequência 22: *Estatísticas*

...da mesma maneira que os judeus fazem na humanidade.

A nação parasita de Judah é responsável por uma grande porção do crime internacional. Em 1932, os judeus, que eram apenas 1% da população mundial, representavam 34% dos pedintes, 47% dos roubos, 47% dos jogos de azar, 82% das organizações criminosas internacionais, e 98% dos exploradores da prostituição. As expressões mais comuns no jargão dos criminosos internacionais veem das palavras do hebreu e do yiddish.

Estas fisionomias refutam imediatamente as teorias liberais sobre a igualdade de todos que apresentam feições humanas.

Sequência 23: *Judeus assimilados*

... Os judeus alteram suas aparências exteriores, quando saem dos lugares assombrados da Polônia, para o mundo rico. O cabelo, a barba, o solideo e o manto, tornam o judeu oriental reconhecido por todos. Se ele os remover, somente alguém com o olhar apurado notará suas origens raciais.

Uma característica essencial de um judeu, é que ele sempre tenta esconder sua origem, quando está entre não judeus. Um grupo de judeus ainda usando os mantos e agora em roupas da Europa Ocidental, preparam-se para se infiltrarem na civilização ocidental. Naturalmente, estes judeus dos guetos ainda não se adaptam bem às suas limpas roupas ocidentais.

Os mais peritos são os judeus de Berlim. Seus pais e avós viveram no gueto, mas isto não é exteriormente visível. Aqui, nas 2ª e 3ª gerações, a assimilação atingiu o ápice. Por fora, tentam agir como os povos hospedeiros. Pessoas sem boa percepção deixam-se enganar por esta imitação e consideram os judeus iguais a eles mesmos. É aí onde está o grande perigo: Estes judeus adaptados permanecem sempre como corpos estranhos nos organismos dos povos hospedeiros, qualquer que seja a aparência.

Mesmo aristocratas com antigos nomes judeus, que se casaram com pessoas da nobreza ariana durante gerações, e fazem parte da "alta sociedade" europeia, continuam sendo corpos estranhos.

Capítulo 8 – O judeu como parasita

Sequência 24: Trecho do filme a “Família Rothschild”

Aqui nós mostramos uma cena de um filme sobre a família Rothschild. O filme foi feito por judeus americanos. Obviamente um tributo para um dos maiores nomes da história judaica. O herói é honrado tipicamente à maneira judaica, alegrando-se com o jeito que o velho Meier Amschel Rothschild engana seu estado hospedeiro fingindo pobreza, para não pagar impostos.

A transferência de dinheiro via cheque não é uma invenção judia, nem foi cultivado pelos judeus pelo bem da humanidade isto serviu a eles como um meio de obter influência internacional sobre seus povos hospedeiros.

Sequência 25: O judeu e o mercado financeiro

Então, Nathan vai para Londres e torna-se um inglês. Jacob vai para Paris e se transforma num francês. Salomão vai a Viena e vira um austríaco. Carl vai para Nápoles e se torna um italiano. E Amschel fica em Frankfurt e continua sendo alemão. Mas, claro que todos continuam sendo judeus.

Portanto, durante a Revolução Francesa os judeus tornaram-se cidadãos legítimos nos respectivos estados hospedeiros, todos eles pertencem a duas nações ao mesmo tempo. Não é à toa que eles tem relação sanguínea em todas as cortes europeias e, portanto, estão intimamente familiarizados com o que acontece nessas cortes e nos países que controlam neste século de progresso industrial os negócios judeus florescem como nunca antes.

A Casa de Rothschild é apenas um exemplo do uso desta tática pelos judeus para espalhar suas redes de influência financeira sobre os trabalhadores. A Casa de Warburg segue a mesma tática, como fazem outras famílias de banqueiros judeus.

A partir do início do século 20, os judeus estão sentados em todas as junções do mercado financeiro mundial. Eles são uma força internacional. Embora

sejam apenas 1% da população terrestre, seus recursos financeiros permitem-lhes aterrorizar o câmbio, a opinião e a política mundiais.

Nova Iorque é hoje o centro principal do poderio judeu. O mercado de ações de Nova Iorque, centro financeiro do mundo, é regido por eles casas bancárias como Kuhn, Loeb, Warburg, Hanauer, Wertheim, Levisohm, Seligmann, Guggenheim, Wolf, Schiff, Strauss, Stern, e por aí afora.

