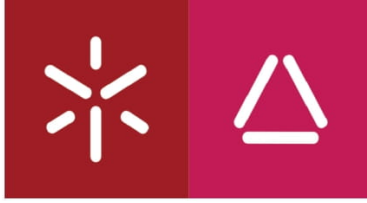




Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Francisca Sequeira

**O cinema como meio de difusão ideológica
e manipulação de massas:
A Alemanha do século XX (1920-1945)**



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Francisca Sequeira

**O cinema como meio de difusão ideológica
e manipulação de massas:
A Alemanha do século XX (1920-1945)**

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura

Trabalho efetuado sob a orientação do
Professor Doutor Martin John Dale

DECLARAÇÃO

Nome: Ana Francisca Sequeira Ferreira

Título da Dissertação:

Orientador: Professor Doutor Martin John Dale

Ano de conclusão: 2022

Designação de Mestrado: O cinema como meio de difusão ideológica e manipulação de massas: A Alemanha do século XX (1920-1945)

Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura

Agradecimentos

Aos meus pais, que nunca me cortaram as asas e que nunca duvidaram do quão alto eu posso conseguir voar.

Às minhas amigas, que foram muro de lamentações e trampolim para o sucesso.

Ao professor doutor Martin John Dale, peça essencial para o sucesso desta dissertação, pela disponibilidade incansável com a qual me presenteou, e por me fazer ver o cinema para além do que está na tela.

*“I stand upon my desk
to remind myself that we must constantly look at things in a different way.”*

- Robin Williams, or, if you're slightly more daring, O Captain my Captain
in *Dead Poets Society*

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração. Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

O CINEMA COMO MEIO DE DIFUSÃO IDEOLÓGICA E MANIPULAÇÃO DE MASSAS: A ALEMANHA DO SÉCULO XX (1920-1945)

Resumo

Esta investigação terá como fim debruçar-se sobre o cinema e o quão importante este se tornou no mundo moderno ao serviço da política, com análise particular do regime totalitário nazi da Alemanha do século XX. Deste modo, o objeto de estudo serão as produções cinematográficas como forma de perpetuar e difundir os seus ideais, atingido uma sociedade de massas, manipulando-a e levando-a a agir e a pensar de certo modo.

As produções cinematográficas apresentaram uma nova forma de representar o mundo, tornando-se essenciais para a perceção humana do mesmo. Como qualquer forma de arte nunca pode ser dissociada do momento em que é produzida, as grandes mudanças históricas são paralelas à mudança na forma como percebemos tudo que nos rodeia. (Benjamin, 1935).

Com a ascensão do regime nazi ao poder, foi possível observar uma mudança na forma como a população alemã começou a ver-se a si mesma, ao resto da Europa e do mundo. Devastados pela derrota na Primeira Guerra Mundial, o povo era o espelho do desespero, descrença e miséria. Economicamente e socialmente afetados, os alemães viram o seu orgulho ferido e a sua nação, outrora vitoriosa, destinada ao fracasso. Não alheios ao cenário devastador, o Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães começou a ganhar força no panorama político e popularidade junto das massas, chegando ao poder em 1933.

Assim o estudo do cinema como meio de propaganda política e manipulação de massas decorrerá dentro desse período em que Hitler governou a Alemanha e moldou a mentalidade humana à sua imagem. Através de técnicas de coerção mental, manuseou a população a seu favor, com o objetivo final de que o seguissem sem questionar o porquê. (Goebbels, 1940)

O cinema funciona, desta forma, como uma arma de propaganda política essencial que, através de técnicas cinematográficas específicas, como o som, os efeitos visuais, a tonalidade, entre outras, difundiu os ideais do regime. A sua análise permite uma melhor perceção de como os meios aos dispor dos cineastas foram utilizados a seu favor para que os ideais nazis fossem difundidos de forma clara e precisa.

Palavras-chave: totalitarismo, cinema, manipulação, propaganda, linguagem audiovisual.

CINEMA AS A MEANS OF IDEOLOGICAL DISSEMINATION AND MASS MANIPULATION: 20TH CENTURY GERMANY (1920-1945)

Abstract

This investigation will focus on cinema and how important it has become in the modern world in the service of politics, with particular analysis of the totalitarian Nazi regime in 20th century Germany. In this way, the object of study will be the cinematographic productions as a way of perpetuating and spreading its ideals, reaching a society of masses, manipulating it and leading it to act and think in a certain way.

Cinematographic productions presented a new way of representing the world, becoming essential for the human perception of it. As any art form can never be dissociated from the moment in which it is produced, the great historical changes are parallel to the change in the way we perceive everything around us (Benjamin. 1935).

With the rise of the Nazi regime to power, it was possible to observe a change in the way the German population began to see themselves, the rest of Europe and the world. Devastated by defeat in the First World War, the people were the mirror of despair, disbelief, and misery. Economically and socially affected, the Germans saw their pride wounded and their once victorious nation destined to fail. Not unaware of the devastating scenario, the National Socialist German Workers' Party began to gain strength in the political landscape and popularity with the masses, coming to power in 1933.

Thus, the study of cinema as a means of political propaganda and mass manipulation will take place within this period in which Hitler ruled Germany and clouded the human mentality in his image. Through techniques of mental coercion, he manipulated the population in his favour, with the ultimate goal that they would follow him without questioning why (Goebbels, 1940)

Cinema works, in this way, as an essential weapon of political propaganda that, through specific cinematographic techniques, such as sound, visual effects, tonality, among others, spread the ideals of the regime. Its analysis allows a better perception of how the means at the disposal of the filmmakers were used in their favour so that the Nazi ideals were spread in a clear and precise way.

Keywords: totalitarianism, cinema, manipulation, propaganda, visual language.

Índice

1. Introdução.....	11
1.1 Questões de Investigação.....	13
2. Referencias Teórico-Metodológicas.....	13
3. O Regime Nazi.....	15
3.1 O Totalitarismo.....	15
3.2 A Ascensão do Regime Nazi.....	16
3.3 A Propaganda Guiando o Povo.....	18
4. A Exploração da Mente.....	20
4.1 O Líder.....	21
4.2 O Cidadão.....	23
4.3 Estratégias de manipulação das massas.....	24
5. O Cinema.....	27
5.1 A Narrativa.....	30
5.2 O Poder do Som.....	31
5.3 Técnicas Cinematográficas.....	34
5.3.1 Mise-en-scène.....	34
5.3.2 Efeitos visuais.....	36
5.4 Cinematografia.....	37
5.4.1 Regras Básicas de Composição e <i>Film Shots</i>	39
5.5 A Linguagem Filmica.....	40
6. O Cinema na Alemanha do século XX.....	41
6.1 A República de Weimar.....	44
6.2 O Cinema Nazi.....	47
7. Análise de produções cinematográficas.....	50
7.1 Metodologia da análise cinematográfica.....	51
7.2 Filmes produzidos durante a República de Weimar.....	52
7.2.1 Der Golem (1920).....	52
7.2.2 Nosferatu (1922).....	56

7.2.3	Metropolis (1927).....	60
7.3	Filmes produzidos durante o Regime Nazi.....	66
7.3.1	Leni Reifenstahl: Triumph des Willens (1935) e Olympia (1938).....	66
7.3.2	Jud Süß (1940).....	75
7.3.3	Der Ewige Jude (1940).....	78
7.3.4	Ohm Kruger (1941).....	82
7.3.5	Ich Klage an (1941).....	85
7.3.6	Die große Liebe (1942).....	87
7.3.7	Die Feuerzangenbowle (1944).....	90
7.4	Conclusão	92
8.	Considerações finais.....	94
9.	Bibliografia.....	97
10.	Anexo.....	100

Índice de Figuras

- ⇒ Figura 1- Poster do filme *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920
- ⇒ Figura 2- Cena do filme *Der Golem*, 1920 (p.52)
- ⇒ Figura 3- Cena do filme *Der Golem*, 1920
- ⇒ Figura 4 - Poster do filme *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922
- ⇒ Figura 5- Cena do filme *Nosferatu*, 1922
- ⇒ Figura 6 - Cena do filme *Nosferatu*, 1922
- ⇒ Figura 7 - Cena do filme *Nosferatu*, 1922
- ⇒ Figura 8 - Poster do filme *Metropolis*, 1927
- ⇒ Figura 9 - Cena do filme *Metropolis*, 1927
- ⇒ Figura 10- Cena do filme *Metropolis*, 1927
- ⇒ Figura 12- Cena do filme *Metropolis*, 1927
- ⇒ Figura 13- Cena do filme *Metropolis*, 1927
- ⇒ Figura 14- Cena do filme *Metropolis*, 1927
- ⇒ Figura 15- Poster do filme *Triumph des Willens*, 1935
- ⇒ Figura 16- Cena do documentário *Triumph des Willens*, 1935
- ⇒ Figura 17- Cena do documentário *Triumph des Willens*, 1935
- ⇒ Figura 18- Cena do documentário *Triumph des Willens*, 1935
- ⇒ Figura 19- Cena do documentário *Triumph des Willens*, 1935
- ⇒ Figura 20- Cena do documentário *Triumph des Willens*, 1935
- ⇒ Figura 21- Cena do documentário *Triumph des Willens*, 1935
- ⇒ Figura 22- Cena do documentário *Triumph des Willens*, 1935
- ⇒ Figura 23- Poster do documentário *Olympia*, 1938
- ⇒ Figura 24- Cena do documentário *Olympia*, 1938
- ⇒ Figura 25- Cena do documentário *Olympia*, 1938
- ⇒ Figura 26- Cena do documentário *Olympia*, 1938
- ⇒ Figura 27- Cena do documentário *Olympia*, 1938
- ⇒ Figura 28- Poster do filme *Jud Süß*, 1940
- ⇒ Figura 29- Cena do filme *Jud Süß*, 1940

- ⇒ Figura 30- Cena do filme *Jud Süß*, 1940
- ⇒ Figura 31- Cena do filme *Jud Süß*, 1940
- ⇒ Figura 32- Poster do filme *Der Ewige Jude*, 1940
- ⇒ Figura 33- Cena do filme *Der Ewige Jude*, 1940
- ⇒ Figura 34- Cena do filme *Der Ewige Jude*, 1940
- ⇒ Figura 35- Cena do filme *Der Ewige Jude*, 1940
- ⇒ Figura 36- Cena do filme *Der Ewige Jude*, 1940
- ⇒ Figura 37- Poster do filme *Ohm Krüger*, 1941
- ⇒ Figura 38- Cena do filme *Ohm Krüger*, 1941
- ⇒ Figura 39- Cena do filme *Ohm Krüger*, 1941
- ⇒ Figura 40- Poster do filme *Ich Klage an*, 1941
- ⇒ Figura 41- Cena do filme *Ich Klage an*, 1941
- ⇒ Figura 42- Cena do filme *Ich Klage an*, 1941
- ⇒ Figura 43- Poster do filme *Die große Liebe*, 1942
- ⇒ Figura 44- Cena do filme *Die große Liebe*, 1942
- ⇒ Figura 45- Cena do filme *Die große Liebe*, 1942
- ⇒ Figura 46- Poster do filme *Feuerzangenbowle*, 1942
- ⇒ Figura 47- Cena do filme *Die Feuerzangenbowle*, 1944

Documentos

- ⇒ Documento 1 - Programa do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, dividido em 25 pontos.

1. Introdução

Esta dissertação, desenvolvida entre o ano de 2021 e 2022, e como projeto final do Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura, apresenta como temática principal a correlação entre o cinema e a ideologia política, e de que forma o primeiro é utilizado em prol do segundo. É, então, um estudo acerca do poder do cinema e das representações cinematográficas através da linguagem visual, num regime totalitário com uma ideologia política violenta e opressora.

Para explorar a temática de forma aprofundada, a dissertação divide-se em quatro grandes capítulos, que são: O Regime Nazi, A Exploração da Mente, O Cinema e a Análise de Produções Cinematográficas. No primeiro capítulo pretende-se abordar as características de um regime totalitário, a sua estrutura e ideologia, como este ascendeu ao poder e a forma que utilizou para que os seus ideais fossem difundidos de forma clara e simples. O regime totalitarista liderado por Adolf Hitler de 1933 a 1945, usufruiu de todos os meios de comunicação a seu dispor como um veículo de propaganda política, com o objetivo de disseminar os ideais que defendia e com a pretensão de que toda a Alemanha os seguisse também, uma vez que, a reprodução em massa corresponde também à reprodução das massas. (Benjamin, 1955) Aqui são também abordadas algumas explicações dadas por científicos e escritores para a explicação deste fenómeno político e cultural, e todo o panorama político, social e económico alemão, que permitiu a sua ascensão.

O segundo capítulo de certa forma surge como uma complementação do primeiro, mas através da perspetiva da psicologia. Nele, tendo por base o livro do médico e psicanalista Joost A. M. Merloo *The Rape of the Mind*, são abordadas as diversas estratégias de exploração da mente, clarificando o perfil do líder bem como dos seus súbditos. É explicado o que move o líder totalitário a ter determinadas ações, bem como a disponibilidade da mente humana de aceitar e seguir tais ideais. A coerção mental, o *brainwashing* e as estratégias de terror e de espionagem são abordadas como explicação de um fenómeno que tem muito do seu sucesso na indagação do pensamento humano.

Sendo o cinema um meio de difusão cultural, político e social de grande impacto na sociedade desde o século XIX, este projeto irá abordar a forma como este passa a mensagem pretendida até ao consumidor final, neste caso, o espectador. A política, considerada por muitos o motor da sociedade mundial, serviu-se variadas vezes do cinema como forma de ampliar a sua influência e difundir os seus ideais pela população,

muitas vezes com o objeto final de a manipular. Este, uma vez que é objeto primordial de estudo nesta dissertação, é explorado no capítulo três, desde as suas bases até ao cerne da mesma: o cinema na Alemanha do século XX. Nesta parte do projeto, os elementos-chave das produções cinematográficas são analisados, como a narrativa, que é a forma como a história é contada para o espectador, o som, e técnicas cinematográficas preponderantes para o sucesso de um filme. Estas, quando usadas pelo cineasta de forma correta, relevam-se bastante úteis na propagação da mensagem pretendida. Sendo estes três capítulos os mais teóricos da investigação, está será feita a partir da leitura de literatura sobre o tópico, como livros, textos académicos e visualização de alguns vídeos.

Com base nestas técnicas essenciais da sétima arte, serão analisadas produções cinematográficas desde a década de 1920 até à de 1940. É sobre este tópico que recai o último capítulo desta investigação. Uma vez que é a parte mais prática desta investigação, a metodologia utilizada para a análise será a visualização dos filmes, em conjugação com a leitura de documentos sobre o tema, de forma a estabelecer uma ligação entre os dois métodos.

Na sociedade alemã alimentou-se os piores valores, como o ódio por uma etnia em particular, a rejeição aos britânicos e o culto do chefe de estado e de uma raça como sendo superior a todas as outras, que se tornaram aspetos primordiais dos filmes produzidos pelo regime.

1.1 Questões de investigação

Nesta investigação, que relaciona a ideologia nazi com a influência do cinema para a difusão de ideais políticos, é pretendido criar uma discussão acerca dos métodos utilizados por este regime político na manipulação de filmes, que, conseqüentemente manipulavam também a mente das pessoas. Não obstante, a mente das mesmas será também abordada, com o objetivo final de se poder ver o regime das duas perspetivas: a do líder e a do povo subjugado. Ademais de entender as pretensões do regime e do Führer, pretende-se também entender a predisposição da população para as receber.

As principais questões a serem abordadas debruçam-se sobre a capacidade das técnicas e dos métodos do regime de difundir os seus valores, procurando a resposta a perguntas como “Como é que o cinema funciona como difusor ideológico?”, “Será possível manipular uma nação inteira através de

produções cinematográficas?”, “De que forma as técnicas cinematográficas contribuem para que o espectador compreenda a mensagem de forma eficaz?”.

Ademais, através da conjugação da abordagem política com a análise das produções cinematográficas, formulam-se as seguintes hipóteses: “As crenças do regime nazi estão refletidas nas suas produções cinematográficas?”, “O cinema tornou-se o meio difusor mais importante do regime tendo em conta a linguagem visual e a narrativa?”, “A forma como a mente da população é explorada é crucial para o sucesso de uma determinada ideologia política?” Entende-se que estas questões devem ser estudadas, de modo a perceber se realmente o cinema foi imprescindível na implementação e perduração do regime Nazi e se as técnicas utilizadas, sejam elas a nível da narrativa ou no plano visual, contribuíram efetivamente para o sucesso da propaganda política e para uma maior difusão dos seus valores e princípios junto do consumidor final, a população alemã.

Esta análise permitirá perceber a relação entre os três elementos abordados: o cinema, a mente humana e o regime nazi, bem como as produções cinematográficas em análise contribuirão para certificar a pesquisa literária e responder às questões de investigação.

2. Referências Teórico-Methodológicas

A investigação sobre o cinema na Alemanha do século XX recai sobre as produções cinematográficas durante a governação de Adolf Hitler, com o objetivo de persuadir as massas a seguir os seus ideais e inculcar nelas os valores que defendia. O principal objetivo era propagandístico, manchando a imagem de povos e nações que não fossem a sua, retratando-os de forma negativa e manipulando a forma como se apresentavam. Os filmes inserem-se sempre na época em que são produzidos, não estando dissociados da mesma, funcionando, assim, como um excelente difusor de ideologias.

Benjamin (1935) defende que as mudanças na história são paralelas às mudanças na forma como observamos o mundo que nos rodeia. Com o avanço da tecnologia, o próprio ser humano ansiava também por uma mudança em si mesmo. Assim, é estabelecida uma ligação entre os ritmos do cinema e os do quotidiano. O cinema representaria a reprodutibilidade técnica, distinguindo-se da exposição artística, uma vez que este é a reflexão do triunfo do homem sobre a máquina, já que, o ator ao contrário do espectador, é dominante e não submisso ao meio técnico. A sétima-arte estabelece, portanto, uma relação com as

massas, sendo que são, de forma, expostas a si mesmas, uma vez que o que é reproduzido na tela cinematográfica vai quase sempre de encontro às suas vivências diárias. Este ponto de equilíbrio entre o homem e a máquina é capaz de “produzir uma explosão terapêutica do inconsciente” (Benjamin, 2012).

Metz (1974) tomou a opacidade do filme como ponto de partida, tendo quase imediatamente tornado claro que tal operação não era simples, uma vez que o cinema, ao contrário dos textos literários, não tinha suportes para investigação da transparência nos filmes. A transparência estava intimamente ligada ao seu realismo, pois o verdadeiro sentido do filme deriva da sua capacidade de criar uma ilusão da realidade. (Metz, 1974)

O ponto-chave estava na forma como o significante do filme consegue apresentar uma narrativa e não à forma como filmes específicos se desdobram e podem ser interpretados à luz deste mesmo desdobramento. O objeto não é interpretar filmes, mas analisá-los como uma estrutura de significação. (Metz, 1974)

A análise fílmica é uma prática que se situa num contexto variável de onde resultam ações também variáveis. Mais do que ver e rever um filme, analisá-lo requer examiná-lo tecnicamente. (Vanoye; Goliot-Lété, 1992) Analisar um filme é desconstruir todas as suas partes, as quais não se conseguem entender separadamente nem funcionam de forma isolada. De seguida, é necessário estabelecer contactos entre esses elementos e compreender como eles se associam de forma a construírem o produto final. Vanoye e Goliot-Lété fazem uma separação entre um mero espectador e um analista analisando as características de ambos, uma vez que o primeiro só se destina ao prazer e o segundo fá-lo como trabalho. As formas cinematográficas estabelecem-se num mundo em que cabe aos analistas “explicar os movimentos que dele decorrem”. (Vanoye; Goliot-Lété, 1992)

As análises existentes, com base no estudo de Manuela Penafria, podem ser divididas em diversas categorias dentro da análise cinematográfica em geral: análise textual, análise de conteúdo, análise poética e análise da imagem e do som. Ademais, é importante ter em conta as informações da obra, a dinâmica da narrativa e os pontos de vista (Penafria, 2009). Estas análises serão feitas através da descomposição do filme nas categorias anteriormente referidas, descrever o que foi visualizado e posteriormente estabelecer relações entre esses elementos já descompostos e a literatura previamente lida sobre a temática. Os filmes analisados estão divididos em dois períodos: os produzidos durante a República de Weimar e durante a

governança do regime Nazi, de forma a poder provar como as temáticas e as técnicas utilizadas diferenciam entre uma época e outra, bem como o uso do cinema como ferramenta de difusão ideológica é diferente num período e noutra.

Recorrendo a estas análises, será possível perceber as técnicas utilizadas pelo regime nazi para conseguir manipular toda a população alemã de forma tão convincente, captando a atenção das massas, de forma aparentemente simples, mas ao mesmo tempo bastante complexa.

3. O Regime Nazi

3.1 O Totalitarismo

O conceito de totalitarismo pode ser traçado desde o início do século XX, e define um sistema político onde existe apenas um partido controlador e que não permite a existência de qualquer tipo de partido de oposição. Um dos primeiros a alertar o público para a diferença entre os regimes autoritários tradicionais e os novos regimes totalitários não foi um cientista social, mas sim o romancista George Orwell, que, através do seu livro *1984* se concentrou no destaque dos horrores de uma sociedade em que a noção de fins que justificam os meios foi levada aos novos extremos, em que as elites políticas podiam manipular a consciência de massas através da doutrinação de alta tecnologia. Neste mundo de pesadelo retratado na obra, o objetivo é alcançar uma sociedade melhor no futuro, ultrapassando as preocupações dos indivíduos comuns no presente. (Orwell, 1949)

Dentro das ciências sociais, foi principalmente um número de estudiosos de origem alemã que elaborou o conceito e produziu análises comparativas da sua aplicação na prática. Estes analistas ou as suas famílias tinham frequentemente vivido os horrores do totalitarismo, e queriam, para além de explicar o que era e como tinha surgido, demonstrar que era inerentemente maligno.

Muitas vezes considerado como a forma mais extrema de autoritarismo, o totalitarismo é geralmente identificado por uma regra ditatorial centralizada, dedicada a controlar todos os aspetos da vida individual, em benefício do Estado, através da coerção, intimidação e repressão. Os estados totalitários são tipicamente governados por autocratas ou ditadores que exigem lealdade inquestionável e controlam a opinião pública através de propaganda distribuída pelos meios de comunicação controlados pelo governo.

Por toda a Europa, após a Primeira Guerra Mundial, começa a surgir uma “massa” de indivíduos que provém de uma sociedade colapsada, na qual as classes se extinguem, permitindo que o conceito de “massas” começasse a ganhar forma. Foi este fenómeno que possibilitou “alimentar a máquina de poder e de destruição de homens que é o domínio total”. (Arendt, 1989, p. 361) Os indivíduos pertencentes às massas, porém, tinham de ser considerados como neutros, de forma que a propaganda política captasse mais facilmente a sua atenção, não tendo este público-alvo qualquer tipo de poder de argumentação ou refutação.

A relação entre o líder e as massas que lidera compõe uma das mais particulares características do totalitarismo, uma vez que, para além de controlar a população através da violência, este recorre também a técnicas de dominação interna dos seres humanos, atribuindo sentido aos seus pensamentos e ações, com o propósito final de controlar todos os aspetos da sua vida. Segundo Arendt “o que distingue os líderes e ditadores totalitários é a obstinada e simplória determinação com que, entre as ideologias existentes, escolhem elementos que mais se prestam como fundamentos para a criação de um mundo inteiramente fictício”.¹ (2012, p. 411)

3.2 A ascensão do Regime Nazi

A ascensão do Regime Nazi ao poder na Alemanha do século XX é uma resposta a um conjunto de crises e circunstâncias que a antecederam. A sociedade industrial avançada que outrora existia transformou-se num conjunto de pessoas comuns que optou por abdicar das suas capacidades críticas individuais a favor de uma política que se baseava na fé, esperança e no sentimento coletivo de ódio para todas as nações e raças que não fossem a sua.

