



Doi: 10.4025/7cih.pphuem.1319

O FILME “O JUDEU ETERNO” DE 1940 E A LINGUAGEM E PROPAGANDA NAZISTA

Raquel de Medeiros Deliberador

Universidade Estadual de Londrina (UEL) - CNPQ

Vivemos em um mundo em que o dinamismo está presente nas mais diferentes formas de comunicação; a mídia, cada vez mais acessível, se expande através de uma saturação de imagens, e propagação de ideias todas carregadas de um discurso, uma intencionalidade, visto serem produzidas ligadas ao seu contexto histórico, social, político e econômico. As inovações técnicas possibilitaram diferentes produções artísticas, as quais, apresentam um alcance cada vez maior, sobretudo às massas. Essas produções não devem ter seu valor subestimado no âmbito da política. Como todo regime político para alcançar o poder, foi necessária uma proposta ideológica que gerasse e atendesse aos anseios da população. Os regimes totalitários, como o Nazismo, se utilizaram da propaganda para difundir amplamente seus ideias através de literaturas, panfletos, cartazes, charges, imagens e filmes. A partir de considerações acerca dos estudos sobre a linguagem e as representações, e da imagem e do cinema como fonte histórica, este subprojeto de iniciação científica se propõe a aprofundar os conhecimentos acerca da linguagem e propaganda nazista para poder refletir sobre como a produção cinematográfica em específico o filme com estrutura documental “O Judeu Eterno” de 1940, do diretor Fritz Hippler foi parte de uma estratégia de propaganda da ideologia antissemita do partido nazista.

Palavras-chave: Nazismo; Propaganda; Representação; Cinema.

1. Propaganda política

Conforme Furhammar e Isaksson (1976) para Hitler a propaganda devia se ajustar a capacidade mental da massa, portanto deveria se limitar a 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, a ideia de uma propaganda voltada mais para a “violentação” que para a sedução.

Klemperer (2009) apresenta a pobreza e monotonia como principais características da Linguagem do Terceiro Reich (LTI). A partir de 1933, quando o nazismo toma o poder, a linguagem que antes era de um grupo específico passa a se estender na vida pública, nas escolas, ciências, artes, esportes, etc. A LTI estabelece uma relação com a linguagem militar, no início foi influenciada por ela e depois acabou corrompendo-a. Ocorre normatização da linguagem - não há distinção da linguagem escrita ou oral - tudo era discurso, incitamento, invocação. Isso só permitia que um lado da natureza humana fosse exposto, nos domínios público e privado - a esfera pública se confundia com a privada. Com a pobreza da LTI tudo era discurso e publicidade.

Depois que o partido nazista assume o poder ocorre um investimento muito grande na propaganda. Os congressos, ou “dias do partido”, eram espetáculos visuais totalmente planejados e 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, segundo Luz (2006), Tchakhotine classifica essas duas situações como “agentes condicionadores”, os eventos públicos são considerados simples e os diferentes símbolos como complexos, sendo que estes 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).

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.

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.

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, transmite mais credibilidade e 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 transmite. Há também, casos em que ocorre a manipulação, encenação, da realidade antes da captação.

Até mesmo a escolha do que será captado já é a omissão de fatos. O som ajuda a confirmar o que o documentário de propaganda pretende transmitir, seja: efeitos sonoros, som ambiente, trilha sonora ou narração. Por exemplo, o documentário nazista “O Judeu Eterno”, 1940, de Fritz Hippler, considerado por Davies (2009) como um filme ideológico que apresenta uma caricatura racista dos judeus, é composto por cenas acompanhadas de uma narração com comentários do diretor, o que cadencia e condiciona a

interpretação dos espectadores. Ao lidar com as meias verdades o documentário tem psicologicamente um efeito que conseguiria se lidasse com uma “verdade inteira”, dando a ilusão de que é real.

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 sentirem emoções fortes. A indignação e o erotismo são emoções geralmente buscadas nos filmes de propaganda política.

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. 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. 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 estereótipos e os preferidos eram os judeus: narigudos e com dinheiro, ligados a fealdade e a pragas.

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 documentário), 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).

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 todas os meios de manifestação da linguagem foram aceitas inconsciente e mecanicamente.

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 propaganda nazista assim como a linguagem do Terceiro *Reich* se utilizava do resgate 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.

2. O Cinema como documento

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

cenar 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. 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. Nessas discussões comenta sobre 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 - e os preconceitos que os vídeos sofreram como fonte histórica.

No início do século XX a historiografia predominante era a positivista, que agia em função do sentimento nacionalista que emergiu no contexto de conflitos que se circunscrevem à Primeira Guerra Mundial. Sabemos que a História nunca é escrita inocentemente, os historiadores possuem uma intenção e um objetivo. As fontes históricas a serem utilizadas são escolhidas, também, a partir de uma intencionalidade.