Estes reis das finanças adoram exercer seus poderes por baixo do pano e ficar fora dos holofotes. Por fora, eles se ajustam corretamente com seus hospedeiros. Eles quase se parecem com genuínos americanos. Bernard Baruch, conselheiro financeiro judeu e amigo do Presidente Americano disfarçado como um inteligente cidadão americano.

Sequência 26: *Judeus e o poder*

Otto Kahn, banqueiro judeu de Wall Street, usufruindo de sua condição de lorde anglo-saxão. Banqueiro judeu Felix Warburg. Banqueiro judeu Mortimer Schiff. Advogado judeu e anti-germânico Samuel Untermeier. Professor Felix Frankfurter, conselheiro judeu do Presidente Americano. Herbert Lehman, governador judeu do estado de Nova Iorque. La Guardia, prefeito meio judeu da cidade de Nova Iorque. Henry Morgenthau, judeu e Secretário do Tesouro dos EUA. O judeu Leon Blum, ex-primeiro ministro da França, que sabe como agir como um legítimo francês.

Milhões de trabalhadores franceses o saudavam como líder partidário. O judeu Hore Belisha, ex-Ministro da Guerra da Inglaterra. Soldados ingleses cumprimentam o comandante!

Mas o judeu é um desarraigado parasita, até mesmo no poder porque seu poder não vem do esforço próprio. Ele só dura enquanto os hospedeiros iludidos estão dispostos a carregá-lo nas costas.

Lembrem-se daqueles trágicos dias em que a Alemanha jazia desamparada. Os judeus viram uma chance: Como leais cidadãos, eles avançaram, como se estivessem profundamente preocupados com o destino do povo alemão. Eles correram para a assim chamada Assembleia Nacional, em Weimar onde o futuro da Alemanha estava para ser decidido.

O representante judeu Landsberg, à sua esquerda, Schneidemann. O judeu Hirsch, Primeiro Ministro da Prússia. O judeu Theodore Wolf, editor de um diário berlinense. O judeu Georg Bernhard, chefe das publicações Ullstein. O judeu Hugo Preuss, criador da constituição alemã. O judeu Walter Rathenau, Ministro do Exterior da Alemanha. O judeu Hilferding, Ministro das Finanças da Alemanha. O judeu Bernard Isidor Weiss, assistente de chefe de polícia em Berlim.

Enquanto isto, outros judeus representavam a linha radical contra a lei e a ordem. Disfarçados de abnegados humanitários, prometeram às massas castelos nos céus, incitando-as contra a ordem civil. Liberdade pessoal irrefreada e auto-indulgência para o indivíduo. Rejeição de todos os ideais e valores superiores. Submissão à mais básica vida dos prazeres materiais. Crítica a tudo que seja sagrado. Revolta contra tudo. Incitação de jovens aos conflitos de classe e ao terrorismo. Não é coincidência que esta doutrina de destruição de nações brote das mentes judias: de Karl Mark, filho de Margoehel, um rabino e advogado em Trier O fundador e organizador do Partido Social Democrático alemão foi o judeu Ferdinand LaSalle-Wolfson. A judia Rosa Luxemburg (nome real: Emma Goldman) era uma notória agitadora comunista. O judeu Nisson foi responsável pelo assassinato de reféns em Munique. O judeu Frankfurter, foi o assassino do ativista do Nacional Socialismo Wilhelm Gustloff. O judeu polonês Grynspan assassinou o diplomata alemão von Rath em Paris.

Embora sendo uma pequena minoria, eles sabiam como aterrorizar uma grande e tolerante nação. Para cada mil alemães, existiam 10 judeus. Ou melhor dizendo, para cada milhar de alemães desunidos, que brigavam entre si, haviam 10 judeus que, apesar da competição comercial, tinham todos um objetivo comum: explorar os alemães.

Os comerciantes judeus amontoaram-se nas cidades. Tres quartos de todos os judeus viviam nas grandes cidades, mas não para trabalhar nas fábricas. Deixaram isto para os alemães. Para cada mil trabalhadores em Berlim, haviam apenas 2 judeus. No início de 1933, de 100 promotores em Berlim, 15 eram judeus. De 100 juizes, 23 eram judeus. De cada 100 advogados, 49 eram judeus. De cada 100 médicos, 52 eram judeus. E de cada 100 comerciantes, 60 eram judeus.

A renda média de um alemão era de 810 marcos. A renda média de um judeu era de 10.000 marcos.