Para entender o nazismo é essencial que se conheça as suas origens, que, quer como ideologia quer como movimento político, datam do período anterior à Primeira Guerra Mundial. Durante as últimas décadas do século XIX, as teorias raciais começaram a possuir um impacto significativo sobre o pensamento intelectual, resultando assim num aumento do nacionalismo exacerbado e do antissemitismo, em vários países europeus. Em 1859, Charles Darwin publica o seu livro *On the Origin of Species*, no qual utilizou o conceito da “seleção natural”² para explicar a evolução do homem, publicação essa que se tornou essencial

¹ Arendt, H. (2012). *As Origens do Totalitarismo*. São Paulo, Brasil: A Companhia das Letras, pág. 411

² Darwin, C. & Kebler, L. (1859) *On the origin of species by means of natural selection, or preservation of favoured races in the struggle for life*. Londres: John Murray.

para que alguns filósofos conseguissem suportar as suas teorias. Estes defendiam a existência de raças superiores, e que esses sobreviveriam e prosperariam, enquanto os mais fracos e inaptos iriam, inevitavelmente, fracassar. Neste clima de proliferação de teorias raciais e antissemitas, com organizações radicais de direita a ganharem força em muitos países na Europa, uma série de ultranacionalistas nasceram no final do século XIX e início do século XX, na Alemanha. O período de crise social e económica entre 1918 e 1923 que culminou com a inflação fomentou a proliferação de organizações radicais de direita no país, sendo uma delas o Partido Nazi. Estes defendiam que a República de Weimar tinha levado a Alemanha à derrota aquando da assinatura do Tratado de Versalhes, que outrora tinha sido imposto pelos aliados vitoriosos da Guerra. O país sofreu variadas punições territoriais, a começar pela perda das colónias, que tiveram de ser todas entregues aos ingleses ou franceses. Para além disso, foi proibida a união com a Áustria³, foram impostas cláusulas militares que limitavam o exército alemão a 100.000 soldados e obrigados ao pagamento de reparações maciças como castigo por serem os culpados da guerra. A República de Weimar superou estes problemas iniciais, conseguiu recuperar a economia, introduziu inovações na arte, na cultura, ciência, medicina e tecnologia, mas ao mesmo tempo que isso acontecia, o partido Nazi aproveitava para se organizar de forma a posteriormente atacar o poder.

Em 1919, Anton Drexler e Karl Harrer criaram o Partido dos Trabalhadores Alemão, um dos mais de setenta grupos radicais de direita. Hitler aderiu ao partido no mesmo ano, e sua adesão acabou por se tornar crucial para o seu sucesso futuro. Em 1920, o partido mudou de nome para Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães⁴ (NSDAP) e apresentou o seu programa, dividido em 25 pontos (ver Anexo, documento 1). O NSDAP criou o seu próprio jornal, o *Völkischer Beobachter*, bem como a sua própria organização militar, os *Sturmabteilungen*, em 1921, já com Hitler como líder. Esta forma de patrocinar o partido permitiu ao futuro Reich entrar na sociedade e adquirir uma posição proeminente dentro da direita radical. Após a tentativa falhada de tomar o poder em novembro de 1923, conhecido como Beer Hall Putsch, o NSDAP acabou, e dois anos depois o seu livro *Mein Kampf*⁵; que relatava a sua vida enquanto esteve preso, foi lançado. Nesse mesmo ano, em 1925, Hitler conseguiu ressuscitar o movimento nazi e trabalhou arduamente no recrutamento de novos membros, angariação de fundos e de votos. Os medos e preconceitos

³ *Anschluss*, termo utilizado em História para definir a anexação político-militar da Áustria por parte da Alemanha, em 1938.

⁴ “Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães”, não define de forma exata a política adotada, mas incorpora as políticas de Direita e Esquerda, sendo que “alemães” e “trabalhador” faziam a ligação entre o nacionalismo da Direita e o internacionalismo da Esquerda. (Arendt, 2012: p. 406)

⁵ Livro composto por dois volumes, da autoria de Adolf Hitler, onde este expressou os seus ideais antissemitas e antimarxistas e as suas políticas raciais e nacionalistas de extrema-direita.

populares foram explorados utilizando a tecnologia para divulgar a sua mensagem, fazendo passar a ideia de que iriam proteger a Alemanha da ameaça da revolução comunista, através de cartazes, panfletos, desfiles e comícios, enquanto Hitler dispunha apenas de simples slogans e mensagens nas suas aparições para conquistar o apoio para o seu partido. Atacou veementemente o Tratado de Versalhes e a República de Weimar, bem como usou os judeus como bode expiatório e culpou os comunistas pelos problemas do país. Contudo, sem a subsequente desintegração dos principais partidos políticos liberais e conservadores, o Partido Nazi não se teria tornado um movimento tão poderoso.

Uma desilusão generalizada com o sistema parlamentar permitiu ao NSDAP atrair milhões de eleitores depois de 1929 e garantir que esse se tornasse o fator decisivo na política alemã durante o período político, social e económico do início da década de 1930. O regime nazi ofereceu inclusão numa sociedade que tinha sido marcada por divisões profundas, gerando um sentido de propósito e de missa nacional. Atingidos pelas consequências devastadoras da depressão económica, as classes média e baixa, que incluíam os agricultores, artesãos e pequenos comerciantes, abandonaram os partidos moderados, especialmente o DDP (Partido Democrata Alemão), o DVP (Partido Popular Alemão) e o DNVP (Partido Popular Nacional Alemão). A fragmentação de apoio aos partidos do centro representou uma crise de confiança no governo de Weimar e na democracia liberal, o que permitiu ao Partido Nazi capitalizar isso a seu favor e apresentar-se como o único que poderia tornar a Alemanha vencedora novamente e pôr fim à miséria da nação. Hitler retratou-se como um líder, quase como que enviado por Deus, destinado a voltar a levar o país à grandeza. As marchas, bandeiras, uniformes, comícios e reuniões criaram a impressão de que este partido estava empenhado em alcançar o seu objetivo, usando os meios de propaganda para articular os medos, preocupações, expectativas e esperanças do povo alemão, com o propósito final de criar um movimento em massa.

3.3 A Propaganda Guiando o Povo

Devido à natureza totalitária do regime Nazi, era necessário recorrer à propaganda para poder ampliar a sua doutrina a todos os elementos da população, com Hitler a conseguir transformar a do seu regime numa autêntica máquina de guerra, liderada por Joseph Goebbels⁶, nomeado Ministro da Propaganda, que se baseou nas palavras de Hitler para afirmar que se uma mentira fosse contada mil vezes

⁶ Joseph Goebbels tornou-se numa das mentes por trás do nazismo, gerindo de forma extraordinária a Máquina de Propaganda do regime, devido à sua inteligência e habilidade comunicativa.

passaria a ser verdade – “If you tell a lie big enough and keep repeating it, people will eventually come to believe it.”⁷ (Hitler, *Mein Kampf*, 1925) Para esta propaganda ser eficaz, precisava de captar a atenção da população e compartilhar as angústias da mesma, possuir características específicas e concentrar-se no menor número de elementos possível. Um dos objetivos era ridicularizar a propaganda adversária, anulando os efeitos das informações do inimigo, evitando o exagero, para não se tornar pouco credível, ao mesmo tempo que se dirigia a todas as raças inferiores à raça ariana, com a constante finalidade de alcançar a pureza racial, eliminando assim todas as outras, como os judeus e os ciganos.

No início da Propaganda Nazi os cartazes tinham como propósito dar legitimidade ao regime hitleriano, colocando constantemente Hitler ao lado de imperadores, reis e príncipes, de forma a transmitir o militarismo alemão e o espírito supremo do líder. Para além disso, foi também promovido o seu livro *Mein Kampf* em diversas ilustrações, anunciando que foram vendidas mais de quatro milhões de cópias, de forma que a população acreditasse que o Führer era um líder trabalhador e de confiança. Como forma de reforçar ainda mais a ideia da raça ariana como raça superior, os judeus eram muitas vezes representados por animais, como insetos ou cobras, ou até mesmo em forma de doenças, para que impressionasse a população e passasse a ideia de que teriam de ser desprezados e odiados pelos alemães, uma vez que representavam, para o partido Nazi, um dos maiores males da sociedade. As crianças eram também um dos principais alvos de propaganda, especialmente através da educação, pois para o governante, o futuro da Alemanha passava pelos jovens. Para isto, foi criada a Juventude Hitleriana, composta por jovens vistos como membros impressionantes da sociedade e de uma grande capacidade física, onde os cartazes encorajavam crianças por volta dos 10 anos de idade a fazer parte da mesma, pois o culto do chefe deveria ser fomentado o mais cedo possível e os valores que deveriam levar para a sua vida deviam ser os mesmos defendidos pela ideologia Nazi. A constante necessidade de seguir o líder era também fomentada pela propaganda, onde eram representadas imagens de Hitler com dezenas de milhares de pessoas atrás dele, com o intuito de passar a mensagem de que as massas iriam sempre defendê-lo e apoiá-lo, uma vez que para muitos alemães este era visto como um pai que veio reerguer a Alemanha depois do seu orgulho ter sido ferido na Guerra.

Estas mensagens disseminadas pelo Ministério da Propaganda Nazi devem muito do seu sucesso ao facto de terem sido divulgadas em todos os meios de comunicação possíveis, como a música, a arte,

⁷ *Big Lie*, definida como uma deturpação da verdade utilizada especialmente como técnica de propaganda.

filmes, livros, imprensa, etc. Para expandir o apoio dado pelas massas, esta propaganda era também apresentada em comícios políticos, através das fardas, dos estandartes e das bandeiras do Partido, que tinham Hitler como o criador de toda esta imagem de poder e superioridade. Esta, foi uma lavagem cerebral bem-sucedida, de tal forma que conseguiu aproximar a cultura e a arte das crenças políticas, e ao mesmo tempo apresentar uma imagem sobre-humana do chefe de estado, quase visto como um Deus, e os alemães como super-heróis. Ao contrário do texto, a imagem é uma forma muito mais eficaz de captar a atenção das pessoas e de fazer com que a mesma perdure nas suas memórias, uma vez que a propaganda só pode ser considerada como tal se conseguir chegar a toda a população, caso contrário não seria denominada assim.

4. A Exploração da Mente

Para analisar a influência de qualquer tipo de propaganda política sob um determinado grupo de pessoas, é essencial ter em conta os fatores externos aliados a ela. Uma vez que a arte está diretamente relacionada com o tempo em que é produzida e tendo em conta que a mesma é diretamente influenciada pela política, é necessário que se tenha como foco de estudo o ambiente em que a população se encontra.

Numa Alemanha devastada pela guerra, a população encontrava-se totalmente miserável, tanto em termos económicos, como políticos e sociais. Sem esperança de um futuro próspero e do regresso da Alemanha de outrora, uma das maiores potências económicas do mundo, tornou-se relativamente simples a implantação de um sistema totalitário no país. Tendo o regime nazi como principal promessa uma Alemanha forte, onde a raça ariana era proclamada como sendo a mais vigorosa e superior a todas as outras, o povo viu no regime a esperança de um país renovado.

Não obstante, os regimes totalitários na sua generalidade, servem-se de variadas estratégias de manipulação das massas. Depois de guerras e revoluções, a deterioração mental desenvolve-se mais facilmente, aliada a personalidades com traços psicopatas, que florescem quando se deparam com a miséria e confusão do ser humano fragilizado. Nenhuma lavagem cerebral é possível sem o pensamento totalitário. A tragicidade das experiências políticas tornam demasiado claro que a técnica psicológica aplicada pode influenciar nações inteiras, reduzindo assim os seus cidadãos a indivíduos monitorizados, que acreditam que estão apenas a viver a sua vida normal. (Merloo, 1956)

Sendo a Alemanha Nazi um regime totalitário, tornou-se num país em que os ideais políticos são sustentados por formulações sem sentido, utilizados apenas para fins de propaganda. No totalitarismo, um único grupo adquire poder absoluto, torna-se onisciente, onipotente, e a discordância e diferença de opiniões são consideradas crimes que atentam à fiabilidade do regime.

No livro *The Rape of The Mind* é apresentado um país fictício, Totalitaria, que funciona como se fosse a casa do totalitarismo. Os líderes de regimes políticos totalitários, do qual a tirania sistematizada faz parte, usam sobretudo palavras especificamente escolhidas para justificar o tipo de regime que defendem.

4.1 O Líder

O totalitarismo é essencialmente a manifestação social de um fenómeno psicológico pertencente a cada personalidade, que pode ser melhor compreendido através de quem o cria, fomenta e perpetua. Esta forma de exercer política apela à criança confusa que existe em todos nós, uma vez que parece oferecer uma solução para os problemas que a ansiedade do Homem cria. Como a confusão e o conflito não são permitidos, pois o ditador pretende resolver todos os problemas dos seus súbditos, pode dar a sensação constante de certeza, satisfação pessoal e crença num pensamento comunitário de prosperidade.

A elite e as massas, neste sistema, influenciam-se mutuamente. Quando a profunda necessidade neurótica de poder de um ditador satisfaz também alguma profunda necessidade emocional da população do seu país, especialmente em tempos pós-revolução, é mais fácil para o mesmo assumir o poder pelo qual anseia. Se uma nação sofreu uma derrota, os seus cidadãos sentem vergonha e ressentimento, e a perda não é simplesmente uma abstração política, é algo bem mais real e pessoal para um povo que se sente derrotado e conquistado. Cada homem, consciente ou inconscientemente, identifica-se com o seu país, e se este sofre de forma prolongada, os seus cidadãos tornam-se mais deprimidos e, por esse motivo, aceitam com mais facilidade as visões e promessas do aspirante a ditador, que irá então aproveitar-se da fragilidade do povo e assumir o controlo. (Merloo, 1956)

Como manifestação social, o totalitarismo é uma doença de relações humanas, e o homem pode resistir melhor ao seu efeito corrosivo, se, através do conhecimento e instrução, estiver imunizado contra ela. (Merloo, 1956)

Os fatores sociais, bem como os pessoais, desempenham um papel importante. É primordial desenvolver nos cidadãos um sentido de responsabilidade e de distinguir entre o que está certa e o que está

errado através do seu próprio pensamento crítico. As pessoas são impelidas à ação tendo em conta os seus padrões morais, que desenvolveram pessoalmente durante toda a sua vida, e não pelo que alguns grupos externos estabelecem como corretos e normais. É mais fácil compreender as ações e pensamentos em massa para os membros de uma cultura participativa do que para os que pensam e vivem de forma mais individualista. O que para algumas sociedades é insuportável, para outras o autoritarismo pode significar uma ordem reconfortante. A cultura de liberdade individual pode oferecer uma imunidade parcial ao totalitarismo, mas ao mesmo tempo, os pensamentos reprimidos podem tornar-nos mais vulneráveis a ela. O tipo de cultura de participação pode tornar os homens mais suscetíveis em geral, embora, devido à interação entre as forças sociais e pessoais, nenhuma cultura está completamente a salvo do ataque interno de um sistema totalitário e da destruição mental que este pode criar.

Os objetivos destes governantes são muito claros: o despotismo, o domínio total do homem e da humanidade, e deixar o mundo inteiro sob a governação de uma autoridade ditatorial. Como afirma J.A.M. Merloo, “Quando o mundo se tornar num só, não haverá mais guerra, as tensões serão eliminadas e a terra tornar-se-á num paraíso.”⁸ (Merloo, 1956, p. 77)

No entanto, a conceção simplificada de uma ditadura universal reflete o perigo inerente ao objetivo totalitário: todos os homens são diferentes, e a diferença entre eles cria a variedade de pensamentos, a criatividade, assim como as tensões das relações sociais. A conceção totalitária da equalização só pode ser realizada na morte, uma vez que, só quando morrem é que todos os homens se tornam iguais. Criar o homem à imagem do totalitarismo através do nivelamento e da equalização significa suprimir o que nele é essencialmente pessoal e humano, a singularidade, e criar, ao invés, uma sociedade de robots.

Os regimes totalitários fomentam a ilusão de que todos fazem parte do governo, ou seja, ninguém pode ser um não eleitor ou não votante. O cidadão comum torna-se tão dependente e obediente que começa a gerar em si um sentimento de pertença, de alívio pela perda das suas responsabilidades pessoais e a segurança de ser meramente “uma engrenagem na roda do estado todo-poderoso”⁹. (Merloo, 1956, p. 78)

⁸ Merloo, J.A.M. (1956). *The rape of the mind. The psychology of thought control, menticide and brainwashing*. The World Publishing Company.

⁹ Merloo, J.A.M. (1956). *The rape of the mind. The psychology of thought control, menticide and brainwashing*. The World Publishing Company.

Nenhum estado totalitário funciona sem o seu líder, sendo ele único no que concerne à sua estrutura mental, não sendo possível fazer qualquer tipo de diagnóstico concreto sobre a doença que motiva o seu comportamento. Este sofre de uma necessidade constante de controlar os outros seres humanos e de exercer um poder ilimitado, frequentemente enraizada em sentimentos profundos de inferioridade, que pode ser facilmente compensada através da dominação de um grupo de pessoas.

Abordado o caso de Hitler em particular, o seu aparente suicídio¹⁰ tornou impossível uma investigação clínica da sua estrutura, mas, através do relato de muitas testemunhas que tiveram a oportunidade de conviver com o ditador, este era conhecido por frequentemente ter surtos psicóticos. O seu pensamento obsessivo, fanatismo e a insistência em manter a pureza da raça ariana foram resultados de uma doença psíquica. Já em 1923, Hitler estava convencido de que um dia governaria o mundo, eternizando a sua glória em todo o continente europeu quando chegasse o dia da vitória. As ideologias que estes líderes exprimem não são objetivos reais, mas sim os dispositivos clínicos através dos quais estes homens esperam alcançar algum sentido pessoal de valor e poder.

Qualquer forma de liderança, se não for devidamente controlada, pode gradualmente transformar-se numa ditadura. O ditador é um homem que substitui os padrões existentes de justiça e moralidade por prestígio e poder, e, conseqüentemente volta-se cada vez mais para si mesmo e isola-se cada vez mais do resto da humanidade. Para além de possuir uma personalidade muito específica, é também um oportunista, uma vez que não vê valor em mais ninguém para além dele próprio, nem sente qualquer tipo de gratidão em relação a algum tipo de ajuda que possa ter recebido, pelo contrário, é desconfiado e desonesto e acredita cegamente que os fins justificam sempre os meios. Para ele, os outros são apenas veículos para chegar aos seus próprios interesses, exercendo sobre eles uma atitude manipuladora. Em regimes totalitários, a agressão e a desordem são cultivadas no homem pelo líder, de tal forma que podem eclodir em ações criminosas em massa, como pode ser observado na Alemanha, pela constante perseguição e conseqüentemente exterminação de certas minorias.

4.2 O Cidadão

¹⁰ A causa da morte de Hitler nunca foi dada como certa, embora através de amostrar dentárias do ditador, tivesse sido possível que cientistas concluíssem que este se suicidou através de envenenamento com cianureto.

O cidadão que pertence a um regime totalitário não pode desenvolver qualquer tipo de amizade, dado que, se num dia estas são favoráveis para ele, no dia seguinte podem tornar-se perigosas. Devido à forte opressão exercida pelo regime, a população não possui qualquer tipo de liberdade de expressão e pensamento, o que leva o cidadão a estar em constante sobressalto, sempre atento a um suposto espião inevitável. Ao contrário do que pensam, eles já não possuem pensamento crítico, apenas são objetos de propagação de ideias e de coerção mental, sem personalidade própria, consciência individual ou moralidade. Hitler ensinou o seu povo a repetir o que ele dizia e fazia, sem os mesmos se aperceberem por que motivo o seguiam. A população é inundada, em primeiro lugar, em entusiasmo e boas expectativas, para no final sobrar apenas o terror e o pânico.

Num meio dominado pelo totalitarismo, cada um vive no seu próprio retiro. Num mundo cheio de inseguranças, um país totalitário cria a ilusão de um Estado ideal onde cada necessidade material será satisfeita. Como o indivíduo passar a ser parte de um todo, desenvolve medo e rejeição da realidade, e, quando deparado com uma situação em que é necessário pensar por ele próprio, sente-se perdido e aterrorizado. (Merloo, 1956) Tendo em conta que estes tipos de regimes exigem dos seus cidadãos uma total subjeção e identificação com o líder, é este domínio do homem sobre o homem que deixa o cidadão despojado de si próprio, como comprovado por alguns psicólogos aquando da análise mental das vítimas que chegavam pela primeira vez aos campos de concentração criados por Hitler, onde era comum a todas elas uma despersonalização total, que combinava com apatia e perda de consciência.

Em adição, o cidadão nunca está sozinho. Existe dentro do regime totalitário um mundo de conspiradores silenciosos, uma atmosfera de medo e desconfiança, que se torna no principal motivo da ausência de liberdade mental, já que faz com que as pessoas conspirem contra inimigos dos quais pouco ou nada sabem, sejam eles os seus vizinhos ou exteriores ao seu próprio país. Os bodes expiatórios fazem também parte da estratégia totalitária e, como já salientado, este absorve toda a fúria interior do indivíduo. No caso da Alemanha governada pelo regime nazi, os Judeus eram considerados como os principais bodes expiatórios, onde concentravam em si todo o ódio presente interiormente em Hitler, que necessitava de encontrar um inimigo que fosse comum a toda a população, de forma a que esta o repudiasse e terminasse no seu total extermínio.

4.3 Estratégias de Manipulação das Massas

Quando o pensamento humano e os hábitos estão em processo de remodelação, estão também sob a influência de uma tremenda convulsão política. Como o homem que consegue pensar por si próprio tem mais facilidade em resistir ao totalitarismo, o ditador, bem como aqueles que obruem consigo, devem trabalhar para manter os seus súbditos controlados e imobilizar a sua necessidade de desenvolvimento individual, revolta e crescimento. Para isso, recorre a variadas técnicas, que, quando analisadas, levam a uma melhor compreensão do regime totalitário e da interação entre os métodos do seu ditador e a personalidade dos seus subordinados.

Primeiramente, é importante que seja implantado um clima de terror. Este tipo de estratégia tem sido usado por líderes desde o início dos tempos, com o objetivo final de tornar os seus súbditos em marionetas facilmente manuseáveis. Visto que o medo e o terror congelam a mente e a vontade, o pânico causado pelo terror faz com que os homens se sintam separados uns dos outros e gera um sentimento de intimidação e solidão, diminuindo as suas capacidades de lutar contra o seu líder. Através da censura e da polícia secreta, é criado um sentimento de terror dentro do país, fazendo com que os homens não estejam dispostos a expressar-se e a expor-se. Os campos de concentração foram construídos de forma a provocar esse mesmo pavor no seio da população, para lhes demonstrar o que poderão vir a sofrer aqueles que não são considerados bem-vindos a um país totalitário. Mais, cria também no povo o medo de sofrer o mesmo tratamento cruel, de ser humilhado e morto, despertando o temor profundo de cada homem de ser ele próprio expulso da comunidade.

Do mesmo modo, o controlo e a vigilância¹¹ são também métodos bastante eficazes na doutrinação do ser humano. A vigia, assume, em regimes fechados, um papel fulcral. Cada cidadão sente-se constantemente observado, e o seu único dever deve ser o de se juntar aos seus iguais e proclamar o que os mesmos proclamam, sem questionar ou duvidar. Ao ficar tão envolto na atividade constante de repetição de ideias e princípios, acaba por perder a capacidade de perceber o que lhe está a acontecer. O trabalho, é, outra forma de controlar as massas. A maior produção nas fábricas e empresas agrícolas torna-se também numa grande arma de controlo, dado que o ritmo e a velocidade com que são obrigados a exercer a sua função, faz do homem cada vez mais uma engrenagem sem alma e sem pensamento, na máquina que é o totalitarismo.