Os documentos, nesse contexto, eram divididos em categorias de “valor”. Sendo os textos oficiais - os que permitissem a expressão do poder, e que muitas vezes eram de acesso restrito - eram os com maior notoriedade. Seguidos dos textos jurídicos, de jornais ou publicações de membros da sociedade culta. 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, os magistrados, diplomatas, “heróis”, etc.

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. E em seu início (final do século XIX e começo do

século XX) o cinematógrafo foi desvalorizado pela elite erudita, e pessoas cultas.

Walter Benjamin (2012) em 1938 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 o 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.

E 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, no qual ao ter o aqui e agora (a aura) vemos, também os cenários a iluminação e todos os efeitos em tempo real. Sendo o teatro o principal opositor ao cinema não só pela técnica, como pelo *status* social. Pois, o teatro 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 a plataforma, 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 reconstrução.

Perdendo sua autenticidade com a reprodutibilidade na medida que deixa de ser única, a obra passa a ser mais acessível para o receptor em circunstâncias que antes não era possível, o que rompe com a tradição de contemplação da arte, por exemplo de uma pintura. O cinema é um dos

agentes mais poderosos para romper com essa contemplação, por isso apresenta, para Benjamin, um lado destrutivo que é a liquidação do valor tradicional no patrimônio cultural. E de início o lado positivo dessa acessibilidade não é compreensível. E o cinema – de certa forma - foi uma maneira de “reproduzir”, aproximar, as tramas teatrais que eram elitizadas para a massa.

Desta forma o cinema acabou sendo considerado apenas uma máquina que proporcionava um passatempo para os iletrados como um “espetáculo de párias”. Os autores dos filmes não eram reconhecidos oficialmente, era como se fosse apenas produção da máquina – a partir do cinema nazista que começam a atribuir créditos para os cinegrafistas. Assim, os historiadores não poderiam nem citá-los, a imagem era um documento sem credibilidade, sem legitimidade. As imagens gravadas eram consideradas sem validade documental, considerada manipulável pelos cortes e truques cinematográficos, como “pseudorepresentações da realidade, são escolhidas, transformáveis, já que são reunidas por uma montagem não controlável, um truque, uma trucagem. O historiador não pode se apoiar em documentos dessa natureza. [...]” (FERRO, 2010, p.29).

Em meados do século tanto a História quanto o cinema se modificam. As pessoas cultas passam a ir aos cinemas como espectadores inconscientes. Mas, 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 confere o significado político e portanto a necessidade de uma contemplação das imagens de uma forma que não seja descomprometida. 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.

Desta forma, o nazismo se apropriará da arte extraindo dela 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).

Além disso, o cinema é também 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.

3. Usos e funções

Para Ferro (2010), mesmo que um filme seja controlado (pela censura) ele é testemunha, seja ficção ou um noticiário, a realidade que a imagem oferece para o cinema parece ser “terrivelmente verdadeira”. E quem não sabe analisar ou recuperar o discurso dessas imagens fica refém ao 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. [...] Ela [a câmera] desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos.” (FERRO, 2010, pp.31).

Para que o filme tenha o seu potencial melhor aproveitado, é importante que se considere as imagens para além da ilustração ou de uma confirmação, extraindo informações em áreas diferentes a da fonte escrita, por exemplo. Deve-se considerar a imagem como elas são e buscar compreendê-las dentro dos saberes referentes às imagens. Mesmo que uma imagem seja parte de um texto, um ilustração de um texto, por exemplo, ela não deve “ser lida” como um documento escrito, conforme SCHMITT (2002, p.595) o historiador deve banir de seu vocabulário essa expressão “leitura das imagens”. Pois, o sentido do texto é contrário ao da imagem, o primeiro (texto escrito ou oral) passa por um percurso diacrônico. Enquanto, o da imagem é dado por uma sincronia de um espaço, no qual é necessário apreender sua estrutura, notar a disposição das figuras e pensar as relações formais e simbólicas que elas possuem.

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. Sobre o primeiro ponto se recorre para aprofundar a reflexão sobre o período em que foram produzidos. Já com o segundo, se constroem críticas historiográficas a partir das análises de suas abordagens históricas.

“A história está presente no cinema de diversas maneiras e pode ser abordada por vários ângulos. Em princípio, de forma genérica, um filme, produzido em qualquer época ou espaço, é passível de ser utilizado como fonte de reflexão histórica e pode ser feita, nos termos de Marc Ferro (1992), a análise do cinema na história.” (SOUZA, 2012, p.73)

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 presente 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). Desta forma, o filme deve ser considerado como um produto, uma imagem objeto¹, que possui significações além das cinematográficas. Levando em conta mais do que o tema abordado (aquilo que testemunha), tem de se considerar a abordagem sócio histórica que seu discurso autoriza (como aborda, o ponto de vista). Conforme Ferro (2010) essa análise não precisa ser necessariamente sobre a obra em sua totalidade, pode ser em cima de recortes, pesquisa de “séries” (comparação), composição de conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente.