Enquanto milhões de alemães caíam no desemprego e na pobreza, imigrantes judeus conseguiam riquezas fantásticas em poucos anos. Não através de trabalho honesto, mas pela usura, trapaça e fraude. Os Sklareks aliviaram o tesouro de Berlim em 12,5 milhões de marcos. O judeu Kutisker fraudou a Prússia em 14 milhões. O judeu Barmat trapaceou o mesmo estado em 35 milhões. Sem mencionar o especulador inflacionário Mendelsohn. O chantagista judeu Katsenelenbogen, e todo o resto deles.

Sequência 27: *Judeus e a arte degenerada*

Os judeus são mais perigosos quando permitidos a se intrometerem na cultura de um povo, ou em sua religião, arte, e expressar seus insolentes julgamentos neles. O conceito de beleza do homem nórdico, é incompreensível para um judeu, por natureza e será sempre assim.

Para a pureza e asseio do conceito germânico de arte, o judeu, sem raízes próprias, não tem sentimento. O que ele chama de arte, tem que agradar seus nervos deteriorados. O cheiro de doença tem que impregná-la, tem que ser anormal, grotesco, perverso, ou patológico. Estas febris fantasias de mentes doentias eram enaltecidas por críticos de arte judeus, da vida pública alemã, como elevadas expressões artísticas. Hoje parece incrível que tais pinturas eram compradas por quase todas as nossas galerias, mas os negociantes e críticos de arte judeus, glorificavam-nas como as únicas reais artes modernas. A vida cultural germânica era "nigerizada" e abastardada. Pintura, arquitetura, literatura e a música, também sofriam.

Por mais de uma década, os judeus exerceram seus profanos poderes. Como comerciantes de arte, divulgador de música, editores e críticos. eles decidiam o que seria chamado de arte e cultura na Alemanha.

Sequência 28: *Judeus interferência cultural*

O judeu Kerr, czar da arte na República de Weimar. O judeu Tucholsky, perigoso pornógrafo que dizia que a traição era honrosa e que o ideal heroico é uma ideia estúpida. O judeu Hirschfeld, que promoveu a homossexualidade

e a perversão. Com o disfarce de discussão científica, eles tentaram desviar os saudáveis desejos para caminhos de degeneração.

O judeu da "relatividade", Albert Einstein, que mascarou seu ódio pelos alemães por trás de sua obscura pseudo ciência. O judeu Kestenberg, controlador da música germânica no Ministério da Cultura da Prússia. O El Dorado judeu era o palco germânico. Aqui eles mandavam sem controle, degradando a tradição clássica, ao apelar para os instintos mais baixos. O judeu Haller e sua peça teatral. Assim como o judeu Nelson. O judeu Rotter, que tinha um monopólio, com sete teatros em Berlim, finalmente fugiu deixando milhões em débito. O diretor teatral judeu Robert Klein. O judeu ditador de palco Max Reinhardt. A maioria dos palcos eram dirigidos por judeus. Os comediantes judeus Ehrlich e Morgan. Não era diferente no cinema. O judeu diretor de filmes Richard Oswald. O comediante Gerron. Os judeus consideram a apresentação do desonroso e repelente como solo fértil para efeitos cômicos. A judia Rosa Valetti. O judeu Kurt Böar usufrui de um papel particularmente pervertido. O judeu Kurt Nakuhn exalta as "virtudes" de um oficial depravado que nem mesmo se abstém de cometer assassinato.

O judeu é instintivamente interessado em tudo que seja anormal e depravado. Ele procura um meio de romper o julgamento saudável de uma pessoa. O judeu Peter Lorre no papel do assassino de uma criança. Com a noção de que a culpa foi da criança, e não do assassino, o julgamento normal é invertido, pela atuação simpática do criminoso para ofuscar e desculpar o crime.

Um número desproporcional de judeus alcançam proeminência na Alemanha. Nos jornais e cinejornais, seus amigos judeus os apresentam ao público como se fossem artistas germânicos. O judeu Richard Tauber, que partiu para Nova Iorque, e foi lamentado como uma suposta perda para a arte alemã.

O judeu Ernst Lubitsch era saudado como um produtor germânico de filmes. O judeu Emil Ludwig Cohn era respeitado como um escritor alemão. O judeu Charlie Chaplin foi recebido por uma multidão entusiasmada, quando visitou Berlim. Na ocasião, a maioria do povo alemão aclamou o judeu recém chegado. Um perigoso inimigo. Como pode isto acontecer? O falso dogma da igualdade humana enganou o instinto saudável da nação.

