



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

RAQUEL DE MEDEIROS DELIBERADOR

**CINEMA DE PROPAGANDA NAZISTA:**  
ANÁLISE DOS FILMES *O ETERNO JUDEU* E *JUDEU SÜSS*  
(1940)

RAQUEL DE MEDEIROS DELIBERADOR

**CINEMA DE PROPAGANDA NAZISTA:**  
**ANÁLISE DOS FILMES *O ETERNO JUDEU* E *JUDEU SÜSS***  
**(1940)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientador: Prof. Dr. José Miguel Arias Neto

Londrina  
2019

RAQUEL DE MEDEIROS DELIBERADOR

**CINEMA DE PROPAGANDA NAZISTA:**  
ANÁLISE DOS FILMES *O ETERNO JUDEU* E *JUDEU SÜSS*  
(1940)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História Social.

**BANCA EXAMINADORA**

---

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

---

Prof. Dra. Renata Aparecida Frigeri  
Faculdade Pitágoras

---

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

Londrina, 24 de abril de 2019.

Dedico este trabalho ao meu exemplo de vida e de conduta,  
meu avô Edson de Jesus Deliberador, *in memoriam*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais, por todo apoio que me deram na minha vida acadêmica e fora dela, por sempre possibilitarem e me ajudarem a trilhar os caminhos que me surgem, sem vocês eu não chegaria até aqui. Pai, seu incentivo, por vezes insistente, me acompanhou em cada letra digitada neste trabalho, obrigada por acreditar em mim. Mãe, obrigada, por todo carinho, cuidado, paciência e compreensão, e por sempre me ajudar a encontrar a melhor palavra, este trabalho não existiria sem sua ajuda. Agradeço a toda minha família, em especial meu primo Luiz Guilherme, cujas considerações e traduções foram de excelente ajuda.

Ao meu orientador, Professor doutor José Miguel Arias Neto, que me incentivou a estudar sobre Cinema e Política, e me conduziu nesta pesquisa desde a graduação. Pelo apoio e confiança, não só neste projeto. Obrigada, por, junto com a Professora Edméia Ribeiro, me convidar para participar da Comissão de Prevenção à Violência Sexual e de Gênero – CLCH, onde conheci pessoas maravilhosas que me ensinaram, sobretudo, que o valor da universidade, também do historiador, ultrapassa a vida acadêmica.

A todos meus professores da graduação e pós graduação em História, em especial os que pude reencontrar nessa nova etapa de formação, a professora Silvia Martins, com seu carisma inigualável. À professora Edméia, por esbanjar humanidade e engajamento. Ao professor Richard André, que sempre muito atencioso aceitou fazer parte da minha banca, e junto com a Renata Frigeri, indicaram caminhos que muito colaborou para o fechamento desta pesquisa.

E também aos professores da especialização em Cinema e Linguagem Audiovisual, que me guiam e me ajudam nos primeiros passos dentro e fora do set, Anderson Craveiro, Bruno Bergamo, Guilherme Peraro, Rafael Ceribelli, Rodrigo Grota e Roberta Takamatsu, muito obrigada, por todas as oportunidades, reuniões, e projetos que me permitiram aprender com vocês, além de pesquisar, a viver o cinema.

Agradeço aos amigos e colegas, que perto ou longe, me apoiaram de diversas formas, e me permitiram aprender com eles. Agradeço, agora formalmente, por toda ajuda e companheirismo ao longo e após o curso de graduação, à Gabi, ao João, à Giovana, ao André e à menina Rebecca, sem a sua ajuda não conseguiria o mesmo resultado. Carrego parte de cada um de vocês

neste trabalho. E à Bruna, excelente conselheira e psicóloga, que me ajudou em vários momentos a seguir em frente e terminar mais essa jornada.

À Marília, minha grande companheira e fonte de muita inspiração. Obrigada por todo apoio e carinho, pelas horas que passou comigo, me incentivando frame a frame através do seu olhar sensível e aguçado. Observar luz e sombra ao teu lado me dá o fôlego que preciso para essa aventura de desvendar o cinema. Obrigada, por dar mais este passo comigo.

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

DELIBERADOR, Raquel de Medeiros. **Cinema de Propaganda Nazista**: análise dos filmes *O Eterno Judeu* e *Judeu Süss* (1940). 2019. 262 p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

## RESUMO

Um discurso pode ser legitimado por meio de diversas produções que o reforcem. Este trabalho busca compreender de que forma a propaganda nazista se estrutura e consolida através de suas produções cinematográficas, baseando-se na análise dos filmes *O Eterno Judeu* (de 1940), dirigido por Fritz Hippler, e *Judeu Süss* (de 1940), do diretor Veit Harlan. Nas análises, consideramos os filmes a partir de seu contexto de produção, bem como suas relações e interrelações no âmbito político, social e cultural, pois os filmes e seu discurso não estão isolados do domínio cultural e dos “discursos comuns”. Portanto, estas produções se reforçam entre si e colaboram para legitimar o governo e a propaganda nazista. Com os aspectos externos e interrelacionais parte-se para uma análise interna de cada uma das obras, considerando as especificidades da linguagem cinematográfica. O primeiro filme possui características de um documentário clássico, que pedagogicamente apresenta os judeus, os guetos onde vivem, sua vida pública, privada e religiosa. Alertando sobre suas táticas e intenções de dominação mundial, é traçada uma essência do judeu, caricata e grotesca. O segundo é ficcional e segue a linha, defendida por Goebbels, de que o cinema de propaganda deveria ser subjetivo. Deste modo, *Judeu Süss* tem como trama a história de Süss, um homem que é dominado por suas ambições e desejos. Ambos os filmes apresentam o mesmo discurso antissemita e hitlerista - o primeiro de forma explícita, repetitiva, e doutrinária, consagrando-se como a mais brutal obra antissemita, mas, ao mesmo tempo, um dos maiores fracassos do cinema nazista ao gosto do público comum. E o segundo, *Judeu Süss*, de forma mais implícita, conquistando amplo público e tornando-se um sucesso de bilheteria.

**Palavras-chave:** Propaganda política. Cinema nazista. Discurso. Antissemitismo.

DELIBERADOR, Raquel de Medeiros. **Cinema of Nazi Propaganda**: analysis of the movies *The Eternal Jew* e *Jew Süss*. 2019. 262 p. Dissertation (Master degree in Social History) – State University of Londrina, Londrina, 2019.

## ABSTRACT

A speech can be legitimated by many productions that reinforce it. This work seeks understanding the way that Nazi propaganda structures itself and gets consolidated through its cinematographic production, based in analysis of the movies *The Eternal Jew* (1940), directed by Fritz Hippler, and *Jew Süss* (1940), from the director Veit Harlan. In the analysis, we considerate the movies starting from their production context, as well their relations and interrelations in the politics, social and cultural ambits, because the movies and their speeches are not isolated from the cultural domain and from the "commons speeches". Therefore, these productions reinforce each other and collaborate to legitimate the government and the Nazi propaganda. With the external and inter-relational aspects begins a new internal analysis of each movie, considering the specificities of the cinematographic language. The first movie has classic documentary features that pedagogically presents the Jews, the ghettos where they live, their public, private and religious life. Alerting about their tactics and intentions of worldwide domination, it was drawn a Jew's essence, odd and grotesque. The second movie is fictional and follows the line, defended by Goebbels, that the cinema of propaganda should be subjective. This way, *Jew Süss* has like a plot the history of Süß, a man who was dominated by his own ambitions and desires. Both the movies present the same antisemitic and Hitlerist speech – the first one in an explicit way, repetitive, and doctrinal, consagrated as the most brutal antisemitic work, but at the same time, one of the biggest failures of the Nazi cinema to the taste of the common public. Already the second one, *Jew Süss*, in an implicit way, conquers wide public and becomes successful at the box office.

**Key words:** Cinema Propaganda. Nazi Cinema. Speech. Antisemitism.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Imagem 1</b>	– Cartaz de <i>O Eterno Judeu</i> .....	70
<b>Imagem 2</b>	– Cartaz de <i>Judeu Süss</i> .....	73
<b>Imagem 3</b>	– Cena Ariano .....	76
<b>Imagem 4</b>	– Cena Judeu.....	76
<b>Imagem 5</b>	– Cena <i>Olympia 1. Teil – Fest Der Völker</i> .....	82
<b>Imagem 6</b>	– “Lar incivilizado” .....	98
<b>Imagem 7</b>	– “Movimentos ridículos” .....	98
<b>Imagem 8</b>	– Valor materialista – judeu .....	99
<b>Imagem 9</b>	– Valor idealista – ariano .....	99
<b>Imagem 10</b>	– O rosto do eterno judeu .....	101
<b>Imagem 11</b>	– Na Palestina.....	101
<b>Imagem 12</b>	– “Real face do judeu” .....	103
<b>Imagem 13</b>	– “Face do judeu assimilado” .....	103
<b>Imagem 14</b>	– Vivissecação (horror) .....	104
<b>Imagem 15</b>	– Imagem idílica (esperança) .....	105
<b>Imagem 16</b>	– Euforia pós discurso .....	105
<b>Imagem 17</b>	– Glorificação .....	106
<b>Imagem 18</b>	– Karl Alexander em juramento no Conselho (Sturm e Duque) .....	107
<b>Imagem 19</b>	– Transição do brasão para a placa.....	108
<b>Imagem 20</b>	– Judeu do gueto .....	110
<b>Imagem 21</b>	– Característica externa (judeu).....	110
<b>Imagem 22</b>	– Transição da transformação de Süss para entrar em Stuttgart .....	110
<b>Imagem 23</b>	– Judiaria Mundial.....	111
<b>Imagem 24</b>	– Süss constrange Dorothea .....	111
<b>Imagem 25</b>	– Casa do ferreiro .....	114
<b>Imagem 26</b>	– Süss assedia Dorothea .....	114
<b>Imagem 27</b>	– Dinheiro sujo .....	115
<b>Imagem 28</b>	– Entrada dos Judeus .....	115
<b>Imagem 29</b>	– Roupas deles .....	120
<b>Imagem 30</b>	– Levy .....	120
<b>Imagem 31</b>	– Judeu disfarçado.....	120

<b>Imagem 32</b> –	Transição da transformação de Süss para o julgamento.....	122
<b>Imagem 33</b> –	Transição transformação de <i>O Eterno Judeu</i> e de <i>Judeu Süss</i> .....	125
<b>Imagem 34</b> –	Progressão caracterização de Süss .....	127

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
1. DA POLÍTICA AO ESPETÁCULO: O CINEMA COMO PROPAGANDA .....	36
1.1 A FORMAÇÃO DO ESPETÁCULO .....	38
1.2 A PROPAGANDA POLÍTICA E O CINEMA .....	43
2. DO INVENTADO AO IRREAL: O CINEMA NAZISTA E O "INIMIGO" .....	51
2.1 O CINEMA POLÍTICO NA ALEMANHA PRÉ-NAZISMO .....	51
2.2 A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO CINEMA NAZISTA .....	54
2.3 A PROPAGANDA E O CINEMA NAZISTA .....	61
3. DO IRREAL AO "REAL": METODOLOGIA E ANÁLISE DOS CONTEXTOS E DAS FONTES .....	85
3.1 ANÁLISE EXTRAFÍLMICA: <i>O ETERNO JUDEU</i> E <i>JUDEU SÜSS</i> .....	86
3.2 ANÁLISE INTERFÍLMICA: <i>O ETERNO JUDEU</i> E <i>JUDEU SÜSS</i> .....	92
3.3 ANÁLISE INTRAFÍLMICA: <i>O ETERNO JUDEU</i> E <i>JUDEU SÜSS</i> .....	96
3.3.1 <i>O Eterno Judeu</i> .....	96
3.3.2 <i>Judeu Süss</i> .....	106
3.4 COMPARAÇÃO DAS FONTES .....	123
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
APÊNDICE A.....	139
<b>DECUPAGEM DO FILME <i>O ETERNO JUDEU</i></b> .....	139
APÊNDICE B.....	143
<b>DECUPAGEM DESCRITIVA DO FILME <i>O ETERNO JUDEU</i></b> .....	143
APÊNDICE C.....	173
<b>TRANSCRIÇÃO DA NARRAÇÃO DO FILME <i>O ETERNO JUDEU</i></b> .....	173
APÊNDICE D.....	191
<b>DECUPAGEM DO FILME <i>JUDEU SÜSS</i></b> .....	191
APÊNDICE E.....	200
<b>DECUPAGEM DESCRITIVA DO FILME <i>JUDEU SÜSS</i></b> .....	200

APÊNDICE F.....	224
<b>TRANSCRIÇÃO DA NARRAÇÃO DO FILME <i>JUDEU SÜSS</i> .....</b>	<b>224</b>
ANEXO A.....	269
<b>DVD COM CÓPIA DE <i>O ETERNO JUDEU</i> E <i>JUDEU SÜSS</i> .....</b>	<b>269</b>

## INTRODUÇÃO

Um discurso pode ser propagado por diferentes formas e por vários suportes. Do mesmo modo, uma noção de verdade pode ser consolidada por meio de diversas produções que alimentam e legitimam uma ideologia. A presente pesquisa busca compreender de que maneira a propaganda nazista se estrutura e se consolida por intermédio de suas produções cinematográficas, desenvolvendo-se a partir de um trabalho de análise dos filmes *O Eterno Judeu* [*Der Ewige Jude*]<sup>1</sup> (de 1940), dirigido por Fritz Hippler, e *Judeu Süß* [*Jud Süß*] (de 1940), do diretor Veit Harlan. Para isso, parte-se da ideia de que essas produções – que possuem estruturas diferentes – se reforçam e colaboram para legitimação do governo e da propaganda nazista, já que há interrelações e relações intertextuais nos âmbitos político, social e cultural, ao considerar que as produções não estão isoladas do domínio cultural e dos “discursos comuns” de seu contexto (AUMONT, 1994; FERRO, 2010; LAGNY, 2009; MORETTIN, 2003; VILLELA e AMÉRICO, 2013;).

*O Eterno Judeu* se apresenta como um “filme documentário da D.F.G. (Fundação Alemã de Pesquisa)<sup>2</sup> a partir da ideia do Dr. E. Taübert<sup>3</sup>”, que tem como proposta apresentar os judeus como “realmente são” e como se parecem quando não estão “escondidos” por “máscaras de europeus civilizados”, nos guetos poloneses<sup>4</sup> – a maior parte das imagens teria sido rodada no gueto de Lodz<sup>5</sup>.

---

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

<sup>2</sup> A D.F.G. (*Deutsche Forschungsgemeinschaft*) foi criada em 30 de outubro de 1920 e está em atividade até os dias de hoje. Em 1924, o comitê executivo da D.F.G. renunciou, e a instituição passou a ficar sob a égide nazista. No período de produção do filme, o presidente da D.F.G. era o “químico militar” Rudolf Mentzel, que atuou com a implementação da liderança nazista entre 1936 e 1945. (D.F.G., 2012. Disponível em: <[http://www.dfg.de/en/dfg\\_profile/history/dfg\\_origins/index.html](http://www.dfg.de/en/dfg_profile/history/dfg_origins/index.html)>. Acesso em: 8 jan. 2019).

<sup>3</sup> O argumento do filme é creditado ao Dr. Eberhard Taubert, advogado e conselheiro governamental para propaganda antissemita e anti-comunista. (NAZARIO, 2011. Disponível em: <[https://tesededoutorado.wordpress.com/2011/01/15/introducao/#\\_ftn34](https://tesededoutorado.wordpress.com/2011/01/15/introducao/#_ftn34)>. Acesso em: 8 jan. 2019).

<sup>4</sup> Informações presentes nos momentos iniciais do filme.

<sup>5</sup> Furhammar e Isaksson (1997) afirmam que grande parte do material foi produzida lá. De acordo com Carneiro (2010) os guetos podem ser definidos como bairros destinados a judeus. O gueto de

Com 65 minutos de duração, em preto e branco, esse documentário de formato clássico (narrador fora de quadro, que se dirige ao espectador) apresenta gráficos, mapas, fotografias e vídeos externos (de arquivos e/ou de outras produções cinematográficas). O elemento visual do filme é ditado por uma narração carregada de intencionalidades. Em um primeiro momento, o filme trata de contextualizar, em aproximadamente um minuto, a campanha na Polônia e o gueto polonês, para depois, partindo disto, apresentar como são os judeus que vivem nos guetos, seus valores materialistas em detrimento dos valores arianos, e como tiram vantagem disto. O passo seguinte é apresentar o judeu em sua essência, sob a óptica nazista, sua origem e história, com foco na migração da Palestina – respaldando-se em dados tendenciosos, estatísticas e gráficos.

Assim, o ponto chave do documentário seria expor que o judeu ocidental não deixava de ser como o oriental, por mais que mude sua aparência de origem; ainda, dentro da perpetuação das tradições judaicas, esse disfarce faria parte de uma perspectiva maior da judiaria mundial em busca do poder, tornando-se importante, então, saber reconhecer um judeu e suas ameaças.

A imagem do judeu é pedagogicamente traçada de forma visceral, como um inimigo objetiva e diretamente anunciado: eles são grotescos, sujos, preguiçosos e maliciosos, ridicularizados, e eternamente uma praga. São traiçoeiros, se mascaram, se descaracterizam visualmente, por isso a necessidade de um reconhecimento do fenótipo, para “eles” não serem confundidos com “nós”. Esteticamente impossível, dentro de *O Eterno Judeu* os arianos (ou o nós) são inalcançáveis, gigantes em seus contra-plongées<sup>6</sup>, harmônicos em sua

---

Lodz foi criado após os alemães terem invadido a Polônia em 1939. Para Lerner (2010), a Polônia foi como um laboratório para a “solução final”.

<sup>6</sup> Refere-se ao ponto de vista da câmera, mais precisamente à angulação vertical do eixo da objetiva; se o eixo desce na direção do sujeito, ou seja inclina-se a objetiva para baixo, a câmara está alta [plongée ou mergulho], no contrário, se ela for inclinada para cima, ou seja, se o eixo subir na direção do sujeito a câmara está baixa [contra-plongée ou contra-mergulho] (JULLIER; MARIE, 2009, p. 26). Essa técnica advém de um movimento natural de observação, sendo utilizado pela primeira vez em 1896 por Alexandre Promio, ao filmar as pessoas em um cais a partir de uma perspectiva da cima da plataforma de uma carruagem. Por limitações técnicas, o movimento de baixo para cima foi pouco utilizado até a invenção do filme pancromático, em 1920, que possibilitou a reprodução de todas as radiações visíveis ao olho humano, evitando, por exemplo, um contra-luz que estourasse no branco, como ocorreu com a filmagem de um arranha-céu, para o filme turístico de Edison, “Nova lorque Hoje”, de 1910. O operador de câmera de Edison, teria se utilizado do contra-plongée anteriormente para imortalizar a Torre Eiffel e sua altivez (BRISLANCE; MORIN, 2011, p. 70-71). Mas, além de técnica, existem conotações culturais que possibilitam atribuição de sentido à escolha do plano; para Briselance e Morin (2011), a utilização dramática da câmara baixa e alta (no livro chamadas de

uniformidade. Nos poucos momentos em que os arianos são representados, ele vêm acompanhados de alívio sonoros e visuais. A intencionalidade é clara: o dualismo entre o moralmente correto/nós e o caos/eles evidente.