¹ Considera-se a noção de “imagem-objeto” do historiador Jérôme Baschet (1996), na qual as imagens possuem usos e funções e que sofrem ressignificação..

É necessário aplicar os métodos de análise em cada um dos substratos de um filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas), às 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, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Para chegar à compreensão além da obra, mas também da realidade que ela representa.

A realidade que a imagem representa nem sempre é comunicada diretamente, as vezes um filme, mesmo, sem intenção (mas não na inocência) 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. “Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não visível através do visível.” (FERRO, 2010, p.33).

Os nazistas, foram grandes desenvolvedores do cinema e se utilizaram muito dessa linguagem para suas propagandas, propagações de ideias, entre elas a do antissemitismo. 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. No III Reich o ministério da propaganda chefiado por Joseph Goebbels que escreveu: “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 e ISAKSSON, 1976) não só censurava o cinema como encomendava, e realizava suas próprias produções cinematográficas. O filme “O Judeu Eterno”, 1940, de Fritz Hippler é um exemplo disso. Proibido de ser exibido após a queda do Nazismo, e considerado um dos filmes mais antissemitas produzidos, trata-se de um filme em formato documentário clássico, ou seja, com cenas “reais” e narração em *off*, o filme nos apresenta a face do “verdadeiro” judeu nos guetos da Polônia e um pouco do que seria sua origem e “disseminação” pelo mundo, a qual é comparada a uma infestação de insetos, ratos – pragas.

O discurso antissemita e mais do que isso, a ideia de um judeu assimilado, ou que tentava esconder sua “verdadeira face” para poder tirar vantagem do europeu, ariano, é muito marcante nesse documentário. O recurso utilizado para os telespectadores reconhecerem um judeu como um inimigo e o associarem a pragas, noção disseminada pelo antissemitismo hitlerista, foi o da metáfora com animais como os ratos, em determinado momento do filme é explícita essa comparação. Além disso há o recurso constante nas representações dos judeus que é a “fealdade”, ou seja, a associação constante do judeu com o feio – o que se liga ao sujo e ruim, e proporciona sentimento de asco, que acaba sendo assimilado ao judeu devido ao excesso de reprodução dessas representações – em contrapartida do belo, os arianos – associado a algo bom e virtuoso.

Desta forma, o cinema serviu como instrumento de propaganda política para que o povo aprovasse as medidas antissemitas adotadas pelos nazistas, e prepará-lo para a aceitação de futuras políticas de segregação e extermínio do povo judeu, as quais foram adotadas a partir de 1942 em uma conferência em Wannsee, na Alemanha, que implantou a política de erradicação total de judeus.

4. Considerações finais

Este projeto pretende abordar como o cinema possui potencial para propagar uma ideologia, visto como um documento histórico qualquer, ou seja, considerando que possui um discurso e que este deve ser analisado, e que cabe ao historiador tirar maior proveito desse tipo de fonte partindo de análises específicas às linguagens cinematográficas. Trata-se de uma etapa em desenvolvimento que considerará, ainda, conceitos sobre a propaganda política e as representações que os nazistas realizavam do inimigo, em âmbito geral. Para posteriormente se aprofundar em uma das produções do cinema nazista, o filme “O Eterno Judeu”, 1940, de Fritz Hippler.

Em primeiras considerações, percebe-se que o partido Nazista soube se apropriar muito bem do potencial e caráter de “verdade” que um filme no formato clássico de documentário oferece para disseminar seu discurso antissemita. E mais do que isso, preparar o povo para as propostas que o governo pretendia pôr em prática como a “solução final”, além de pretender o

apoio à outras medidas referentes ao “problema” dos judeus. Mas, para que essa análise possa ser melhor desenvolvida é necessário se aprofundar no conhecimento sobre o cinema e é esta etapa, essencial para este projeto, que foi apresentada.

REFERÊNCIAS

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. pp. 9-40.

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

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

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

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

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

LUZ, Enrique. “O Eterno Judeu”: anti-semitismo e antibolchevismo Nos cartazes de propaganda política nacional-socialista (1919-1945), 2006. 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 em 19 de nov. de 2014.

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

SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. *In*: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude.

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, 2002, p. 70-93. Disponível em: <<http://revistahistoriauft.files.wordpress.com/2013/02/artigo25.pdf>> Acesso em: 06 de ago. 2015.