Capítulo 10 – Preceitos Religiosos

Sequência 29: *Representação do judeu*

Séculos de educação religiosa tem ensinado aos cristãos europeus a considerar os judeus como companheiros fundadores da religião cristã. Benevolentes pintores e poetas alemães idealizaram as figuras bíblicas da história tribal hebraica. Abraão, Isaac e Jacó eram considerados pilares da mais alta moral e nobreza humana. Mas agora sabemos que os hebraicos da Bíblia não podiam ter esta aparência. Nós precisamos corrigir nossa visão histórica.

Eis como os hebraicos realmente se parecem. O que se segue é um festival Purim judaico filmado por judeus de Varsóvia, para uso próprio como filme cultural. Está aparente inofensiva comemoração familiar, celebra o massacre de 75.000 antisemitas persas por ancestrais bíblicos dos nossos judeus de hoje.

A Bíblia registra que "No dia seguinte, os judeus descansaram, e fez do dia um dos que seriam de banquetes, alegria e troca de presentes. Eles decidiram que estes dois dias, o Purim, seriam daí em diante lembrado pelos filhos de seus filhos, para sempre. "Alemães educados, objetivos e tolerantes, consideram estes contos apenas como folclore e costumes estrangeiros. Mas, esta é a raça de Israel, ainda esfregando suas mãos no banquete da vingança, mesmo enquanto usam roupas da Europa Ocidental, nas quais os israelenses de hoje escondem sua natureza assassina. Para entender o sério perigo por trás de tudo isto

Sequência 30: *Ensinos antigos para a juventude*

Para entender o sério perigo por trás de tudo isto, é preciso observar os ensinamentos morais da raça judia. Desde a infância, o judeu aprende as leis antigas nas escolas Talmud. Ao crescer, ele aprende mais dos livros da lei judaica. Mas isto não é instrução religiosa. Os rabinos não são teólogos pacíficos, mas sim, educadores políticos. A política de uma raça parasita precisa ser conduzida em segredo. Um simples judeu do gueto não precisa necessariamente conhecer todos os planos. É suficiente que ele esteja, desde a juventude, cheio do espírito.

O que ensina a antiga lei do Talmud? "Seja sempre manhoso quando assustado: responda com brandura para acalmar a ira do estrangeiro, de forma que serás querido. Concorde com ele e sorria, por enquanto.". "Cinco coisas Canaan

ensinou aos seus filhos: Amai-vos uns aos outros, amai a pilhagem, amai o excesso, odeie seus senhores, e nunca diga a verdade

Sequência 31: *Nas sinagogas*

Maiores desenvolvimentos da vida interna judia, ocorre nas sinagogas. Os judeus confiam no fato das pessoas não entenderem sua língua nem os símbolos ambíguos. As caixas pretas em suas cabeças contêm passagens da lei.

Fazer negócios durante o serviço não é considerado um ato de desrespeito pelos israelenses. A lei ensina que: "Todo aquele que honrar o Torah, terá sucesso nos negócios."

O pergaminho do Torah, contendo os cinco livros de Moisés e a lei, é retirado da assim chamada Arca Sagrada. A caminho do púlpito, os judeus a beijam para pedir perdão pelos seus pecados.

Sequência 32: *Ensinamentos do Torah*

O pergaminho do Torah é desenrolado para ser lido. Que tipo de "verdades" ele ensina?

Hora Hajum. Verso 290: "Glória ao Senhor, que separou as nações sagradas e as comuns. Israel e os outros povos. Os gentios, que não seguem os mandamentos, vocês os têm como inimigos para serem varridos. A ira de Deus está com eles e Ele diz, até os melhores entre os gentios Eu matarei. Não existe um só virtuoso entre os povos do mundo, porque são blasfemos. Mas os filhos de Israel são todos corretos."

Haghida 3, verso 1: "E o Senhor disse aos israelitas: vocês fizeram de mim o único Deus do mundo, e eu farei de seu povo o único governante do mundo."

Hora Hajim 126, Verso 1: "Glória ao Eterno, que reduz os inimigos de seu povo que os humilha e elimina, de forma que a terra possa pertencer somente a você e seu povo."

Isto não é uma religião! É uma conspiração contra todos os não judeus, por um povo doente, enganador e venenoso contra os arianos e suas leis morais.

Sequência 33: *Abate de animais*

Um dos mais reveladores costumes da suposta religião dos judeus é o abate de animais.

As seguintes cenas reais estão entre as mais horríveis já filmadas. Nós as mostramos, apesar das objeções sobre mau gosto. É mais importante que nosso povo conheça a verdade sobre o judaísmo.