---

“picado” e “contrapicado”) são muitas vezes interpretadas de modo mecânico, “diz-se do picado que esmaga as personagens, que as cola ao chão, as encolhe, interditando-lhes a posse do espaço livre. Inversamente, o contrapicado exalta as personagens, aumenta-as, abrindo-lhes o caminho da luz e do céu” (BRISLANCE; MORIN, 2011, p. 389). Para os autores, esse tipo de leitura corresponde ao uso do plano, ao mesmo tempo que pode não corresponder, dependerá do contexto no filme. Como exemplo de aplicação para esses planos, há o filme expressionista alemão *Metrópolis* (dir. Fritz Lang, 1927), no qual a câmera alta (plongée, mergulho ou picado) representa os operários oprimidos e a câmera baixa (contra-plongée, contra-mergulho ou contrapicado) para a máquina, que é o coração da fábrica e o terror dos empregados, a representa como “omnipotente e fora do alcance do povo”.

Já *Judeu Süss* é um biopic<sup>7</sup>, em preto e branco, com aproximadamente 95 minutos de duração, foi uma das produções nazistas de maior sucesso e apresenta-se como um filme histórico fielmente baseado em pesquisas e fatos. Trata-se, porém, de uma deturpada adaptação do livro homônimo<sup>8</sup>, *Judeu Süss [Jud Süß]*, de Lion Feuchtwagner, publicado em 1921, sobre a vida de Joseph Süss-Oppenheimer, conselheiro financeiro do príncipe Karl Alexander, nomeado duque de Württemberg em 1733. No filme, Süss (interpretado por Ferdinand Marian) se aproveita das inclinações exorbitantes do duque e o manipula em proveito próprio e de outros judeus, por exemplo, conseguindo revogar a proibição da entrada do povo judaico no Ducado. O personagem implanta mecanismos de impostos, taxas, tributos e pedágios; com abuso de poder, comete injustiças e causa a indignação e o sofrimento do povo de Württemberg. Pelo empréstimo de dinheiro, conquista a confiança do duque a ponto de convencê-lo a dissolver do Conselho e causar uma guerra civil. Além da ambição de riqueza, Süss também cobiçava as jovens moças arianas, tratando-as como mais uma de suas presas em seu jogo de caça ao poder.

O moralismo ariano vence. Sturm, o chefe do Conselho, apesar das tramóias do judeu, se mantém fiel às tradições e ao povo de Württemberg, conseguindo, por fim, que a justiça fosse feita: Süss foi enforcado e os judeus novamente banidos da cidade.

A opção por esses dois filmes como fonte e objetos desta pesquisa deu-se pelo destaque destas produções na propaganda nazista, sobretudo com proposta antissemita. *Judeu Süss* estreou em setembro de 1940 e foi um dos filmes nazistas de maior sucesso. Dois meses depois, *O Eterno Judeu* estreou; sua

---

<sup>7</sup> Os biopics foram os romantizados filmes biográficos atrelados aos que se consideravam como grandes momentos/acontecimentos históricos.

<sup>8</sup> Lion Feuchtwanger (1884-1958) foi um romancista alemão que fez várias obras políticas e históricas com judeus em posição de poder. Sendo judeu e contrário ao partido nazista, precisou fugir da Alemanha durante o Terceiro Reich e teve suas obras queimadas em 1933. Biografias de Oppenheimer foram feitas ao longo do século XIX, mas a de Feuchtwanger teve maior destaque. Seu livro foi um estudo sobre a fraqueza humana, orgulho e ambição, e não uma história antissemita. Joseph Süss-Oppenheimer (1692-1738), um pequeno banqueiro de Heidelberg, tornou-se conselheiro de finanças do duque de Württemberg Karl Alexander e efetuou medidas para melhorar as finanças do Estado, o que provocou a ira dos burgueses que não queriam pagar os impostos. Ele foi condenado à forca por traição cristã e hipocrisia, mas a Corte teria omitido a evidência de que Süss teve relações sexuais com uma cristã, pois acarretaria em punição também para a moça, sendo convenientemente esquecida a prova que teria justificado sua pena de morte (PEREIRA, 2012, p.419-421).

abordagem doutrinária é um dos principais fatores para sua fracassada bilheteria, tanto que essa forma narrativa está presente apenas nesta produção nazista, tornando-se o mais agressivo filme nazista. O dualismo está presente em ambos os filmes, mas na obra de Veit Harlan, há brechas para ambiguidade, quanto a algumas personagens.

As diferenças e semelhanças de conteúdo, as propostas e a abordagem, as questões formais e estilísticas e a representação do judeu – que se dá de forma diferente apesar de se encontrarem no mesmo contexto de produção – foram investigadas, partindo da ideia de que os filmes estão mais do que enroscados no mundo cinematográfico, uma vez que as representações fílmicas estão ligadas às produções de diferentes mídias (imagens, textos, músicas, entre outras) que reforçam suas ideias, e podem ser mais familiares dentro de determinado contexto.

Partir de uma perspectiva cultural, que considera as dimensões intertextuais e interlinguísticas, permite ao historiador compreender melhor o contexto cultural ao qual as fontes pertencem, além de ajudar na avaliação dos complexos significados dos filmes. Analisar um documento histórico pressupõe algumas questões básicas, que servem para praticamente todas as naturezas de fontes, que de modo geral são: conhecer o seu contexto, produtor, público visado e intenções. Para uma pesquisa no âmbito da História Social e/ou Cultural e que tem o cinema como objeto, deve-se acrescentar as particularidades próprias desta linguagem, como a circularidade e a intertextualidade.

Os filmes, como documentos em um exercício historiográfico, apresentam a possibilidade de análise de aspectos socioculturais de determinada sociedade a partir de suas próprias produções de imagens, que, de certa forma, testemunhariam as projeções e anseios de sua época, deixando vestígios do passado. São documentos de extremo valor, principalmente para o estudo da história contemporânea, pois nos permite observar as permanências e modificações das sociedades. A partir dos filmes é possível desestruturar o que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar, sendo também utilizados pelo Estado para realizar essa desestruturação em benefício próprio, com noções de verdades, ideologias e estereótipos, que podem se tornar modificadores da visão histórica.

Também há que se considerar que o uso do cinema pelo nazismo foi importante para o desenvolvimento da sétima arte – pois os nazistas foram “os únicos dirigentes do século XX que tinham o imaginário essencialmente no mundo da imagem” (FERRO, 2010, p. 53). Durante o regime nazista, a Alemanha foi a segunda maior produtora cinematográfica do mundo, com 1 306 longas-metragens produzidos – atingindo um total de 1 789 produções, se considerar o período de 1930 a 1945, quando filmes pró Partido Nazista já eram realizados – perdendo apenas para os Estados Unidos da América (PEREIRA, 2012, p. 128). Em sua tese de doutoramento, Pereira (2008) defende que a estética cinematográfica consolidada durante o nazismo serviu de modelo para outros países da Europa e América Latina. Desta forma, pode-se notar que o cinema nazista, pensando nos filmes com propriedades propagandísticas, desenvolve um papel imprescindível dentro de sua estrutura de propaganda e no cenário mundial.

O cinema só nasceu após a História se constituir e aperfeiçoar seus métodos – firmando-se como Ciência. Em seu início era considerado apenas uma máquina que proporcionava um passatempo para os iletrados como um “espetáculo de párias”. Pereira (2012) aponta que, ao se pensar na história do desenvolvimento do cinema, percebe-se como a soma das técnicas e linguagens possibilita a criação de uma realidade, dando a ilusão de ser uma produção neutra que ocorreria apenas através do aspecto mecânico da máquina e sem a intervenção humana.

Em 1938, Walter Benjamin apresenta considerações acerca do cinema e sua autenticidade como obra de arte. Para ele, com a reprodutibilidade, a obra de arte passa a ser mais acessível ao receptor e, na medida em que deixa de ser única, ela perderia sua autenticidade. Além disso, os receptores podem consegui-la em circunstâncias que antes não era possível, o que romperia com a tradição de contemplação da arte. Desse modo, o cinema é um dos agentes mais poderosos para romper com essa contemplação. Em meados do século XX, tanto a História quanto o cinema se modificaram. Para Benjamin, a função social da arte passou a ter política como seu fundamento; portanto, há a necessidade de que sejam vistas com comprometimento. A perspectiva do espectador inconsciente é uma visão extrema e datada: é parte – e desdobramento – das concepções militantes e vanguardista do cinema (AUMONT, 2006, p. 106) e é refutada pelos teóricos seguintes, que consideram os espectadores como sujeitos ativos sobre o conteúdo a que assistem.

O uso do cinema como documento se deu graças ao desenvolvimento historiográfico, que abriu a possibilidade de novos métodos e discursos para os historiadores, como a historiografia marxista, a Escola de Annales e a História Cultural, permitindo diferentes abordagens, bem como diferentes tipos de documentos. Antes, as produções cinematográficas eram consideradas sem validade documental, manipuláveis pelos cortes e truques cinematográficos. Entretanto, também a História não é escrita inocentemente: os historiadores, semelhantemente aos diretores de filmes, possuem uma intenção e um objetivo.

As discussões sobre as relações entre o Cinema e a História são amplas. Dentro das considerações acerca da relação entre História e Cinema, temos três principais linhas de pesquisa: história **do** cinema, na qual se estuda o desenvolvimento das técnicas cinematográficas ao longo do tempo e historiciza tais aspectos; história **no** cinema, em que os filmes são considerados como representações da História; e cinema na história, que pensa o filme como uma fonte histórica que permite o estudo de ideologias, sociedades, política, relações de poder, entre outros aspectos. Há, ainda, conforme Souza (2002), a possibilidade de compreender os filmes no jogo de forças políticas e sociais de produção de sentidos históricos, de modo a tornar-se um agente da história. O autor destaca dois pontos importantes: os filmes como documentos históricos e os filmes como discursos sobre a história. Com o primeiro ponto se aprofunda a reflexão sobre o período em que foram produzidos. No segundo ponto, se constroem críticas historiográficas a partir das análises de suas abordagens históricas. Robert Rosenstone (2010) dialoga com tais questões, e considera que os filmes, por estarem muito presentes no cotidiano, afetam as produções de conhecimento sobre o passado.

O historiador e cineasta Marc Ferro, ligado ao grupo de estudiosos da Nova História, foi um dos responsáveis por considerar o valor do testemunho dos filmes como documento historiográfico valioso, por corresponderem a um vestígio do passado. Para Ferro (2010), as imagens cinematográficas devem estar associadas ao mundo que a produz, uma vez que o filme sempre – independente de se propor a ser documento ou ficção – é História, tendo em vista que o que não aconteceu, ou seja, as invenções e o imaginário do homem, possuem o mesmo valor histórico que a História. Ferro (2010), defende que um filme apresenta uma realidade, nem sempre comunicada diretamente, que parece ser “terrivelmente verdadeira”, e que

quem não souber analisar ou recuperar o discurso dessas imagens fica refém do que foi dito ou produzido.

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

Os filmes carregavam a ilusão de serem produções neutras. Desta forma, o nazismo se apropriou dessa arte inserindo nela sua função política. Como aponta Ferro (1995) em "A História da Segunda Guerra Mundial", as produções cinematográficas visavam mexer com o espírito das pessoas pró-Estado. Por isso, ao historiador cabe restituir à sociedade a História que tenha sido monopolizada por aparelhos institucionais (FERRO, 2010). Desta forma, pode-se refletir sobre os documentos *O Eterno Judeu* e *Judeu Süß* (de 1940) e sobre como eles se enquadram em uma proposta do Ministério de Propaganda do Terceiro Reich, que objetivava a propagação do antissemitismo hitlerista.

Para Ferro, o filme deve ser pensado como um produto, uma "imagem objeto", que possui significações além das cinematográficas. Levando em conta mais do que o tema abordado (aquilo que testemunha), mas considerando a abordagem sócio histórica que seu discurso autoriza (como aborda, o ponto de vista). É necessário aplicar os métodos de análise nos substratos de um filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas), nas relações dos componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, o contexto da produção, o regime de governo, para, então, chegar à compreensão além da obra em si, mas da realidade que ela representa.

Eduardo Morettin (2003) realiza uma revisão crítica da obra de Marc Ferro e suas considerações sobre o cinema como fonte histórica. Ele adverte que, nas considerações metodológicas de Ferro, poderia ocorrer o erro de o filme ser utilizado como mera complementariedade às fontes escritas sobre determinado tempo histórico, assim, a análise crítica do filme ficaria refém da tradição escrita. Além disso, há um risco de tentar extrair interpretações, de filmes produzidos em determinada época, já esperadas por conta de um fato posterior à obra, ou seja, partindo dos desdobramentos do passado. Tais questões, para Morettin, deviam surgir a partir dos elementos encontrados na análise.

Outras questões propostas por Ferro são comentadas por Morettin (2003, p. 15), que, apesar de concordar com a percepção de que o filme possui tensões próprias, as atribui como parte da estrutura interna de cada filme, pelo seu caráter polissêmico, não sendo apenas expressão direta dos projetos ideológicos. Desta forma, considera contraditória a noção de ser possível recuperar o não visível através do visível no cinema, pois isso só teria sentido para as análises que separam os elementos das obras, como se caminhassem paralelamente, chegando a significados independentes. Morettin defende as múltiplas – e até opostas – leituras de um fato dentro de um filme, como uma tensão intrínseca à sua estrutura que advenha de uma investigação que considere os elementos cinematográficos como um todo.

Deste modo, a análise fílmica deve ser adaptada à pesquisa, mas partindo de considerações básicas. Como ressalta Michèle Lagny (2009), por exemplo, a imagem cinematográfica só será profícua ao historiador com informações a respeito das circunstâncias de sua produção (como autoria, data, espacialidade, etc.); mas tratar o filme apenas como fonte, possibilita outro obstáculo: reduzir a contribuição do cinema. Seria preciso, desta forma, alargar as concepções do cinema como fonte.

Para Lagny (2009), isso ocorre por esta fonte exceder o campo cinematográfico ao possibilitar um estudo sobre acontecimentos, expressões de um grupo ou ser instrumento de reflexão. A imagem cinematográfica reconstrói uma realidade de acordo com as particularidades de sua linguagem a partir da articulação da expressão cinematográfica com o meio social, histórico e a configuração ideológica que o filme se insere. Nos anos 1970, Pierre Sorlin, também, buscou a articulação de uma análise interna com a contextual no cinema como fonte histórica, com o objetivo de refletir sobre a compreensão que indivíduos e grupos poderiam ter sobre esses elementos de seu tempo. Diferentemente de Ferro – que se foca na análise contextual –, essa perspectiva procura o auxílio da semiótica como possibilidade de explicação da comunicação dos sentidos, mediante as combinações de enquadramentos, sons, montagem, etc. Trata-se, assim, de uma representação do real que deve passar por uma série de indagações, nas quais o historiador deve considerar para sua análise interna – como um artefato cultural – que possui um contexto que o cerca e, portanto, possui uma história própria. (KORNIS, 1992; SORLIN apud KORNIS, 1992). Com estas concepções, o resumo

dos temas e tramas dos filmes não são mais suficientes – os analistas devem considerar como os elementos são transformados nos produtos audiovisuais.

Desta forma, o filme como fonte compõe-se de uma justaposição dos códigos do filme aos códigos específicos de sua época, “as imagens são uma reflexão em torno do mundo que as cerca, ao mesmo tempo em que recriam uma possível, porém imaginária visão de alguns aspectos da sociedade” (KORNIS, 1992, p. 247).

Neste sentido, a análise fílmica “trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto” (MORETTIN, 2003, p. 40). Desta forma, não devemos nos limitar a um exame internalista, mas é por meio dele que se chega às questões contextuais.

O pioneirismo e a importância das obras de Marc Ferro não devem ser ignorados, pois percebe-se que grande parte das discussões partiram da leitura dos textos deste historiador. Algumas premissas são tão recorrentes que praticamente não são mais questionadas pelos pesquisadores, por exemplo “o cinema como uma fonte historiográfica”, “o caráter testemunhal dos filmes”, “os vestígios do passado que essas obras deixam (seja cinejornal, documentário ou ficção)”.

A trajetória historiográfica deste objeto é extensa, de modo que, em resumo, seu uso possibilita obter informações que o documento escrito e/ou testemunhos orais não conseguem fornecer. É importante, que se considere as imagens para além da ilustração (ou seja, como uma confirmação). Essas fontes necessitam de análises atenciosas, com um tratamento que considere as particularidades desse documento, suas linguagens, técnicas e especificidades, articuladas aos contextos cultural, político, social, científico e histórico a que a obra se atrela. Não pretende-se aqui uma discussão mais exaustiva a este respeito. Para esta pesquisa, é mais proveitoso, buscar as considerações sobre cinema e política, sobretudo, sobre o cinema nazista de propaganda.

Um dos pioneiros no uso do cinema como objeto de investigação histórica, Siegfried Kracauer, preocupado com os meios de comunicação e sua potencialidade democrática e totalitária, traça, já em 1947, um estudo sobre o cinema alemão da República de Weimar até o cinema nazista, em “De Caligari à

Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão”<sup>9</sup>, no qual busca demonstrar como o cinema alemão do período da República de Weimar refletia as tendências psicológicas e a loucura institucionalizada da vida na Alemanha. Isso seria possível tendo em vista duas características: os filmes serem produções coletivas e buscarem e mobilizarem a audiência da massa por temas ou discursos que visam a desejos implícitos. Nesta perspectiva, alguns filmes teriam apresentado, não a história literal, mas tendências inconscientes, como obsessões, desejos e paranoias nacionais, que evidenciavam um movimento de “insanidade caligaresca do nazismo”, por exemplo, nas tendências autoritárias nos próprios filmes – vale ressaltar, que o autor não desconhece os fatores sociais, econômicos e políticos para explicar o nazismo e sua oposição fraca.

Os filmes – e os cineastas – transparecem, então, valores da sociedade – ou, de forma mais profunda, da mentalidade coletiva – de modo que o filme escapa do controle até mesmo de quem o produziu, indo além de seu conteúdo. No que se refere ao cinema nos tempos de Hitler, Kracauer (1985) se atém às produções pós 1939, que reforçavam o esforço bélico total nazista e nas quais a Alemanha era insistentemente glorificada como um poder dinâmico. Para o autor, o cinema nazista fugia à realidade, seja nas narrações/comentários, nas temáticas ou na montagem, esta, não partiria da edição de planos para montar uma dada realidade – como a soviética – ela buscava suprimir os aspectos reais que poderia transmitir. Esta tentativa de omissão do que pudesse ser indício do real, visando a imposição de uma dada realidade, iria além de uma característica destas produções cinematográficas: seria parte de uma estrutura totalitarista. De modo geral, a produção cinematográfica nazista foi de filmes de propaganda (em menor ou maior medida) a, inclusive, películas de entretenimento, as quais foram o tipo de produção mais realizadas entre 1933 e 1945.

---

<sup>9</sup> O livro de Kracauer foi escrito com apoio financeiro da Fundação Rockefeller e Fundação John Simon Guggenheim, e da Curadoria da Filмотeca do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. O autor, refugiado judeu, recebeu uma bolsa de estudos em 1941 (da *Film Library* do MoMA, NY) como parte de um projeto de estudos sobre comunicação e propaganda de 1930, contando com especialistas de diversas áreas. A participação de Siegfried Kracauer (1889-1996) resultou no livro “De Caligari a Hitler: uma História Psicológica do Cinema Alemão” em 1946 (FRIGERI, 2018, p. 66; VALIM, 2017, p. 4). Frigeri (2018) ressalta a importância de se considerar que a pesquisa de Kracauer foi patrocinada no contexto do final e imediato pós Segunda Guerra Mundial, nos Estados Unidos, “sob a égide dos vencedores da guerra” (FRIGERI, 2018, p. 67).