¹¹ George Orwell cria a personagem do *Big Brother*, no seu livro *1984*, uma figura omnipresente que vigia todos os passos da humanidade através de um ecrã. Esta figura está diretamente relacionada com os regimes totalitários, pois os recetores, em contexto de ditadura, passam de espectadores a objetos de vigilância.

Também a magia negra e a acusação, como todas as outras ferramentas de domesticação do totalitarismo, não são uma novidade. Uma vez que o ar está repleto de boatos e calúnias, qualquer acusação, mesmo que seja falsa, tem maior influência sobre os cidadãos do que a sua subsequente reivindicação. As acusações falsas feitas contra um indivíduo reavivam sempre nele próprio sentimentos de culpa inconscientes, que o leva mais tarde a temer. Joost A.M. Merloo, através da análise das forças psicológicas que levam o prisioneiro de guerra e outras vítimas políticas à confissão e traição, observa o quão fortemente o sentimento de culpa e dúvida em cada homem o leva, sob uma certa tensão, a render-se às exigências e ideologias do inimigo. Este mesmo mecanismo funciona de forma constante entre os cidadãos de um país totalitário. Mesmo em sociedades livres e democráticas, as campanhas políticas são frequentemente orientadas numa atmosfera de acusação e contra-acusação. Quando esta estratégia de acusação é posta em prática, é fácil esquecer da intenção estratégica por detrás das palavras, uma vez que o indivíduo se encontra influenciado por toda uma atmosfera confusa e barulhenta. Na mente dos políticos, persiste a ilusão de que os fins justificam os meios, porém, as campanhas onde a calúnia é a palavra de ordem, produzem resultados paradoxais, dado que o próprio facto de ter sido feita uma acusação infundada enfraquece o sentido moral tanto do ouvinte como do acusador. (Merloo, 1956)

Outra das estratégias usadas pelo totalitarismo é a justificação da criminalização. A Alemanha de Hitler deixou bem clara qual o padrão que esta estratégia segue. O cidadão é encorajado a trair todos os que estão à sua volta em prol de uma instituição, coisa ou crença muito maior do que ele. O sistema assume todo o seu fardo e dá-lhe uma lista de inúmeras razões e justificações para as suas atitudes mais sádicas ou que poderão ser prejudiciais aos seus iguais. Justificações como necessidade histórica, a prosperidade do país que o viu nascer, a limpeza étnica e racial, ajudam o indivíduo a racionalizar a imoralidade e o mal na moralidade e no bem. Na sua estratégia de criminalização, o ditador destrói a consciência dos seus seguidores tal como destruiu a sua. Como exemplo temos os médicos altamente instruídos e polidos, como é apresentado no livro já anteriormente mencionado, que começaram a sua vida profissional com o juramento Hipocrático, onde prometeram ajudar sempre o outro, mas que, mais tarde, a sangue-frio, ajudaram a acabar com muitas vidas. Infetaram outros milhares, porque o Führer assim o queria. Eles perderam completamente os seus padrões pessoais e éticos e justificaram todos os seus crimes através da vontade de Hitler.

O Terceiro Reich sabia muito bem o que estava a fazer quando entregou os campos de concentração alemães aos seus soldados. A estratégia de criminalização não se dirige apenas às vítimas do regime totalitário, mas também para dar aos carrascos da elite um tipo de sentimento que cada vez mais os afasta de sentimentos humanos. Sob pressão, quase todos os cidadãos se identificam com o governo, e muitos deles têm de provar a sua lealdade através dos mais hediondos crimes. O assassinato de milhões nos campos de concentração nazi fazia parte da antiga mitologia do assassinato, que estava relacionada com os meus mais profundos e inconscientes dos responsáveis pelos homicídios. O totalitarismo deve matar e fazer a guerra, pregar o ódio, apelar ao ódio e à injustiça, despertando um fanatismo intensificado sem qualquer remorso.

Por fim, a forma como as palavras são usadas possuem uma extrema importância para o regime. Após a Primeira Guerra Mundial, tornamo-nos mais conscientes da nossa atitude em relação às palavras, de quais eram os grupos e poderes que estavam por detrás delas, e quais as suas intenções secretas. A formulação de grandes mentiras propagandísticas e de palavras fraudulentas tem um propósito muito bem definido no regime nazi, e as próprias palavras adquiriram uma função especial ao serviço do poder. A tarefa do propagandista totalitário é construir imagens especiais na mente dos cidadãos para que finalmente deixem de ver e ouvir com os seus próprios olhos e ouvidos e olhem para o mundo através das palavras proferidas pelo regime. O uso de palavras como forma de *double talk*, conceito apresentado por Joost A.M. Merloo no seu livro, serve como um ataque à compreensão do que é realmente a ditadura monolítica - "Paz é guerra e guerra é paz! A democracia é tirania e a liberdade é escravidão. Ignorância é força! A virtude é o vício e a verdade é uma mentira".¹² (George Orwell, 1949). No totalitarismo, os factos são substituídos por fantasia e distorção. As pessoas são ensinadas sistemática e intencionalmente a mentir. A história é reconstruída, são construídos novos mitos cujo objetivo é duplo: fortalecer e lisonjear o líder totalitário, e confundir os cidadãos do país. Todo o vocabulário é um conjunto ditado de slogans lentamente hipnotizantes. "A palavra, uma vez considerada um primeiro sinal de criação humana livre, é transformada num instrumento mecânico."¹³ (Merloo, 1956, p. 101)

¹² Orwell G., (1949) *1984*, Londres: Secker & Warburg.

¹³ Merloo, J.A.M. (1956). *The rape of the mind. The psychology of thought control, mendacity and brainwashing*. The World Publishing Company.

5. O Cinema

Para Walter Benjamin, um dos maiores pensadores do século XX, que tem a estética como grande foco do seu trabalho, defende que esta deve ser entendida não no sentido de uma teoria de artes, mas sim em termos do seu significado original. A estética¹⁴, funciona, exatamente como isso, uma teoria de percepção. Em *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*, Benjamin é bastante explícito, insistindo que o filme prova ser o objeto mais importante para a teoria da percepção- “o filme... prova ser o objeto mais importante, atualmente, para a teoria de percepção a que os gregos chamavam estética”¹⁵. (Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, p.315) A questão principal, portanto, não é se o filme é arte, mas sim a análise de como a nossa própria concepção e prática da arte mudou. Uma das muitas questões do ainda bastante novo gênero de filme tão marcadamente em foco no final da década de 1920 e início da década de 1930 foi a historicidade da percepção do sentido humano.

Como Benjamin pôde observar em inúmeras ocasiões, as grandes mudanças históricas na nossa forma de existir são paralelas às mudanças na forma como observamos o mundo. O avanço da tecnologia, o aparecimento de novos meios de transporte, como o caminho-de-ferro e o avião, provocou no ser humano uma necessidade de procurar uma constante mudança. Em *Passengerwork* (Projeto Arcades)¹⁶, Benjamin estabelece uma ligação entre os ritmos do cotidiano e os do cinema- "Muito característico é a oposição, em filme, entre o ritmo baixo e seco das sequências de imagens, que satisfaz a necessidade profunda de ver o “fluxo” do “desenvolvimento” negado, e o acompanhamento musical contínuo.”¹⁷ (Benjamin, 1999, p. 845) Tal como a experiência pulsante da cidade e a montagem desarticulada do cinema, as novas formas tecnológicas também provocaram formas radicalmente novas de compreensão do espaço e do tempo. É no contexto de recalibração sensorial que Benjamin aloja a importância do novo meio cinematográfico, que se torna decisivo para a percepção humana. Ao mesmo tempo, o caráter destes espetadores cinematográficos

¹⁴ Palavra original do grego *aisthetikos* (“percepção de sentidos”)

¹⁵ Benjamin W., (1935), *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*. Cambridge, Massachusetts e Londres, Inglaterra: The Belknap Press of Harvard University Press.

¹⁶ The Arcades Project foi um projeto inacabado, escrito entre 1927 e 1940, tornando-se num dos grandes textos de crítica cultural do século XX. O texto completo foi publicado pela Harvard University Press em 1999.

¹⁷ Benjamin W., (1999) *The arcades project*, Cambridge, Massachusetts e Londres, Inglaterra: The Belknap Press of Harvard University Press.

é comparado com a características de trabalho das linhas de montagem do Taylorismo¹⁸, modelo de administração desenvolvido pelo engenheiro norte-americano Frederick Taylor, considerado um dos primeiros sistematizadores da disciplina científica da administração de empresas.

A qualidade chocante da montagem em certos tipos de sequência de imagens cinematográficas é crucial para Benjamin, pois correspondem a um modelo coletivo de recepção, que serve como alternativa à absorção individual, contemplação característica do culto da burguesia à arte. O filme que recorre ao choque tem também uma dimensão produtiva, na medida em que se torna como uma rotina para o espectador, uma vez que o alerta para as percepções sensoriais que são difundidas na cultura industrial, servindo assim como uma espécie de treino para o novo ritmo de vida e de experiência humana.

A função do filme é formar os seres humanos para lidarem com uma vasto aparelho cujo papel nas suas vidas está a expandir-se quase diariamente, como Benjamin deixou claro em *The Work of Art in The Age of Its Technological Reproducibility*. Tendo em conta que o cinema prepara os espectadores para novos modos de produção, podia-se assumir que permite aos trabalhadores alienados lidar com a alienação em vez de transformar as condições que o trouxeram até essa mesma condição. No entanto, lidar com o cinema também lhes ensina que a tecnologia irá libertar a sua escravidão às máquinas apenas quando toda a constituição da humanidade se tiver adaptado a todo o aparelho produtivo de forças que a tecnologia libertou. Assim, o treino de choque dado pelo cinema pode ser visto como a preparação para um novo domínio técnico. (Benjamin, 1935)

No que concerne ao ator, ao contrário do que se dedica ao teatro, o que se dedica ao cinema enfrenta o desafio de resistir, não permitindo que o aparelho cinematográfico destrua a sua humanidade. O seu desempenho, que não é captado pelo olhar do público no momento que está a representar, mas sim por holofotes e câmaras, é aquilo que ele chama uma performance de teste. Este feito gera um grande apelo às massas, uma vez que a humanidade está subjugada por aparelhos no seu quotidiano, como nas fábricas e empregos de produção. No cinema, a população encontra uma forma de se “vingar” da máquina, uma vez que coloca os aparelhos dos quais o mesmo se serve a serviço do seu lazer. O sucesso de um filme representa o triunfo da humanidade sobre uma tecnologia que é, para a maior parte da audiência composta

¹⁸ Criado por Frederick Taylor, esta filosofia centrava-se na crença de que fazer as pessoas trabalharem o máximo que conseguirem não era tao eficiente como otimizar a forma com o trabalho era feito. Através da publicação de *The Principles of Scientific Management* em 1909, propôs que ao simplificar os postos de trabalho, a produtividade iria aumentar.

por indivíduos da classe trabalhadora, experimentada como opressiva. Aqui, a tecnologia é apropriada pelo homem, enquanto, na sua vida diária, é geralmente vista como um instrumento de subjugação.

O filme tem o potencial de não tanto penetrar na realidade, mas de penetrar na fantasmagoria que distorce e esconde a realidade, bem como as capacidades sensoriais e cognitivas humanas. Tem a capacidade de trazer as condições que realmente se obtêm para o nível de consciência e assegura um vasto campo de ação. Este campo é o espaço em que um público cinematográfico é transformado através de uma recepção coletiva em massa, massa essa que tem potencial para gerir uma mudança social. O que torna este vasto campo de ação possível são os efeitos utilizados na cinematografia, como os movimentos baixos, os grandes planos e o alargamento do ecrã.

The Work of Art in The Age of Its Technological Reproducibility, então, uma série de inversões: o trabalho aparentemente banal que foi reproduzido tecnologicamente é favorecido em relação ao trabalho autónomo, e um modo de recepção distraído é favorecido em detrimento de um modo de concentração e absorção que, anteriormente, era a única forma de recepção aceite tendo em conta as exigências da arte consumida pelas classes altas da sociedade. (Benjamin, 1935)

5.1 A Narrativa

O significado do cinema vem a propósito da limitação calculada ou ideológica de um excesso. Em primeiro lugar, a percepção resulta das fronteiras que colocamos nas sensações, fronteiras que nos permitem confiar na estabilidade de uma certa disposição sensorial. As percepções são moldadas em representações de um estado de coisas por processos que efetivamente escolhem os aspetos das nossas percepções. Os géneros são, antes de mais, banais formas de lidar com as percepções para filtrar esse “estado de coisas”¹⁹. (Andrew, 1984, p.75)

Repetidamente, no estudo do cinema, surge a questão da narrativa, não simplesmente porque tem sido o modo historicamente dominante da produção cinematográfica, mas porque é sobretudo um instrumento de contextualização e de delimitação de significado. No cinema representativo a narrativa nunca pode estar ausente, como Jean Mitry, crítico e cineasta francês afirmava - *"A film is a world which organizes itself in terms of a story,"*

¹⁹ Andrew D., (1984) *Concepts in film theory*, Oxford; New York; Toronto; Melbourne: Oxford University Press.

O cinema confirmou que a narrativa é mais do que um conjunto de texto, é uma capacidade inata como linguagem em si, que emerge em muitas áreas da vida humana e é, muitas vezes, dominante. Esta permite dar uma ordem e um impulso aos significados, e podemos sentir o seu poder nas nossas conversas diárias e em quase todas as formas de comunicação. Tem o seu impacto numa série de formas de arte, como a pintura, a dança e a mímica. É celebrado na literatura e quase sinónimo da palavra cinema. (Andrew, 1984)

O estudo da sétima arte esteve consequentemente ligado a teorias de narrativa, tanto que se pode dizer que a sua fase moderna foi desencadeada pela onda estruturalista que ultrapassou a teoria narrativa no início da década de 1960. O aprofundamento da narrativa, tal como o da linguagem, passou por uma fase genética em direção a um estruturalismo que deu lugar ao que Dudley Andrew chamaria “análise funcional”. A abordagem genética, exemplificada por Scholes e Kellogg's *The Nature of Narrative*, procura compreender a narração de histórias examinando as suas origens e as diferentes formas que assumiu na história. A evolução dos géneros é assim traçada por um levantamento cronológico dos textos existentes. Embora a abordagem genética seja a mais acessível, adotou um tipo de inquérito sobre o mundo das histórias, foi desafiada pelo estruturalismo e rotulada como um impulso darwiniano para classificar e inter-relacionar as espécies. (Kellogg; Scholes, 2006)

As histórias rodeiam-nos. Na infância, aprendemos contos de fadas e mitos, e, à medida que crescemos, lemos contos, romances e biografias. A narrativa é uma forma fundamental do ser humano fazer sentido do mundo e é mais comum em filmes de ficção, no entanto pode aparecer em todos os outros géneros, e o espectador vem preparado para dar sentido a um filme narrativo. Enquanto o espectador assiste ao filme, ele recolhe informações e antecipa o que virá a seguir, ou seja, tem uma espécie de participação indireta na criação da forma do filme. Ao examinarmos a forma narrativa, consideramos em vários pontos a forma como envolve o espectador numa atividade dinâmica.

Uma narrativa é, então, “uma cadeia de acontecimentos numa relação causa-efeito que ocorre no tempo e no espaço”²⁰. (Bordwell, Thompson, 1979, p. 75) O envolvimento do espectador com a história depende da compreensão do padrão de mudança e estabilidade, causa e efeito e tempo e espaço. Todos os

²⁰ Bordwell D., Thompson K. (1979) *Film art: an introduction*, Nova Iorque, Estados Unidos: McGraw Hill.

componentes da definição são importantes para as narrativas na maioria dos meios de comunicação, mas a causalidade e o tempo são fulcrais.

5.2 O Poder do Som

O som é essencial numa produção cinematográfica. Mesmo antes deste ser introduzido em 1926, os filmes mudos eram acompanhados por orquestra, órgão ou piano, preenchendo o silêncio e oferecendo ao espectador uma experiência perceptual, abrindo a possibilidade de uma “sincronização dos sentidos”, como afirmou o cineasta soviético Sergei Eisenstein.

Para além disso, o som pode moldar de ativamente a forma como percebemos e interpretamos numa imagem. No filme *Lettre de Sibérie* (Carta da Sibéria), Chris Marker demonstra o poder do som para alterar a compreensão das imagens. São apresentadas três vezes as mesmas filmagens, um autocarro a passar por um carro e trabalhadores a pavimentar uma rua, no entanto, as filmagens são acompanhadas por um som completamente diferente. A primeira é fortemente afirmativa, a segunda é crítica e a terceira é uma mistura das duas primeiras. Este exercício permitiu ao público interpretar as mesmas imagens, mas de forma diferente, tendo como o único elemento que as difere a banda sonora. Por outro lado, esta sequência é também o espelho de outra vantagem do som, a de poder dirigir a nossa atenção para uma parte específica da imagem. Quando nos é descrita uma certa figura na imagem, a maior probabilidade é que olhemos para o objeto ao qual está a ser feita referência e esqueçamos tudo que se passa à volta. Em relação à música passa-se exatamente a mesma coisa, se numa imagem cinematográfica com música de fundo nos for apresentado pessoas a dançar e outras paradas apenas a observar, o nosso olhar é desviado para aquelas que se movimentam, uma vez que os seus movimentos estão em concordância com o som que estamos a ouvir. Assim, a banda sonora pode esclarecer as imagens, contradizer interpretações ou torná-las ambíguas.

Ademais, o som permite-nos formar expectativas. Por exemplo, se ouvimos uma porta a abrir, depreendemos que alguém entrou em determinado sítio e que é isso que aparecerá na próxima filmagens. Um bom exemplo da forma como é usado o som para criar expectativas ou suposições do que pode acontecer na próxima cena são os filmes de terror. Este género faz-se valer muito do som para ser bem-sucedido, uma vez que, ao ouvirmos algum ruído suspeito, facilmente ficamos em sobressalto sobre o que poderá vir a aparecer de assustador em seguida. Como exemplo concreto, podemos apresentar os gritos das personagens no género de horror. Mesmo a câmara estando focada em apenas uma personagem, o simples

facto de esta gritar faz com que percebamos rapidamente que algo de errado e assustador, que está ao alcance da vista da personagem, mas não da nossa, está a acontecer. Por último, o som dá um novo valor ao silêncio, dado que a ausência do mesmo numa passagem cinematográfica pode criar uma tensão no espectador, forçando-o a concentrar-se no ecrã na expectativa de que a qualquer momento o som possa surgir.

Vários aspetos do som tal como o percebemos são-nos familiares a partir da experiência quotidiana, e são fulcrais para a utilização do som pelo cinema. O som do filme manipula constantemente o volume, como é possível observar em algumas produções cinematográficas. Se numa cena em que existe muito barulho de fundo, por exemplo uma rua condicionada pelo trânsito, duas pessoas se encontrarem para conversar, o ruído produzido pela rua é diminuído em detrimento do som do diálogo das personagens, ou seja, o volume mais alto passa a ser direcionado para o foco da ação. A sonoridade está também relacionada com a distância, já que, quanto mais alto o som, mais perto o espectador parece estar do acontecimento. Este pressuposto funciona perfeitamente com o exemplo anterior, pois, o diálogo entre as personagens, sendo num tom mais alto, passa a mensagem para o espectador que se encontra no primeiro plano acústico, enquanto os sons provocados pelo tráfego passam a ser secundários. Do mesmo modo, o volume do som pode ser utilizado para criar reações rápidas no público, aquando de mudanças abruptas e extremas de volume, habitualmente chamadas mudanças de dinâmica.

Os componentes harmónicos do som dão-lhe uma certa cor ou tom, ao que os músicos chamam timbre. No quotidiano, o reconhecimento de um som familiar é em grande parte uma questão de vários aspetos do timbre. Os cineastas manipulam o timbre continuamente, tendo em conta que este pode ajudar a articular partes da banda sonora, como quando diferencia os instrumentos musicais uns dos outros. A sonoridade, o tom e o timbre interagem para definir a textura sonora global de um filme, permitindo-nos reconhecer diferentes personagens. Podemos usar o exemplo do famoso Mickey Mouse²¹, que é possível reconhecer pelo seu tom de voz mesmo de olhos fechados, acabando por se tornar uma voz identificável por muitas gerações ao longo dos anos.

²¹ Personagem de desenho animado, criado em 1928, que se tornou o símbolo da Walt Disney Company.

Técnicas recentes de redução de ruído e som digital produzem gamas mais amplas de frequência e volume bem como timbres mais nítidos daqueles que estavam disponíveis para os cineastas há anos. Atualmente, os editores de som podem individualizar voz ou ruído a um grau surpreendente.

O som no cinema é de três tipos: fala, música e ruído ou efeitos sonoros. Ocasionalmente o som pode cruzar categorias e os cineastas têm explorado livremente estas ambiguidades. No que concerne à criação da banda sonora, esta assemelha-se à edição da faixa de imagem. Tal como o cineasta pode escolher a melhor imagem entre várias que foram captadas, o diretor de som ou sonoplasta escolhe a parte exata do som que melhor serve o propósito. Tal como filmagens díspares podem ser misturadas numa única sequência de imagens, diferentes sonoridades também podem ser juntas livremente. Embora não estejamos tão conscientes das manipulações sonoras, uma banda sonora existe tanto trabalho de escolha como a montagem de imagens. Os desenhos animados, por exemplo, são produzidos de forma diferente: primeiro é gravada a música, o diálogo e os efeitos sonoros e só depois as imagens são filmadas, de modo a que as figuras possam ser sincronizadas com a moldura sonora. Também os filmes experimentais, constroem frequentemente as suas imagens em torno de uma banda sonora pré-existente, daí alguns cineastas argumentarem que o cinema abstrato é uma espécie de “música visual”.

O diálogo, como transmissor de informação histórica, é geralmente registado e reproduzido de forma clara, tentando sempre que ruído ou música de fundo não interfiram com a conversa. A música esta normalmente subordinada a diálogo, entrando durante as pausas, mas nem sempre este é a parte mais importante. Os efeitos sonoros são geralmente centrais para sequência de ação, uma vez que a música pode pautar cenas de dança, sequencias de transição ou momentos carregados de emoção, onde o diálogo não tem lugar.

Ao criar uma sequência sonora, o realizador deve então selecionar sons que cumpram uma determinada função. Para o fazer, este normalmente fornece um mundo mais claro e mais simples do que aquele que observamos no quotidiano. Geralmente, a nossa perceção filtra os estímulos irrelevantes e retém a informação que nos é mais útil no momento, mas, se fecharmos os olhos e nos focarmos nos sons que nos rodeiam, iremos estar focados em sons que de outra forma nos passariam despercebidos. Se percebermos como a seleção do som molda a nossa perceção, iremos também entender que os realizadores de cinema utilizam frequentemente o som com o único propósito de desviar a nossa atenção para o que é narrativamente ou visualmente importante.

5.3 Técnicas Cinematográficas

5.3.1 Mise-en-scène

De todas as técnicas de cinema, a mise-en-scène é aquela com que o público está familiarizado. Em francês, significa “pôr na cena”. (Timothy, 2015) Os estudiosos do cinema, alargando o termo à direção de filmes, utilizam o termo para explicar o controlo do realizador sobre o que aparece no filme. Como seria de esperar, inclui os aspetos do filme que se sobrepõem ao teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento. Ao controlar o mise-en-scène, o realizador encena o evento para a câmara. Este geralmente envolve algum planeamento, o que não significa que não possa ocorrer com eventos não planeados.

O enquadramento de um plano é um dos fundamentos do mise-en-scène, que pode ser determinado durante uma determinada fase de um filme. O papel de um artista é trabalhar com o realizador do filme, e ilustrar visualmente cada cena de um guião. Esta é uma das fases de pré-produção durante a qual as composições, enquadramentos e movimentos de câmara são determinados antes da filmagem. Alguns realizadores querem que a história assuma a liderança sobre o estilo, sem que as composições interfiram com a representação e o diálogo, por outro lado, outros preferem contos mais fluidos, ativos e filmagens com mais movimento, onde possam expressar a história e o estilo de forma igual.