Pessoas sensíveis são aconselhadas a não assistir.

Supostamente, esta religião proíbe os judeus de comerem carne abatida de maneira comum. Então, eles deixam o animal sangrar até a morte, ainda consciente.

Os judeus, enganosamente, descrevem este método cruel como a maneira mais humana de abater.

A ciência europeia há muito tempo reconhece o caráter de tortura deste tipo de abate.

Em 1892, o povo da Suíça votou pelo seu banimento.

A lei judaica não tem amor nem respeito pelos animais, no sentido germânico. É até proibido que o animal que sofre seja aliviado de sua agonia.

O movimento Nacional Socialista opôs-se a esta cruel tortura de animais indefesos, desde os primeiros dias. Em quase todas as eleições provinciais e no Parlamento, nós agimos para proibir esta forma de matança.

Mas toda a imprensa controlada pelos judeus chamou nossa atitude de vergonhosa.

Escritos em jornais:

“Em sessões em Baden, Bavaria e na Thuringia, o Nacional Socialismo agiu para proibir esta forma de abate por ser indigno de uma nação civilizada. Os nazistas, no seu ódio e antissemitismo, não hesitam em envolver os cidadãos alemães nas suas interferências em respeitáveis e antigos costumes religiosos. Eles alegam que isto é apenas crueldade contra os animais. Cientistas

honestos, ao contrário, têm provado que esta forma de abate está entre as mais humanas de todo o mundo.”

“FANTASIAS NAZISTAS CONTRA O RITUAL DE ABATE”

“A BATALHA CONTRA A CARNE KOSHER”

“Um estudo isento, pelo rabino Englebert em resposta a muitas indagações de diversas áreas, sobre se o abate de animais pelos rituais judeus é realmente uma crueldade contra os animais, eu gostaria de dizer o seguinte: O abate é na verdade uma questão de...”

“EXPLICAÇÃO DE RABINOS DA ALEMANHA”

“AGITAM SESSÃO DO CONSELHO: CIENTISTAS REBATEM MENTIRAS NAZISTAS”

“FALHA O ATAQUE À CONSTITUIÇÃO”

“AÇÃO NAZISTA FALHA: "AMIGOS DOS ANIMAIS" HIPÓCRITAS”

Fim dos escritos em jornais

A única escapatória da imprensa judia era escrever estas coisas, pois poucos alemães já haviam visto um abate Kosher, considerando-se o longo amor dos alemães pelos animais, isto teria sido, por outro lado impossível para os judeus continuarem impunemente com a cruel tortura de animais inocentes e indefesos.

Estas cenas provam a crueldade deste método de abate. Elas também revelam o caráter de uma raça que esconde sua insensível brutalidade por trás da fachada de piedosos religiosos.

Os açougueiros judeus normalmente amarram os animais de forma que nenhum movimento possa revelar sua agonia. Mas também é costume abatê-los desamarrados, desta maneira.

Capítulo 11 - Encerramento

Sequência 34: *Nazismo contra a crueldade dos judeus*

Logo após o Führer ter assumido o poder, foi decretada uma lei, em 21 de abril de 1933, proibindo a forma judaica de abate. Ela decretava que todo animal de sangue quente deveria ser anestesiado antes do abate.

E quanto aos rituais de abate, a Alemanha Nacional Socialista tem feito uma intensa limpeza de todos os judeus. Modo de pensar judeu e sangue judeu nunca mais poluirão a nação germânica.

Sob a liderança de Adolf Hitler, a Alemanha hasteou a bandeira de guerra contra o eterno judeu.

Discurso do Hitler:

"O mundo está cheio de lugares para viver, mas a noção de que o povo judeu foi escolhido por Deus para viver da produtividade de outros povos, finalmente terá um fim. Os judeus terão que se acostumar com a ideia de fazer algo respeitável, atividade construtiva, como as outras pessoas fazem. Ou cedo ou tarde, enfrentarão problemas que eles nunca sonharam."

"Se os financistas internacionais judeus, dentro e fora da Europa empurrarem as pessoas para uma nova guerra mundial, o resultado não será uma vitória do judaísmo, mas a destruição do povo judeu na Europa."

Fim do discurso de Hitler

A eterna lei da natureza, mantendo a pureza racial, é o legado que o movimento Nacional Socialista deixa para a nação germânica para sempre. Neste espírito, o povo unificado alemão marcha para o futuro.

Transcrição baseada na tradução não oficial feita por: "zecarlos52" para makingoff.org