Em levantamento apresentado por Hugo Nogueira Neto (2017)<sup>10</sup> temos que, dos mais de 1 300 longas-metragens deste período, aproximadamente 1 200 foram produções voltadas ao entretenimento, mantendo a carga política/ideológica em diferentes níveis e de formas diversas – exaltando o nazismo, encorajando o nacionalismo e espírito militar, bem como incitando o ódio aos inimigos por meio do uso de estereótipos. Entre os longas de ficção, 123 foram classificados como mistério, 423 comédias e musicais, e 295 considerados como melodramas e *biopics*. No mesmo período, "de um total de sessenta e duas mil escolas, quarenta mil possuíam salas de projeção, o que revela a dimensão da importância que os nazistas davam ao cinema" (PEREIRA, 2008, p. 109). Apesar do grande destaque que o cinema teve como propaganda nazista, apenas 153 longas-metragens ficcionais foram indexados como obras de propaganda pelos Aliados. Talvez isso ocorra por conta da tática de propaganda de Goebbels, que preferia realizar filmes com propaganda indireta, diluída no enredo e nos conflitos humanos, pois acreditava que seria mais eficiente se não fosse percebida como intenção desejada. E, ainda, atendia melhor ao mercado. Assim, a maior parte das produções apenas tinham a aparência de filmes escapistas.

Peter Longerich (2010) aponta que Goebbels, em 1939, limitou a produção a aproximadamente cem filmes anuais. A bilheteria de cinema aumentou com o início da guerra, recuperando-se do prejuízo que os filmes anti-comunistas tinham causado à indústria cinematográfica alemã. Os filmes menos explícitos, no entanto, incomodavam o Führer, que, em 1939, disse à Goebbels que não enxergava a "revolução nacional-socialista no cinema". Mesmo não sendo totalmente favorável e com perigo de um novo prejuízo, no outono de 1939 foi concebido uma série de filmes antissemitas, os quais foram exibidos em 1940 junto com outros filmes de caráter mais propagandísticos, como *Os Rothschild*, *Judeu Süss* e *O Eterno Judeu*.

O cinema alemão, mesmo antes do nazismo, atuou como um dos elementos que possibilitou uma "comunidade imaginária", com espectadores de

---

<sup>10</sup> Nogueira Neto, em nota de rodapé, aponta que seu levantamento e indexação aos gêneros dos filmes, vêm de "dados enumerados por Eric Rentschler, sendo também adotados por Mary Elizabeth O'Brien. O'BRIEN, Mary Elizabeth. *Nazi Cinema as Enchantment: the Politics of Entertainment in the Third Reich*. Rochester, Nova York: Camden House, 2004, 9 e RENTSCHLER, Eric. *Op. cit.*, 7" (NOGUEIRA NETO, 2007, p. 26).

diferentes situações sociais recebendo as mesmas mensagens, funcionando como um passatempo que envolvia expectativas e escolhas partilhadas coletivamente. Diferente de outros tipos de mídias, como a imprensa e o rádio que se articulavam mais na esfera privada (NOGUEIRA NETO, 2007, p. 26).

Quando o nazismo assumiu o poder, a indústria cinematográfica alemã empenhou-se, junto ao novo governo e suas ideologias, em garantir que seu crescimento econômico continuasse. Mas, em 1939, com a intenção de um sistema de produção cooperativa, controle dos conteúdos e competição entre os filmes, as maiores produtoras ou companhias de cinema alemãs foram estatizadas (PEREIRA, 2008).

Goebbels estabeleceu uma política voltada ao cinema (*Filmpolitik*) e sua institucionalização em prol do partido. Sua *filmpolitik* visou afetar, também, as recepções dos filmes, buscando que o público tivesse a experiência tanto no âmbito do imaginário das obras como na submersão ao espaço público das salas de cinema. Assim, os filmes e os “programas de exibição, indicaram Karsten Witte e Erica Carter, tornaram-se, portanto, uma *mise en scène* da identidade nacional mesmo quando o público procurava por obras de entretenimento”. (NOGUEIRA NETO, 2017, p. 28). Para esse autor, os filmes poderiam ter diversas finalidades sob o comando de Goebbels: entretenimento, esclarecimento político, diversão, propaganda ideológica, integração social e afirmação da hegemonia cultural alemã. Essa flexibilidade possibilitava um trabalho ideológico que combinava a arte e a política em diferentes plataformas mediáticas, que, teriam uma função a qual “flutuava entre o desejo dos espectadores e a afirmação da doutrina” (NOGUEIRA NETO, 2017, p. 30), uma vez que partiam da premissa de que a propaganda com apelo às emoções seria mais eficiente em promover a doutrina. Desta forma, a pretensão dos filmes de entretenimento era a de influenciar a plateia por meio de um escape, buscando envolver o público a partir de valores culturais, a partir de gêneros que eram de preferência à sua audiência.

Considerando a perspectiva de Kracauer, os aproximadamente 1200 filmes de entretenimento nazista, apresentavam níveis políticos em diferentes medidas. Desta forma, *Judeu Süß*, pode ser classificado como um *biopic*, sendo ao mesmo tempo um filme de propaganda ferrenho. Este caráter dubio, não pode ser notado em *O Eterno Judeu*, que, dentro das produções nazistas, faria parte do menor grupo de produções, voltadas de forma praticamente exclusiva à doutrinação,

podendo ser categorizado nessa perspectiva, como um *kulturfilm*, um documentário educacional.

Muito se discutiu sobre as diferenças entre filmes documentais e ficcionais, de onde pode concluir-se que a linha de separação entre um e outro é muito tênue. E, ainda, em relação ao filme como objeto de estudo historiográfico é quase nula. Hoje, para a maioria dos teóricos, esta diferenciação é incerta.

Em Kornis (1992), temos que o primeiro trabalho sobre o valor do cinema como documento foi realizado em 1898 por Matuszewski, que defendia a existência de uma imagem cinematográfica verídica. Para Baggio (2012), o termo documentário teria surgido pela primeira vez na década de 1920, referindo-se ao cinema de caráter realista. Este se aproxima das teorias do “realismo cinematográfico” de André Bazin, que, ao buscar imagens cinematográficas mais realistas, defendia a ideia de filmes com planos de duração igual à do evento em si, de modo que os planos sequências com alta profundidade de campo (maior alcance de foco nos elementos em quadro) seriam os mais próximos dos “planos puros”. Para isso, defendia a ideia de um filme cuja montagem não interferisse no sentido da evolução do plano; outros fatores do documentário estariam relacionados mais à ética da montagem e representação do que a sua autenticidade (BAZIN, 1991; PENAFRIA, 2006). Para Eisenstein, os planos puros só possuíam significados a partir da montagem, portanto o filme não poderia ser imagem fiel da realidade, pois a montagem seria uma linguagem vital ao cinema. Já Vertov acreditava que o cinema seria capaz de expressar a realidade e que, no documentário, mesmo que houvesse montagem, ela estaria se utilizando de captações de uma realidade dada.

Para Bill Nichols (2009), todo filme é um documentário, pois carrega evidências, seja da aparência das pessoas que fizeram parte do filme ou da cultura em que foi produzido. Com isso, divide dois tipos de filme: o “documentário de satisfação de desejo”, normalmente chamado de ficção, que são os que expressam uma realidade desejada ou temida, que seja ou possa vir a ser. E o “documentário de representação social”, que são os de não ficção; eles representam, a partir das escolhas do cineasta/realizador do filme, aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos, possibilitando visões diferentes de um mundo comum.

A crença é encorajada nos documentários, já que eles frequentemente visam exercer um impacto no mundo histórico e, para isso, precisam nos persuadir ou convencer de que um ponto de vista ou enfoque é preferível a outros. A ficção talvez se contente em suspender a incredulidade (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não ficção com frequência quer

instilar crença (aceitar o mundo do filme como real). É isso que alinha o documentário com a tradição retórica, na qual a eloquência tem um propósito estético e social. Do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também (NICHOLS, 2009, p. 27).

Baggio (2012) aponta que, para Bill Nichols, a maior diferença entre o filme de ficção e o documentário é o desenvolvimento de sua linguagem. O filme documental se pautou em princípios éticos – sendo estes a intencionalidade dos realizadores e a partir de seus pontos de vista. Baggio (2012) afirma que reflexões sobre a ética acerca das propriedades do documentário desenvolveram os conceitos de voz – a postura ética do filme – e do modo de representação – os recursos de representação utilizados para alcançar tais posturas. Defende ainda que o documentário não se propõe a ser realidade, mas sim uma representação com considerações sobre ela. Bill Nichols configura seis modos de representação do cinema documentário, como se observa a seguir.

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

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

Para Nichols (2009), é na representação do outro que se tem as questões éticas como fundamentais para o documentário, pois, nas ficções, o papel social das pessoas é de atuar, ou seja, dentro de uma obrigação contratual na qual a pessoa realiza uma *performance* e interpreta uma personagem<sup>11</sup>. Já no caso do

---

<sup>11</sup> Nichols (2009) pontua que o uso de não-atores nos filmes de ficção complica essa questão, deixando o limite entre os documentários de satisfação de desejos e os de representação social ainda mais tênue.

documentário, as pessoas são "atores sociais", seu valor para o cineasta não está na capacidade de interpretar, mas no que sua própria vida incorpora, contanto que sirvam às necessidades do filme. Quando o comportamento dessas pessoas sociais são modificados, pode haver uma deturpação de sentido. A questão ética para Nichols, nesse tocante, está no desdobramento que o filme terá sobre a pessoa social nele representada e na responsabilidade do cineasta sobre isso. Em *O Eterno Judeu*, por exemplo, a forma como o documentário foi montado e narrado (além do contexto em que foi produzido e exibido) fez com que os judeus, pessoas sociais do filme, fossem representados como grotescos.

Mas, como qualquer produção fílmica, o documentário é ficcional, pois apoia-se em uma estrutura organizacional como a dos filmes de ficção (AUMONT, 1994; LAGNY, 2009). A ficção, para Aumont (1994), consistiria em uma dupla representação por representar algo imaginário (ou seja, duas vezes irreal), enquanto o documentário seria a representação do real, mas de forma irreal (somente uma vez irreal), transformando-se em um espetáculo que busca prender o espectador imerso no fabuloso, tal como os filmes de ficção. Em Lagny (2009), por sua vez, temos que os gêneros se inspiram um no outro e que, para ser filmado, o real submete-se a uma roteirização, sendo exibido de maneira organizada e partindo de regras precisas. Para o autor, independentemente dessa questão, ficção e documentário deixam vestígios do passado.

Segundo Leif Furhammar e Folke Isaksson (1976) os documentários de propaganda muitas vezes são compostos por "meias verdades", e são muito manipuláveis, o que pode ser visto nos casos em que há o uso de cenas autênticas de um determinado contexto, utilizadas como se fossem de um momento ao qual não pertencem, descontextualizadas, como, por exemplo, nos documentários caracterizados como "atualidades do *front*", nos quais trata-se de determinada situação ou de conflitos, mas exibem imagens que não correspondiam ao assunto. Além dos diversos usos que as diferentes formas de montagens possibilitam às produções audiovisuais.

Há, também, as encenações da realidade antes da captação. Um exemplo disso é a produção nazista "O Führer dá uma cidade aos judeus" (1944), no qual filmaram o campo de concentração *Theresienstadt* como um lugar prazeroso – com atividades de lazer, e pessoas felizes – fornecido pelo partido nazista como parte de uma política de desenvolvimento e de serviços sociais. Após as filmagens,

muitos dos prisioneiros que apareceram no filme foram executados, inclusive o judeu diretor do filme, Kurt Gerron.

Esta obra, considerada por Adriana Kurtz (2011) como a "mais cinicamente mórbida", nos permite perceber as estratégias audaciosas da propaganda nazista e a quais proporções de insanidade elas poderiam chegar. No ano em que foi produzido, enquanto, de um lado, divulgavam este campo de concentração redecorado e com prisioneiros selecionados, atuando como um campo de triagem e com o objetivo de demonstrar para as comissões internacionais, que poderiam ver com seus próprios olhos como eram inconsistentes as acusações sob a finalidade dos campos e os maus tratos aos hóspedes do Reich, do outro lado eram queimados cerca de 24 mil corpos de judeus por dia em Auschwitz.

Por buscar confundir a opinião pública, a autora considera que este seria um documentário de "contrapropaganda", uma vez que o cinema seria mobilizado com a intenção de familiarizar a população com os *programs* do governo (mesmo que eles ainda não estivessem em prática, ou explicitamente atuantes). Kurtz (2011) defende que, desde os primeiros eventos culturais nazistas, a *Shoah* tinha seus traços cada vez mais definidos. Para a autora, os dois filmes objetos desta pesquisa, por exemplo, apesar de não possuírem o virtuosismo estético da nova arte alemã (como nas obras concebidas por Riefenstahl), "promoveram explícita justificativa para o gaseamento em massa" (KURTZ, 2011, p. 7). Para ela, as "missões sagradas" do nazismo – os programas de extermínio – contariam necessariamente com o caráter educativo e persuasivo do cinema.

O documentário pode causar um efeito psicológico em seus espectadores, de os fazerem acreditar estar lidando com uma verdade inteira<sup>12</sup>, refletindo a ilusão de autenticidade para a plateia, a qual confere mais credibilidade ao documentário do que aos filmes ficcionais.

---

<sup>12</sup> No dicionário teórico crítico de cinema, Jacques Aumont apresenta um verbete sobre o efeito de realidade e o efeito de real, sendo o primeiro relacionado à analogia e o segundo pela crença do espectador, compondo, assim, dois fenômenos ligados à noção de representação. O efeito de realidade é dado por imagens representativas que apresentem um conjunto de indícios de analogias historicamente determinados, considerados aceitáveis de acordo com uma convenção, e, na proporção dessa aceitação, ocorre o efeito do real. Ou seja, com um efeito de realidade forte, "o espectador induz um 'juízo de existência' sobre as figuras da representação e lhes confere um referente no real; dito de outro modo, ele não acredita que o que ele vê seja o próprio real (não é uma teoria da ilusão), mas sim que o quê ele vê existiu no real" (AUMONT; MARIE, 2006, p. 92).

Para Furhammar e Isaksson (1976), estas características, que distinguem filmes ficcionais e documentais, permitem usos de recursos diferentes para a propagação do discurso. Apesar de não sugerirem tanta legitimidade quanto o documentário, os filmes de ficção de propaganda são ilimitados quanto aos recursos que possibilitam alterar a realidade e mexer com o sentimento dos espectadores. Os autores discorrem sobre as relações entre política e cinema e, de modo geral, defendem a ideia de que o cinema de propaganda política cerceado pela guerra, pretendiam fazer a plateia escolher o lado certo. Para tanto, estes filmes geralmente trabalharam com um dualismo bem definido, dando poucas escolhas para os espectadores que tendiam a reagir com as emoções pretendidas

Na obra “Cinema e Política” (1976), os autores apontam que, ao longo do século XX, por diversas vezes o cinema esteve atrelado aos interesses políticos. Analisam as experiências cinematográficas em diferentes regimes políticos, entre elas: a soviética do período de Lenin e Stalin; a dos países Aliados durante a Segunda Guerra Mundial; a do cinema alemão pré nazismo e produções nazistas; a do cinema pós-guerra italiano; a do norte-americano; e as dos cinemas da América Latina – como o cubano e o Cinema Novo brasileiro. Entre as produções analisadas, as que mais se aproximam do tema desta pesquisa são as obras de Eisenstein, Fritz Lang, Leni Riefenstahl, Fritz Hippler [incluindo-se sua obra *O Eterno Judeu*] e Veit Harlan [com *Judeu Süß*]. Os autores Furhammar e Isaksson são referência no tema, sendo citados na maior parte dos trabalhos que atrelam cinema à propaganda política, de modo geral, no que se refere às detalhadas análises da “estética da propaganda” no cinema.

Para eles, os principais traços a serem notados em tais filmes se referem ao uso de meias verdades, à montagem com um papel definidor, aos comentários/narrativas que visam modelar as conclusões do público e às definições claras entre o bem e o mal, atreladas a personagens excessivamente maniqueístas. Assim, segundo Furhammar e Isaksson (1976), por lidar com mais de um tema político, inclusive nas representações das personagens, os filmes propagandísticos seriam como figuras de retórica, pois este gênero tem como objetivo criar generalizações a partir da exibição de acontecimentos isolados. Sua representação vai além de si mesma, com conceitos mais amplos, de modo que cada filme, herói ou vilão, atua como sinédoques.

Com esta perspectiva, a personagem de Süß, assim como os judeus em *O Eterno Judeu*, resumiu, ao mesmo tempo, as representações e os anseios do judeu manipulador, vulgar, egoísta e parasita. Já os arianos e os nazistas (estes apenas em *O Eterno Judeu*) trariam consigo os valores morais e a capacidade necessária para poder proteger todo o povo, das ameaças de todos os judeus, extrapolando a trama do filme.

Furhammar e Isaksson (1976) ressaltam que, isoladamente, o cinema não pode guiar a opinião pública, nem elevar a moral de um grupo ou criar um estado de prontidão. Entretanto, os traços estilísticos do cinema de propaganda permite que ele seja suporte de manifestações políticas. E, quando aliados a elas tornarem-se instrumentos influenciadores da história e sociedade por suas capacidades de dialogarem. Com esta perspectiva de diálogo, a concepção de Adriana Kurtz (2011) toma forma, pois ela parte da premissa de um ideário de estetização nazista amplamente planejado – nas artes, na arquitetura, nas políticas higienistas, nos congressos, no cinema e na propaganda – que permite o uso do cinema como um instrumento nazista que, de certa forma, preparava o povo para determinadas situações e atuações do governo.

O cinema, por ser composto de planos e sequências de imagens, possibilita uma recepção cadenciada de seu discurso. Essa característica o torna em um elemento muito forte de propaganda política, tendo em vista que “[...] através de uma representação os filmes podem servir à doutrinação e ou à glorificação [...]” (KORNIS, 1992, p. 243). Os nazistas foram grandes desenvolvedores do cinema e se utilizaram muito dessa linguagem para suas propagandas. Como visto, as duas produções culturais, objetos desta pesquisa, são filmes de propaganda que apresentam discursos antissemita e hitlerista, sendo o primeiro um filme categorizado como documentário, que expressa a propaganda política/ideológica de forma expositiva, e o segundo, de forma mais implícita se comparado ao *Eterno Judeu*, uma ficção com temática histórica.

A propaganda nazista atuou por diferentes suportes e em algumas etapas: estruturalmente, eram duas fases. Em um primeiro momento, vinculavam-se as ideias aos símbolos e às representações; nas propagandas nazistas, o apelo era à exaltação ao partido e ao líder, por exemplo, ao associar a noção de prosperidade, pureza e grandeza aos símbolos do partido ou à figura do Führer. Ou, buscando o sentido oposto, ao vincular a representação dos judeus e dos símbolos dos judeus

às ideias de: praga – como doenças, ratos – sujeira, fealdade, asco, etc., ou seja, um apelo ao terror.

Com a repetição desses símbolos e representações em cartazes, filmes (ficcionais ou documentários), discursos e em todas as formas de comunicação, desencadeia-se a segunda fase. Nela, essas associações eram transferidas aos “objetos”. Assim, a propaganda nazista utilizava a esperança e o medo para causar uma vontade de escolha nas pessoas (LUZ, 2006).

A forma de organização da propaganda nazista permitiu afetar as “estratégias interpretativas pré-existentes” e os desejos e necessidades das pessoas, os quais poderiam ter sua própria singularidade afetada ao ocupar um lugar no discurso e ser transformado por ele: um ariano, ao se reconhecer como o *volk* [o povo] em um discurso nacionalista, ou alguns judeus, como o judeu das propagandas de fundo antissemita. Peter Burke (2004), em “Testemunha Ocular”, comenta sobre a construção da alteridade, do Outro – para ele, possivelmente, o medo subjacente ao ódio poderia ser visto por um psicólogo como uma projeção inconsciente de aspectos indesejáveis do eu, podendo ser o outro uma auto-imagem do espectador. Segundo Burke, a imagem (mental e visual) do Outro, se dá, geralmente, por meio dos estereótipos hostis e desdenhosos, partindo da pressuposição de que nós somos civilizados e humanos, ao passo que eles não são muito diferentes dos animais, aos quais frequentemente são comparados. “Dessa forma, os outros são transformados no ‘Outro’. Eles são transformados em exóticos e distanciados do ‘eu’. E podem mesmo ser transformados em monstros” (BURKE, 2004, p. 157).