Algumas histórias não podem depender apenas do vestuário, iluminação e adereços. Para produzir uma história credível que se relacione com os espectadores, o cenário criado pela direção de arte deve reforçar o mise-en-scène, o que pode ser conseguido com um design de produção adequado. O design de produção é a criação e organização do mundo físico que rodeia uma história cinematográfica. O termo foi criado pelo produtor David O. Selznick para descrever a grande contribuição do designer William Cameron Menzies em *Gone with the Wind*²², no entanto, as responsabilidades de um designer de produção variam inevitavelmente de filme para filme. Em alguns casos, o designer de produção é quase completamente responsável pelo aspeto geral de um filme, noutros, particularmente quando se trabalha com realizadores com estilos visuais fortes, a contribuição de um designer tende a ser muito mais limitada. A direção de arte e o design de produção sobrepõem-se frequentemente, embora o crédito pelo design de produção seja visto como mais inclusivo.

²² Romance histórico, adaptado da novela de 1936 de Margaret Mitchell.

Elementos essenciais no *mise-en-scène* são também a iluminação, o vestuário e o cabelo e a maquiagem. No que concerne à iluminação, esta elevará a produção, através da representação do mundo através dos movimentos de luz, com o fim de mostrar o interior e o exterior do mundo, seja qual for o escolhido. Já o vestuário deve ser teatral e elaborado, na medida que acrescentam valor a uma obra cinematográfica. As escolhas de guarda-roupa reforçam a qualidade e o tom do filme, como podemos ver em *The Dark Knight*²³ ou *Charlie and the Chocolate Factory*²⁴. Em relação ao cabelo e à maquiagem, estes dão vida às personagens de acordo com a época em que se encontram. Em *The Hunger Games*²⁵ observamos uma excelente personificação de *mise-en-scène*, uma vez que o cabelo e a maquiagem mudam juntamente com o desenvolvimento da personagem ao longo do filme. A forma como é apresentada Katniss representava a vida de uma rapariga do campo, ao mesmo tempo, que, quando foi enviada para combater, apresentava um aspeto teatral e guerreiro.

Os filmes podem parecer de uma forma ou de outra visualmente, dependendo da câmara de vídeo usada ou do tipo de efeitos de pós-produção, aquando da exibição final. Diferentes tipos de filmes oferecem diferentes texturas. Quando se trata de vídeo, recomenda-se a filmagem de melhor qualidade possível, e, em seguida, a pós-produção granulada. Durante a filmagem de um filme, é muitas vezes considerada a variedade das câmaras usadas, ângulos ou latitude. É vital considerar a forma como um filme reage à luz antes de o filmar.

O *mise-en-scène* concentra, então, todos os elementos necessários para cativar eficazmente os espectadores para apreciar o filme, independentemente do seu género.

5.3.2 Efeitos Visuais

Os efeitos visuais são tão antigos como o próprio cinema. O cineasta, desde o início da produção de filmes, que tem um grande papel no que concerne ao uso de efeitos especiais, sejam eles usando a câmara ou posteriormente produzidos “em laboratório.” Antes da era digital, a maioria dos efeitos eram feitos através da câmara, atualmente, no entanto, existem novas ferramentas e técnicas, tais como os efeitos visuais produzidos digitalmente.

²³ Baseado no super-herói Batman da DC Comics, é um filme de super-heróis datado de 2008, realizado por Christopher Nolan.

²⁴ Musical de 1971, é baseado no livro infantil com o mesmo nome, publicado em 1964, que conta a história de um menino que encontra um bilhete dourado e visita a Fábrica de Chocolates Wonka.

²⁵ É um filme distópico de ação dirigido por Gary Ross, baseado na novela de Suzanne Collins de 2008, que estreou no ano de 2012.

Antes da introdução da computação gráfica, era relativamente fácil dizer o que era um efeito visual. Se um disparo exigisse algum tipo de tratamento em pós-produção, era considerado como tal. Um efeito visual é, portanto, a manipulação de imagens em movimento por meios digitais que criem uma ilusão cinematográfica realista que não existe no mundo real.

Logo nos primeiros anos de produção de filmes comerciais, os efeitos visuais eram limitados ao que poderia ser feito com a câmara, incluindo, assim, efeitos bastante rudimentares, tais como imagens de substituição, onde tinham de parar de filmar e mudar a cena antes de a recommençar, ou então as divisões simples. Nestes primeiros tempos, a câmara foi sempre bloqueada, o que tornou tais efeitos possíveis. Qualquer bom operador de câmara era capaz de produzir um número de truques durante o processo de filmagem em modo manual, incluindo os efeitos básicos de fazer desvanecer a imagem e de dissolvença, onde uma se funde perfeitamente com a outra. Variando a velocidade a que a câmara era movimentada, era também possível produzir movimentos rápidos ou lentos.

A partir de 1933, a gravação de som restringe a filmagem no local, o que levaria a que, nos anos seguintes, os filmes passassem a ser filmados quase todos em estúdio. Para o departamento dos efeitos especiais, o som trouxe alguns desafios. Com filmes a serem feitos exclusivamente dentro das quatro paredes de um estúdio, os técnicos tinham de encontrar formas de trazer alguns objetos ou animais exóticos até aos locais do quotidiano. A tecnologia desenvolvida possibilitou o que se chama *green screen*²⁶, que permite a projeção de cenários de fundo para um ecrã atrás dos atores, enquanto estes filmavam no estúdio. Através desta técnica, era possível usar como fundo um cenário de floresta, mesmo o filme estando a ser gravado dentro de um estúdio fechado.

Muitas das técnicas convencionais ainda estão em uso mesmo após a era digital, algumas registando melhorias e outras substituídas por componentes digitais.

5.4 Cinematografia

A cinematografia depende em grande medida da fotografia. Na maioria da vezes, o cineasta utiliza uma máquina fotográfica para regular a forma como a luz de algum objeto será fotoquimicamente registada

²⁶ É um fundo verde em frente do qual são filmados temas em movimento e que permite adicionar fundo previamente filmado separadamente à imagem final.

no filme. Em qualquer caso, o realizador pode seleccionar a gama de tonalidades, manipular a velocidade e transformar a perspectiva.

O cineasta pode controlar todas as qualidades visuais, manipulando a exposição e o desenvolvimento de procedimentos. Uma imagem de alto contraste exhibe pontos brilhantes em branco, áreas negras e uma gama de cinzentos no meio, já uma de baixo contraste possui uma ampla gama de cinzentos e nenhuma área branca ou negra. Uma vez que a visão humana é sensível às diferenças de cor, textura, forma e outras propriedades, os contrastes permitem aos cineastas movimentar o olho do espectador para a parte da imagem que lhes interessa. Manipulando as cores, a iluminação e os procedimentos, os cineastas podem conseguir uma enorme variedade de aspetos de imagem no filme. Os filmes de guerra por exemplo, são geralmente apresentados com poucas condições de iluminação, aliadas a imagens com um aspeto antigo, de forma a que passe para o espectador que a época em que a produção se passa é anterior à que agora se encontra, e a falta de cor e a abundância de tons monótonos oferece um clima pesado e sombrio. A pessoa a quem é atribuído o papel de temporizador ou graduador de cor, tem uma ampla escolha sobre a cor numa impressão. Muitas vezes, o temporizador consulta o diretor a fim de seleccionar um tom chave, que servirá como ponto de referência para as relações de cor ao longo do filme. A gama de tonalidades na imagem é crucialmente mais afetada pela exposição desta durante as filmagens. O realizador normalmente controla a exposição regulando a quantidade de luz que passa através da lente da câmara, embora as imagens captadas com a exposição correta também possam ser modificadas na pós-produção.

A cinematografia digital não emprega películas, a imagem é captada num sensor com carga elétrica e gravado em fita adesiva ou num disco rígido. Ainda assim, os realizadores devem fazer escolhas sobre cor, exposição e contraste tonal que sejam comparadas às oferecidas pelo filme.

Outro dos componentes da cinematografia é a velocidade com que os movimentos são executados. Naturalmente, o cineasta que encena o que vai ser filmado pode ditar o ritmo a que a ação ocorre, ao mesmo tempo que pode também ser controlado por um poder fotográfico exclusivo do cinema, o controlo da velocidade de movimento vista no ecrã. A velocidade do movimento que se vê no ecrã depende da relação entre o ritmo a que o filme foi rodado e a taxa de projeção, e ambas são calculadas em *frames* por segundo (fps). Do inglês *frames per second*, representa a quantidade de imagens exibidas numa tela em apenas um segundo.

Pata que o movimento pareça preciso, a taxa de disparo deve corresponder à taxa de projeção. O movimento rápido tem sido utilizado há muito tempo para outros fins diferentes dos de hoje, como em *Nosferatu*, de F.W. Murnau, em que o treinador do vampiro apressa-se de forma estranha através da paisagem, sugerindo que possui um poder sobrenatural. Quanto mais *frames* por segundo, mais lenta será a ação, usada geralmente para sugerir que esta tem lugar num sonho ou numa fantasia, para fornecer uma certa conotação lírica. Para aumentar os efeitos expressivos, os cineastas podem alterar a velocidade do movimento. Muitas vezes, esta mudança de velocidade ajuda a criar efeitos especiais. A cinematografia com *time-lapse* permite-nos ver o pôr-do-sol em segundos ou uma planta a florir num minuto. Para isso, é necessária uma velocidade de disparo muito baixa, já para a cinematografia de alta velocidade a câmara pode expor centenas ou mesmo milhares de *frames* por segundo

Depois de filmar, o realizador ainda pode controlar a velocidade de movimento no ecrã através de vários procedimentos tecnológicos. Até ao início dos anos 90, o meio mais comum utilizado era a impressora ótica, que refazia a fotografia de um filme, copiando todo ou parte de cada *frame* original para outro rolo de filme, a fim de acelerar a ação, retardar, pará-la ou invertê-la. Esta impressora ótica foi posteriormente substituída por manipulações digitais.

5.4.1 Regras Básicas de Composição e *Film Shots*

Para tornar um filme mais apelativo ao espectador, existem algumas técnicas que à vista desarmada parecem simples, mas que, quando devidamente usadas, podem fazer uma grande diferença na forma como a mensagem é passada para a audiência.

A Regra dos Terços (*The Rule of Thirds*) é uma técnica que permite dividir o ecrã numa grelha de 3x3, ficando assim a imagem repartida em nove quadrados. Ao posicionar a ação em qualquer um dos quatro vértices, cria-se um equilíbrio na composição que parece mais natural, o que não aconteceria se esta estivesse colocada no meio da moldura.

Observar uma cena desde o cimo da câmara pode-se tornar aborrecido, mas, usando a técnica certa, pode ser obtido o resultado contrário. Usando o exemplo de um copo em cima de uma mesa, se o objeto for o foco de interesse, a câmara deve ser posicionada sobre a mesa. Assim, o público irá aperceber-se da importância do copo, uma vez que a concentração no objeto é óbvia. Quando a cena em questão

possuir vários elementos que se podem tornar uma distração para a compreensão do espectador sobre o que tem primordial importância, utilizar diferentes planos é essencial. Em vez de a cena ter lugar num único plano, utilizam-se vários para acrescentar profundidade e torná-la visualmente mais rica.

A forma como a câmara interage com a cena dita a forma como o público sente que está a interagir, daí a importância das diferentes perspetivas de filmagem. Começando pelo *long shot*, os atores são filmados à distância, tornando-se pequenos em comparação com o ambiente que os rodeia. No lado oposto, está o *close-up*, que coloca as emoções de uma personagem no primeiro plano da imagem.

Usando imagens largas o público sente-se mais distante da cena, enquanto que movendo-se mais perto da ação faz com que o público se sinta investido nas personagens e no que lhes está a acontecer.

5.5 Linguagem Fílmica

O filme em geral é um tipo específico de ilusão, ilusão esta que é particularmente bem-sucedida no modo de seduzir o espectador suspendendo a sua incredulidade. (Metz, 1974) Uma vez imersa no mundo do cinema, a imagem assume todo o seu poder de sedução. O objetivo final, ao invés de interpretar apenas os filmes, é analisá-los como uma estrutura de significação. A histórica fílmica é sempre realizada através da imagem (o significante) e que esta, embora seja um elemento essencial, não é o que é um filme.

Se tivermos em conta um filme de ficção, é necessário construir a estrutura básica da diegese cinematográfica tal como é realizada nas imagens. Ao invés de interpretar um texto, é primordial alcançar uma descrição da ordem sintática básica de cada texto, seja ele de forma literária ou cinematográfica. Dizer que uma longa-metragem se desdobra através de uma estrutura narrativa é dizer que um discurso é “uma enunciação decretada por um sujeito de enunciação”²⁷ (Benveniste, 1966) Com efeito, as imagens de um filme são sempre organizadas de forma específica, embora possam ocorrer sequências descritivas dentro da diegese do filme. Como discurso, este tem de ser entendido em termos de processo em vez de linguagem ou sistema.

As imagens do filme correspondem a afirmações ou atos de fala e não a palavras, precisamente porque, ao contrário das palavras, são em número indefinido e são criadas pelo realizador do filme. Ademais,

²⁷ Benveniste E. (1966), *Problems in general linguistics*, Miami: University of Miami Press.

o filme não é uma linguagem, mas sim uma arte de conotação e expressividade, que utiliza objetos naturais que não invocam um código. Devido à sua dependência de apresentação de imagens no tempo e no espaço, o filme tende a privilegiar o eixo sintagmático sobre o eixo paradigmático. (Metz, 1974) Embora uma página de texto gráfico também possa parecer desdobrar-se sintagmaticamente, uma palavra é, como afirmou Jacques Lacan, “um nó de significados que assim torna frágil o fluxo horizontal da linguagem”. Já uma imagem, é produzida pelo discurso fílmico, um discurso que é realizado não só através da direção assumida pela câmara, mas também através do procedimento de montagem.

A construção de uma sintaxe de um filme no eixo sintagmático de significação, segundo Metz, é dividida em oito segmentos autónomos: o plano autónomo, os sintagmas paralelos, os sintagmas descritivos, os sintagmas alternados, a cena, a sequência por episódios e a sequência ordinária. (Metz, 1974)

O espectador, por outro lado, é essencial no entendimento da imagem, uma vez que este é cativado por ela como uma criança se identifica com a imagem que vê no espelho²⁸ (Lacan, 1936). A instituição cinematográfica tem, assim, um interesse específico em assegurar que o espectador experimente qualquer filme como um objeto de fantasia que muitas vezes constitui a base de um sonho. O filme torna-se, assim, integrado no desejo do indivíduo e o ecrã torna-se o equivalente a um espelho, uma vez que oferece a imagem que o indivíduo deseja que seja refletida. (Metz, 1974)

6. O Cinema na Alemanha do século XX

Nos anos antecedentes a 1940, o cinema estava a obter um alto grau de importância e influência na vida social, na medida em que constituía uma nova forma de diversão. Vendo a sua evolução e a aderência das massas à mesma, o regime nazi usufruiu do mesmo, tornando-o num dos seus principais instrumentos de doutrinação.

É possível demonstrar uma separação e categorização dos filmes exibidos tendo como principal parâmetro a narrativa utilizada na representação da ideologia do partido. Como exemplo da ampla produção cinematográfica do regime, fazem parte os filmes de conteúdo ideológico onde a temática principal é a guerra, representada através de uma narrativa de romance, como *Ohm Krüger*, ou os filmes de propaganda

²⁸ O psicólogo Henri Wallon definiu primeiro o conceito em 1931, mas, mais tarde, Lacan retoma a terminologia, transformando-a e afastando-se da ideia original.

política explícita do partido, mas sem aprofundamento ideológico ou doutrinário, como *Olympia e Triumph des Willens*. Também o tema do antissemitismo se mostrou muito presente em vários filmes, os quais apresentavam claramente os argumentos antissemitas propagados pelo nazismo, entre eles, *Jud Süß* e *Der Ewige Jude*, ambos exibidos no ano de 1940.

Como anteriormente referido, a forma como a ideologia era exposta ao espectador era variável, uma vez que, embora houvesse a repetição frequente de temas e argumentos que se constituíam nos principais fundamentos do regime nazi, a mesma mensagem era transmitida, mas adotando narrativas distintas.

O cinema é um produto da sociedade moderna, uma vez que é produzido e percebido em modo coletivo. Posto isto, o cinema e a sociedade contemporânea avançaram na mesma direção de equiparar a humanidade às massas, e, a vida retratada pelo filme torna-se, assim, a própria experiência do homem. Com os seus sonhos pré-fabricados, pode ser consumido como qualquer outro produto sem qualquer esforço intelectual por parte do espectador, ao contrário dos livros, que mais dificilmente apelavam à curiosidade do cidadão comum, pois necessitavam de um certo nível de cultura para serem compreendidos, algo que nem todos os alemães possuíam. Este tornou-se um campo de ensaio para formas explicitamente políticas de espetáculo de massas, em que a negação da individualidade significava o primeiro passo para o totalitarismo. (Arendt, 2012)

A sua utilização como veículo de propaganda política pelo governo alemão surgiu ainda durante a Primeira Guerra Mundial. A luta pelo próprio controle, que provou ser o grande tema do Cinema de Weimar, teve o efeito de aumentar a segurança, e assim as tendências autoritárias das massas que, na era pós-guerra, incluíam grandes famílias da classe média empobrecidas pela inflação. No entanto, como estávamos perante um regime republicano e a Alemanha era uma nação conquistada, este impulso autoritário não tinha meios de expressão, e a mente coletiva da sociedade ficou paralisada pela sua incapacidade de se articular. Embora o declínio do cinema alemão após 1933 tenha sido atribuído aos nazis, que subverteram a UFA depois de chegarem ao poder, transformando o estúdio numa fábrica de produção em massa de entretenimento ligeiro e num instrumento de propaganda para o Estado, não foram os mesmos que destruíram o cinema alemão, mas as condições culturais prévias que permitiram a sua ascensão ao poder.

Em 1918, havia 2300 salas de cinema com cerca de 800.00 lugares. Dez anos mais tarde, estes números tinham aumentado para mais de 5000 salas de cinema, com 1.940.000 lugares. Durante esse

período, a indústria cinematográfica alemã produziu, em média, 250 filmes por ano. De todos os filmes realizados nos anos 20, um total de 2300 filmes alemães incluem aqueles que se encontravam entre os mais memoráveis e influentes da história do cinema. As estimativas sugerem que em 1926, um milhão e meio a dois milhões de pessoas foram ao cinema num dia, e 800.000 dessas pessoas foram consideradas como trabalhadores. A ida ao cinema era provavelmente mais popular entre os trabalhadores politicamente desvinculados e geralmente desinteressados pela política. Para esta secção do público, que frequentemente não lia nem um livro nem o jornal, o cinema criava ilusões e sonhos satisfeitos.

Como resultado do seu apelo às massas, o cinema tornou-se num importante meio de propaganda política. Após a Primeira Guerra Mundial, as organizações de esquerda mostraram um interesse crescente pelo cinema como meio de crítica ao capitalismo e à ideologia burguesa. Nos anos que se seguiram ao fim da Guerra, o espírito revolucionário desejoso de uma mudança radical passou do domínio da política para o do cinema.

Defronte do que foi imposto no Tratado de Versalhes e da incapacidade das forças políticas no poder de acabar com a crise económica e social na Alemanha, o Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães começa a ganhar força no panorama político do país e alcança um bom resultado eleitoral. Hitler começa a ser aparição frequente nos jornais da UFA, o que contribui significativamente para o culto da sua imagem como futuro líder. Com a sua ascensão, o expressionismo e a discussão de temas sociais nos filmes alemães, são suprimidos pela ditadura totalitária, e dão lugar a novas temáticas que conferem em si um único objetivo comum: disseminar os ideais do regime Nazi. Alguns produtores, atores e diretores viram-se obrigados a emigrar diante do controle ideológico exacerbado e da violência da ditadura. Tal como referido anteriormente e a exemplo de outros regimes políticos, o regime utilizou o cinema como meio para difundir as suas crenças e consolidar uma estrutura política, económica e institucional que fosse benéfica à produção de filmes que a favorecessem. Goebbels, o Ministro da Propaganda de confiança do Reich, considerava o cinema um dos meios mais modernos de influenciar as massas, e foi um dos principais responsáveis pelo sucesso deste meio de difusão, bem como o Ministério da Informação e Propaganda, a Câmara Nacional da Cultura e a Câmara Nacional do Filme²⁹. Os filmes eram divididos em variados grupos e, dependendo do quão apoiavam ou não o regime, recebiam maiores ou menores investimentos.

²⁹ Reichsfilmkammer

O regime nazi monopolizou todas as formas de meios de comunicação social com o objetivo de doutrinar o povo alemão a seguir subordinadamente a sua ideologia. O cinema na década de 1930 representou uma nova frente de oportunidades para a máquina de propaganda abrangente Nazi. O filme glorificou o nazismo ao retratá-lo como um movimento de progresso que defendia a unidade alemã. Não há ideias perturbadoras, nem propostas reacionárias, e certamente também não existia nenhuma indicação do mal que estava para vir como resultado das políticas partidárias. Ao evocar a unidade, o Partido Nazi poderia apelar com sucesso às massas internas e conquistar as almas do povo comum. Durante os doze anos de ditadura, foram produzidos 1.350 longas-metragens, que incluem comédias, musicais, filmes de costumes e cinejornais.

6.1 A República de Weimar

A arte tem vindo a entrar numa relação mais estreita com a tecnologia desde o final do século XIX. A produção de filmes é, em si mesma, uma produção tecnológica.

A reprodução torna esta forma de arte mais acessível ao público, e um vasto espectro deles procura refúgio no cinema para as suas expectativas reais de sucesso económico e mobilidade social que eram, de facto, muito limitadas naquela época.

A história da República de Weimar está geralmente dividida em três períodos. O primeiro período, entre 1918 e 1923, representa o rescaldo da Primeira Guerra Mundial, em que o império alemão entrou em colapso, Kaiser Wilhelm II abdicou, a economia enfraqueceu de forma severa, e o país testemunhou batalhas contínuas entre grupos de esquerda que propunham uma revolução socialista e grupos de direita que procuravam uma restauração da monarquia ou a implantação de uma ditadura. Este período inicial da história de Weimar culminou com a grande inflação de 1923, em que a moeda alemã, o *Reichsmark*, perdeu praticamente todo o seu valor, e muitos cidadãos comuns viram as suas poupanças de vida desaparecerem. O segundo período da história de Weimar, entre 1924 e 29, foi, contrariamente ao anterior, um período de alguma estabilidade política e económica, em que a economia alemã prosperou. Durante este período, os conflitos entre a ala esquerda e a ala direita diminuíram, e a Alemanha fechou também alguns tratados de amizade entre si e muitos dos seus antigos inimigos. Por fim, o período de 1929 a 1933 testemunhou a rápida caminhada da Alemanha em direção ao caos económico e político, que culminou com a nomeação,

por parte de presidente Paul Von Hindenburg, de Hitler como Chanceler da Alemanha, a 30 de janeiro de 1933. Este terceiro período da história da República de Weimar assistiu ao início da Grande Depressão, a um aumento maciço do desemprego na Alemanha e a um clima cada vez mais hostil entre o Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães e o Partido Comunista.