O historiador Wagner Pinheiro Pereira (2008 e 2012), apresenta um vasto estudo sobre o uso do cinema nas propagandas políticas. Para ele, a propaganda nazista foi um sofisticado mecanismo estatal que visava conquistar e “educar” a massa aos seus princípios ideológicos, a partir de um projeto político-pedagógico nacionalista. Essas políticas de massas e de propaganda política foram um dos pilares de um novo regime de governo do século XX, o Totalitarismo. Nesse regime, o Estado não permite a existência de outros partidos ou grupos políticos, centralizando todos os poderes administrativos e políticos, de modo que o partido no poder se confunde com o Estado (PEREIRA, 2008). O autor tece importantes conexões entre os filmes dos regimes autoritários europeus e os do liberalismo norte-americano. Em comum, há a industrialização planejada dos filmes como forma

de organização dos meios produtivos, o cinema promovido em torno dos astros e a prática da censura, a qual deveria preservar os valores religiosos, morais e sociais de seus respectivos governos para modelarem um “novo homem” e respaldarem as políticas adotadas. As aproximações tecidas por Pereira, são de extrema valia, mas, só são possíveis, por ele não se apoiar nas definições do nazismo totalitário de Hannah Arendt<sup>13</sup>.

Pereira (2008 e 2012), traça todo o processo de edificação, “alinhamento”, institucionalização do cinema alemão pelos nazistas, o desenvolvimento de estética e de políticas voltadas ao cinema. O modelo expansionista do cinema nazista o teria tornado um “modelo mundial de cinema político”.

Os governos totalitários se caracterizam por seu regime extremamente invasivo, no qual a sociedade é dominada completamente pelo Estado, inclusive na vida pessoal. Assim, interfere-se na opinião pública com produções de materiais de propaganda que visam manipular o imaginário coletivo da massa, para que sua verdade seja a única. Neste Estado fiscalizador e ameaçador, a vida familiar fica atada ao grupo no poder e à sua ideologia, onde há a formação militarizada dos jovens e das crianças, controle da cultura e da formação cultural, das ciências e das formações acadêmicas, e desrespeitando, assim, a liberdade de opinião, imprensa, comunicação e as liberdades individuais e públicas do cidadão, as quais deixam de existir como esferas independentes (ARENDR, 2013). Assim, o campo científico, as práticas culturais e os bens simbólicos foram, de forma mais intensa que nos outros regimes de governo, objetos de domínio político.

Nos países totalitaristas, a propaganda está associada a uma sociedade que vive em uma atmosfera de constante insegurança e terror, causados e veiculados por mecanismos estatais. Para Arendt (2013), a violência com o objetivo de assustar o povo só é realizada quando ainda há oposição política, ou seja, nos estágios iniciais. Após deter absoluto controle, o governo totalitarista substitui a propaganda por doutrinação e a violência torna-se um recurso para dar

---

<sup>13</sup> Apesar de este trabalho se pautar nas ponderações de Arendt (2013), as análises fílmicas e compreensões dos autores que não se utilizam das definições da autora, não serão, de maneira nenhuma, invalidadas para este estudo. Na realidade essa pluralidade nos permite chegar a questionamentos semelhantes, com suas diferenciações atreladas às especificidades dos percursos de cada pesquisa (que são ora semelhantes e ora diferentes).

realidade às suas mentiras utilitárias e doutrinas ideológicas, sendo o terror a “própria essência” desta forma de governo.

O meio de comunicação central da política passa a ser a propaganda, a qual, para Arendt, contém “elemento de coerção”, que não necessariamente está atrelado à força física – ela se utiliza de qualquer artifice que possa induzir o comportamento, os argumentos científicos, religiosos, os preconceitos e a mentira (AGUIAR, 2008).

Segundo Arendt (2013), a organização seria o verdadeiro objetivo da propaganda totalitária – mais do que a persuasão – e o motivo de sua superioridade em relação às propagandas de outros partidos e movimentos, pois seu conteúdo deixa de ser uma questão sobre a qual as pessoas têm opinião e torna-se regra. Os *slogans* destas propagandas passam a fazer parte de uma estrutura de vida que segue uma ideologia. Tal organicidade só teria sua realização completamente possível em um regime totalitário. Desta forma, a autora conclui que o movimento totalitário leva sua propaganda realmente muito a sério, e que “a organização e a propaganda, e não o terror e a propaganda, são duas faces da mesma moeda” na propaganda totalitária (ARENDR, 2013, p. 499).

O regime nazista se formou e consolidou a partir de muitos elementos que já estavam em prática e presentes, mas que foram organizados, e, portanto, utilizados de maneira a atender às demandas de “dominação total” dessa nova política. Kurtz (2011) ressalta que o cinema de propaganda nazista não inaugurou as obras ideologicamente comprometidas. Como Kracauer aponta, no cinema alemão estiveram presentes elementos que demonstravam um “pensamento coletivo” que se fez essencial no regime nazista. O filme *O Golem, Como Ele Veio ao Mundo* de 1920, dirigido por Paul Wegener, por exemplo, já expressava o preconceito contra os judeus. Elencar as características da experiência do totalitarismo em Arendt é possibilitar uma espécie de compreensão do presente, “é mostrar que as nossas atuais sociedades estão extremamente marcadas por características proto-totalitárias”. (AGUIAR, 2008 p. 86).

Os avanços nas pesquisas historiográficas sobre o cinema de propaganda nazista são amplos. Muitos deslizos, entretanto, são cometidos ao se trabalhar com filmes – e imagens de modo geral. Em uma pesquisa histórica, o principal equívoco é tratar a fonte como elementos de nível meramente ilustrativo. Por isso, a metodologia escolhida para esse trabalho não permite essa abordagem,

de modo que um grande esforço será voltado para que a análise extraia o máximo das fontes, considerando suas particularidades de linguagem e de estrutura. Por mais que exista uma distância temporal e espacial no foco deste estudo, é possível perceber que os mecanismos de propaganda política continuam muito atuais. Alguns elementos – dadas suas necessárias diferenciações contextuais – podem ser esclarecedores para pensarmos, por exemplo, as eleições de 2018 no Brasil, e, possivelmente, o Brasil de 2019. Afinal, à investigação histórica, assim como aos historiadores, cabe, também, a função de compreender o presente.

Esta pesquisa busca fazer uma articulação entre a História Cultural e Política ao se debruçar em fontes cinematográficas, com o objetivo de observar e problematizar questões do âmbito político. A partir de uma concepção da ampliação dos territórios do político, as concepções e abordagens propostas por Rosanvallon (2010) sobre os estudos e o campo do político permitem discussões muito mais complexas e amplas a respeito não só da política mas das sociedades. O autor, além do caráter interdisciplinar da história e do político, considera que a história deve estar à serviço da democracia e da cidadania, de modo que o conhecimento torne-se uma forma de ação a partir da reconstrução das relações entre trabalho intelectual e política, propondo um novo tipo de comprometimento intelectual. Para ele, ainda, a história filosófica do político tem como um de seus objetivos a compreensão do modo como uma época e/ou um grupo social lidam com seus problemas.

Este é o caminho a ser seguido no primeiro capítulo deste trabalho. Percorrendo as complexas imbricações da política e sua espetacularização, na busca de um panorama no qual o cinema atue como um elemento de propaganda política. Seus usos na Alemanha, e sua reorganização de acordo com as estruturas da propaganda nazistas são o tema do segundo capítulo, o qual nos permitirá compreender o contexto de produção e recepção das fontes a serem analisadas na última parte da pesquisa. A partir da análise, é contextualizado determinados temas e discursos presentes nos filmes. Por fim, aborda-se as convergências e divergências (discursiva, estrutural e estilística) entre *O Eterno Judeu* e *Judeu Süß*, como representam o inimigo judeu, questionamentos e possibilidades, que atrelem estes elementos, ao considerado fracasso de um e sucesso de outro.

A Alemanha nazista se utilizou dos meios de reprodução de massa como propagador de ideais. Mas, entre a norma e o vivido existe um espaço em que

os sentidos pretendidos e o produzido podem sofrer reformulações e deturpações, de modo que há um embate em que as identidades singulares e as práticas enraizadas resistem às culturas impostas

## 1. DA POLÍTICA AO ESPETÁCULO: O CINEMA COMO PROPAGANDA

O desenvolvimento da historiografia permitiu novas abordagens para vários âmbitos, entre elas a ampliação de sentido para o estudo de política. Se em seu começo esse desenvolvimento teve o campo da História política como um exemplo do modelo ultrapassado de se fazer História, fadada aos documentos escritos oficiais, as transformações de perspectivas também alcançaram a chamada História política.

René Remond, rebatendo a Escola dos Anales, diz que não há como sustentar que o político não se refira às verdadeiras realidades, pois ele não está apenas na ideia superficial de pequenos grupos. A política se apoderou de toda natureza de problemas que não lhe diziam respeito inicialmente, pois é impossível para a História política praticar o isolamento. Por exemplo, a experiência de guerra não pode mais ser explicada só pelos dados econômicos, ela perpassa vários âmbitos. Isso se dá pois nada ocorre de modo isolado: o político, o econômico, o cultural e as mentalidades se interrelacionam e se articulam percorrendo variados caminhos, dos quais existem metodologias, vertentes e conceitos, que ora se encontram e ora divergem.

Nessa perspectiva cabe dizer que as influências ao estudo do político foram como uma via de mão dupla, não só dos outros campos da História, mas também de outras áreas de conhecimento; desta forma, as renovações na História política se devem à rediscussão de conceitos clássicos do político e à interdisciplinaridade, ampliando, assim, os domínios do político<sup>14</sup>. Em Pierre Rosanvallon (2010), os territórios do político possuem espaços tanto para questões institucionais e cotidiano do governo quanto para a vida comum e coletiva dos indivíduos. Deste modo, defende que se deve ir além dos textos clássicos, considerando sua articulação com outras produções, ideias forjadas na imprensa, literaturas, movimentos de opinião, discursos parlamentares, signos e emblemas,

---

<sup>14</sup> Para isso, são necessários conceitos que representem melhor essas novas considerações. Para Pierre Rosanvallon (2010), há uma distinção entre “a política” e “o político”, em que há maior complexidade no segundo. Assim, falar “do político” é ir além das discussões acerca das competições partidárias, das instituições e ações cotidianas do governo, o que caberia à política. **Ao** político, então, cabe tudo que constitui a *polis* além da política, que seria: “[...] o poder da lei, do Estado e da nação, da igualdade e da justiça, da identidade e da diferença, da cidadania e da civilidade [...]” (ROSANVALLON, 2010, p. 73). Ou seja, no político há espaço tanto para a vida comum, quanto para uma forma de ação coletiva, sendo implicitamente distinto do exercício da política (ROSANVALLON, 2010, p. 73).

panfletos, entre outros. Nos dias de hoje, cabe pensar nas ficções (tanto literárias como audiovisuais), nas falsas notícias e nas opiniões públicas presentes na internet (*sites* de notícias, *blogs*, *vlogs* e redes sociais). Com essa diversidade de opiniões e de discursos, as sociedades (sua mentalidade, sua cultura e seu medo) passam por constantes transformações.

O lado irracional, ou seja, o das emoções e não o da razão (lógica), também é político. Sua interrelação com a política, o político e os vários discursos de uma sociedade ou grupo permite, por exemplo, a intolerância aos imigrantes (o que pode culminar em projetos e ações do governo contra imigração) ou a determinado povo, etnia, religião, etc. Assim, “as deliberações racionais e as reflexões filosóficas não podem ser dissociadas das paixões e dos interesses” (ROSANVALLON, 2010, p. 78), pois ambos, intrinsecamente, afetam os comportamentos das pessoas, seus anseios, suas necessidades e seus medos.

Nesse ínterim, o imaginário passa a ser fortemente imbricado ao político e à política. Fonseca (2007) apresenta as considerações de Baczko sobre o domínio do simbólico e do imaginário pelo poder, deixando de considerar a dominação apenas da “vida material” como força política. A estratégia é reforçar e ampliar a dominação ao poder simbólico, buscando “garantir a obediência pela conjugação das relações de sentido e poderio” (BACZKO, 1985, p. 299), gerando, assim, conflitos simbólicos entre os “poderes concorrentes”, que podem ser entre classes sociais, grupos sociais, ou político-partidários. São vastas as esferas e subesferas em que o simbólico e a representação se fazem presentes como manifestação de pertencimento e de poder.

Mas, e quando essas considerações da constituição da ordem social perpassam por questões ainda mais complexas, não estando no campo racional nem no irracional? Se os contratualistas discutiam a natureza do homem pré contrato social, Norbert Elias (1993) discorre sobre a transformação dessa natureza ao longo da história e dos processos civilizadores. Para ele o fato de esse processo não ter sido racionalmente planejado não significa que ocorreu de forma aleatória e desordenada. Para o autor os impulsos emocionais e racionais, os planos e as ações de pessoas isoladas se entrelaçam constantemente, resultando em mudanças e modelos das dinâmicas sociais que não foram planejados. Essa é a “ordem de impulsos e anelos humanos entrelaçados, essa ordem social, que determina o curso da mudança histórica, e que subjaz ao processo civilizador” (ELIAS, 1993, p. 194).

Os impulsos e comportamentos humanos foram se alterando de modo que se tornassem mais civilizados, causando uma reorganização dos relacionamentos e personalidades humanas. A direção dessas mudanças, inclusive psicológicas, foram para condutas nas quais os impulsos eram cada vez mais controlados e integrados. Com isso, tem-se a necessidade do autocontrole. O autor articula suas ideias com noções como as do superego, na qual um fator externo, geralmente vinculado a uma forte concepção moral, recai sobre as pessoas a partir de um forte autocontrole que leve a condutas, que, por sua vez, correspondam a determinados padrões, ocasionando uma luta e um conflito interno aos homens que seguem hábitos semi-automáticos.

Com sua estrutura complexa e devido ao seu tecido simbólico, o imaginário social como instrumento multifuncional nas relações dos “agentes sociais” afeta vários níveis da vida coletiva. Para Baczko (1985) isso pode ocorrer por meio de séries de oposições estruturadoras das forças afetivas que agem sobre a vida coletiva, "unindo-as, por meio de uma rede de significações, as dimensões intelectuais dessa vida colectiva: legitimar/invalidar; justificar/acusar; tranquilizar/perturbar; mobilizar/desencorajar; incluir/excluir (relativamente ao grupo em causa), etc." (BACZKO, 1985, p. 312). Estas oposições, na maior parte das vezes, estão articuladas umas às outras.

E, assim, uma sociedade exclusiva, de forte controle social, onde um grupo dominante, ou o nós, tem direitos e o outro não e pode ser homogênea, também, na perspectiva de propaganda política. É possível notar essa dinâmica principalmente nas sociedades totalitárias, nelas o foco é o grupo, buscando a coesão e a organização da massa e não a individualidade. Ela não deseja formar uma opinião, mas sim provocar comportamentos, gerar uma atuação – este seria o ponto axial para Arendt. Para tanto, estas sociedades se utilizam dos princípios da manipulabilidade dos homens – desenvolvida pela psicologia behaviorista, no começo do século XX, que seria utilizada como técnica de publicidade (AGUIAR, 2008, p. 79). Foi a partir dessa abordagem que a propaganda nazista se solidificou.

### **1.1 A FORMAÇÃO DO ESPETÁCULO**

As disputas no campo do simbólico estimularam o desenvolvimento das estratégias de combate no domínio do imaginário, com métodos de manipulações cada vez mais esquematizados. O que entra em jogo é a legitimidade,

seja na desvalorização do adversário (portanto, invalidar a legitimidade) ou a exaltação própria, buscando um dualismo marcante. A espetacularização da política não só favorece a essa disputa como é parte do jogo. Schwartzberg (1978)<sup>15</sup> busca compreender as razões que possibilitam o sucesso político junto ao público; este estaria ligado a um vedetismo do poder, ao mesmo tempo que uma personalização do poder na figura do chefe de Estado. Se a personalização do poder atrai o público, é por ter fundamentos profundos. É preciso, então, captar tudo o que serve de base para este desvio político. O autor analisa as condições históricas, econômicas, sociais, psicológicas, culturais e institucionais que constituem o "ambiente" da personalização do poder.

No contexto econômico, três períodos favoreceram a personalização política, que são: [a] equilíbrio ou quase-equilíbrio entre as classes em luta, favorecendo o aparecimento do poder de Estado – como pseudo-árbitro – e a eclosão da personalização do poder; [b] o subdesenvolvimento pede o superpoder, como se um poder unificado e concentrado fosse melhor capacitado para impor a unidade nacional e a modernização econômica, além de que o excedente político poderia contrabalancear o déficit econômico; [c] o superdesenvolvimento também favorece o poder personalizado, pois essa sociedade de massa, mecanizada e desumanizada, tem a personalização do poder como um fenômeno de compensação, para que fosse possível ressurgir o carisma numa grande sociedade anônima. Devido à mídia de massa, o cidadão tem a impressão de um contato direto com o líder.

O vedetismo do poder também possui outras raízes, entre elas a cultural, cujo fundamento para o poder personalizado encontra-se no componente afetivo da cultura política. E a psicológica, considerada como um mecanismo de projeção que reproduz, à sua maneira, uma forma de alienação, a qual transfere-se

---

<sup>15</sup> O “Estado Espetáculo” para Schwartzberg (1978) é o que se encontra em sua considerada 4ª fase, ou tipo, de cultura política (sendo a 1ª a paroquial; a 2ª da sujeição; a 3ª da participação e, por fim, a cultura do espetáculo). Trata-se de um “simulacro” da democracia, no qual o povo tem a ilusão de estar participando. A cultura do espetáculo favorece o retorno de uma personalização do poder (característica dos regimes totalitários, o que é interesse deste trabalho). Apesar de não aprofundarmos na tese do autor sobre a 4ª cultura política, suas considerações acerca do tema são essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa, portanto, ao utilizarmos o Estado Espetáculo estaremos nos referindo ao “jogo” político e de representação como um todo, e não à cultura do espetáculo em si. O autor percorre o mesmo caminho ao definir sua tese, dando, enfim, mais um sentido ao termo depois de expor uma longa trajetória dos mecanismos e componentes desse espetáculo político.

para a figura do político todas as virtudes – o que gostaria de ser e/ou fazer, tudo que se priva. Assim, o eleitor identifica-se com o político, obtendo, com isso, uma gratificação e autovalorização.

A cultura política, para Schwartzberg (1978), é um conjunto de atitudes políticas com predisposição a reagir de determinada maneira. Essas atitudes possuem três componentes: cognitivo (conhecimento), afetivo (sentimento) e avaliativo (valores). Sendo a cultura política, portanto, ao mesmo tempo o que se sabe, o que se sente, e o que se acredita.

Os componentes que predominam na cultura política ajudam a definir se ela é mais ou menos secularizada, ou seja, mais ou menos racional. Nas épocas de crises produz-se a superpersonalização. Para enfrentar perigos excepcionais, busca-se facilmente um homem que simbolize e muitas vezes concentre o poder. Conforme a crise vai passando, muda-se a projeção desse herói para o "homem comum" ou o "líder charmoso". Se a crise começa ressurgir volta a ficar forte a busca pela figura do líder experiente – o pai suplanta o irmão, e o herói o pai.