A indústria cinematográfica na República de Weimar foi profundamente afetada pelas preocupações económicas e políticas em todos os aspetos da vida cultural, influenciando mesmo a forma como os filmes eram discutidos na imprensa escrita. O desenvolvimento do cinema alemão no período de Weimar esteve ligado a eventos políticos e económicos. Em geral, a força cultural da Alemanha na década de 1920 contrastava com a sua falta de força política, económica e militar. A agitação política e a incerteza que tão frequentemente caracterizou a República de Weimar está bem refletida em alguns dos seus emblemáticos filmes, como de *Das Cabinet des Dr. Caligari* através de *Der Letzte Mann*, de *F. W. Murnau* e *Lang's Metropolis*. Em muitos destes filmes, particularmente em *Metropolis*, vê-se grandes grupos de pessoas afetadas pela incerteza e medo e que reinavam na Alemanha, fazendo, assim, com que o cinema desse vida a uma sensação muito real de insegurança que persistiu em toda a República de Weimar.

A crítica cinematográfica vinha principalmente nos jornais, revistas populares e revistas literárias, dando aos críticos a oportunidade de estabelecer um contacto mais estreito com as massas através da escrita. Como disse Sabine Hake, em 1920: "*três milhões e meio de alemães iam ao cinema todas as noites*" (1933).

Entre 1914 e 1919, a Alemanha foi incapaz de fornecer filmes britânicos, franceses e americanos, pelo que os alemães uniram esforços para aumentar a quantidade e a qualidade da produção nacional. O primeiro grande passo foi a criação da rede de estúdios cinematográficos UFA, em 1917, que começou a controlar pequenas empresas cinematográficas e proporcionou a junção das principais empresas de produção bem como dos distribuidores numa única unidade, a fim de melhorar a imagem da Alemanha no país e no estrangeiro. A organização foi tão eficaz que, no final da guerra, as instalações de produção alemãs eram dez vezes maiores do que tinham sido na sua origem. A indústria cinematográfica alemã tinha, então, todas as ferramentas para competir comercialmente com qualquer outra nação do mundo.

Embora a impressão geral fosse de que a UFA monopolizou o cinema alemão durante os anos 20, funcionou mais como distribuidor para empresas mais pequenas do que como produtor no seu próprio país.

A razão para esta impressão errada é que quase todos os poucos filmes que a UFA produziu durante os anos 20 se tornaram clássicos da chamada *Era de Ouro* do cinema alemão.

Na recente renovada atmosfera vivida na República de Weimar, a nova liberdade de expressão manifestou-se de forma mais imediata numa série de filmes considerados pornográficos. Este género cinematográfico levou a Assembleia Nacional a restabelecer a censura estatal através do *Reich Film Act* em maio de 1920, o que mais tarde permitiria aos nazis afirmarem o controlo ideológico sobre o cinema alemão. À medida que o cinema integrava a cultura da classe média, o negócio cinematográfico transformou-se, passando de uma pequena indústria para um grande complexo industrial, incluindo instalações de produção, cadeias de cinema, empreendimentos editoriais e área onde a oferta de emprego era vasta. Quando a censura cinematográfica foi descartada em 1918, os filmes de educação sexual submergiram o mercado, e a introdução da lei cinematográfica nacional, em 1920, pôs fim a esta tendência.

Nos primeiros anos, as pequenas empresas cinematográficas aumentaram em número, uma vez que a indústria cinematográfica se tornou uma área rentável, em resultado da falta de concorrência no negócio da exportação e da inflação económica. Os filmes alemães foram feitos com o objetivo explícito de criar um produto de qualidade e de atrair um público de classe média para o cinema. Realizadores como Fritz Lang, E.A. Dupont, Rober Wiene, F.W. Murnau, G.W. Pabst e Paul Leni criaram um tipo de cinema que utilizou a tecnologia mais avançada da época.

Os filmes alemães deste período da história podiam ser divididos em duas categorias diferentes: fantásticos e místicos ou realistas e psicológicos. No filmes em que a fantasia era o género primário, a ação girava em torno do oculto, do enigmático e do metafísico e, apesar dos seus elementos comerciais, continuou a ser um tipo de cinema considerado alternativo. Os filmes fantásticos eram a expressão direta da pretensão e da vontade da classe média de escapar à realidade que a rodeava, tentando encontrar no cinema uma forma de escapar ao mundo real, mergulhando num mundo completamente antagónico, caracterizado pela fantasia. Por outro lado, os filmes de género psicológico giravam em torno dos pensamentos e sentimentos das personagens, o contrário dos filmes de fantasia, estes retratam a classe média como ela era na realidade, envolta num ambiente miserável.

O expressionismo era o principal movimento da década de 1920. Caracterizava-se pela recriação do mundo a partir da percepção peculiar do artista, numa sobreposição da subjetividade. O expressionismo

alemão foi um estilo cinematográfico que distorceu os cenários e as personagens, através de maquiagem, recursos de fotografia e outros mecanismos, com o objetivo de expressar a maneira como os realizadores viam o mundo. Através desta distorção e de uma direção de arte imaculável, procurava exteriorizar os sentimentos tanto das personagens como dos realizadores, narrando histórias do quotidiano urbano, sempre com um tom bastante sombrio. Para o expressionista, uma casa deveria representar o estado do espírito do seu morador, apresentando traços e formas irregulares, tal como são os sentimentos humanos.

Devido ao facto de ter saído como a principal perdedora da Grande Guerra, a Alemanha vivia um momento difícil da sua história, com inúmeras crises em diversas áreas, dívidas enormes e uma onda de humilhação, o que faz com que a população mergulhasse num momento de puro desespero. A carnificina da guerra ofereceu material necessário para os artistas expressionistas fundamentarem as suas criações, e o cinema viria a servir como crítica para a sociedade alemã da época. Representava sobretudo cidades destruídas, desemprego, fome e os sentimentos negativos da população: a insatisfação, frustração, falta de esperança e pessimismo.

A onda expressionista teve um fim precoce por causa da perseguição feita pelo regime nazi, que queria fazer com que a população alemã se sentisse exaltada, não permitindo demonstrações de tristeza. Como a corrente era pautada pelo horror, as personagens eram monstros, vampiros, robots, outros tipos, mas sempre figuras atormentadas, e, sobretudo, fictícias. Com orçamentos pequenos, precisaram de ser ousados, através do uso de recursos primitivos, tendo sido isso que fez com que este género de cinema se destacasse. Os filmes abusavam de técnicas de filmagem alternativas para a época, pouca iluminação e cenários criados propositadamente para parecerem sujos, tortos e irreais.

A grande diferença em relação a movimentos anteriores é a forma como o filme alemão trabalha a plasticidade da imagem, usando um cenário para expressar a dramaticidade, e fazendo-se valer do ator, que deve abusar das expressões faciais e movimentos labiais. As principais características da narrativa focavam-se no caos e na descontinuidade, na ausência da noção espaço-tempo, na abordagem de questões psicológicas mais profundamente e na questão do poder da burguesia e da mecanização do homem. Em relação aos aspetos técnicos, era visível um contraste entre claros e escuros, uma montagem acelerada, câmeras lentas e ambientes naturais, uma vez que a maioria dos seus atores e diretores eram oriundos do teatro, e adaptaram algumas dessas técnicas ao cinema.

Os filmes abrem uma perspectiva para uma classe de espectadores cuja posição social os torna membros da pequena burguesia, que compensa o seu medo da proletarização sonhando com o desvio do conflito social, sob a forma de fantasias pessoais de sucesso.

6.2 O Cinema Nazi

O cinema começou como um espelho da indústria capitalista, que acabou por permanecer ao longo dos anos, mas, como qualquer tipo de indústria capitalista, tem o objetivo de gerar lucro a uma grande escala. Era objeto de muita preocupação moral, política e económica por parte do governo e da sociedade em geral, sofrido censura, regulamentado e assistido particularmente em tempos de crise por agências governamentais. Em geral, o setor do entretenimento era o mais capitalista, com o cinema a ser subsidiado pelo Estado e os filmes documentais e educativos objeto de intervenção mais ativa do governo.

Nos seus primeiros anos, o cinema entrou no mundo da reportagem tão cedo como a Guerra Hispano-Americana de 1898, encontrou o seu caminho para o mundo da preocupação moral como filmes como *Traffic in Souls*³⁰ e as suas práticas de monopolização começaram a ser escrutinadas pelos tribunais no decurso de batalhas conduzidas por Thomas Edison contra os seus concorrentes durante a primeira década do século XX. Por fim, durante o período da Guerra, os governos intervieram para regular a divulgação de notícias e para encorajar a realização de filmes patrióticos. A crise e o conflito tornaram-se a norma mesmo que os seus efeitos nem sempre fossem visíveis em todos os países.

Embora alguns países na Europa tenham experimentado o fascismo, como Espanha com Franco e Itália com Mussolini, os acontecimentos na Alemanha foram muito mais dramáticos. No início da década de 1930, o país usufruía de uma posição dominante no cinema europeu, bem como na cultura, tanto que produziu os seus próprios filmes. Os sociais-democratas e os comunistas tentaram criar redes culturais alternativas durante a República de Weimar, com a sua própria literatura, teatro e atividades de lazer.

Assim que os nazis chegaram ao poder, Joseph Goebbels, assegurou que o partido dominasse a indústria cinematográfica. Através da Câmara de Cinema do Reich, estabelecida a 14 de julho de 1933, os produtores foram controlados, o conteúdo dos filmes foi escrutinado através da censura, e a própria indústria era monopolizada através da nacionalização. Devido às características do regime, variados realizadores, atores

³⁰ Tucker L. G. (1913, Novembro 24). *Traffic in Souls*.

e atrizes deixaram a Alemanha, por não possuírem, daí em diante, liberdade de pensamento e de expressão no que concerne à sua arte.

O filme tornou-se numa ferramenta de primordial importância na forma como a população era manipulada, tal como mencionou Goebbels a 9 de fevereiro de 1934, “o filme é um dos meios de comunicação mais modernos e de maior alcance.” Como a produção de um cinema monolítico seria contraproducente, a sua política defendia uma mistura de entretenimento com propaganda, ao contrário de Hitler, que pretendia explorar a indústria cinematográfica apenas como meio de propaganda. Estes filmes tinham como único propósito divulgar os ideais do Regime Nazi: a glorificação do partido, o princípio de liderança, o antissemitismo, a hostilidade, o militarismo e a guerra. Desta forma, o regime produziu longas-metragens como forma de transmitir os seus objetivos para a sociedade, pois refletiam as crenças sobre quem se encaixava na sociedade e quem não se encaixava, sublinhando de forma muito clara quais eram os inimigos, tanto externos como internos, da comunidade nacional.

Glorificando os atributos do herói, a morte, retratando o significado místico dos símbolos nazis e idealizando o estereótipo ariano, estes filmes eram de propaganda ostensiva, que visavam atrair as massas, principalmente os jovens, para o nacional-socialismo. Já o cinema de liderança, que tem como seu principal difusor *Triumph des Willens (1935)*, refletia a capacidade da propaganda nazi de manipular as emoções do povo alemão. Os valores camponeses e a sacralidade do solo alemão foram também enfatizados, representando a relação entre um povo e a sua floresta, de forma a sublinhar a importância mítica da mesma. Além disso, o ecrã foi utilizado para criar estereótipos em relação ao retrato dos inimigos, para persuadir a população alemã a aceitar as políticas nazis contra eles, como os filmes antissemitas. Os judeus eram estereotipados por características físicas e foram caracterizados como sendo uma ameaça insidiosa para o país. Em 1940, foram exibidos três grandes filmes antissemitas, como parte de uma campanha de propaganda, a fim de justificar cada vez mais o tratamento discriminatório dos judeus pelo regime e para preparar a população para políticas antissemitas mais radicais. A comunidade judaica era retratada como uma ameaça racial e económica, suja, com nariz de gancho e fisicamente arrepiante. O regime utilizou também a propaganda cinematográfica para legitimar, justificar e tentar criar um clima favorável à sua campanha de eutanásia, com o objetivo de mostrar o quão caro é manter alguém em cuidados continuados e também o quão limitados são os resultados terapêuticos destes cuidados. Os casos mais chocantes eram os de crianças e adultos com deficiências físicas ou doenças mentais, onde era apresentado aos alemães

“saudáveis” o quão dispendioso pode ser manter uma pessoa assim viva, e que esse dinheiro poderia ser mais bem gasto em causas mais merecedoras. Durante a Guerra, o filme foi utilizado para divulgar propaganda antibritânica e serviu para atacar a sua elite governante. Entre 1940 e 1943, a Grã-Bretanha foi retratada cada vez mais como sendo uma brutal opressora das pequenas nações, impedindo países como a República da Irlanda de alcançarem a independência. Estas produções atacavam também a conduta imperialista britânica em África, através de filmes como *Ohm Krüger*, de 1941, que se tornou no filme de propaganda antibritânica mais impressionante desde período. Também o militarismo e a guerra foram fortemente retratados nos filmes produzidos pelo regime, que serviram de veículo de encorajamento de um espírito militarista agressivo. Tendo como propósito justificar a guerra, o grande ecrã enalteceu a invencibilidade das forças militares alemãs e romantizou os seus soldados, instilando na sociedade um sentimento de obediência absoluta, de que era moralmente correta a morte pelo bem da pátria e uma vontade inabalável de crença na vitória. Assim surgiu o *Zeitfilm*, um género particularmente adequado a este tipo de apelos por parte do governo, que Karl Ritter, considerado um dos pais da geografia descritiva, descreveu assim – “O *Zeitfilm* é sobre tanques, aviões e as tropas. Deve suportar as características da Alemanha contemporânea, deve ser heroico, como exige o nosso destino neste momento”. Tais filmes visavam transmitir o poder devastador das forças armadas alemãs, reforçando o poder das mesmas junto da população através de um sentido de autoconfiança militar. Celebram a imagem do soldado alemão como um homem corajoso, disposto a morrer pelo seu governante e pelo seu país e apresentam uma visão distorcida e romantizada da guerra.

Desta forma, os filmes de propaganda nazi abraçaram toda uma série de temáticas, sempre com a função de passar uma mensagem clara para a população dos ideais que moviam o regime, e que, por consequência, deveriam também mover os alemães. O princípio da liderança, a glorificação do Partido e dos seus mártires, a abnegação da nação, o ódio aos inimigos, e a exaltação da guerra e do militarismo estavam, então, entre os temas mais proeminentes. Estes manifestaram-se rapidamente nas longas-metragens produzidas pelo Terceiro Reich e o uso subtil da composição e dos ângulos de câmara despertou o entusiasmos coletivo e o ódio, tanto em filmes de ficção como em documentários. O cinema foi empregue pelo regime como sendo a arma principal da doutrinação ideológica nazi a longo prazo. A complexa relação entre entretenimento, escapismo e propaganda foi particularmente evidente no contexto cinematográfico, uma vez que, embora uma pequena parte dos filmes fossem de propaganda ostensiva, a ideologia era frequentemente mascarada como entretenimento.

A sétima-arte era, durante a Guerra, extremamente popular, com grandes audiências entusiasmadas para irem às salas de cinema com frequência, permitindo assim fugir à política e à realidade que os rodeava. Funcionava, em suma, como uma fuga ao status quo nazi.

7. Análise de produções cinematográficas

A análise cinematográfica tem como base descompor esse mesmo filme que está a ser objeto de análise. Embora não exista uma forma correta de se analisar um filme, é imprescindível compreender que existem algumas etapas que são importantes, como a de descrevê-lo e em seguida entender as relações presentes entre esses elementos que se encontram já decompostos. (Vanoye, 1992) A decomposição recorre a conceitos relativos à imagem, ao som e à estrutura do filme, e tem como objetivo clarificar a forma como funciona um determinado filme e sugerir uma interpretação para o mesmo.

Uma vez que o conteúdo das produções cinematográficas nunca está dissociado da época histórica na qual são produzidas e com o público-alvo a que são destinadas, estas desempenham um papel fulcral na sociedade, uma vez que operam como uma representação da realidade, apresentando ações e pessoas da época presente.

Tomando como ponto de partida que o verdadeiro significado do filme deriva da sua capacidade de criar uma ilusão da realidade (Metz, 1974), Hitler serviu-se do cinema de uma forma exímia, dado que, nas produções cinematográficas do regime Nazi, o objetivo era representar uma realidade ilusória com a qual a população de massas se identificasse. A predisposição da população para aceitar determinado tipo de propaganda advém da exploração dos seus sentimentos diários de frustração, desilusão e falta de confiança no futuro (Merloo, 1956) os quais são explorados pelo cinema criando uma ilusão de uma sociedade limpa, ou seja, na qual os “parasitas” não entram (como os judeus, os ciganos, etc), forte e lutadora.

7.1. Metodologia da análise cinematográfica

A análise cinematográfica partirá de alguma da metodologia utilizada por Perafita (1999), considerada essencial para compreender como o filme foi utilizado para difundir os ideais do regime e de que forma impactou a sociedade alemã. Esta será dividida em três categorias:

- Conteúdo informacional:

Abrange as informações que o analista possui sobre a obra, como o seu realizador, o ano em que foi realizado e o seu título.

- Análise de conteúdo:

Pretende-se ter em conta apenas o que é relatado no filme, identificar o seu tema e resumir a sua história fazendo uma decomposição da mesma.

- Análise da imagem/ Análise do som:

Este tipo de análise aborda o filme como um meio de expressão. (Perafita, 1999) Centra-se na observação dos conceitos cinematográficos para atingirem um certo e determinado fim aquando da exibição da obra.

- Pontos de vista/ Difusão ideológica:

Centra-se nos pontos de vista de vários componentes do filme, como por exemplo em que posição é colocada a câmara, como é contada a história, e qual o sentido ideológico (a mensagem) do filme em relação ao tema do filme.

- Impacto:

Aqui é pretendido entender de que forma a mensagem foi recebida pelo público e as reações e resultados que dela sucederam. Esta categoria, utilizada na análise de todas as produções cinematográficas, é resultado de uma perceção pessoal, consequência da visualização dos filmes em conjugação com o conhecimento previamente obtido sobre a forma como a sociedade alemã agiu perante determinadas questões expostas nos objetos de análise. Este impacto será medido através de uma escala que varia entre 0 e 5, sem base em qualquer referência teórica.

7.2 Filmes produzidos durante a República de Weimar

Os filmes produzidos durante a República de Weimar tinham como base o expressionismo, reflexo da angústia e ansiedade que dominavam os círculos artísticos e intelectuais da Alemanha. Ao contrário das

produções cinematográficas durante o Regime Nazi, estes serviam como uma crítica social à Alemanha, com o objetivo de representar o contexto histórico, e a situação económica e social em que se encontrava o país, ao invés de funcionarem como uma arma propagandística de difusão de uma determinada ideologia.

7.2.1 *Der Golem (1920)*

- Conteúdo informacional:

Título: *Der Golem*

Ano: 1920

Realizador: Paul Wegener

Género: Terror/Fantasia



Figura 1 - Poster do filme *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920

- Análise de conteúdo:

Der Golem é o espelho do mundo bizarro introduzido pelo expressionismo alemão. Conta a história de *Golem*, um gigantesco monstro de barro, que se manteve à espera para salvar os cidadãos judeus da praga da cólera de um imperador que os acusava do assassinato ritualístico de crianças. A sua história era um conto popular que, como muitos outros contos, surgiu da necessidade de abordar o indizível de uma forma tão dramática e horrenda como o próprio antissemitismo que inundava a Europa nos anos 20. Tendo como temática principal o amor, *Golem* é uma personagem inegavelmente romântica. A sua existência não lhe permite sentir nem prazer nem dor, e, ironicamente, inveja a vida finita dos humanos que ficam aterrorizados perante a sua figura. Surge aqui uma relação antagónica, entre as pessoas que tem os poderes imortais do monstro e o monstro que deseja ter uma vida curta, apaixonada e imprevisível como a deles.

É a história de um monstro feito pelo homem que ameaça destruir a sociedade organizada: o monstro é derrotado e o status quo preservado. Para além do mais, *Golem* funciona como um espelho para quem estiver com ele, refletindo a verdadeira natureza da cada indivíduo.

- Análise da imagem / Análise do som;

Este filme é a representação clara do expressionismo plástico, representado por uma estilização volumétrica e arquitetónica. As características expressionistas estão bem patentes nesta obra, através da

imagem de *Golem*, apresentada de forma exagerada, com a enorme peruca e a maquiagem utilizada, elementos essenciais da técnica de mise-èn-scene que se revelam primordiais no filme (Figura 2). Todo o cenário é irreal e de certa forma desconstruído ou deformado (Figura 3), assim como as ruas escuras e sujas podem ser vistas, de facto, como a encarnação da opressão sistemática dos judeus por parte dos seus mestres cristãos. A imagem da criação do monstro que mais tarde se vira contra o seu próprio criador pode funcionar como uma alegoria ao povo judaico, que, quando ajudado pelo povo alemão, poderá ter como objetivo final um dia virar-se contra o mesmo.

Numa época em que o cinema era mudo, o acompanhamento musical era uma parte essencial da experiência do cinema. Aqui, as diferentes composições musicais possuem diferentes significados. Enquanto a procissão fúnebre de Lizst Mosonyi é utilizada para expressar violência ou raiva, o arranjo de Schubert representava o amor de Miriam.



Figura 2 - Cena do filme *Der Golem*, 1920



Figura 3 - Cena do filme *Der Golem*, 1920

- Pontos de vista;

A história deste filme é contada de forma que o espectador reconheça os poderes monstruosos de *Golem* e a forma como ele reflete a personalidade de quem com ele se cruza: quando a rapariga lhe dá uma rosa sonha com o amor, quando uma criança lhe dá uma maçã sorri, mas quando está presente perante amantes ciumentos, torna-se violento. Ademais, a palavra que o traz de volta à vida é *aemher*, que significa “verdade” em hebraico.

Torna-se clara a ideologia do antissemitismo ao longo de toda a obra, pois os cristãos estão constantemente a tratar os judeus com desdém. O filme oferece, portanto, uma solução: se os cristãos se aproximassem dos judeus de forma simples e se agissem de boa-fé, então poderia ser estabelecido um paraíso terrestre, uma vez que, no paraíso não é necessário nenhum espelho para revelar verdades ocultas.

- Impacto:

O filme *Der Golem* teve um impacto na população na medida em que se questionaram se alguma vez a opressão exercida sobre os judeus iria terminar, enquanto, era cultivado um certo desprezo em relação aos mesmos, patenteado ao longo de todo o filme. A cena final é essencial na compreensão do impacto do filme, pois quando o portão se fecha, vê-se a Estrela de David, deixando o espectador a perguntar-se se alguma vez a opressão irá terminar. Tendo em conta a escala de impacto, este filme corresponde a um 2, uma vez que a mensagem de desprezo em relação ao povo judaica não é clara, sendo um filme expressionista, a mensagem não é explícita, mas sim mascarada através das técnicas utilizadas pela mesma corrente.

7.2.2 Nosferatu

- Conteúdo informacional:

Título: Nosferatu

Ano: 1922

Realizador: F.W. Murnau

Género: Terror/Fantasia



Figura 5 - Poster do filme *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922

- Análise de conteúdo:

A narrativa em *Nosferatu* conta a história de um homem que trabalha no ramo imobiliário e vende propriedades ao misterioso Conde Orlok, que vive num remoto castelo no deserto e tem uma curiosa obsessão por sangue. Enquanto Orlok viaja para a cidade para reivindicar a sua nova propriedade, a morte e a peste perseguem-no. A esposa do agente imobiliário acaba por se sacrificar para garantir a destruição do Conde, distraíndo-o o tempo suficiente para que a luz do dia entre em contacto com a sua pele e este acabe por falecer.

Nosferatu capta a visão distorcida de um homem que parece humano, mas cuja humanidade é despojada por um banquete de sangue. Uma das temáticas presentes no filme é a representação da morte e do mal através da figura do vampiro que traz desordem e desgraça àqueles que o rodeiam, tal como a Primeira Guerra Mundial trouxe à Alemanha. *Nosferatu* representa também o medo do desconhecido, com a possibilidade de uma mensagem antissemítica escondida, sendo aqui os judeus representados como, mais uma vez, um monstro que só trará infortúnios.

- Análise da imagem / Análise do som;

O horror é um género popular no começo do cinema na Alemanha. A fim de ser bem-sucedido na sua transmissão, não deve apenas transmitir visões macabras através do choque, mas sim dar significado

àquilo que está a mostrar à audiência. O filme de terror de sucesso deve, portanto, ser muito mais do que aterrorizador, mas sim capaz de transmitir um sentimento de paixão e significado, através de caracteres multidimensionais.

Ao contrário de filmes como *Der Golem*, Murnau não faz o uso excessivo de cenários e roupas expressionistas. Os cenários são típicos, consistentemente mais escuros, mesmo toda a ação do filme tendo sido filmada durante o dia. Baseado no movimento expressionista, apresentava uma tonalidade surrealista, fazendo com que a escuridão se tornasse ela também uma personagem. Nesta produção, as sombras e a personagem principal tornam-se numa só (Figura 5), como se pode verificar na cena em que Hutter, ao abrir a porta dos seus aposentos, apresentados num frame escuro, vê o Conde Orlok a esquivar-se para longe. Esta relação entre as personagens e o ambiente são bastante frequentes durante o filme, como na cena em que Hutter e Ellen desvanecem à medida que interagem com Orlok, tornando-se parte da escuridão.



Figura 7- Cena do filme *Nosferatu*, 1922

A maquilhagem e o vestuário aqui assumem uma função essencial, uma vez que são responsáveis por atribuir a Orlok o prémio de personagem mais arrepiante do filme (Figura 6), vestido com um casaco preto sob a sua pele pálida. O seu rosto é, em particular, muito bem conseguido através do uso da maquilhagem, uma vez que transmite o look assombroso de um demónio, com uns traços alongados, olhos arrepiantes e sobrancelhas espessas.



Figura 8 - Cena do filme *Nosferatu*, 1922

A banda sonora, como em todos os filmes mudos, é importante para o impacto global do filme, baseando-se, esta, em temas clássicos góticos, que combinam, assim, com o tom sombrio e obscuro que se pretende obter ao longo de todo o filme.

- Pontos de vista;

A montagem dos filmes na era do Expressionismo Alemão foi realizada a um ritmo mais lento. Orlok é constantemente colocado como uma visão distorcida entre a simetria visual do ambiente arquitetônico, sendo frequentemente enquadrado dentro de vários arcos, como é possível observar na última cena (Figura 7), em que a moldura da janela é dividida em secções que, juntas, formam um arco com o intuito de perturbar o equilíbrio visual.



Figura 10 - Cena do filme *Nosferatu*, 1922

Os efeitos especiais são utilizados neste filme como forma de representar o ponto de vista do narrador e os sentimentos que este quer proporcionar no espectador. São utilizadas técnicas como o *cross cutting* para aumentar a tensão, bem como alguns cortes em partes específicas da longa-metragem. Esta manipulação dos efeitos contribuiu também para moldar o tom sinistro do filme, como a aceleração, para demonstrar as capacidades sobrenaturais do vampiro, e a sobreposição, como é possível observar na cena em que a imagem de Nosferatu é sobreposta, aumentando o brilho do seu rosto, para assustar tanto os seus companheiros como o público.

- Impacto:

O filme *Nosferatu* foi impactante em termos de proliferação do género de terror, criando na audiência medo, através da representação de um mundo escuro e retorcido, fazendo-os acreditar que estavam a olhar para uma janela onde do outro lado estava um mundo completamente diferente do deles. No que concerne à apresentação do género de terror e numa tentativa de assustar a população, é possível colocar este filme

no número maior, o 5, uma vez que, até aos dois de hoje, é das produções cinematográficas pioneiras no género de horror.

7.2.3 *Metropolis*

- Conteúdo informacional:

Título: *Metropolis*

Ano: 1927

Realizador: Fritz Lang

Género: Drama/ Ficção Científica



Figura 12 - Poster do filme *Metropolis*, 1927

- Análise de conteúdo:

Metropolis, ao contrário dos filmes anteriores, é uma das mais influentes produções cinematográficas na área da ficção científica, apresentando uma visão obscura de um futuro distópico. A perspectiva de mudança num futuro desconhecido e em aberto, tornavam-se numa das principais temáticas das novas formas de arte do século XX. Ao contrário dos seus predecessores, foca-se na representação das pessoas em massa. É um retrato não de uma só pessoa, mas de várias, e, em vez de representar o infortúnio de um indivíduo singular, é uma visão de um possível mundo futuro. Preocupa-se com questões culturais e políticas, evidenciadas tanto visualmente como tematicamente, descrevendo a situação política que existia na Alemanha na altura, mas também servindo como um aviso para o futuro que esperava à população alemã.

A religião é também uma temática presente nesta obra, através do culto à figura de Maria, que prega os seus sermões aos trabalhadores, assemelhando-se assim aos cristãos que procuravam refúgio. Aqui, o salvador não é Jesus, mas sim Freder, uma vez que é filho do “dono” de *Metropolis*, comparado aqui à figura de filho de um Deus todo-poderoso, onipotente e onipresente, presente no pormenor em que Freder bate no peito quando Maria fala da vinda de um redentor, como que a indicar ao espectador que é ele de quem fala.

O problema da tecnologia e da ciência desempenha um papel fundamental neste filme, pois a ciência e, em simultâneo, utópica e distópica, uma vez que tanto tem um papel positivo, como negativo.

- Análise da imagem / Análise do som:

A cinematografia de Lang, encabeçada pelo seu cameraman Karl Freund, baseia-se na forma como compõe as imagens, no uso de técnicas de iluminação e na execução precisa dos movimentos da câmara.

A mise-en-scène funciona principalmente neste filme através do cenário, que é crucial para se entender a mensagem do mesmo. Esteticamente, o espaço urbano apresentado era uma cidade futurista, semelhantes a grandes cidades industrializadas, como Nova Iorque (Figura 9). O filme explora a decadência do mundo moderno e as desigualdades sociais. A cidade futurista de *Metropolis* é construída literalmente sob essa mesma desigualdade, sendo a cidade sinónimo de exploração, poder, corrupção e ganância.



Figura 13 - Cena do filme *Metropolis*, 1927

Metropolis apresenta uma coreografia de um grandes grupos de pessoas, que pode ser observada numa sequência inicial, em que é apresentado ao espectador dois retângulos de seres humanos: um que se move para a direita, em uníssono, enquanto um elevador espera por eles e outro à esquerda, que marcha na direção oposta, a sair de um outro elevador. (Figura 10) Apesar da brevidade desta cena, espelha a industrialização, a transformação dos seres humanos em peças fundamentais de uma grande máquina, a situação em que se encontrava a classe operária, o culto das massas e o rígido controlo exercido sobre os trabalhadores.



Figura 15- Cena do filme Metropolis, 1927

Tanto na movimentação dos trabalhadores como no seu vestuário, que se torna uma peça fundamental pertencente à mise-en-scène, pode ser observada a definição de unidade, uma vez que todos se movem ao mesmo tempo e para o mesmo lado, bem como todas as suas roupas são iguais. (Figura 10) O indivíduo deixa de ser singular para passar a fazer parte de uma massa de pessoas, que funciona como um só.

As cenas cuidadosamente coreografadas por Lang do movimento das massas sugerem que o fim do individualismo chegou para os trabalhadores, nascendo assim um novo tipo de homem: aquele que é totalmente racionalizado e se torna parte de algo maior que ele, as máquinas para as quais trabalha.

A inundação que os trabalhadores causam na cidade subterrânea reflete o próprio poder caótico da classe trabalhadora. Estes tornaram-se numa força anárquica, ameaçando destruir toda a cidade e queimando o robot que tinham seguido cegamente, quase de forma despercebida.

Na cena final, voltam a tornar-se numa unidade controlada, sendo apresentado ao espectador um triângulo que se move de forma precisa até à porta central da catedral, onde, o protagonista do filme, Freder, reúne o seu pai, o industrial e o capataz dos trabalhadores. Ao contrário dos retângulos humanos

apresentados no início do filme, o triângulo sugere uma mudança positiva e um certo dinamismo. (Figura 11)



Figura 11 - Cena do filme Metropolis, 1927

Para além das temáticas que são mais óbvias de identificar pelo espectador, o filme concentra nas suas cenas uma alegoria à dominação do homem pela mulher, e vice-versa, dando-lhes uma certa conotação sexual. São apresentadas duas personagens femininas, as Marias, sendo que uma é um robot (Figura 12) e



Figura 12- Cena do filme Metropolis, 1927

a outra uma mulher de carne e osso (Figura 13). Curiosamente, e voltando a dar uma conotação negativa às máquinas, a personagem do robot é associado ao caos social e à revolução.



Figura 17- Cena do filme *Metropolis*, 1927

- Pontos de vista;

Metropolis apresenta-nos os pontos de vista de dois mundos divididos, sendo que um deles é composto pelos trabalhadores e a sua labuta diária, apresentados num plano inferior, e o outro composto pela classe alta, que vive num plano superior e não precisa de trabalhar. Esta colocação da câmara em pontos diferentes da imagem é essencial para representar a diferença entre a classe trabalhadora e a classe alta e passar a mensagem ao espectador de que realmente vivem em realidades diferentes.

Na segunda parte do filme, o espectador depara-se com um cenário antagónico, uma vez que a ordem apresentada pelos trabalhadores no início dá lugar a um caos assustador e a um clima anárquico,

(Figura 14) em que os mesmos destroem as máquinas das quais anteriormente pareciam fazer parte. Os seus movimentos já não são precisos e controlados, pelo contrário, tornam-se ameaçadores e caóticos.

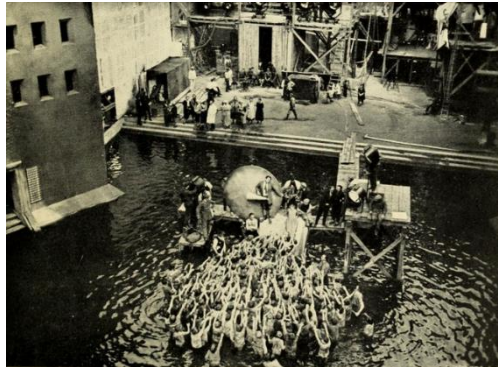


Figura 14- Cena do filme *Metropolis*, 1927

Este filme representa um ponto de vista em relação à influência das máquinas na vida do homem. A presença constante destas oferece uma resposta a questões sobre modernidade, e como um futuro dominado pelas máquinas pode não ser assim tão risonho. Em adição, apresenta uma forma gentil de controle de massas, que viria mais tarde a ser também comum aos filmes de propaganda Nazi, no entanto, de forma mais clara.

- Impacto:

O filme *Metropolis* teve um impacto na população tendo em conta a forma como estas viam as máquinas, alertando-as sobre as desigualdades sociais na sociedade e o futuro do capitalismo moderno. A revolta dos trabalhadores transmite uma mensagem política significativa, trabalhadores esses que assistiam aos filmes todas as noites nos cinemas. Estes tiveram uma visão de como funciona a própria mecânica do capitalismo- desde as massas trabalhadoras na base, até à poderosa elite no topo. No que concerne à perpetuação das desigualdades sociais, bem como na apresentação da máquina como dominadora do homem, podemos situar *Metropolis* no número 4 da escala de impacto. Embora seja clara a mensagem de que um futuro dominado pelas máquinas não é assim tão animador, o controle das massas é apresentado de forma subtil e não tão impactante como alguns filmes que serão posteriormente analisados.

7.3 Filmes produzidos durante o Regime Nazi

A análise dos filmes produzidos durante o Regime Nazi, que será o foco dos próximos pontos desta dissertação, é a sua parte central. É pretendido analisar de forma aprofundada estas produções cinematográficas, de forma a estabelecer a ligação entre elas e os ideais de Hitler, bem como provar que serviram como arma de propaganda, através da difusão da ideologia. Ao contrário dos filmes produzidos na República de Weimar, a análise destes permite corroborar as questões de investigação às quais esta investigação pretende responder.

7.3.1 Leni Reifenstahl: Triumph des Willens e Olympia

Triumph des Willens

- Conteúdo informacional:

Título: Triumph des Willens

Ano: 1935

Realizador: Leni Reifenstahl

Género: Documentário

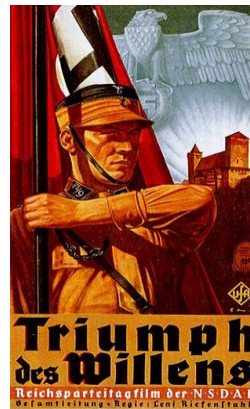


Figura 15- Poster do filme Triumph des Willens, 1935

- Análise de conteúdo:

Cinematograficamente deslumbrante e ideologicamente vicioso, o documentário de Leni Reifenstahl *Triumph des Willens*, conseguiu eloquentemente fundir política com arte. Neste filme, realizado pela mais importante cineasta do período Nazi, são apresentados acontecimentos aparentemente banais, pessoas comuns, a cidade de Nuremberga como cenário de fundo, homens vestidos com o muito conhecido uniforme característico do regime e o líder, Adolf Hitler, para harmonizar todo o ambiente representado.

As principais temáticas desta obra têm como base os ideais do regime nazi, como a religião, o poder da nação e da força militar alemã e o conceito de unidade entre Hitler e a Alemanha.

- Análise da imagem/ som:

O congresso do NSDAP é o objeto visual de análise nesta obra. Ao contrário da crise económica trazida pela Guerra, neste espetáculo reina a paz e o equilíbrio, caracterizado pelo movimento sincronizado dos oficiais militares alemães.

A representação de multidões de mulheres e crianças acenando entusiasticamente, colunas de homens de cara limpa e uniformes militares (Figura 16), o filme representa o nazismo como um movimento de massas ordenado, positivo e unificador, com o intuito de mostrar ao público o renascimento da nação alemã.

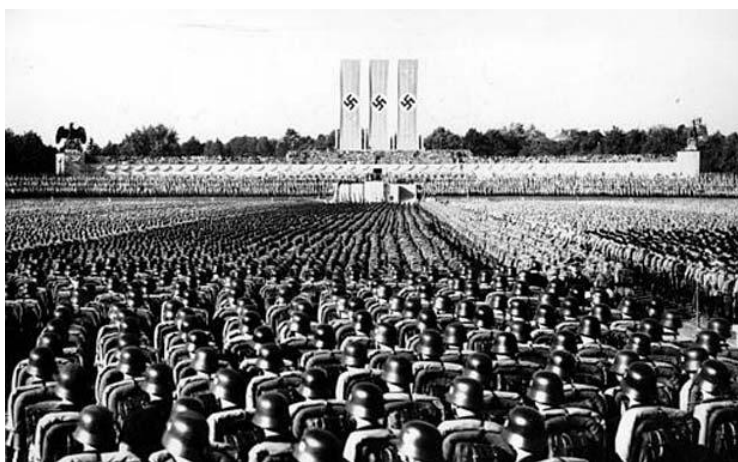


Figura 16- Cena do documentário *Triumph des Willens*, 1935

Como anteriormente referido, a presença de algumas temáticas-chave da ideologia nazi está muito patente neste documentário. A religião é representada variadas vezes, uma vez que contém variadas cenas de sinos de igreja a tocar e a imagem das filas de tendas montadas para o comício (Figura 17) faz lembrar peregrinações religiosas. Em adição, Hitler é sempre representado como se fosse o Messias, aquele que vai salvar o país do desastre da Guerra e dar-lhe um novo rumo em direção a um futuro próspero, como pode ser observado pela sua constante presença no pódio, onde o que quer que ele diga será cumprido pelas milhares de pessoas que se encontravam no Congresso. (Figura 18) A encenação do poder é visível através das enormes formações de homens, de forma a lembrar à população que a Alemanha se estava a tornar de novo numa grande potência militar. Já o conceito de unidade é representado principalmente numa cena

específica: os alemães com trajes de camponeses a cumprimentar Hitler, passando a ideia para o espectador de que o líder chegava a toda a gente. (Figura 19)



Figura 17- Cena do documentário *Triumph des Willens*, 1935



Figura 18- Cena do documentário *Triumph des Willens*, 1935



Figura 19- Cena do documentário *Triumph des Willens*, 1935

- Pontos de vista:

O documentário *Triumph des Willens* apresenta diferentes pontos de vista através do trabalho de filmagem e edição de Reinfenstahl, caracterizado por imagens panorâmicas, movimentos de deslocação da câmara, planos baixos e planos aproximados – que se tornam fundamentais para a compreensão visual desta obra, uma vez que os militares são filmados usando um plano baixo (Figura 20) , que demonstra que se encontram numa posição inferior e subjugada àquele que é filmado num plano alto e mais aproximado, o líder, reforçando assim a ideia de liderança que era se pretendia transmitir para os espectadores (Figura 21).



Figura 20- Cena do documentário *Triumph des Willens*, 1935

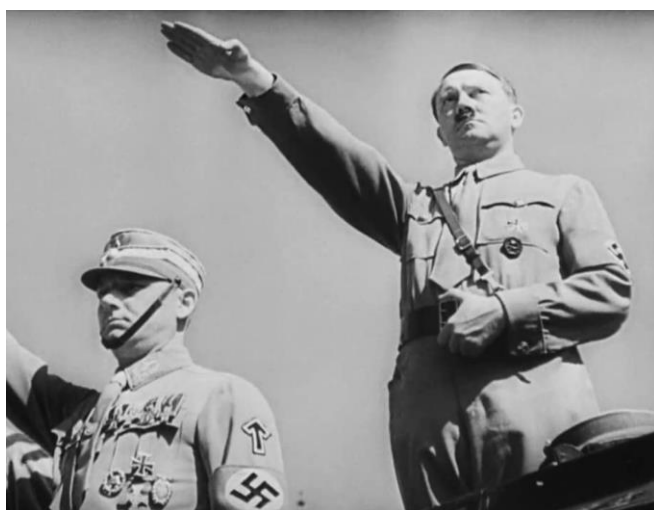


Figura 21- Cena do documentário *Triumph des Willens*, 1935

Através da inclusão de técnicas inovadoras de realização, como câmaras móveis, uso de lentes específicas para criar uma perspetiva distorcida, ângulos de filmagem variados e fotografias aéreas. Os grandes planos foram utilizados de forma frequente neste documentário, de forma a captar toda a multidão que observava e ouvia o seu líder (Figura 22), bem como os planos baixos, em que Hitler aparecia como figura central, dando-lhe um ar heroico.

- Impacto

Este documentário foi essencial na representação da Alemanha como sendo novamente uma potência económica e militar, com Hitler como a sua principal e única referência. A população, outrora descrente e desmoralizada, começou a acreditar no renascimento do seu país, que só iria tornar-se bem-sucedido se tivesse à sua frente o homem certo, neste caso Hitler, que salvaria a Alemanha da desgraça em que outrora caíra. A população, ao ver o documentário, passou também a sentir-se como sendo parte de um todo, tal como os milhares de espectadores que assistiam ao congresso o eram. A única solução para trazer de volta a Alemanha triunfante era seguir os ideais do Führer. Na escala de impacto, o documentário pode ser considerado um 5, uma vez que, foi preponderante em retratar o regime e fez com que a população voltasse a acreditar na Alemanha vitoriosa.

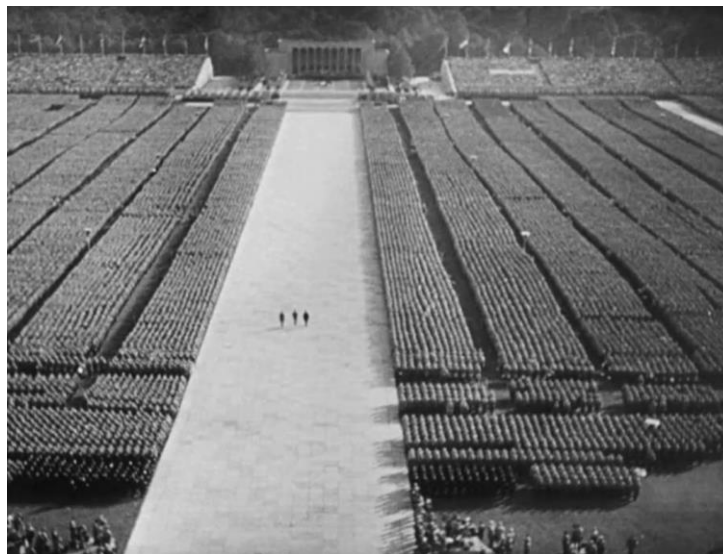


Figura 22- Cena do documentário Triumph des Willens, 1935

Olympia (1938)

- Conteúdo informacional:

Título: Olympia

Ano: 1938

Realizador: Leni Reifenstahl

Gênero: Documentário

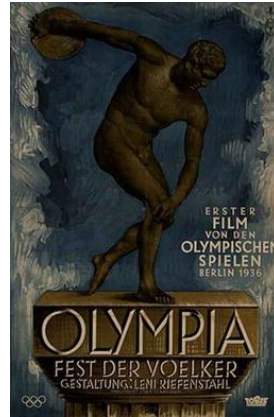


Figura 23- Poster do documentário Olympia, 1938

- Análise de conteúdo:

Olympia é a celebração do belo e do atlético, onde o esforço com o objetivo principal de atingir o sucesso, é a temática principal. Ao contrário do que o espectador poderia esperar, o documentário é, mais do que um relato dos Jogos Olímpicos de 1936, uma representação de supremacia: tal como só os melhores poderiam estar no pódio, só a raça ariana poderia ser parte da nova Alemanha.

- Análise da imagem / som:

A escolha de retratar de forma detalhada os vencedores em detrimento dos vencidos é fundamental para o reforço da ideia de que os homens têm de ser fortes e lutar sempre para vencer. Embora não escolhendo um atleta específico de nacionalidade alemã, a superiorização de um indivíduo em relação a outro é bastante óbvia, bem como a ideia de que o esforço e o trabalho são sempre recompensados no final.

O ecrã encontra-se constantemente repleto de corpos musculados, que representam uma excelente forma física, e, conseqüentemente, um estilo de vida saudável, com o objetivo final de um dia poderem combater, apresentando sempre um nível elevado de resistência. (Figura 24)

A personagem do indivíduo singular em *Olympia* é dada aos vencedores das provas e a repetição constante é a dos ideais de beleza que se esperavam do povo alemão.



Figura 24- Cena do documentário Olympia, 1938

- Pontos de vista;

Em pequenos ou grandes planos, usando técnicas de filmagem onde a câmara se apresenta num plano alto ou baixo, de forma mais lenta ou mais rápida, o corpo humano é a figura de destaque. A precisão dos movimentos, os músculos retraídos, a respiração, e as expressões, tanto de dor como de felicidade, de todos os atletas, são retratadas ao pormenor. (Figuras 25 e 26) Neste filme, a montagem não é feita a pensar na representação fiel do evento, mas sim em retratar de forma mais detalhada possível os atletas, tal como focar-se nos resultados obtidos pelos mesmos. (Figura 27)



Figura 25- Cena do documentário Olympia, 1938



Figura 26- Cena do documentário Olympia, 1938



Figura 27- Cena do documentário Olympia, 1938

- Impacto

Olympia é a imagem clara dos vencedores. Muitas vezes questionado se seria um filme de propaganda ou apenas a transmissão dos Jogos Olímpicos, é claro para o espectador que o documentário tinha um objetivo. Nesta obra cinematográfica, a superioridade do ser humano vencedor é constante. Aliado a mais um dos principais ideais do Regime, pretende que a população se aperceba que os ideais de beleza estão dependentes de uma vida saudável, onde o desporto tem de ser um fator predominante, e que o sacrifício para alcançar algo maior é válido. Neste caso, o sacrifício físico dos atletas compensava, tendo em conta que no fim iriam alcançar resultados, da mesma forma que os sacrifícios que a população teria de fazer iriam também compensar no final, pois iriam contribuir para o renascimento do país. Estes sacrifícios podiam também ser alusivos à guerra, e fomentar junto das massas o sentimento de que morrer a lutar era válido, pois estavam a fazê-lo pela nação. Tendo em conta a perpetuação da imagem vencedora e da forma como a população iria seguir esse ideal nazi, o documentário sobre os Jogos Olímpicos de 1936 situa-se no número 5 da escala, influenciando-os a seguirem um estilo de vida que os levasse a vencer, bem como a fazê-los acreditar no sacrifício como principal forma de chegar ao sucesso.