Os regimes com essa política tinham a pretensão de estabelecer uma relação de contato direto, por meio de um suposto vínculo emocional, entre o líder carismático (com sua superpersonalização) e o povo enquanto massa, definido por Arendt (2013) como um grande número de indivíduos sem sentimento de classes e sem interesse comum, que vivem atomizados, isolados e ansiosos para escapar da sua rotina para uma “coerência fictícia de ideologia”. A massa, portanto, era a base do movimento totalitário<sup>16</sup>.

A massificação social, ou o “colapso da sociedade de classes”, gera o que Arendt chamou de “psicologia do homem de massa”, marcada pelo desprezo à vida pública e aos padrões morais, os quais seriam substituídos pelo racismo,

---

<sup>16</sup> Para Hannah Arendt, em “Origens do Totalitarismo”, o “regime totalitário” é antecedido pelo “movimento totalitário”, o qual pode culminar, também em outras formas de governos (por exemplo, em ditaduras unipartidárias, movimentos semitotalitários), que não tinham a pretensão do domínio total, nem “material humano” suficiente, e não davam continuidade ao “movimento totalitário” como o “regime totalitário” fez. Esse movimento tem como objetivo organizar a massa que, por algum motivo, tenha desenvolvido o interesse pela organização política. “Potencialmente, as massas existem em qualquer país e constituem a maioria das pessoas neutras e politicamente indiferentes”, mas o termo massa só se aplica às pessoas que “devido ao seu número, ou à sua indiferença, ou a uma mistura de ambos, não se podem integrar numa organização baseada no interesse comum”. Desta forma, os movimentos totalitários são definidos pela autora como “organizações maciças de indivíduos atomizados e isolados”.

xenofobia, antissemitismo, ódio e pela busca do sucesso, da valorização ao gênio e ao que fosse considerado superior, entificado pelos grandes líderes das massas (AGUIAR, 2008). Estes apresentavam a ideia de uma sociedade dividida entre “massas impotentes” e grupos poderosos que eram contrários a elas. Essa retórica política, “preferia glorificar o papel infalível do líder como protetor das massas”, sem considerar a ideia de luta de classes. O que exaltava a coletividade nacional, formando um “homem novo ideal”, que seria parte de uma organização e socialização política planejada, em função do grupo no poder (PEREIRA, 2008, p. 13).

A mentalidade dos homens de massa possui também a atração por explicações científicas, que funcionam como um veredicto do poder. Essa característica foi capturada pelos movimentos de massa, que usam da busca pelo cientificismo e coerência como forma de naturalizar a realidade humana, e apresentá-la como guiada pelas forças das coisas, e, portanto, seguiria um fluxo natural. Isso abre possibilidade para definições científicas de raças superiores, o que justificaria a existência de um lado perdedor (que pode ser perseguido, exilado, retido de direitos políticos e de cidadania, assassinado, etc.) e de um lado vencedor. Atrair-se ao lado dos mais fortes (melhores, puros, os naturalmente vencedores) diminui o caráter supérfluo e insignificante das massas, dando sentido à sua existência. Essa força natural que movimenta a multidão é o que possibilita o poder nos “regimes de massa”, e no governo totalitário, o qual “nutre-se das massas, tanto se apoia nelas como as devora vorazmente” (AGUIAR, 2008, p. 78). Desta forma, uma das funções da propaganda é organizar a massa para manter o movimento totalitário constante, antes e durante a implementação do regime governamental.

Definidas, de modo geral, as condições favoráveis para a superpersonalização do poder, e um pouco das estruturas e segmentações sociais do coletivo e do indivíduo, ou seja, a estrutura como um todo, além de alguns dos elementos em disputa de dominação, pudemos perceber que os símbolos, as imagens e o imaginário de caráter mobilizador tornam-se condições fundamentais da própria atuação das forças. As novas perspectivas de análise deixam “[...] suficientemente claro que os símbolos e as representações guiam ações, modelam comportamentos, canalizam energias e, em última instância, legitimam violências” (FONSECA, 2007, p. 168). Com essas considerações podemos compreender os

mecanismos da propaganda política nazista, que buscou manipular o imaginário coletivo com sua política de massas.

## 1.2 A PROPAGANDA POLÍTICA E O CINEMA

Os regimes políticos de massas do século XX tiveram a propaganda como uma de suas bases. De acordo com Wagner Pinheiro Pereira (2008, p. 15), neste contexto, o termo propaganda se refere a estratégias manipuladoras, associadas às conotações negativas do engano, intimidação e persuasão, intrínsecas às lutas ideológicas do século XX. O autor aponta que o termo, atrelado à noção de propagação sistemática de valores, crenças ou práticas, originalmente foi promulgado pelo Papa Gregório XV, em 1622, com a “Sacra Congregação para a Propagação da fé”, cujo propósito era de reagir aos ataques advindos da Reforma Protestante; fortalecer a Igreja e disseminar a fé na América.

No decorrer dos séculos XVIII e XIX, o termo se amplia e passa a incluir os anúncios comerciais e a publicidade. Com notas na intenção de uma definição ao termo propaganda, Michelly Cristina da Silva (2013) apresenta três visões sobre seu significado, conforme vemos a seguir.

A primeira, de Garth Jowell e Victoria O’Donnell, é atrelada à disseminação de ideias particulares, que sejam vantajosas ao propagandista e às deliberadas tentativas de interferência e controle sob o poder. A segunda, de Leonard Boob, a define como comunicação que tenta influenciar uma ou mais pessoas em suas atitudes, crenças, suas motivações e ações, podendo ser verbal ou não, através de diversos meios, como jornal, rádio, televisão, cinema, entre outros.

Por fim, a autora apresenta as considerações de Richard Taylor, que realiza um estudo voltado à associação da propaganda ao cinema. Para ele, o caráter pejorativo da palavra se deve ao modo como foi utilizada nos regimes totalitários, e que a ampliação desta definição possibilita compreendê-la, também, no âmbito das democracias liberais. Deste modo, a propaganda deve ser definida como a “tentativa de influenciar”, pois ela pode falhar em seu propósito. Isso tira o enfoque de sua recepção e efetividade. Nesta concepção, a tentativa de propaganda poderia visar confirmar inclinações e valores já existentes, e converter por meio da sugestão de ideias que não estavam aparentes.

A propaganda política é algo inato à própria política, ocorrendo nas manifestações em que há relação líder-multidão e que envolva o uso de simbologias e de persuasão. Pereira (2008, p. 15) apresenta que essa arte foi utilizada com tais

fins já com os dirigentes do mundo antigo, que glorificavam suas vitórias e buscavam intimidar e difamar os inimigos. Com ritos, símbolos, arquitetura, estátuas, insígnias, moedas e medalhas. No período da Idade Média, dada a relação da Igreja com o poder, as obras de arte encomendadas poderiam refletir os interesses seculares e eclesiásticos. Mas foi na Revolução Francesa (1789) que a propaganda com caráter nacional dirigido às massas começa a se destacar. Durante o século XIX, as propagandas avançaram junto com as técnicas que as permitiram alcançar públicos diferentes, de acordo com cada veículo de comunicação de massa. A partir do final do século XIX, a agilidade e poder de difusão e penetração permitiu à propaganda ser mais eficaz sobre o imaginário dos indivíduos.

Pensando a partir das perspectivas sociais e técnicas, Schwartzberg (1978) considera três momentos da comunicação política: a oratória, que vai da Antiguidade até o século XV; a escrita, atrelada à imprensa, corresponde ao período do século XV ao XX; e a audiovisual, que inclui rádio, foto, cinema e tv, a partir do século XX.

A comunicação pela voz se pauta na oratória e tem os auditórios como limite de alcance. Com a passagem do Estado-cidade para o Estado-nação, de milhares para milhões de habitantes, não é mais possível se fazer ouvir por todos ou pela maioria dos habitantes nas praças públicas. Há, desta forma, maior necessidade de uma fácil difusão da mensagem política. O que seria possível com o uso da imagem do soberano, como as cunhadas em moedas, por exemplo. Schwartzberg (1978) as coloca como possíveis *slogans*, que levam junto da imagem uma mensagem política condensada ao máximo para todos os habitantes, até mesmo de um vasto império.

Com o desenvolvimento da imprensa, em meados do século XV, a escrita suplantou a comunicação oral ou pela imagem. Junto a essa nova técnica, um novo tipo de propaganda foi estruturado por meio dos livros e, sobretudo, dos jornais. Essa comunicação pela palavra escrita dirige-se ao critério e à análise do receptor, com conteúdo mais intelectual e racional e bem menos afetivo, ou seja, menos personalizado, de forma que as discussões políticas giram muito mais em torno das ideias do que das pessoas.

Um dos pontos centrais para o autor é o alcance que as técnicas permitem à comunicação política. Portanto, no terceiro momento, há o renascimento da comunicação pela voz e pela imagem, quando do desenvolvimento do

audiovisual. Com o microfone e o rádio, é possível ter a voz (a oralidade) como forma de comunicação que atinge a vários auditórios. Com a fotografia, o cinema e a televisão, a imagem volta a ocupar espaço, e assim a imprensa e seu conteúdo se modificam poderosamente. Da mesma forma que o rádio, a televisão irá restituir à presença, à imagem do orador, todo seu impacto. Ou seja, há um retorno a uma forma primária, na qual o conteúdo racional e intelectual acaba cedendo terreno diante de uma comunicação mais afetiva e personalizada.

O progresso dos meios de comunicação audiovisuais, para Schwartzberg (1978), devolve toda importância ao rosto e à voz, aos fatos e aos gestos. Assim, possibilita-se uma regressão em muitos aspectos da comunicação e propaganda, voltando ao seu “primarismo”, ao devolver a importância à “comunicação ultrapersonalizada”, atrelada ao chefe. Com a informação-espetáculo difundida pela grande imprensa, pelo rádio e pela televisão, os políticos deixam de ter programas de governo e passam a apelar para o afetivo.

Vale diferenciar dois tipos de propagandas políticas, de acordo com Jean Marie Domenach (1963): a de expressão normal à atividade política, com características publicitárias, na qual se valorizam ideias e políticos, geralmente nos momentos de campanha eleitoral, ou seja, com uma prática espaçada e delimitada; e a de “tendência totalitária”, que perde o caráter passageiro e parcial por um mecanismo que une política e ideologia. Em uma perspectiva de progressão tática, que busca atuar em toda esfera humana visando a exploração, conversão e conquista, trata-se da “expressão concreta da política em movimento”. Essa forma está atrelada aos momentos das grandes e sedutoras ideologias políticas e às nações nas “novas guerras”.

Para esse autor, foi com a Revolução Francesa que se empreendeu a “primeira propaganda de guerra”, atrelada ao surgimento da ideologia jacobina, dos sentimentos nacionalistas e da mobilização nacional geral a caminho de uma guerra total. Pela primeira vez, a política interna e externa acompanhou a expansão de uma ideologia, o que se deu pelos primeiros discursos de propaganda, que depois de 1791 passam a se aliar aos exércitos como estratégia auxiliar na condução das guerras.

Domenach (1963), desta forma, apresenta uma perspectiva da propaganda fundida à guerra e seus desenvolvimentos, cujo objetivo é ocasionar o medo e a desordem no campo inimigo, e, internamente, o entusiasmo e a coesão,

visando a civis e militares. O autor compreende que a população afetada pela propaganda atua como novos tipos de soldados, como sabotadores, espiões ou guerrilheiros. E que as guerras modernas “preparam o terreno para a propaganda”, ao interferir no ambiente e no contexto em que ela atua, favorecendo o maniqueísmo, a crueldade, a exaltação. As divulgações comprometidas de argumentos e notícias falsas da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) – *boufrage de crâne*, expressão surgida na França para explicar esses atos – permitiram as mentiras grosseiras do hitlerismo. Nas “novas guerras”, uma mitologia da conquista e um vocabulário de intimidação surgem; “a propaganda ligou-se à guerra a ponto de se lhes substituir naturalmente: desde 1947, nutriu a “guerra fria”, tal como alimentou, em 1939, a “guerra de nervos” (DOMENACH, 1963, p. 6).

Os governantes em guerra, durante 1914-1918, precisaram conquistar o apoio do povo para ter maior número de recrutamento militar, após não conseguirem combatentes suficientes para as batalhas. Recorreram, então, aos meios de comunicação de massas (imprensa, rádio, cinema, entre outros), usados para disseminar mensagens que favorecessem a política do governo nos tempos de guerra. A propaganda moderna se fez presente, utilizando a comunicação como arma, atrelada à censura, manipulação de informação, e à guerra psicológica contra a moral do inimigo (PEREIRA, 2008). O embargo do armistício afetou as forças armadas, mas não a propaganda, que não cessou. Na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), de acordo com Domenach (1963), acompanhou os exércitos e por vezes, até os precedeu. Depois da Primeira Guerra Mundial, os países democráticos também aderiram às propagandas governamentais, mas de forma velada, as denominando como “serviços de informação” ou “educação pública”. A palavra estava cada vez mais associada aos governos autoritários e unipartidaristas, que adotaram a terminologia propaganda, como a União Soviética e a Alemanha nazista.

Em qualquer governo uma das estratégias para o exercício do poder é a propaganda, que transforma ideias e conceitos em imagens, símbolos, mitos e utopias, os quais são transmitidos na mídia. Mas, nos regimes em que são implantados a censura e o monopólio dos meios de comunicação, ela se torna onipresente e fica mais forte. O Estado, nesses casos, controla a força física e a força simbólica “tenta suprimir dos imaginários, toda representação do passado, presente e futuro coletivos que seja distinta daquela que atesta a sua legitimidade e cauciona o controle sobre a vida coletiva” (PEREIRA, 2008, p. 16). A história da

propaganda política moderna não está ligada só aos avanços tecnológicos dos meios de comunicação, mas também ao desenvolvimento da política, da sociedade e da cultura de massas.

Como visto, os recursos empregados para se exercer poder político são vários. Entre os meios de comunicação, o cinema foi privilegiado. E os governos tinham essa consciência. As produções, como documentários sobre a guerra e as atualidades do *front*, foram as primeiras formas de propaganda política a envolver a câmera. A televisão foi se desenvolvendo na década de 1920, comercializada a partir de meados de 1930 e popularizada somente nos anos 1940; o cinema não possuía rivais audiovisuais como meio de entretenimento e foi uma potência na propaganda política. Seja utilizado como documentário, ou jornais cinematográficos, reportagens, ou atualizações dos *fronts* de batalha, seja como as obras ficcionais, para difundir certas ideias através de antigas histórias, lendas, ou dos próprios cenários modernos.

O cinema mostrou pela primeira vez seu potencial de agitação em grande escala durante a Primeira Guerra Mundial. Furhammar e Isaksson (1976) atentam que, neste período, tanto a propaganda e o cinema quanto o público estavam em formação, e, portanto, todos se desenvolveram juntos. Desta forma, para maior capacidade de agitação os dois primeiros deveriam ser cada vez mais sofisticados. Os avanços técnicos e de linguagem cinematográfica permitiam isso, mas, comparados às novas tecnologias disponíveis, os filmes de propaganda políticos não tiveram grandes inovações quanto aos discursos e temáticas.

Ao compararem os filmes belicistas da década de 1910 com os de 1940 – anos depois, durante a guerra fria – os autores defendem que "não são encontradas mudanças significativas nas linhas das histórias e nos argumentos emocionais; a configuração básica, os temas de indignação, são em grande parte os mesmos" (FURHAMAMR; ISAKSSON, 1976, p. 7). Nessas histórias são explorados o apelo sentimental e heroico, o aspecto místico com a superioridade do "lado dos produtores", o uso do estrelismo e dos ídolos para fins patrióticos, a ridicularização dos chefes e dos símbolos dos inimigos em farsas e comédias, e a exposição da barbárie e da brutalidade inimiga, com grandes exhibições da indignação ultrajada.

Representando os alemães como vândalos violentos, os países da Tríplice Entente (Império Britânico, Império Russo e França) levaram vantagem nas produções de ficção, principalmente nas de sentimentos de ultraje. Mas, ingleses e

franceses não conseguiram bater os documentários alemães de campo de batalha nos primeiros estágios da propaganda. Para os autores, isso ocorreu por conta destes só deixarem os fotógrafos e cinegrafistas captarem imagens nas linhas de combate depois de um ano e meio de guerra, se utilizando de imagens de arquivo como atualidades do *front*, enquanto os alemães trabalhavam com cenas “autênticas” da guerra, sendo exportadas com propósito de agitação.

Editados e comentados tendenciosamente, os filmes documentários dos campos de batalha podiam ser usados como uma arma eficiente na guerra psicológica para ganhar as simpatias dos neutros, enquanto que, na frente interna, os jornais da tela levavam uma particular vantagem sobre os filmes encenados. Aqueles tinham a aparência de uma reportagem objetiva e mantinham uma maior influência sobre o público do que a ficção patriótica. Filmes de propaganda encenados deixaram de provocar uma resposta do público à medida que o entusiasmo inicial foi superado pelo desespero e as pessoas não queriam mais ser lembradas da guerra quando procuravam fugir da realidade (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 8-9).

Mas, com o decorrer da Primeira Guerra Mundial, o cinema de propaganda anglo-francês conseguiu superar o alemão até mesmo nos documentários, por conta de um sistema de distribuição em que os Estados Unidos eram o mais significativo mercado. Os autores ressaltam que, por um período incrivelmente longo, as salas de exibição estadunidenses recebiam filmes dos dois lados envolvidos na guerra.

As produções cinematográficas dos EUA, no início, adotaram um posicionamento de neutralidade e antiguerra, mas com uma certa tendência antialemã. A partir de 1915, os filmes norte-americanos foram dirigidos “no sentido de moldar opiniões políticas que levantassem um clamor público para a entrada dos americanos na guerra. Isso aconteceu muito antes que as autoridades tivessem abandonado sua posição estritamente isolacionista” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 10). Um dos motivos apresentados pelos autores era o envolvimento financeiro das companhias cinematográficas com negócios que se favoreceriam da participação na guerra, algumas seriam beneficiadas com uma vitória inglesa e outras eram pró-germânicas. Mas os filmes chamados de “ficção política” tornaram-se um militarismo contra a Alemanha. As obras audiovisuais que não seguiram este modelo sofreram censuras.

A maioria das nações em guerra investiram, encomendaram, e/ou fizeram filmes de propaganda, como exemplo: a Seção Fotográfica e Cinematográfica do Exército (SPCA) criada pelo Ministro de Guerra; o Quartel General Imperial da Áustria; o governo britânico – que financiou vários filmes

patrióticos; o semi-oficial Comitê Skobeljve da Rússia, que desenvolveu equipamentos móveis de exibição; e o Comitê de Informação Pública (CPI), que incentivava e financiava a indústria cinematográfica a realizar filmes patrióticos, com os quais os Estados Unidos foram os primeiros a criarem, de forma coordenada e organizada, uma unidade de propaganda.

Em praticamente todos os países a Primeira Guerra Mundial beneficiou a indústria cinematográfica quanto ao investimento financeiro, desenvolvimento técnico e de linguagem, demandas de produção e de interesse do público, que tinha nos cinemas um lugar de vazão ao intoxicante patriotismo dos primeiros anos de guerra e de um eventual escapismo da monotonia e da incerteza, o que se repete na Segunda Guerra Mundial.

Segundo Norman Davies (2009), todos os países envolvidos na Segunda Guerra Mundial produziram documentários sob condições de rígida censura. As produções nos permitem perceber o posicionamento e interesses destes países. Na União Soviética, de 1939 a 1941, o propósito era mascarar seu envolvimento na guerra, mas a partir de 1942 os documentários passaram a "se fundir como épico militar". Os EUA, mesmo em posição de neutralidade, patrocinou documentários que justificavam seu posicionamento. Depois do ataque japonês a Pearl Harbor, em dezembro de 1941, as produções passaram a instilar no público a perspectiva do esforço de guerra.

Os filmes buscavam, também, apresentar as batalhas. Goebbels realizou um documentário sobre a campanha polonesa e a queda da França. Os britânicos, por meio do Ministério de Informação, trataram sobre a derrota alemã, na batalha travada na região do Egito em 1942 e conhecida como El Alamein, no filme *Desert Victory* (1943). *London Can Take It*, de 1940, ao contrário, apresenta a destruição de Londres após os ataques da força aérea alemã, o grande feito, neste caso, são dos civis, que mesmo sob constantes bombardeios noturnos mantêm a moral britânica e vão trabalhar no dia seguinte. O filme foi distribuído para os Estados Unidos e serviu, também, como uma propaganda que buscava o apoio dos norte-americanos.

Enquanto os filmes pareciam ter um certo efeito sobre a guerra, a guerra certamente tinha muito maior efeito sobre os filmes. [...] Geralmente os filmes de propaganda são tanto um meio de explorar um dado clima de opinião como de exercer uma influência. O público paga pela satisfação de ver suas atitudes confirmadas e reforçadas (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 13).

Tais potenciais propagandísticos do cinema foram muito utilizados pelos governos em tempos de guerra, e/ou conflitos, como um modo de comunicação, que além de entretenimento também transferia informação para a massa. Para Norman Davies (2009), três temas foram os mais recorrentes: o “orgulho patriótico”, que retoma um passado glorioso apelando para o nacionalismo – este artifício é utilizado em *Judeu Süß*; a “frente civil”, que mostra o povo e suas dificuldades no esforço da guerra, aproximando para uma solidariedade e empatia – como empregado no mencionado *London Can Take It*; e o “ideológico”, que se utiliza de temas que permitem ilustrar o programa do partido no governo – temática predominante presente em *O Eterno Judeu* e de forma mais subentendida em *Judeu Süß*.

Os nazistas, ao chegarem ao poder em janeiro de 1933 com Hitler assumindo o cargo de Chanceler da Alemanha, já utilizavam o cinema para propagação de ideologias e com a pretensão de formar a consciência alemã (FRIGERI, 2018, p. 34). Goebbels ficou impressionado com o filme *O Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein (1925), “era o suficiente, disse ele, para transformar cada espectador em um bolchevique” (DAVIES, 2009, p. 469).

Os líderes nazistas reconheciam não só a importância do cinema e da espetacularização do Estado: eles sabiam habilmente como articular a figura do líder como mito ao espetáculo da política, à propaganda e aos anseios e interesses dos alemães. E, sobretudo, souberam como esquematizar e realizar estruturas institucionais para dar vazão a esses artifícios.

## 2. DO INVENTADO AO IRREAL: O CINEMA NAZISTA E O "INIMIGO"

O cinema alemão não teve muita relevância durante os anos 1910. Renata Frigeri (2018) aponta que as produções de maior destaque foram *O Estudante de Praga* (1913, de Stellan Rye) e *O Golem* (1914, de Paul Wegener e Henrik Galeen) e, dos poucos filmes produzidos durante o período, a maioria foi de melodramas e comédias rasas – fora as produções documentais, como as de atualidades dos campos de batalha. No decorrer da década de 1920, no entanto, a Alemanha tornou-se destaque no cenário da indústria cinematográfica mundial e, de acordo com Frigeri (2018), suas várias produções influenciaram a concepção nazista e retrataram o contexto de dificuldade que o país atravessava.

### 2.1 O CINEMA POLÍTICO NA ALEMANHA PRÉ-NAZISMO

O pontapé inicial para o crescimento da indústria cinematográfica alemã, conforme Pereira (2008; 2012), se deu em 1916, com a criação da *Deutsche Lichtbild-Gesellschaft* (*Deulig*) na pretensão do Estado de organizar uma propaganda cinematográfica em seu favor, e com a intenção de conter, nos países neutros, a propaganda anglo-francesa.

O Supremo Comando do Exército fundou, em janeiro de 1917, outra organização cinematográfica, a *Bild-und-Film-Aktiengesellschaft* (*Bufa*), estabelecida como uma instituição militar aliada aos esforços de guerra e atividades militares, com objetivo de ampliar as projeções cinematográficas no *front* e produzir documentários sobre as atividades militares (PEREIRA, 2008). O autor destaca, entre as primeiras produções da Bufa, os filmes: *Os culpados da Guerra Mundial*, no qual os franceses, os ingleses e os estadunidenses são representados como mentirosos, provocadores e criminosos; um documentário cujo foco é a juventude, *A formação de Jovens na Saúde Pública*; e *O descobrimento da Alemanha pelos Marcianos*, que, após uma visita à Terra, consideram os soldados e o povo alemão como os melhores do mundo.

Em julho do mesmo ano, o Ministério de Guerra do Império recebe uma carta do general alemão Erich Ludendorff recomendando o investimento na fotografia e no cinema para tentar recuperar o poder de persuasão, que teria sido inferior ao dos inimigos, os quais souberam se utilizar destes artífices de modo informativo e persuasivo, ou seja, como uma forma de propaganda. E defendeu a centralização da indústria cinematográfica alemã, para que o investimento pudesse

se equiparar ao dos adversários. Com tais ponderações, pode-se perceber a importância desse tipo de produção e seu potencial propagandístico, além de se prevenir e rebater o ataque dos inimigos.

Uma tentativa anterior de junção entre a Bufa e a Deuling havia falhado por conflitos internos, mas, em tempos de guerra, “uma urgente necessidade militar”, como fora considerada, era ordem. Portanto, o esforço de propaganda foi organizado de forma mais efetiva e, em dezembro de 1917, foi fundada a *Universum-Film-Aktiengesellschaft (Ufa)*, a partir de investimentos privados e da tesouraria do império e de um decreto do governo, que ordenou a fusão das pequenas indústrias poucos meses antes do fim da Primeira Guerra Mundial. Tendo em vista o pedido desesperado de um trabalho de persuasão por parte de Ludendorff, tais indústrias pouco contribuíram, pois não tinham o tempo necessário para transformarem-se em um centro de propaganda antes do final desta guerra, mas galgaram a posição de maior indústria cinematográfica da Europa depois de 1918. Para Pereira (2008), foi a partir da criação da República de Weimar que o desenvolvimento da indústria cinematográfica alemã ocorreu de acordo com o que era previsto para a Ufa.

Findada a primeira Grande Guerra, os filmes alemães foram considerados por Kracauer (1985) como “monólogo interior único”, com natureza bastante reveladora da situação de ansiedade interna profunda e de choque em que se encontrava a nação. O expoente do cinema alemão neste período foram os filmes expressionistas, nos quais a tensão, o conflito, as agressões e as frustrações eram constantes. Para Furhammar e Isaksson (1976), mais do que produto do subconsciente inquieto dos alemães (como defende Kracauer), os filmes do período de aproximadamente 1920-1925 são produtos do contexto e situação política daquele momento. “Economicamente era um processo de estabilização que se dava na beira de um precipício; artisticamente uma incrível melhora entre duas fases de coma” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 28).

Conforme Pereira (2008), o Estado, para evitar problemas, já não tinha mais participação financeira na Ufa. Com a crescente no mercado cinematográfico alemão – tanto pelo aumento de espectadores em busca do entretenimento escapista, quanto pela competição com o estrangeiro, já que a balança comercial da época estava favorável à exportação dos filmes alemães e dificultava a importação – outras grandes indústrias cinematográficas se

consolidaram: a Emelka, ocupando a posição da segunda maior, atrás da Ufa; a Deulig, em terceiro; a Terra Film AG, em quarto; e a National Film AG. Mas, a economia do país voltou a se estabilizar depois da reforma monetária de 1923 e graças ao capital do Estados Unidos. A revitalização econômica possibilitou o retorno dos filmes estrangeiros, o que prejudicou o avanço da indústria cinematográfica no mercado interno e nas exportações. Em pouco tempo, 40% do mercado cinematográfico da Alemanha passou a ser controlado pelos EUA. O governo de Weimar definiu um sistema de limitação para a importação de filme a cada país.

A situação para a indústria de cinema alemã foi se agravando. Em 1926, a Ufa passou por uma grave crise financeira que foi aproveitada pela Paramount e pela Metro-Goldwyn-Mayer, as quais, ao injetarem cerca de 17 milhões de marcos, passaram a exercer influência no mercado cinematográfico alemão – além do domínio sobre os astros e diretores, exigiu-se que 50% dos filmes exibidos pela Ufa fossem estadunidenses (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 28). Era uma chance para as produtoras estadunidenses anularem a concorrência alemã nos mercados internacionais, o que não ocorrera por conta da inovação do cinema sonoro, que nos EUA só foi introduzida em 1927.

Com a dificuldade de arrecadação o cinema sonoro tornou-se essencial para atrair o público. A necessidade de atender as questões financeiras em primeiro lugar diminuiu a grande maioria dos filmes de experimentos e desenvolvimentos artísticos que tiveram destaque no começo de 1920, rebaixando, em média, a qualidade dos filmes. Mas, “à margem dos filmes de entretenimento, os realistas e politicamente comprometidos com as classes depauperadas ocupariam, ao final da República de Weimar, o lugar das encenações e fantasias das vanguardas anteriores” (PEREIRA, 2008, p. 32). Frigeri (2018) atenta para outros motivos que corroboraram para a fragilização do cinema alemão: a primeira onda de migração de cineastas alemães, ocorrida entre 1925-1927 – a outra foi quando Hitler assumiu o poder – e o aspecto psicológico do povo, que, vindo de regimes autoritários, não se ajustou a um período democrático, o que, segundo Kracauer, teria sido ainda mais definidor.

Com o alto investimento nos recursos necessários para a nova tecnologia do som no cinema em meio a crise econômica mundial, a indústria cinematográfica alemã, para não ir a falência nem perder o controle do mercado

para os estrangeiros, criou em 1932 uma corporação com representantes profissionais, dominada pela Ufa e outras grandes empresas do ramo, visando manter uma boa relação entre os produtores, distribuidores e os setores de exibição ao mesmo tempo. O Plano SPIO, como foi chamado, queria preservar a indústria tradicional. Com os meios de produção cinematográfica concentrados em poucos, a incorporação do cinema pelo nazismo foi facilitada e ele foi imediatamente utilizado como propaganda.

## 2.2 A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO CINEMA NAZISTA

Durante a República de Weimar (1918-1933), a Ufa, que havia sido criada já com intenções propagandísticas, passou a ser administrada pelo magnata da imprensa Alfred Hugenberg em 1927, o qual financiou vários grupos nacionalistas. Hugenberg liderava o Partido Nacional Alemão, que formou um governo com os nacional-socialistas e deu apoio financeiro à Hitler. Os primeiros filmes com propaganda nazista foram produzidos antes de Hitler assumir o poder.

A primeira produção foi realizada por cineastas amadores em 1927, voltada para o partido: *O Congresso do NSDAP em Nuremberg*. O início oficial da produção do partido foi com dois documentários em 1930, foram eles: *Dia do Partido Regional do NSDAP* e *Chegam os Soldados Marrons de Hitler*. Os dois tiveram sua exibição proibida durante a República de Weimar. A tentativa de seções dos filmes do partido em Berlim (NSDAP-Reichsfilmstelle, RFS, estabelecida por Goebbels em 1930) foi refutada pela maior parte da liderança nazista que não se dispôs a investir o capital necessário.

A Grande Depressão, advinda da quebra de bolsa de valores de Nova York em 1929, atingiu os alemães em 1930. A crise e o terror juntamente com a propaganda proporcionaram um crescimento no número de membros do partido nazista, que de 178 mil membros até o final de 1929, saltou para 400 mil no final do ano seguinte (PEREIRA, 2008, p. 73). O cenário favoreceu o crescimento de Hitler como a figura que poderia resolver os problemas da Alemanha, e o apelo ao nacionalismo, como no filme *Desperta Alemanha* de 1932, também da Ufa. Entre o período de 1930-1932, quatro produções tiveram o nome de Hitler no título, o que demonstra o momento de consolidação do partido e da figura de um líder.

O cinema esteve fortemente vinculado ao crescimento partidário e à escalada eleitoral dos nazistas. Antes mesmo da ascensão de Hitler ao poder, foram produzidos os primeiros filmes de propaganda nazista (PEREIRA, 2008, p. 73).

Com o espaço recebido pela companhia, o partido cresceu eleitoralmente. Nas eleições gerais de 1928, o Partido recebeu em torno de 800 mil votos e conseguiu 12 cadeiras no *Reichstag* (o Parlamento Alemão), em função disso, ocorre a aliança entre Hugenberg e Hitler. Com este apoio e o espaço de propaganda nos jornais da Ufa que Hitler passa a ter durante a campanha de 1930, os nazistas conseguiram 107 cadeiras e 6 407 397 votos, tornando-se a segunda maior força política na Alemanha (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 38).

A partir da campanha de 1932, o investimento do NSDAP nos filmes de propaganda passaram a ser maiores. Em janeiro de 1933, Hitler assume o poder, Hugenberg foi transferido e Joseph Goebbels assumiu a Ufa. Ocorreu um processo de tentativa de nazificação cultural alemã; com isso, instituições culturais da República de Weimar foram destruídas. O cinema alemão foi reorganizado através de medidas que interferiram na economia, política e burocracia, sendo o primeiro a submeter-se aos princípios ideológicos raciais nazista.

As mudanças no modelo e estrutura de produção nazistas ocorreram paulatinamente, até mesmo por motivos de contratos econômicos das grandes companhias de cinema. Wagner Pereira (2008; 2012) apresenta as medidas que foram tomadas pelos nazistas para a institucionalização do cinema alemão. Com a fundação do Banco de Crédito do Cinema, em 1º de junho, fundos e créditos financeiros, antes negados pelos bancos privados, foram oferecidos para o desenvolvimento da indústria do novo governo.

O início do processo de “saneamento” no cinema se deu no dia 6 de junho, quando estrangeiros e judeus passaram a ser proibidos de trabalhar na área. Foi só em 1937 que a arianização da indústria cinematográfica foi considerada completa. Todas as pessoas que trabalhavam com cinema tiveram que se inscrever na Frente Alemã de Trabalho (DAF)<sup>17</sup> a partir da instituição da Lei sobre o estabelecimento de uma Câmara provisória do Cinema, no dia 14 de junho. Um mês depois, substituindo as corporações da indústria de cinema (como a SPIO), foi

---

<sup>17</sup> A Frente Alemã de Trabalho (*Deutsches Arbeit-Front* – DAF), foi criada para substituir as organizações trabalhistas e sindicatos, que haviam sido desmanteladas pelas SA e SS em maio de 1933 (PEREIRA, 2008, p. 90).

fundada a Câmara de Cinema, a qual, mesmo antes de se formar a Câmara Nacional de Cultura (o que ocorreu em 22 de setembro), já teve como seu primeiro objetivo eliminar elementos indesejáveis ao Reich: politicamente, os alvos foram os liberais e os esquerdistas; racialmente, e a maioria dos afetados, os judeus. A Câmara de Cinema posteriormente foi rebatizada como Câmara Nacional de Cinema e incorporada à Câmara Nacional de Cultura.

A próxima etapa para o “controle de pessoas” alcançou todos que exercessem atividades culturais em todas as esferas (produção, reprodução, distribuição ou conservação), que foram obrigados a se inscrever em uma das sete seções da Câmara Nacional de Cultura: imprensa; rádio; literatura; teatro, música, artes plásticas e cinema. Goebbels e o Serviço de Supervisão de Orientação Ideológica e Edição do NSDAP controlavam as sete seções, e os trabalhadores só seriam aceitos após uma investigação policial. Os judeus ou teriam que mudar de profissão, ou deixar a Alemanha. Como as proibições profissionais ocorreram em outros âmbitos além do cultural, a maioria optou por sair do país, assim como os casados com judeus.

Essa segunda fase migratória possibilitou a ascensão da carreira de muitos – assistentes de direção passaram a dirigir, figurantes a atuar, escritores desconhecidos a escrever roteiros. Desta forma, o saneamento da indústria cinematográfica recebeu um apoio considerável, para a adesão bastava ser ariano ou ter a aparência de acordo com os padrões estéticos-raciais nazistas, visto que boa parte das estrelas do Terceiro Reich eram atrizes estrangeiras, assim como muitos técnicos e diretores de cinema.

Contudo, o fato de tanta gente de cinema e teatro não ter nascido na Alemanha não significava muito para o regime. Não podemos esquecer que o próprio Führer nascera na Áustria. Os astros e estrelas importados deveriam ter apenas um “perfil ariano” e pertencer à “raça nórdica” (PEREIRA, 2012, p. 112).

Apesar da perda de uma grande quantidade de pessoas (exiladas ou impedidas de trabalhar), a indústria cinematográfica alemã, do ponto de vista material, técnico e de mão de obra não foi seriamente abalada. A quantidade de pessoas que aderiram à indústria foi maior do que as que a deixaram. Equipamentos de filmagens, estúdios e estruturas sólidas foram apossadas pelos nazistas. E a maioria dos técnicos e artistas continuaram a trabalhar, colaborando com a propaganda nazista.

Em conjunto com a Câmera Nacional de Cinema e o Banco de Crédito do Cinema, a seção de cinema do Ministério desapropriou várias firmas de cinema pequenas, como um processo de renovação da sociedade cinematográfica alemã.

Os capitais estatais apoderaram-se de parte da Tobis e reorganizaram as pequenas produtoras Terra, Rota, Emelka e Bavaria. As produtoras que mantinham relações comerciais com Moscou desapareceram ou foram suprimidas, como foi o caso da Rotes Frontkämpferbund e da Westfilm (1927-1932), da Phoenix, da National Film e da mais importante de todas, a Prometheus Film (1925-1933), constituída sob a égide do Partido Comunista Alemão, pela fusão da Aufbau Industrie und Handels (que distribuía filmes soviéticos em acordo com a Mejrabpom-Rouss) e da Deka-Schatz Kompagnie (PEREIRA, 2008, p. 97).

Pereira (2008; 2012) defende que o novo modelo de cinema da Alemanha, surgido em 1933, era um híbrido do cinema comercial com o cinema político, tanto nos aspectos estruturais quanto nos estéticos, e fica

a meio caminho do entretenimento e da propaganda. Ele tirava sua especificidade de dois modelos existentes e opostos de produção: 1) o modelo do cinema hollywoodiano clássico, com o seu sistema dos grandes estúdios norte-americanos, dominados por produtores de personalidade forte, com seu “star-system”, girando em torno de astros e estrelas populares, cultivadas através de uma mídia específica e com uma produção em série de “gêneros” cinematográficos, monitoradas pelo código de autocensura; 2) o modelo de cinema revolucionário soviético, com o seu sistema estatal, funcionando sob controle, censura e propaganda, do qual assimilou seu realismo pedagógico, seu caráter “épico” e “revolucionário” (PEREIRA, 2008, p. 91).

Desta forma, para o autor, o cinema do Reich foi de controle pessoal de Goebbels, o qual estruturou e planificou um monopólio de produção. Ele decidia o que seria produzido, quando e por quem. Como todas as empresas, de forma direta ou indireta estavam sob controle estatal, não havia real concorrência financeira. Neste sistema fechado, todos do ramo estavam atados, correndo o risco de perder sua carreira para sempre caso fizessem algo que desagradasse o Ministro da Propaganda. Assim, como apenas os profissionais leais e obrigatoriamente cadastrados circulavam pela indústria, as produções tinham uma linguagem estética homogênea e uniforme, que, devido a sua característica híbrida, era marcada por uma junção do cinema soviético e seu realismo socialista com o naturalismo melodramático das narrativas espetaculares do cinema hollywoodiano clássico.