É possível observar uma analogia entre os dois filmes de Leni Reifensahl, quando analisados. Enquanto no primeiro documentário Hitler é retratado maioritariamente como uma figura singular, em *Olympia* esse destaque é dado aos vencedores das provas, conseguindo estabelecer, assim, uma comparação entre o Führer e um vencedor. Para além disso, também podemos verificar uma semelhança aquando da figura da nação, enquanto no segundo filme mencionado, o alemão é retratado no corpo atlético e saudável dos competidores, no primeiro é espelhado na obediência dos militantes. Ao mesmo tempo que num dos documentários a repetição constante é a das imagens dos ideais de beleza, no outro é a de comportamentos, e ambas são selecionadas, compassadas e montadas com um exímio rigor. Nos dois filmes, certos planos aparentam desempenhar a mesma função, funcionando como um procedimento cujo primordial intuito era demonstrar o êxito de uma personagem e a história na qual ela estava envolvida, em 1934-1935 Hitler e em 1936-1938, os atletas.

7.3.2 Jud Süß

- Conteúdo informacional:
Título: Jud Süß
Ano: 1940
Realizador: Veit Harlan
Gênero: Drama/Propaganda

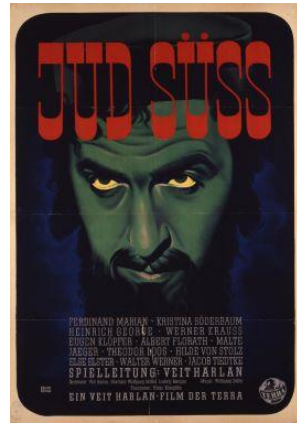


Figura 28- Poster do filme Jud Süß, 1940

- Análise de conteúdo:

Ao contrário do que apresentado na era do cinema da República de Weimar, *Jud Süß* não é um drama fantástico com personagens fictícias colocadas num cenário histórico, mas sim um drama baseado numa figura histórica real. Este filme aborda a história de um judeu, Joseph Süß Oppenheimer, conselheiro do Duque de Württemberg, que acaba por ser condenado e executado por traição e por abuso sexual de uma cidadã alemã. O tema principal é o antissemitismo característico do regime Nazi, em que o povo judaico é retratado sob a forma de um único indivíduo que os representa a todos: astuto, não confiável e de nariz vincado.

- Análise da imagem / som:

Nesta longa-metragem, a imagem de Süß é essencial na forma como é pretendida passar a mensagem para o espectador. Durante este período, os judeus atuaram como agentes de numerosos príncipes alemães, oferecendo-lhes aconselhamento financeiro, equipando os seus exércitos e adquirindo para eles e para as suas famílias joias e outros artigos de luxo. Não obstante, o judeu é neste filme retratado como sendo perigoso para a sociedade, desonesto e ganancioso, uma vez que, se torna responsável pela introdução de uma série de políticas duras, cujo objetivo era melhorar as finanças, mas que só tinham como objetivo a sua autovalorização.

A imagem visual de Süß é também fundamental na análise, tendo o vestuário uma enorme importância para a compreensão, pois, a um certo ponto do filme, a sua barba característica judaica e o seu distinto vestuário judeu desaparecem, dando lugar a um elegante cidadão alemão numa carruagem em

direção a Estugarda, tornando-se esta cena no espelho de um dos ideais propagandísticos nazis: a capacidade dos judeus de se disfarçar numa cultura como parte de uma conspiração internacional, com o objetivo de ganharem poder e riqueza. Ainda em relação a este fragmento essencial do filme, é possível fazer-se uma análise textual: quando Süß é questionado sobre onde se sente em casa, este responde: “Everywhere!” (“Em todo o lado!”), como prova da sua plural personalidade. (Figura 29)



Figura 29- Cena do filme *Jud Süß*, 1940

- Pontos de vista;

Em *Jud Süß*, a história é contada desde o ponto de vista do Regime, tal como todos os outros pertencentes a este período, como forma de atingir um fim conhecido. No que concerne à sua temática, é aqui apresentada uma solução para a personagem principal: o envio de judeus para outros locais através da deslocalização. O discurso final de Sturm ao povo é fundamental aquando da análise, recorrendo-se mais uma vez à narrativa para deixar claro algum princípio ideológico: “May our descendants hold firmly to this law, so they can save themselves much sorrow ... and save their goods and lives ... and the blood of their children and their children’s children.” (“Que os nossos descendentes se agarrem firmemente a esta lei, para que possam salvar a si próprios de muita tristeza... e salvar os seus bens e vidas ... e o sangue dos seus filhos e dos filhos dos seus filhos”). O argumento antissemita do povo judeu como uma praga na

sociedade alemã é aqui muito bem explicito, apresentado sob o ponto de vista da personagem de Dorothea, que foi seduzida por Süß. (Figura 30)



Figura 30- Cena do filme Jud Süß, 1940

Outro dos argumentos antissemitas presente nesta obra é das leis raciais de Nuremberga de 1935, onde uma das quais proibia a relação sexual entre um judeu e um cristão, de forma que não houvesse possibilidade de “corromper” a raça alemã, neste caso. Quando os crimes de Süß foram enumerados, só os de abuso sexual é que realmente pareciam importar, condenando-o à morte com base nessa mesma lei, que servia, segundo os governantes, para proteger o povo da ameaça judaica. (Figura 31)



Figura 31- Cena do filme Jud Süß, 1940

- Impacto

Este filme tornou-se num dos mais bem-sucedidos no que concerne à propagação do ideal nazi e dos argumentos antissemitas que o constituam. Aquando da solução dada pelos nazis de deslocação do povo judaico, poderia estar subentendida a ideia de um possível Holocausto, tendo funcionado como catalisador da mesma. Tal como no filme, existiu na realidade um extermínio dos judeus em massa, através, em primeiro lugar, da exclusão dos mesmos da sociedade através dos guetos, de seguida através da sua expulsão enviando-os para campos de concentração, e, conseqüentemente, o seu extermínio.

No que à sociedade diz respeito, reforçou o ódio e a repulsa dos alemães em relação a eles, bem como o sentimento de desconfiança e de medo.

7.3.3 Der Ewige Jude

- Conteúdo informacional:

Título: Der Ewige Jude

Ano: 1940

Realizador: Fritz Hippler

Género: Documentário/Propaganda

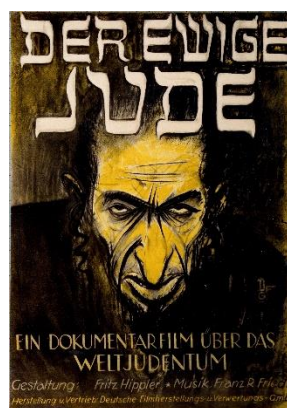


Figura 32- Poster do filme Der Ewige Jude, 1940

- Análise de conteúdo:

Der Ewige Jude apresentava-se como sendo um documentário que iria esclarecer a população sobre a questão judaica, tornando-se num dos filmes de propaganda mais violentos da era nazi.

O princípio primordial do filme era provar que os judeus se tinham assemelhado de forma astuta ao cidadão europeu, deixando de lado os seus trajes característicos e as suas longas barbas, representando então uma ameaça quase invisível e insidiosa para a nação.

- Análise da imagem / som:

Como já anteriormente referido, a utilização de instrumentos disponibilizados pelo cinema, como a imagem e a música, pode contribuir com muita facilidade para um maior efeito dos argumentos num filme. Aqui, *Der Ewige Jude* apresenta filmagens reais dos guetos na Alemanha, mostrando ao público como

realmente os judeus viviam, com o intuito de desconstruir uma imagem outrora criada de que estes eram europeus civilizados. (Figura 33)



Figura 33- Cena do filme Der Ewige Jud, 1940

Com a representação da realidade da comunidade judaica, tanto alemã como mundial, o realizador pretendia que o público percebesse quem deveria odiar, e por outro lado, quem deveria amar. (Hippler, 1940)

A associação dos judeus a pragas era muito comum na propaganda antissemita, contribuindo para a consolidação da imagem que o regime pretendia criar. Este argumento é claro através da cena em que aparecem grandes quantidades de ratos a sair de esgotos, que vagueavam dentro das casas e entre os utensílios, tal como os judeus, que “passeavam” entre os alemães, tentando infiltrar-se na sociedade europeia. (Figura 34)



Figura 34- Cena do filme Der Ewige Jude, 1940

- Pontos de vista;

O filme é constituído por uma compilação e repetição de argumentos antissemitas que eram constantemente explorados pelo regime nazi, que variavam entre a inferioridade racial e genética à exposição dos seus maiores defeitos no que à moralidade diz respeito, como a ganância, e comparando-os, como em muitos cartazes propagandistas, a vermes. Alguns argumentos são mais explorados que outros, embora todos já repetidos. Tendo como base a teoria da conspiração internacional judaica, retrata a presença dos judeus na economia nacional e em partidos comunistas, bem como a frequência dos mesmos em cargos elevados, em comparação com os cidadãos alemães. Este filme, tal como o analisado anteriormente, apresenta um ponto de vista realista, já que, de forma semelhante, expõe conteúdo real. Enquanto o primeiro se baseia num cidadão judeu que realmente existiu, este segundo representa a realidade da comunidade judaica. (Figura 33) Esta representação fiel da realidade aproxima o público da obra cinematográfica, uma vez que lhes dá a capacidade de se reverem naquilo que estão a ver, cimentando os sentimentos de ódio e repúdio que o Regime Nazi pretendia transmitir. (Figura 35)



Figura 35- Cena do filme Der Ewige Jude, 1940

Aqui, é mais importante a fiel representação do real do que a utilização de técnicas cinematográficas para a enfatizar. O objetivo do regime era apresentar à população alemã, de forma nua e crua, a vida dos judeus.

Der Ewige Jude termina com o ponto de vista de Hitler sobre a questão judaica, através do seu discurso, a 30 de janeiro de 1939, no qual este afirma que um novo conflito internacional seria motivado pela iniciativa dos judeus de destruir a Alemanha, mas que iria resultar na aniquilação dos judeus de toda a Europa. Pode-se recorrer mais uma vez à análise textual, uma vez que o líder afirma que “If international Jewish financiers inside and outside Europe should succeed in plunging the nations once more into a world war, then the result will not be the...victory of Jewry but the annihilation of the Jewish race in Europe.” (“Se os financiadores judeus internacionais dentro e fora da Europa conseguirem mergulhar de novo as nações numa guerra mundial, então o resultado não será a vitória dos judeus, mas a aniquilação da raça judaica na Europa.”), enfatizando a ideia de solução final para a população judaica. (Figura 36)



Figura 36- Cena do filme *Der Ewige Jude*, 1940

- Impacto

Mais uma vez, esta obra foi essencial para criar um grande impacto na população no que concerne aos judeus. Embora tivesse criado um desagrado generalizado nos espectadores, uma vez que foram criadas cenas realmente impactantes aliadas a uma narrativa direta e hostil, foi também eficaz na propagação dos argumentos antissemitas. Ademais, o discurso final de Hitler volta a contribuir para a disseminação da “Solução Final”, ou seja, o prenúncio para o extermínio de milhares de judeus que viria a acontecer mais tarde.

Situados no número 5 da escala de impacto, os filmes analisados que propagam os ideais antissemitas são, talvez, os mais importantes e impactantes da propaganda nazi. Nenhuma das outras produções cinematográficas levou a um acontecimento devastador como o Holocausto a nível mundial, ao contrário do que fizeram estes filmes, uma vez que, ambos apresentam uma solução final para os judeus, o seu extermínio, tal como aconteceu nos campos de concentração criados pelo regime.

7.3.4. Ohm Krüger

- Conteúdo informacional:

Título: Ohm Krüger

Ano: 1941

Realizador: Hans Steinhoff

Género: Guerra/Biográfico

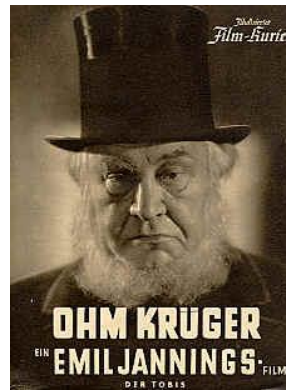


Figura 37- Poster do filme Ohm Krüger, 1941

- Análise de conteúdo:

Realizado por Hans Steinhoff em 1941, *Ohm Krüger* é um filme histórico alemão que retrata a Guerra dos Bôeres e a vida do político sul-africano Paul Kruger, de uma perspetiva nacional-socialista. Como referido anteriormente, o filme de propaganda antibritânica foi uma dos mais explorados na Alemanha governada por Adolf Hitler.

A narrativa principal do filme está inserida numa história de enquadramento cujo cenário é o hotel suíço onde Krüge, gravemente doente e cuidado e protegido por um professor e uma enfermeira, enfrenta a morte. As suas últimas palavras são: *“Große, mächtige Völker werden gegen die britische Tyrannei aufstehen. Sie werden England zu Boden schlagen. Gott wird mit ihnen sein. Dann ist der Weg frei für eine bessere Welt.”* (Grandes e poderosas nações irão erguer-se contra a tirania britânica. Derrotarão a Inglaterra até ao fim. Deus estará com eles. Então, o caminho estará livre para um mundo melhor.)

- Análise da imagem / som:

Desde cedo no filme, os missionários britânicos distribuem Bíblias e espingardas aos africanos, enquanto cantam “God Save The Queen”, como forma de os manipularem para seguirem as suas crenças. Quando não os estão a manipular, estão a provocar a guerra, perpetuada nas imagens dos soldados a queimar fazendas e cidadãos em campos de concentração, onde são fuzilados, sob o mote de que estão a cumprir ordens. Os estadistas britânicos são, assim, retratados como sendo selvagens. (Figura 36)

Já Kruger surge como uma figura de liderança, funcionando como o espelho de Hitler, que não se mostra interessado numa “conceção internacional de justiça”. (Leiser, 1968)



Figura 38- Cena do filme *Ohm Krüger*, 1941

- Pontos de vista;

Mais uma vez, *Ohm Krüger* representa o ponto de vista do regime nazi em relação aos britânicos, com a combinação de uma série de temas comuns aos seus ideais. A demonização da Grã-Bretanha é clara, ao representá-la a maltratar uma colónia branca, os bóeres.

A potência colonial aparece como ameaçadora da ordem e da moralidade, a quem os ingleses também recorrem, pois de outra forma não seriam capazes de suportar a luta contra os bóer sob a liderança de Paul. Através da visualização do filme, podemos observar uma semelhança ao partido Nazi, uma vez que os métodos utilizados pelos ingleses, como os campos de concentração e a guerra como solução fácil (Figura 39), são também os utilizados pelo partido nacional-socialista



Figura 39- Cena do filme Ohm Krüger, 1941

- Impacto

Este filme teve como um dos principais objetivos a perpetuação da mensagem política para a população. Permitiu que os espectadores mais novos tivessem a primeira imagem clara de como aconteceu a derrota dos bóeres, assim como dilatou o sentimento antibritânico entre a população. Em termos de impacto, o filme situa-se no número 2 da escala. Embora tivesse servido, principalmente, como forma de educação dos mais jovens para a derrota dos bóeres, a propagação de um sentimento antibritânico não era tão importante nem possibilitava o surgimento de algum acontecimento devastador, como a proliferação de outros argumentos nazis.

7.3.5 Ich Klage an

- Conteúdo informacional:

Título: Ich Klage an

Ano: 1941

Realizador: Wolfgang Liebeneiner

Género: Drama/Propaganda

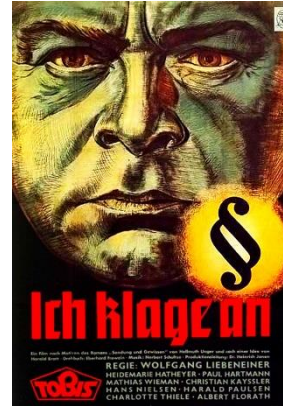


Figura 40- Poster do filme Ich Klage an, 1941

- Análise de conteúdo:

Ich Klage an conta a história de uma encantadora dona de casa de classe média, Hannah, que desenvolve esclerose múltipla e procura a eutanásia, e do seu marido, um aclamado cientista que busca de forma incessante uma cura para a doença da esposa, os quais esforços se acabam por tornar inúteis. À medida que o seu estado vai piorando.

Thomas dá-lhe comprimidos em demasia, de forma que esta tenha uma overdose e morra pacificamente nos seus braços. O resto do filme foca-se num drama judicial que culmina com as acusações de Thomas de que a não realização da eutanásia provoca no doente um sofrimento prolongado desnecessário.

- Análise da imagem / som:

A imagem de uma doente em sofrimento foi essencial para o sucesso desta obra. Ao criar esta ideia sobre Hannah, o espectador realmente acredita que a solução será acabar com a dor, e cria uma empatia com a personagem de Thomas que, no final de contas, parece só querer ajudar a esposa, e, segundo a propaganda nazi, salvá-la.

O cabelo desgrenhado de Hannah e a falta de maquilhagem utilizada contribuem também para esse aspeto frágil e doente que o realizador pretendia criar. (Figura 41)



Figura 41- Cena do filme Ich Klage an, 1941

- Pontos de vista;

O guião foca-se na visão de Hitler sobre o movimento pró-eutanásia, que este defendia, justificando como inúteis os gastos num doente que o fim trágico já é conhecido. Quanto mais rápida for a morte, menos dinheiro do Estado será gasto nessa pessoa, dinheiro esse que servirá para outros fins considerados mais importantes para o Führer.

Entre a devoção desinteressada de Heyt em encontrar a cura de Hannah e a dedicação de Lang de promover o seu bem-estar, o espectador testemunha um sistema de saúde que trabalhou exaustivamente na tentativa de curar o que era incurável. (Figura 42)



Figura 42- Cena do filme Ich Klage an, 1941

A conclusão é sombria, mas a audiência sente-se tranquila ao aperceber-se de que todas as opções foram exploradas, e que a eutanásia era realmente o único caminho possível. Hannah encarna o ideal ariano perpetuado pelo Regime Nazi tanto na vida como na morte: é uma vibrante otimista de bem com a vida, uma anfitriã irrepreensível e uma dona de casa primorosa. Apesar da sua respeitabilidade, a sua doença é ligada a um declínio de caráter, reforçando a ligação entre as doenças hereditárias e a constituição moral, uma vez que, à medida que a doença progride, a sua perda de autonomia despersonaliza-a, transformando-a apenas em “um pedaço de carne”.

- Impacto

A população tornou-se, assim, mais solidária com o programa Aktion T4 de eutanásia. *Ich Klage an* apresenta ao público uma distorção do programa de eutanásia, que deixou as suas vítimas despojadas de tudo e cremadas indiscriminadamente, ao contrário daquilo que é representado no filme. Na escala de impacto criada, este filme situa-se no número 4, tendo em conta que, a aceitação da eutanásia por parte da população contribuiu para que o número de mortes crescesse nesta época na Alemanha, uma vez que, era mais simples a aplicação da morte assistida ao invés do investimento numa possível cura.

7.3.6 Die große Liebe

- Conteúdo informacional:

Título: Die große Liebe

Ano: 1942

Realizador: Rolf Hansen

Género: Romance/Propaganda

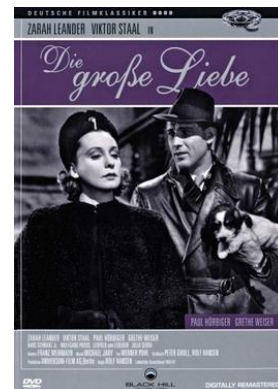


Figura 43- Poster do filme Die große Liebe, 1942

- Análise de conteúdo:

A mensagem básica de todos estes filmes era de que a guerra não era de todo má, como a melodia de uma música alegre assegura aos espectadores. Hannah Holberg canta o êxito “*Davon geht die Welt nicht unter*” (Não É o Fim de Tudo) a um grupo de soldados em Paris, a fim de salvar o estúdio de ter de contratar pessoas extra. A canção resume um pouco da dor e da alegria dos Alemães na guerra, particularmente as

mulheres que sofrem com a separação dos seus maridos, e que a própria Hannah experimenta, uma vez que é a guerra que a separa do seu grande amor.

- Análise da imagem / som:

O som, aqui, volta a ter um papel fundamental na compreensão cinematográfica, através da música. A mensagem da canção anteriormente mencionada é também a mensagem fundamental do filme: independentemente dos tempos difíceis, os homens e as mulheres têm de permanecer juntos e dar o seu melhor para que possam ultrapassá-los. Embora a guerra possa separar ambos, pode também juntá-los de novas maneiras, facto que é explorado ao longo da produção cinematográfica. Na canção, e no filme como um todo, a música ajuda a criar uma comunidade nacional, de soldados e civis, determinados a atravessar as amarguras da guerra juntos.

Algumas cenas-chave mostram Hannah a atuar (Figura 44), e, através da observação das mesmas, conseguimos concluir que a sua atuação é tão importante como a reação do público ao que estão a ver e ouvir. A primeira atuação de Hannah, que se conjuga com a sua primeira aparição no filme, fá-la perceber que Paul é o amor da sua vida, que se encanta pela sua voz e pela forma como canta. No entanto, o casal passa por algumas tormentas ao longo do decorrer do filme. Embora Hannah resista aos avanços constantes de Paul, este é tao insistente que a resistência dela começa gradualmente a enfraquecer.



Figura 44- Cena do filme Die große Liebe, 1942

- Pontos de vista;

As ações desta trama são extremamente importantes, na medida que ensinam ao público uma lição sobre as oportunidades de amor e aventura que a guerra pode oferecer. O ataque aéreo a Berlim é o que junta os dois, e sem ele, poderiam muito bem ter seguido caminhos separados. (Figura 45)



Figura 45- Cena do filme Die große Liebe, 1942

Uma das principais missões ideológicas desta obra era fazer a guerra aérea parecer aceitável e até mesmo divertida. As canções interpretam um papel primordial, sendo que “Blau Husaren” resume a admiração que as mulheres têm pelos militares, apresentando-lhes os seus másculos atributos, “I "Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n” expressa a firme convicção de Hanna de que os milagres realmente acontecem no meio da guerra.

A história é contada de forma a sugerir que a participação na grande aventura de guerra, quer como soldado, que como amante do mesmo é a maior representação de glamour, superando até o de qualquer papel num palco ou num ecrã. A guerra torna possível o heroísmo e o glamour, e, embora possa colocar dificuldades, no fim acaba sempre por fortalecer o ser humano. Se esta for levada com leviandade, representada aqui no filme pela música, os indivíduos podem superar os obstáculos, ou até, realizar milagres.

- Impacto

Assim como outros filmes produzidos pelo Regime, este teve também impacto na população. Através de cenas glamorosas e da leviandade oferecida pela música, o público ficou ciente do quão a guerra pode

ser positiva para a população, levando ao ponto de torná-la o motivo do fortalecimento do amor das personagens principais. Através da romantização da temática, a população depara-se com uma imagem da guerra muito mais bela do que bélica, acreditando que realmente o sucesso de uma nação deve-se muito à sua capacidade militar, e levando-a a admirar o militar como sendo o exemplo do homem ideal. O impacto deste filme na população alemã foi significativo, sendo situado assim na escala 3, pois, o culto da guerra era bastante importante para Hitler, que acreditava que o poder bélico de uma nação era o espelho da sua força. Assim sendo, a Alemanha só poderia ser forte se os valores da guerra tivessem implementados entre os seus cidadãos. Embora não tivesse resultado em nenhuma catástrofe de maior valor, permitiu que a população deixasse de ver a guerra como algo negativo e que traria consequências devastadoras para o país, mas sim como uma demonstração do seu poderio.