A política cultural nazista atuava de forma totalitária, ao buscar ter controle, não só de quem estaria apto a participar da indústria cinematográfica nazista e do conteúdo gerado, havia também a preocupação com o público, e de como recebiam as produções. Goebbels interferia na produção em todas as etapas –

nos argumentos de roteiro, na escolha de elenco, nas filmagens, na montagem, e até no comentário dos críticos após o lançamento – buscando direcionar a visão do espectador sobre o filme.

No começo de outubro, ainda em 1933, a crítica cinematográfica passou a ser a transmissão de diretivas do Ministério da Propaganda, como comentários dirigidos. Em meados de novembro a censura alcançou, também, o artista, que deveria ter a liberdade da nação em primeiro lugar, sacrificando sua liberdade individual. Não obstante, em 1937, uma lei suprimiu totalmente as críticas cinematográficas, revertidas em resenhas narrativas sem juízo de valor, pois os filmes atendiam a uma necessidade nacional, mesmo que não fossem uma obra-prima, de modo que os críticos não teriam direito de apontar defeitos sobre essas produções.

Em fevereiro de 1934, a Lei de Cinema Nacional atualizou a Lei do Cinema de 1920, a qual proibia filmes com ameaças à ordem, segurança pública ou prestígio alemão. A nova Lei, de acordo com Pereira (2008), impunha uma ampliação da censura aos filmes, adicionando a proibição de que as obras ofendessem as “sensibilidades morais e artísticas nacional-socialistas”, abrangendo produções com participação de judeus, por exemplo. Mas caberia só as autoridades definir os valores artísticos e políticos em cada obra. Por meio de investigação dos propagandistas e pelo Serviço de Segurança, o Ministro buscou traçar um panorama da capacidade percepção e recepção do público; de modo geral, isso permitiu a ele acompanhar o desempenho dos filmes e seus objetivos, além de orientar as campanhas de propaganda com base nessas informações.<sup>18</sup>

O cargo de Dramaturgo do Cinema Nacional, criado em dezembro de 1934, foi um dos maiores controladores da censura, examinando todas as sinopses de filmes a serem produzidos, sua exploração comercial, os roteiros, que passariam pelas mudanças necessárias. Prontos, os filmes eram examinados pela Comissão de Censura Cinematográfica, podendo ser levados à Comissão superior de Censura. O departamento de cinema predominantemente tinha como função o controle da produção cinematográfica. Goebbels, poderia entender que um filme deveria ser proibido, mesmo após ser aprovado pela censura. Em 1935, todos os

---

<sup>18</sup> Trata-se de um mecanismo com resultados provavelmente genéricos, mas no qual Goebbels se baseou como apoio à estratégia de propaganda.

filmes anteriores à Alemanha nazista, deveriam ser revisados na censura. O regime nazista atuava para exterminar a velha cultura ao mesmo tempo em que sua indústria cultural fomentava uma nova, baseada em seus princípios estéticos e ideológicos.

O regime nazista teve o cinema como um local onde havia coletivamente uma apreciação contemplativa das obras. Por isso, de acordo com Nogueira (2017), buscaram tornar o público disciplinado, organizado e hierarquizado. Organizando e segmentando a plateia nos cinemas com diferenciação de categoria, os figurões do regime, membros da SS ou da SA, militares, membros do partido tiveram assentos privilegiados. A programação foi atrelada ao público, ao evento e às salas de cinema, ou seja, a intenção era controlar o máximo possível como e para quem os filmes seriam exibidos, possibilitando maior domínio sobre a recepção do público. O autor aponta também que, para não ter um excesso de estímulos, as sessões duplas foram abolidas, o que favorecia programas com temática coerentes. Nestes, deveriam estar inclusos anúncios publicitários, reportagens jornalísticas, documentário pedagógico e o longa-metragem.

A doutrinação do público não foi o único objetivo do Ministério da Propaganda do Terceiro Reich em "domesticar" a plateia e nacionalizar a produção. Goebbels queria uma renovação cinematográfica na Europa, que partisse de Berlim e reinserisse a Alemanha no mercado da indústria cinematográfica. A média de espectadores durante a República de Weimar era de 18 milhões. No período de crescimento do cinema na Alemanha, entre 1920 e 1929, os números saltaram para 350 milhões, o que se manteve até a época nazista. No começo da estatização das grandes empresas cinematográficas, em 1937, os espectadores chegaram à 400 milhões. Com o projeto de propagação ideológica sobre os países satélites, e sob domínio do Reich, o cinema foi um grande instrumento para o objetivo de uma hegemonia nazista no bloco fascista europeu. Desta forma, conforme incorporava novos territórios a audiência aumentava, com a anexação da Áustria chegou a 623 milhões, e alcançou, em 1942, mais de um bilhão de pessoas, essa média durou até meados de 1944 (NOGUEIRA, 2017, p. 27-29).

Ao chegarem ao poder, os nazistas encontraram o cinema alemão como o primeiro da Europa, mas, como aponta Pereira (2012), entre 1936 e 1937 ele esteve em uma profunda crise. Entre os motivos que a ocasionaram estão: o

aumento do custo para as produções; a diminuição das exportações, que de uma importância de 40% dos ingressos em 1932 caiu para 6% entre 1936-1937, o boicote de países como a França, Espanha e Estados Unidos, por conta das ideologias nazista, e a mudança do panorama político, que, entre outras coisas, forçou uma emigração de diretores e produtores de talento.

Na intenção de reverter a situação e recolocar a indústria cinematográfica entre as principais novamente, e de preferência dominar o mercado europeu, uma série de medidas foram tomadas por Goebbels, as quais, segundo Pereira, podem ser resumidas em três conceitos: o do protecionismo, o da recuperação das exportações e o da concentração produtiva.

O protecionismo econômico ocorreu desde o primeiro momento por duas vias. A primeira foi o subsídio – por meio do Banco de Crédito do Cinema (fundado em 1933), os nazistas convenceram os investidores a escolherem somente as produções com propaganda, o que permitia ajuda financeira para as produções nazistas e controle ideológico através do econômico. Como contrapartida, os bancos esperavam retorno do investimento, por isso as empresas de cinema menores, de modo geral, ficaram de fora dos subsídios e com risco de extinção. A segunda via foi a eliminação da concorrência, ela ocorreu com a preferência de exibição das obras alemãs e pelo boicote ao cinema estrangeiro, fazendo com que o público gastasse mais com as produções locais e tivessem menos referências para comparação de qualidade entre os filmes. Outro fator importante era o de evitar as mensagens e propagandas do cinema estrangeiro. Esta medida, entretanto, ocasionou um contra-boicote e baixa na exportação alemã.

O segundo conceito, da exportação, foi mais complicado para o Terceiro Reich alcançar. De modo geral, o alcance do mercado externo ocorreu em função dos países simpatizantes ou aliados, mas sem alcançar resultados significativos de bilheteria e de propaganda. Além desses, os países que contribuíram para o aumento de bilheteria dos filmes alemães foram os anexados à Alemanha nazista. Desta forma houve de fato um aumento nas exportações, porém mais na base da política e da força do que pela indústria cinematográfica em si, pois além das questões ideológicas e do contra-boicote ao cinema nazista, ele não oferecia atrativos cinematográficos nem comerciais.

A terceira medida, e uma das mais ardilosas do Ministro da Propaganda, foi a da concentração produtiva, ou a busca por um oligopólio das companhias de cinema,

isto é, a assimilação progressiva de companhias produtoras para chegar a um declarado monopólio que supõe uma espécie de fechamento do círculo: o Estado controla toda a produção, mas ao contrário da nacionalização que alguns radicais do partido desejavam – Rosenberg, por exemplo –, sem abandonar as estruturas capitalistas, nem prejudicar os benefícios de empresários e dos bancos. A ideia de Goebbels era colocar todas as produtoras a disposição do Estado, mas sem comprá-las diretamente ou assimilá-las à força, em um alarde de diplomacia que não enquadrava com suas atuações em outros âmbitos. (PEREIRA, 2008, p. 106).

Goebbels recorreu a uma empresa que já existia desde de 1929, a “*Cautio Treuhand GmbH*” de Max Winkler, membro do partido e de grande atuação no Terceiro Reich. Conforme Nogueira (2017) e Pereira (2008; 2012), o primeiro objetivo foi adquirir o controle da Ufa, o que ocorreu em março de 1937, com 72,6% das ações da empresa sendo controladas pelo Estado. Aproveitando das dificuldades financeiras das companhias cinematográficas Terra e Tobis, a Cautio Treuhand GmbH adquiriu a maioria de suas ações. Com o mesmo procedimento sendo adotado para as outras empresas, ao final de 1940-1941 o Estado estava controlando também a Bavaria, e todas as novas empresas no território alemão e anexados. Em junho de 1941 a criação de novas companhias foi proibida e as pequenas produtoras se agruparam como Berlin-Film GmbH. O último passo para a centralização absoluta foi a criação, no início de 1942, de um gigantesco *trust*, o “UFA-Film GmbH” (UFI), no qual o Estado controlava secretamente um conglomerado de empresas subjugadas a uma unificação total, técnica, econômica e administrativa. As medidas que Winkler e Goebbels empregaram, além da concentração das produtoras sob tutela do Estado formando um monopólio cinematográfico, possibilitou que o cinema alemão se tornasse rentável ao Estado.

### **2.3 A PROPAGANDA E O CINEMA NAZISTA**

Destaque na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a propaganda política de guerra incluiu pinturas vanguardistas e de retratos, bandas e eventos militares, literatura, jornais e revistas (das científicas às de entretenimento), periódicos de trincheira, atualidades do *front*, rádio, cartuns, cartazes, fotografia, cinema, entre outros.

Com o uso da sátira pictórica e a partir de imagens chamativas, engraçadas, e/ou paradoxais – era comum serem acompanhadas de pequenos

textos, (como falas, citações ou frases) –, os cartuns tinham como objetivo provocar uma reflexão.

Nas charges e cartuns nazistas, seus adversários deviam ser humilhados e, carregadas de ódio, elas correspondem ao senso de humor ácido dos alemães; como visto nos relatos do filólogo Klemperer (2009), não eram nada sutis.

As propagandas de guerra atuaram por formas e temáticas muito semelhantes, mas com elementos e signos referentes a seus próprios contextos. Os cartazes alemães e soviéticos, por exemplo, tinham a frente civil como público-alvo principal. De acordo com Vanessa Bortolucce (2010), a capacidade de unir mensagem estética (imagem) e semântica (palavra escrita) é seu elemento fundamental. É um recurso imagético público e foi um dos principais a ser utilizado como propaganda no século XX, como “arte do tornar visível”, incluindo representações que poderiam ser menos ou mais elaboradas. Pensado como um recurso que, ao portar uma linguagem clara, instantânea, insistente, penetrante e incisiva, teria sua mensagem fatalmente encontrada pelo receptor, que poderia ser um transeunte que não buscava essa informação. Portanto, um suporte muito utilizado como instrumento ideológico na propaganda de guerra para construir *slogans* e estereótipos<sup>19</sup> que adentram o imaginário do público.

O cartaz de guerra por se utilizar da síntese e de elementos simbólicos nacionais que constituem uma ideologia política, como hino, bandeira, mitologia, brasões, personagens heroicos, eventos, etc. Por isso, precisa de uma identidade nacional bem construída. Integrar o indivíduo socialmente, para que ele tenha uma noção de pertencimento à nação, é um de seus objetivos.

São cinco as diretrizes principais que Bortolucce (2010) aponta para que um cartaz possa atingir esse objetivo: a “unanimidade nacional” – a primeira – é a base para a ideia de superioridade de uma nação, já que a “unidade de pensamento” destaca uma ideia de união e de força. Para isso, o público precisa achar que a mensagem tem aceitação pela maioria da população; reforçar o caráter de naturalidade das ideologias políticas é a segunda; a necessidade de criação de tendências comportamentais e construção de ideias, que serão imbuídas na

---

<sup>19</sup> Para Burke (2004), o estereótipo representa a ligação entre as imagens visuais e mentais; ele homogeniza os indivíduos de um grupo, tornando “os outros” em “o outro” a partir de características exageradas, ou omissão de fatos, e as vezes até a partir de algo totalmente falso. Podem servir para valorizar ou desvalorizar.

mentalidade, é a terceira; instrumento de rememoração, o cartaz, deve apresentar um caráter didático, com uma linguagem concisa e objetiva, que desperte sentimentos preexistentes no receptor, a quarta diretriz – então, considera como elemento fundamental a utilização de símbolos, por poder representar outros sentimentos e ideias ao público; a necessidade de repetição da mensagem, sob várias formas, é a quinta diretriz. Além da memorização, ela proporciona uma renovação dos estímulos. Mas, ao serem diversas vezes retomados, deve haver uma reformulação estética, para que a repetição dessas mensagens não cheguem a cansar o receptor ao ponto de inibir sua atenção.

A propaganda recorre, também, ao uso das imagens que remetem aos mitos, como os que valorizam os arianos e/ou os soldados, por exemplo os soldados como heróis medievais ou as que pretendiam difamar os inimigos, como a comparação a animais selvagens.

Depois que o partido nazista assumiu o poder, ocorreu um investimento muito grande na propaganda. As publicações no jornal “O Reich” – fundado por Goebbels em 1940 e publicado aos sábados – circularam até o último dia de guerra.

Mas não só as produções em suas diferentes mídias e suportes são estruturadas como elementos de propaganda de guerra: o líder político também é construído como um produto. Parte do espetáculo de propaganda política – a personalização do poder –, para Schwartzberg (1978), diz respeito à psicologia coletiva e não ao domínio institucional. A personagem simboliza a nação, o Estado ou o partido. Com seus defeitos escondidos, e virtudes enaltecidas, o homem político é uma reconstrução de sua própria realidade, de si mesmo. Para o autor, os esforços para compor uma imagem sobre si mesmo, com uma auto-glorificação, se dão por dois motivos: primeiro pela notoriedade como símbolo visível e tangível, a imagem capta o interesse do público, e o perfil bem trabalhado prende sua atenção. Depois, a imagem passa a equivaler a um rótulo, como o substituto de um programa, “um determinado perfil, hoje, anuncia uma determinada ação amanhã” (SCHWARTZENBERG, 1978, p. 4). Para isso, é importante que o herói político mantenha-se fiel à imagem que criou de si, pois a produção de mitos e de símbolos é o que mais importa.

O herói de Schwartzberg (1978) é o salvador providencial, fadado ao triunfo, é o homem das façanhas, o profeta de sua etnia e do espírito nacional;

muitas vezes o ídolo, imerso no sublime. Distante e autoconfiante, ele exerce uma autoridade carismática. Faz o espetáculo, proporciona o sonho e confere a certeza. Aproveitando-se da crise e do descontentamento do povo com a República de Weimar, a propaganda nazista criou uma apoteose da personalidade de Hitler, um culto em torno do herói que se transforma em substituto pagão e funcional de Deus. Mas, sem perder elementos que causem identificação emocional com o público.

Foi com a influência da linguagem militar que a Linguagem do Terceiro Reich (LTI) se desenvolveu. Esse modelo linguístico de um grupo específico (do partido nazista, tendo como principal expoente e definidor de linguagem o *Mein Kampf* – livro de Hitler, que começou a circular por volta de 1925), acabou gerando uma normalização da linguagem a partir de 1933 – quando o nazismo tomou o poder – passando a se estender na vida como um todo, se apoderando da vida pública, tornando-se presente nos esportes, nas escolas, nas ciências e artes, etc. Victor Klemperer, em “LTI – A Linguagem do Terceiro Reich” (2009)<sup>20</sup>, apresenta a pobreza e a monotonia como características principais desta linguagem. Tomando como base anotações feitas durante a Alemanha de Hitler, desenvolveu um estudo da linguagem nazista, a partir do qual podemos melhor compreender seu contexto e desenvolvimento de dominação.

Para Klemperer (2009), não havia distinção entre linguagem escrita ou oral, tudo era discurso, invocação e incitamento. “O estilo obrigatório para todos era berrar como um agitador berra na multidão” (KLEMPERER, 2009, p. 65). Esse padrão só permitia que um lado da natureza humana fosse exposto, assim a esfera pública se confundia com a privada.

Conforme Furhammar e Isaksson (1976), Hitler acreditava que a propaganda era como uma artilharia que devia ser utilizada antes da infantaria, o que consistia na desmoralização do inimigo. Por isso, a propaganda nazista não era sutil, voltada mais para a violentação que para a sedução. Para Hitler, segundo os autores, a propaganda devia se ajustar à capacidade mental da massa, considerada burra, e por isso deveria se limitar a poucos pontos, poucas ideias que poderiam ser

---

<sup>20</sup> “[...] O nazismo se consolidou quando dominou a linguagem, eis a tese do livro. O filólogo mostra como as palavras aparecem e desaparecem, mudam de sentido e de ênfase, se encadeiam de diversas formas, emitem mensagens diferentes ao longo do tempo. Vê, estarecido, que até mesmo as vítimas usam a linguagem do Terceiro Reich. Percebe que o poder se exerce, em larga medida, por meio de mecanismos inconscientes: quem controla as maneiras como nos expressamos também controla as maneiras como pensamos. [...]” (César Benjamin, orelha do livro).

transformadas em *slogans* a serem trabalhados na consciência pública. Essa filosofia “surpreendentemente simplificada tornou-se a teoria da propaganda de Goebbels e modelou tudo que saiu da máquina de propaganda.” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 35).

O cinema nazista apresentou tais características. A “propaganda tendía a la regresión psicológica para manejar la gente a su voluntad” (KRACAUER, 1985, p. 360). Para Klemperer (2009), foi por meio da repetição de expressões que o nazismo conseguiu se embrenhar no sangue e na carne das pessoas, e que essa forma de expressão “terrivelmente uniforme” foi reproduzida, quase mecanicamente, em todos os meios de manifestação da linguagem.

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

A linguagem do Terceiro Reich e a propaganda nazista resgataram e ressignificaram crenças, mitologias, cultura, pensamentos científicos e filosóficos e linguagens pré-existentes para construção de símbolos, representações e discursos próprios – mas que não possuíam nada radicalmente novo – que influenciavam o comportamento das pessoas a colaborarem com seus objetivos. Esses mecanismos eram vinculados aos diversos suportes de propaganda, de forma que um reforçava a ideia do outro.

Na espetacularização da propaganda política “[...] nenhum pormenor é insignificante. Nada é acessório, fútil ou ninharia, no espetáculo tão cuidadosamente montado pelo líder” (SCHWARTZENBERG, 1978, p. 124). Os congressos, ou “dias do partido”, eram espetáculos visuais totalmente planejados: a cineasta Leni Riefenstahl documentou o congresso de Nuremberg, realizado em 1934, em seu filme *O Triunfo da Vontade*. Com ele pode-se notar como esses eventos eram utilizados como propagandas visuais cuidadosamente encenadas, eram como um “ritual de emoção” no qual a massa era psicologicamente absorvida pelo espírito de unidade do partido, a simetria dos movimentos, dos uniformes a repetição das bandeiras e estandartes, entre outras coisas, agia como uma força que unia o povo e inibia uma noção do individual. “Era um festival religioso, um

batismo espiritual coletivo e uma anual confirmação sacramental” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 38).

Essas excitações e estados emocionais que os eventos públicos causavam nas pessoas provocavam também reações na mente que serão posteriormente revividas com os símbolos – gráficos (como a suástica), plásticos (como o movimento da saudação nazista) e sonoros (hinos). Enrique Luz (2006) aponta classificações dessas duas situações como “agentes condicionadores”, sendo os eventos públicos considerados simples e os diferentes símbolos complexos, os quais apenas evocam os estados emocionais ocasionados pelos agentes simples, mas que se não forem renovados constantemente perdem seus efeitos (LUZ, 2006, p. 25).