7.3.7 Die Feuerzangenbowle

- Conteúdo informacional:

Título: Die Feuerzangenbowle

Ano: 1944

Realizador: Helmut Weiss

Género: Comédia/Propaganda



Figura 46- Poster do filme Feuerzangenbowle, 1942

- Análise de conteúdo:

Die Feuerzangenbowle é um clássico de comédia que conta a história de um escritor bem-sucedido que regressa ao liceu. Nenhum outro filme do Terceiro Reich descreve de forma tão aberta a sua visão do mundo como uma visão do mundo, definida pelo desejo de uma transformação inversa da história para a natureza.

- Análise da imagem / som:

A forma como é apresentado o jovem professor principal, Dr. Bett, é particularmente significativa. Ao contrário dos outros, este não se deixa enganar, e mostra-se como um defensor dos novos métodos, caracterizados pela disciplina, uma vez que defende que o crescimento deve ser pautado para que não “dê

para o torto”. Este ideal de crescimento reto anda de mãos dadas com a definição de superioridade da raça ariana, apoiada pelo Regime.

A música é novamente importante nesta obra cinematográfica, pois o conceito de “nova era” que estava para vir, é explicitamente assente numa letra de uma canção da Juventude Hitleriana, que diz “A nossa bandeira é a nova era.”

- Pontos de vista;

A comunicação dos temas ideológicos acontece assim de duas formas distintas, entre Brett e Bömmel e entre a narração do filme e os espectadores, para quem a associação da floresta com a nação não era nada de novo.

Em *Die Feuerzangenbowle* o contexto ideológico nacional-socialista lança uma nova luz sobre as ações de Brett, uma vez que este é o mais bem-sucedido em relação aos outros colegas (Figura 47), que podem ser interpretados como representando os falhados da República de Weimar. Brett como o ideal de homem novo e a política que este defende são traços muito óbvios da Alemanha nacional-socialista, tal como o culto, desde cedo, nos jovens, de uma educação de bases, que só poderiam ser dadas pelo Regime. Nenhum jovem seria bem-sucedido no futuro ou se tornaria um alemão não-errante se não começasse desde cedo a frequentar instituições do regime, como a Juventude Hitleriana. Os jovens que a frequentassem estariam então dispostos a representar o seu país em todo o seu esplendor e a orgulhar o Reich.



Figura 47- Cena do filme *Die Feuerzangenbowle*, 1944

- Impacto

Este filme teve especial impacto nos jovens, servindo como apelo a que estes se tornassem parte da Juventude Hitleriana. A criação da imagem do jovem perfeito fez com que a população estivesse mais ciente para o que era considerado o ideal germânico, onde uma boa educação era a base de tudo. Milhares de jovens ocuparam cargos de liderança nas organizações do partido, tendo-se mais tarde tornado em militares ou burocratas. No que concerne às crianças e jovens alemães, é possível situar este filme na escala 4, uma vez que foi fundamental para a sua educação, implementando as crenças que habitavam também dentro da Juventude Hitleriana e de outros movimentos nazis destinados aos jovens, que iriam fazer deles cidadãos de bem e bons representantes do seu país.

7.4. Conclusão

Após a análise das produções cinematográficas foi possível observar várias diferenças entre os dois períodos temporais.

Na República de Weimar, o cinema era essencialmente utilizado para abstrair a população da realidade, influenciado pelo tumulto político vivido na Alemanha nos anos 20, dando origem a um novo género cinematográfico, o Expressionismo. Este movimento procurava representar o mundo de forma subjetiva, capaz de revelar as angústias da existência humana através de imagens distorcidas e afastadas da realidade, estabelecendo bases para um dos grandes géneros do cinema moderno: o filme de terror. Ao contrário do cinema produzido pelo Regime Nazi, os expressionistas rejeitavam a representação de uma realidade objetiva, retratando os seres humanos e as paisagens de forma distorcida, com o objetivo de desorientar o observador, transmitindo assim emoções internas e subjetivas. Para além de sintetizar o contexto sociopolítico no qual se encontravam, estas produções cinematográficas abordavam problemas intrinsecamente modernos de identidade, espelhando o estado da consciência coletiva da época.

Já o cinema da era de Hitler era essencialmente propagandístico, tornando-se num dos pilares da sua máquina de propaganda. Através do cinema, era pretendido difundir as ideias políticas e os valores do Regime Nazi, espelhando-os nas várias produções cinematográficas. Nesta era pós-Weimar, o Expressionismo dá lugar a cenários e situações reais e do quotidiano, com a representação clara de vivências bem próximas às da população alemã. Ao contrário do cinema anterior, não pretende abstrair a população

da realidade em que vivia, mas sim alertá-la para a mesma e para as questões sociais com as quais se deparariam. Os documentários tiveram um papel fundamental na difusão destes ideais, aproximando a população do Regime, através da representação da realidade tal como a conheciam. Os inimigos que deveriam ser comuns eram óbvios, como os judeus, os britânicos e todos aqueles que não fossem de raça alemã pura.

A comparação entre os dois períodos temporais em análise é essencial para perceber de que maneira o cinema tomou diferentes formas e como foi utilizado em detrimento de um governo em relação ao outro, provando que as intenções propagandísticas eram características do cinema Nazi. Embora tenham sido movimentos que emergiram do mesmo clima cultural, ou seja, uma Alemanha destruída pela Primeira Guerra Mundial, a sua finalidade e a forma como utilizaram as suas produções cinematográficas foram bastante distintas.

8. Considerações finais

O último capítulo desta dissertação tem como finalidade estabelecer conclusões a respeito da investigação que foi feita e clarificar as respostas às questões nela apresentadas.

Esta investigação tem como principal objetivo apresentar a correlação entre o cinema e a ideologia política, e de que forma o primeiro é utilizado em prol do segundo, assim como provar que as produções cinematográficas funcionaram como arma de propaganda e de difusão de valores e crenças do Regime Nazi na Alemanha do século XX. Posto isto, considera-se que o objetivo tenha sido atingido, uma vez que, tendo em consideração todos os aspetos analisados nas produções cinematográficas, foi possível demonstrar o quão bem representados estavam os ideais nazis: o antissemitismo, a propaganda antibritânica, a propaganda pró-eutanásia, o culto do chefe de estado, da guerra, e a superiorização da raça ariana.

No que concerne à forma como a mente humana é explorada, é possível concluir que esta é crucial para o sucesso de uma determinada ideologia política, uma vez que, recorrendo a técnicas de exploração da mesma, uma nação inteira torna-se mais disponível para a receber. No caso do totalitarismo, são utilizadas várias formas de chegar ao cerne do pensamento humano, que, num clima totalitário, está em constante processo de remodelação, tendo em conta que se encontra constantemente sob a influência de uma tremenda revolução política. Uma vez que o cidadão que consegue pensar por ele próprio resiste mais facilmente a regimes totalitários, é fulcral a criação de estratégias de controle e imobilização do seu crescimento intelectual, implantando, assim, um clima de terror e de vigilância constante, não permitindo ao comum cidadão pensar por si próprio nem formular questões que o possam levar à dúvida. Com o objetivo final de tornar os súbditos indivíduos facilmente manipuláveis, é instaurado no país uma nuvem de fumo que não permite à população ver para além do que o regime quer que ela veja, obrigando-a, assim, a seguir os seus ideais e crenças, pois são os únicos aos quais tem acesso e que não geram qualquer dúvida, sendo propagados como inquestionáveis.

A propaganda funciona, aqui, de forma eficaz, uma vez que oferece à população adormecida as respostas que ela, em estado inconsciente, necessita, através do uso de linguagem simples e da imagem, considerada mais eficaz do que mil palavras.

A linguagem visual e narrativa produz sentidos, uma vez que, imagens, sons, posições de câmara e tipos de planos estão organizados no filme de uma forma não natural, ou seja, são construídos socialmente

e historicamente de forma a destacar o que era essencial, com o objetivo final de que a mensagem chegasse de forma clara e concisa ao consumidor final, neste caso, o espectador. Assim, o cinema tornou-se sim no meio difusor mais importante do regime nazi, pois, conseguiu influenciar e manipular a população a agir e a pensar de um certo modo, recorrendo não só à imagem e à narrativa, mas também à produção “em laboratório”, manipulando as imagens captadas pela câmara da forma que melhor lhes aprouvesse, fazendo cortes em determinadas alturas e alternado o ritmo de algumas cenas.

As análises cinematográficas permitiram comprovar o sucesso do Regime Nazi em fazer chegar à população a mensagem final, uma vez que, através de vários elementos, foi possível atestar como determinadas técnicas cinematográficas estavam diretamente ligadas à propagação dos ideais do regime. Através da análise da imagem foi permitido provar que esta é essencial, uma vez que, utilizando certos meios que são disponibilizados a um cineasta, é possível obter o pretendido, como o uso de maquilhagem, de adereços e o guarda-roupa. Em termos de análise textual, algumas frases proferidas nas produções cinematográficas analisadas funcionaram como peça-chave para a perceção da mesmas, bem como a forma como as personagens dialogavam entre si, algumas assumindo o papel de manipulador e outras o de subjugado. Já o impacto, é essencial aquando de avaliar o quão um filme conseguiu influenciar uma população, pois atesta de que forma estes foram levados a agir da forma que quem produziu a obra pretendia. Foi possível concluir que às várias produções cinematográficas tiveram um grande impacto na população alemã, pois fizeram com que ela adaptasse os seus costumes, valores e pensamentos, tornando-os os mesmos que os do seu líder, Adolf Hitler.

Como conclusão, o cinema é certamente um grande veículo de difusão ideológica e de manipulação de massas, sendo a mensagem que pretende transmitir invariável no conteúdo, mas variável na forma em contextos de regimes totalitários, uma vez que o governante e o partido político se servem da sétima-arte para o mesmo fim: o de publicitar a sua imagem e os ideais que defende, e conseqüentemente, influenciar a população para o mesmo. Tendo em conta que as produções cinematográficas acompanham sempre a época em que são produzidas, é essencial analisar o contexto social em que se inserem em vez de ser feito apenas um juízo estético sobre a obra em questão, de forma a compreender melhor o porquê da utilização de certos elementos estéticos. Com o foco na Alemanha Nazi, as obras produzidas nesse período foram claramente influenciadas por todo o ambiente social e político que as circundava, de modo que, espelhavam um regime fechado.

Assim, o cinema que traduzia os ideais do regime nazi, aliado ao sistema conservador que dominava a sociedade alemã, foram capazes de mover uma nação inteira para um único propósito: o alcance da perfeição. Através da eliminação das etnias consideradas o “cancro” da sociedade, dos doentes e daqueles que não eram de raça ariana pura, era possível alcançar o ideal germânico. A fragilidade das democracias permite que as técnicas de manipulação exercidas sobre a mente humana ganhem poder, toldando assim o pensamento dos indivíduos à imagem de um líder, e condenando uma nação inteira à perda da sua capacidade intelectual.

Na sequência da realização do presente trabalho, é de salientar algumas recomendações para futuras investigações acerca desta temática. Tendo em consideração o estudo do cinema como difusor ideológico e veículo manipulador de massas, seria pertinente alargar a investigação a outros regimes políticos, ou então, estudar de que forma pode ser influente no campo económico e social, estabelecendo uma ligação cinema/economia ou cinema/sociedade, ao invés de cinema/política, podendo ser considerada a perspectiva de economistas e sociólogos. No que concerne ao estudo da Alemanha do século XX do ponto de vista cinematográfico, poderia ainda ser analisado o ponto de vista da população judaica e como estes receberam as constantes ameaças de extermínio, a partir da leitura de literatura sobre o tema, visualização de filmes produzidos no século XXI que retratam a perspectiva dos judeus, e/ou testemunhos reais de familiares de vítimas do Regime Nazi.

9. Bibliografia

Andrew D., (1984) *Concepts in film theory*. Oxford; New York; Toronto; Melbourne: Oxford University Press.

Andrew D. (1976) *The Major Film Theories - An Introduction*. Nova Iorque, Estados Unidos da América: Oxford University Press.

Arendt, H. (2012). *As Origens do Totalitarismo*. São Paulo, Brasil: A Companhia das Letras.

Bakker G. (2008) *Entertainment Industrialised: The Emergence of the International Film Industry, 1890-1840*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

Benjamin, W. (1935) *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*. Cambridge, Massachusetts e Londres, Inglaterra: The Belknap Press of Harvard University Press.

Benveniste E. (1966) *Problems in general linguistics*. Miami: University of Miami Press.

Black M., Kurlander E. (Editores) (2015) *Revisiting the "Nazi Occult": Histories, Realities, Legacies*. Nova Iorque, Estados Unidos da América: Camden House.

Bordwell D., Thompson K. (1979) *Film Art: An Introduction*. Nova Iorque, Estados Unidos da América: McGraw Hill.

Brockmann, S. (2010) *A Critical History of German Film*. Nova Iorque, Estados Unidos da América: Bodyell & Brewer. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt16314jf>

Burgsdorff v K. E. (2012) *Cinema, Nazism and Solidarity: How and why did the notion of unity contribute to the appeal of Leni Riefenstahl's film "Triumph of the Will" within Nazi Germany*. McGill University, 1-12. Disponível em: <https://paperzz.com/doc/7910853/title-cinema-nazism-and-solidarity-how-and-why-did-the...>

Chapman J. (2003) *Movies of The World*. Londres, Reino Unido: Reaktion Books.

Darwin C. (1859) *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. Nova Iorque, Estados Unidos da América: D. Appleton and Company. Disponível em: http://darwin-online.org.uk/converted/pdf/1861_OriginNY_F382.pdf

Deren S (-) *Cinema and Film Industry in Weimar Republic*. Disponível em: <https://silo.tips/download/cinema-and-film-industry-in-weimar-republic>

Elaesser T. (2000) *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. Londres, Inglaterra: Routledge.

Geada E. (1977) *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*. Lisboa, Portugal: Moraes Editores.

Grønstad A., Gustafsson H. (2014) *Cinema and Agamben: Ethics, Biopolitics and the Moving Image*. Londres, Reino Unido: Bloomsbury.

Hake, S. (2007) *German National Cinema*. Londres, Reino Unido: Routledge.

Hansen, M. B. (1999) *Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street*. *Critical Inquiry*, 25(2) 306-343.

Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1344205>

Lima, P. D. (2014) *UFA: O Sistema Megalómano*, 2-16.

Maffesoli, M. (1988) *El tiempo de las tribus*. Barcelona, Espanha: ICARIA Editorial, S.A.

Disponível em: [https://www.academia.edu/43319717/El tiempo de las tribus Michel Maffesoli](https://www.academia.edu/43319717/El_tiempo_de_las_tribus_Michel_Maffesoli)

Meehan, P. (2009) *Cinema of the psychic realm: A critical survey*. Estados Unidos da América: McFarland.

Merloo, J.A.M. (1956). *The rape of the mind: The psychology of thought control, menticide and brainwashing*. The World Publishing Company.

Metz C. (1974) *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Estados Unidos da América: University of Chicago Press.

Monteiro F. G. (2014) *Nazismo, Cinema e os Judeus: O Antissemitismo nos Filmes Jud Süß e Der Ewige Jude*. (Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília). Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/dia-logos/article/view/26721>

Nowell-Smith G. (Editor) (1996) *The Oxford History of World Cinema*. Nova Iorque, Estados Unidos da América: Oxford University Press.

Orwell G., (1949) *1984*, Londres: Secker & Warburg.

Penafria M. (2009) *Análise de Filmes- conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso Sopcom, 6, 1-9.

Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/31545895/Analise_de_filmes_-_conceitos_e_metodologias-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1667185117&Signature=gw63c0SiMelmlcu~UUIhseH3esvnUL4foL1Fio8Ec8V5-CvuP5zWQLj~MEI9hvP7PYtHaPYZWC94~ml2kg0sw3UbCmRRm4KbYd5MSY4fsc67koygUQ6zEHeEauyQZKKhHOGfKX9rTbWyRC4FWNwkQvgiS8hvgsIJWH-DDLXKnewSgOVM07sDxtQ~i0BE0ZrNNBn7ibK0UgG3XeHBeeGvqKJG8bRfQheUUJUC1IXudM5aT1PmaelgOe1FINpYp1QkKSMs-g9Sb3NpLKmlC4SLg-youmstvoxDHd~oHuSNrP-xh7rKS4Lnw~AwmuEmY1brIH~zzOjIASrwGzVfHWu49A_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA

Rovai, M. L. (2009) *Imagem técnica como itinerário das ciências sociais: considerações sobre o cinema de Leni Riefenstahl*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, 24(7), 95-103.

Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092009000300007>

Stephens W. T. (1992) *Nazi Ideology and the Feature Films of the Third Reich*. (Dissertação de Mestrado, Universidade de Manitoba)

Disponível em: <https://mspace.lib.umanitoba.ca/xmlui/handle/1993/18691>

Tegel, S. (2007) *Nazis and the Cinema*. Londres, Reino Unido: Hambledon Continuum.

Teixeira, V. K. (2008) *A Orgia dos Sentidos: A construção do corpo nas imagens de Olympia, de Leni Riefenstahl*. (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Ceará).

Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3057/1/2008_dis_kvteixeira.pdf

Thompson, K. (2005) *Herr Lubitsch Goes to Hollywood: German and American Film after World War I*. Amsterdão, Países Baixos: Amsterdam University Press.

Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt46mxzn>

Vanoye, F., Goloit-Lété A. (1992) *Ensaio sobre a análise filmica*. São Paulo, Brasil: Papirus.

Disponível em: <https://ria.ufrn.br/jspui/handle/123456789/708>

Produções cinematográficas:

Bolz W. (Produtor). Hansen R. (Diretor) (1942) *Die große Liebe* [Filme].

Davidson P. (Produtor). Boese C., Wegener P. (Diretores). (1920) *Der Golem, wie er in die Welt kam* [Filme].

Dieckmann E., Grau A. (Produtores). Murnau F.W. (Diretor). (1922) *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [Filme].

Hippler F. (Diretor) (1940) *Der Ewige Jude* [Filme].

Jonen H. (Produtor). Liebeneiner W. (Diretor) (1941) *Ich klage an* [Filme].

Krieger A. (Produtor). Steinhoff H. (Diretor) (1941) *Ohm Krüger* [Filme].

Lehmann O. (Produtor). Harlan V. (Diretor). (1940) *Jud Süß* [Filme].

Pommer E. (Produtor). Lang F. (Diretor). (1927) *Metropolis* [Filme].

Riefenstahl L. (Produtor). Riefenstahl L. (Diretor). (1935) *Triumph des Willens* [Filme].

Riefenstahl L. (Produtor). Riefenstahl L. (Diretor). (1938) *Olympia* [Filme].

Rühmann H. (Produtor). Weiss H. (Diretor) (1944) *Die Feuerzangenbowle* [Filme].

Grundsätzliches Programm der nationalsozialistischen Deutschen Arbeiter-Partei.

Das Programm der Deutschen Arbeiter-Partei ist ein Zeit-Programm. Die Führer lehnen es ab, nach Erreichung der im Programm aufgestellten Ziele neue aufzustellen, nur zu dem Zweck, um durch künstlich gesteigerte Unzufriedenheit der Massen das Fortbestehen der Partei zu ermöglichen.

1. Wir fordern den Zusammenschluß aller Deutschen auf Grund des Selbstbestimmungsrechtes der Völker zu einem Groß-Deutschland.
2. Wir fordern die Gleichberechtigung des deutschen Volkes gegenüber den anderen Nationen, Aufhebung der Friedensverträge in Versailles und St. Germain.
3. Wir fordern Land u. Boden (Kolonien) zur Ernährung unseres Volkes u. Ansiedelung unseres Bevölkerungslüberschusses.
4. Staatsbürger kann nur sein, wer Volks-genosse ist. Volks-genosse kann nur sein, wer deutschen Blutes ist, ohne Rücksichtnahme auf Konfession. **Kein Jude kann daher Volks-genosse sein.**
5. Wer nicht Staatsbürger ist, soll nur als Gast in Deutschland leben können u. muß unter Fremden gesetzgebung stehen. Das Recht, über Führung u. Gesetze des Staates zu bestimmen, darf nur dem Staatsbürger zustehen. Daher fordern wir, daß jedes öffentliches Amt, gleichgültig welcher Art, gleich ob im Reich, Land oder Gemeinde nur durch Staatsbürger bekleidet werden darf. — Wir bekämpfen die korrumpierende Parlamentswirtschaft einer Stellenbesetzung nur nach Parteigegensätzen ohne Rücksichten auf Charakter und Fähigkeiten.
7. Wir fordern, daß sich der Staat verpflichtet, in erster Linie für die Erwerbs- u. Lebensmöglichkeit der Staatsbürger zu sorgen. Wenn es nicht möglich ist, die Gesamtbevölkerung des Staates zu ernähren, so sind die Angehörigen fremder Nationen (Nicht-Staatsbürger) aus dem Reiche auszuweisen.
8. Jede weitere Einwanderung Nicht-Deutscher ist zu verhindern. Wir fordern, daß alle Nicht-Deutschen, die seit 2. August 1914 in Deutschland eingewandert sind, sofort zum Verlassen des Reiches gezwungen werden.
9. Alle Staatsbürger müssen gleiche Rechte u. Pflichten besitzen.
10. Erste Pflicht jedes Staatsbürgers muß sein, geistig oder körperlich zu schaffen. Die Tätigkeit des Einzelnen darf nicht gegen die Interessen der Allgemeinheit verstoßen, sondern muß im Rahmen des Gesamten u. zum Nutzen Aller erfolgen.

Daher fordern wir:

11. Abschaffung des arbeits- und mühselosen Einkommens, **Brechung der Zinsknechtschaft.**
12. Im Hinblick auf die ungeheuren Opfer an Gut und Blut, die jeder Krieg vom Volke fordert, muß die persönliche Bereicherung durch den Krieg als Verbrechen am Volke bezeichnet werden. Wir fordern daher **restlose Einziehung aller Kriegsgewinne.**
13. Wir fordern die Verstaatlichung aller bisher bereits vergesellschafteten (Trust's) Betriebe.
14. Wir fordern Gewinnbeteiligung an Großbetrieben.
15. Wir fordern einen großzügigen Ausbau der Alters-Versorgung.
16. Wir fordern die Schaffung eines gesunden Mittelstandes und seine Erhaltung. **Sofortige Kommunalisierung der Groß-Warenhäuser** und ihre Vermietung zu billigen Preisen an kleine Gewerbetreibende, schärfste Berücksichtigung aller kleinen Gewerbetreibenden bei Lieferung an den Staat, die Länder oder Gemeinden.
17. Wir fordern eine unseren nationalen Bedürfnissen angepaßte Bodenreform. Schaffung eines Gesetzes zur unentgeltlichen Ent-eignung von Boden für gemeinnützige Zwecke. Abschaffung des Bodenzinses und Verhinderung jeder Bodenspekulation.
18. Wir fordern den rücksichtslosen Kampf gegen diejenigen, die durch ihre Tätigkeit das Gemein-Interesse schädigen. Gemein-Interesse ist die Tätigkeit, die dem Gemein-Interesse schädigen. Gemein-Interesse ist die Tätigkeit, die dem Gemein-Interesse schädigen.

Die Führer der Partei versprechen, wenn nötig unter Einsatz des eigenen Lebens, für die Durchführung der vorstehenden Punkte rücksichtslos einzutreten.

München, den 24. Februar 1920.

Für den **Partei-Ausschuß:** Anton Drexler

Spenden und Beiträge sind zu richten an die Geschäftsstelle München: **Corneliusstr. 12 (Tel. 23620)**
Geschäftsstunden 9—12 Uhr vorm., 2—6 Uhr nachm.

Münchener Plakatdruckerei, Schreiber & Hanf
Geschäftsstellen: Rosenstraße 8 und Leichenstraße 3

Documento 1: Programa do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, dividido em 25 pontos.