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

O imperativo refere-se tanto à identificação positiva do alemão ao ariano, através de um imperativo grosseiro que determina “seja um ariano”, quanto à identificação negativa do alemão ao judeu, na forma de “não-seja o judeu”. Este último imperativo traz consigo um outro, sub-reptício, que diz “odeie-o”. (LUZ, 2006, p. 32).

Baseada na mesma estrutura, a propaganda nazista variava seus argumentos de acordo com as circunstâncias políticas<sup>21</sup>. Enrique Luz (2006) traça características da propaganda voltada à representação do inimigo ao longo do Terceiro Reich.

Na década de 1930, como o partido ainda se firmava no poder, o foco era tentar deixar a opinião pública favorável à ditadura hitlerista. Nesta fase, a propaganda do NSDAP deveria atuar como uma indicadora da verdade que o povo alemão queria ser convencido, sendo atrativa e convincente, mas sem uma imposição de forma primitiva. A resolução dos problemas sociais (como a crise

---

<sup>21</sup> Enrique Luz (2006), a partir do estudo de cartazes nazistas, apresenta um desenvolvimento das temáticas e abordagens da propaganda e da política nazistas. Suas análises consideram os cartazes, mas esses desdobramentos acompanham, de modo geral, a propaganda como um todo.

econômica e o desemprego) juntamente com o conservadorismo e valores nacionalistas eram o foco dessa campanha, que buscava agradar a elite, o povo e os soldados, atacando o sistema de Weimar. Era o momento de apresentar e convencer o povo de que o partido nacional-socialista era a melhor opção para os eleitores.

Buscando alcançar o maior número de apoiadores, o partido nazista se posicionava como opção intermediária, utilizando em seu nome dois termos relativamente opostos politicamente, o socialismo, como movimento da esquerda e o nacionalismo, perfil típico da direita. Desta forma, os primeiros inimigos foram os comunistas: no desenvolvimento da propaganda antibolchevista, chegou-se a estabelecer a representação antropomórfica e zoomórfica, em que os animais eram um dos elementos evocadores de sensações.

Com o decorrer do tempo, a imagem do comunista foi sendo associada à do judeu, o qual tornou-se o “inimigo público número um” (LUZ, 2006, p. 67). Tendo como foco sua imagem física, a preocupação era estabelecer um estereótipo físico inspirado nos judeus dos guetos, com valoração negativa do judeu típico. Ou seja, uma tipificação com características pedagógicas, que pudessem apresentar aspectos fenotípicos para o reconhecimento do judeu – num primeiro momento de forma mais branda, mas posteriormente as ideias de inferioridade e superioridade passaram a ser parte da propaganda.

A Segunda Guerra Mundial fez com que a propaganda política apresentasse a ideia de que o governo alemão apenas se defendia da ameaça que a “judiaria mundial” teria organizado. Os inimigos de guerra, como os ingleses, também foram representados, geralmente como capitalistas esnobes, conforme aponta Pereira (2012) ao falar da representação do inimigo no cinema nazista. Além disso, por conta da guerra contra os russos, o antibolchevismo retornou como mais um dos componentes da propaganda antissemita. Nesta fase, os bolcheviques são representados de forma antropomórfica, aproximados aos judeus.

Assim, da mesma maneira como o judeu era visto como o antípoda humano do ariano, o bolchevismo era visto como o antípoda ideológico do nacional-socialismo, daí a ênfase dada ao antibolchevismo no discurso propagandístico desde a década de 1920 (LUZ, 2006, p. 98).

De acordo com Arendt (2013), nos territórios ocupados da Europa oriental, os nazistas se utilizaram, no início, de propaganda antissemita principalmente para assegurar um controle mais firme da população. Para a autora,

“a força da propaganda totalitária [...] reside na sua capacidade de isolar as massas do mundo real” (ARENDR, 2013, p. 488) e a conspiração mundial judaica teria sido a mais eficaz ficção da propaganda nazista.

O estereótipo pejorativo do judeu foi muito usado como recurso discursivo, buscando sintetizar uma carga ideológica negativa e a ideia dos judeus como um grupo. Era comum serem os destruidores, comunistas, conspiradores, comerciantes e banqueiros desonestos. Eram apresentados como os que fragmentaram a sociedade alemã, levando ameaças econômicas e sexuais. E os “hospedeiros”, que não tinham terra nem cultura própria e que só se aproveitavam dos europeus e arianos civilizados.

A propaganda estava atrelada às decisões políticas. Foi aos poucos que o governo nazista tirou os direitos dos judeus. No dia primeiro de abril de 1933, ocorreu o primeiro boicote às lojas judaicas, organizado pelos nazistas. Em torno de uma semana depois, a “lei para recuperação do serviço público” foi promulgada: com a proposta de melhorar a situação de desemprego, os serviços públicos deveriam ser reservados aos arianos, portanto, salvo poucas exceções, os judeus tiveram que deixar os cargos públicos. Outras duas razões principais para essa lei eram: o alto índice de participação dos judeus em determinadas profissões liberais, comparados aos alemães, como no comércio, no direito, na medicina, etc.; garantir uma administração mais segura sem a influência estrangeira. A partir disso, o governo passou a aderir oficialmente às políticas antisemitas – uma delas foi a aposentadoria forçada aos judeus em outros setores de serviços, pois estariam tirando a oportunidade dos alemães excessivamente.

Essas medidas possibilitaram que os alemães ocupassem espaços em diversos meios, já praticamente não mais ocupados pelos judeus, como no jornalismo, na medicina, nos espaços escolar e universitário. No dia 14 de julho de 1933, entrou em vigor a “lei para revogação e cancelamento da cidadania alemã” dos judeus que foram para a Alemanha durante a República de Weimar (entre 1918 e janeiro de 1933). Sob pressão dos radicais da questão judaica, em setembro de 1935 foram anunciadas as “Leis de Nuremberg”: a partir deste ano, com a “lei para defesa do sangue e honra alemã”, o antisemitismo se intensificou. As relações sexuais entre não-judeus e judeus foi criminalizada; em seguida, os casamentos foram proibidos, pois Hitler acreditava que uma nação que permitisse a mistura do

sangue estava fadada à derrota. Várias proibições foram marginalizando os judeus, que perdiam seus direitos além de tornarem-se objetos de tabu e ódio generalizado.

A primeira prisão sistemática ocorreu em 1938, além dos 1500 presos, foram fechadas quase 80% das lojas que pertenciam a judeus – práticas que foram divulgadas como medidas legais pelo jornais. Após a “Noite dos Cristais”, em 9 de novembro do mesmo ano, o número de deportações para os campos de concentração aumentou, marcando o início do último estágio da campanha de eliminação dos judeus.

É ressaltado por Enrique Luz (2006) que, com essas novas condições, a propaganda antissemita mudou de tom, pois os judeus, além da segregação, passaram a ser vítimas de violência física. Assim, pretendia-se convencer os alemães de que existia uma questão judaica e que, talvez, os judeus deixarem o país fosse a melhor opção. O autor destaca que, nesse momento, os cartazes tiveram um papel muito importante:

Tornaram-se um veículo responsável pela elaboração e divulgação de um estereótipo pejorativo dos judeus que pudesse ser um elemento evocador do ódio que os nacional-socialistas se empenhavam em instigar, quando ausente, ou radicalizar, quando já estivesse presente (LUZ, 2006, p. 109).

As características físicas eram acentuadas e muitas vezes aproximadas a imagens de animais, sendo também associados a insetos, ratos, vermes, doenças, cogumelos venenosos, cobras, entre outros – ideias presentes nos discursos antissemitas. Temos, deste modo, nas propagandas nazistas os judeus como personagens feias, maldosas, inescrupulosas, demoníacas, animaiscaas, ameaçadoras. Mas, ao mesmo tempo, humanos e verossímeis, os judeus deveriam ter suas feições reconhecíveis. Os traços utilizados para sua representação eram discriminatórios e seletivos, ao visarem provocar reações negativas associadas aos judeus, assumiam valores pejorativos, o que dentro da propaganda nazista, os faziam traços ideológicos.

Outro aspecto desta propaganda é tentar associar o judeu com os outros inimigos, reforçando que a Alemanha era vítima de uma conspiração que teria sido liderada pelo judeu plutocrata. Conforme Luz (2006), este tipo de judeu é diferente do judeu dos guetos, pobres, com características orientais e exageradas, ele é o infiltrado nas cúpulas de governo pelo mundo, rico, controla o setor financeiro, cultural ou industrial. Portanto, é representado de forma mais elegante, com traços e trejeitos mais disfarçados. Ele tem um plano secreto de dominação

mundial, e utiliza de sua riqueza para poder ter influência e conseguir manipular os chefes de várias nações para conseguir realizar seu plano.

O autor conclui dizendo que, além do significado político, a propaganda nacional-socialista tinha, também, um significado didático. Entre eles, era de proporcionar aos alemães formas de reconhecer os judeus e convencer os arianos de que o judeu foi o único responsável pela guerra. Para ele,

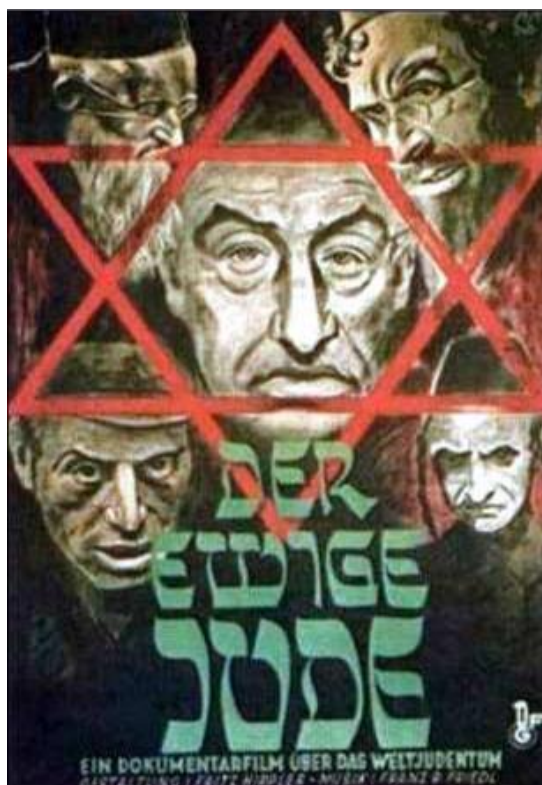
a distinção entre alemães e judeus foi capaz de criar em uma parte significativa da população um sentimento de pertença à sociedade que servia como estímulo à participação política ativa, à tolerância da ditadura hitlerista ou simplesmente ao conformismo (LUZ, 2006, p. 132).

Essas duas últimas fases da propaganda antisemita podem ser percebidas nos cartazes dos filmes *O Eterno Judeu* e *Judeu Süß*, os quais, de acordo com Aumont (1994), causam um estado espectral "pré-filmofônico", ou seja, uma expectativa sobre o filme. Assim, os estados de excitação dos espectadores vão além do filme, podendo inclusive ser retomados por lembranças ou impregnação de modelos de comportamento (SOURIAU apud AUMONT, 1994).

Publicado em 1940, dirigido e narrado por Fritz Hippler, *O Eterno Judeu* é um documentário pedagógico, que tem como proposta apresentar a natureza dos judeus e os perigos que eles representam, além disso, pretende demonstrar como reconhecer um judeu assimilado.

Nos dois cartazes o olhar é direcionado para as informações centrais. No primeiro, o rosto por detrás da estrela de Davi vermelha recebe destaque, em seguida o texto em azul, desta forma o colorido fica em primeiro plano; em contraposição aos rostos em preto e branco, em volta deles, no fundo da imagem, há uma coloração vermelha, que contribui para uma atmosfera na imagem, essas figuras estão cerceadas pelo vermelho, seja na estrela ou no fundo da imagem.

**Imagem 1** - Cartaz de *O Eterno Judeu*



Disponível em: <https://ihffilm.com/derewjutetje.html>. Acesso em: 16 jun. 2018.

As quatro figuras nos cantos, posicionadas em volta da estrela, representam o judeu conforme estereótipos pejorativos vinculado aos judeus orientais, ou, de acordo com a proposta do filme, os do gueto. Apresentam traços fortes, com os contornos e expressões, bem marcados. Envoltos em uma atmosfera sombria, os judeus têm um ar ameaçador, com nariz grande e sobrancelhas grossas. Cada um dos quatro apresentam elementos diferentes, que seriam características dos judeus, todos estão com a cabeça coberta: um usa a tradicional trança comprida nas têmporas, ao seu lado, um com traços mais grotescos. Em cima, o óculos e a barba comprida são elementos em comum, do canto esquerdo, o ancião, possivelmente já sem cabelos. No lado direito, os cabelos encaracolados e uma sobrancelha mais arqueada que a outra, é o judeu que trama. Ele é o único, entre todos os cinco, que permite uma ligeira impressão de estar sobreposto a estrela vermelha. Por trás dela, está, também, a personagem do meio. Desta forma, mesmo com traços mais amenos, o judeu assimilado, disfarçado, estaria ainda sendo regido pelo judaísmo, tendo por trás de sua imagem os judeus dos guetos.

Com tipografia que se assemelham às hebraicas, escritas em verde, está o título do filme. Logo abaixo, em tamanho menor um texto explicativo: Um documentário sobre a judiaria mundial. De acordo com Luz (2006), utilizar o termo

documentário denota uma noção pedagógica que mascara a intenção de propaganda. Em resumo, o cartaz apresenta, de modo geral, o discurso do filme, pois em ambos a preocupação é demonstrar que, mesmo que a aparência possa não demonstrar totalmente, o judeu é eternamente um judeu. Portanto, as personagens estereotipadas do judeu oriental (nos traços dos cantos da estrela) são partes que compõem, também, o judeu ocidental, o alemão europeizado e, assim, a repulsa associada a um pode ser transferida ao outro.

O cartaz de *Judeu Süss* tem configuração aproximada ao do *Eterno Judeu*, o foco de atenção também está no centro e as disposições quanto as dimensões da imagem, são significativas. Em primeiro plano, está Süss, com os mesmos traços marcados que as representações do cartaz anterior. Ele é ameaçador, ambicioso, as sobranceiras arqueadas indicam que conspira algo. As semelhanças também podem se aplicar aos filmes: nos dois casos o discurso central é o antissemitismo, e o foco é apresentar aos espectadores que os judeus sempre conspiram para conseguir vantagens próprias.

**Imagem 2** - Cartaz de *Judeu Süß*



Disponível em: <https://cinewiki.wikispaces.com>. Acesso em: 16 jun. 2018.

Por detrás dele há um grafismo, que em primeiro momento parece uma mancha cinza, mas sua imagem pode ser uma referência a um mapa planificado e simplificado. Nesta ordem, então, o judeu ocupa grande parte dele. Dentro da propaganda antissemita, isto poderia ter dois sentidos: um quantitativo e outro qualitativo. No primeiro, poderia se referir ao número de judeus espalhados pelo mundo. No segundo sentido, à perspectiva da judiaria mundial, pois o judeu seria uma figura manipuladora que objetiva conquistar riqueza, influência e poder mundial. O que aproximaria Süß da última etapa de propaganda antissemita citada acima.

Mas, na imagem, ele se parece com os judeus que estavam no canto da estrela e não o europeizado da primeira imagem. Isso se daria pelas próprias características da história do filme. Baseado na história de Joseph Süß-Opppenheimer, um pequeno banqueiro judeu que fora conselheiro financeiro do Duque de Karl Alexander de Württemberg, de 1733 a 1737, que, dadas as práticas de recolhimento de tributos, desagradou a burguesia (PEREIRA, 2012, p. 420). No

filme, contudo, a história é contada com uma versão própria, deturpando a biografia e demais histórias escritas sobre Süß.

Dirigido por Veit Harlan, roteirizado por Ludwig Metzger, Eberhart Möller e Veit Harlan, e produzido por "TERRA Filmes", em 1940, *Judeu Süß* é a história de um judeu que manipula o príncipe de Württemberg com suas riquezas, de modo a conquistar poder e privilégios para os judeus, além de jogar o duque contra o conselho e os arianos. Era ganancioso e voluptuoso, a ponto de violentar uma alemã, que não tinha interesse por ele. Mas, para conseguir tudo isso, Süß teve de recorrer a uma transformação, disfarçando sua aparência judaica, passando a vestir-se como um cortesão europeu. Diferente das características assumidamente didáticas do documentário, este drama, antes de representar a personagem com seus novos trajes, o apresenta com marcadas características de um judeu de gueto, assim como em sua última aparição no filme.

Após tais considerações, é pertinente pressupor que: por ser uma história conhecidamente de um judeu e sua "assimilação" seja um dos elementos chaves do filme, em seu cartaz de divulgação Süß é representado como um judeu dos guetos, pois durante a maior parte do filme não é visto desta forma.

Neste caso é necessário que se ocorra o oposto de em *O Eterno Judeu* – como os espectadores ao longo da narrativa terão, predominantemente, o sentimento de raiva por Süß, ou seja, pelo judeu já assimilado, a transferência será do europeizado para o tradicional. Assim, é possível que ocorra uma associação como um caminho de mão dupla, ou seja, a transferência do ocidental para o oriental, e também do judeu do gueto (como ele está representado no cartaz) para o cortesão (imagem fortemente atrelada à personagem).

Composto da montagem de planos e sequências, o filme é uma mídia com potencial discursivo muito forte. Ele transmite uma grande noção de veracidade e apresenta um significado cadenciado, o que facilita o direcionamento da mensagem dessa produção. No Terceiro Reich, o Ministério da Propaganda, além de censurar, encomendava e realizava suas próprias produções cinematográficas; disse Goebbels, "estamos convencidos de que o cinema constitui um dos meios mais modernos e científicos de influenciar as massas. Um governo não pode, portanto, menosprezá-lo" (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976).

O cinema pode assumir um comportamento propagandístico ou neutro (no sentido de não se classificar como um filme de propaganda). Esta

questão pode ser melhor compreendida a partir dos posicionamentos de Bazin e Eisenstein.

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

Conforme Furhammar e Isaksson (1976, p.180-181), especificamente com o cinema podemos reforçar esse recurso ao fato de “a câmera estar com alguém”, o que estabelece um compromisso estético e um relacionamento entre plateia e a personagem, causando maior envolvimento desde que as perspectivas psicológicas estejam apoiadas pelo público. Isso ocorre com maior facilidade nos contextos de crise, pois os momentos de insegurança facilitam que o “outro” seja representado como totalmente mau.

Os recursos cinematográficos capazes de transmitir esse tipo de discurso são vários: a atuação, o som (trilha sonora, ruídos diegéticos ou não-diegéticos), a fotografia (iluminação, escolha das objetivas, posicionamento da câmera), o design de produção ou direção de arte (paletas cromáticas, cenários, objetos de cena, figurino) a montagem (transições, efeitos, ritmos, continuidade, duração, metáforas).

Por exemplo, no momento de captar a imagem, é possível denotar valores de acordo com a escolha do plano, como a valorização de algo ao posicionar a câmera angulada de baixo para cima (contra-mergulho), como se os espectadores olhassem de baixo, o que pode remeter-lhes à ideia de superioridade do que está sendo filmado, recurso recorrente ao captar o ariano – geralmente combinados com um cenário agradável, entre outros fatores e mensagens visuais que deixem a imagem com um aspecto melhor (Imagem 3, Cena Ariano). Este aspecto se torna potencializado quando contraposto na montagem, nos planos em que a câmera está posicionada de cima de para baixo (mergulho). Forma de captação muito utilizada para o outro (o não-ariano) sugerindo-lhe uma ideia de inferioridade, que misturada a outros elementos visuais – como um cenário feio, escuro, carregado – pode apelar

para sentidos que aproximem ao sinistro, ruim, grotesco entre outros, no caso dos judeus esses recursos eram muito utilizados (Imagem 4 - Cena Judeus).

**Imagem 3 – Cena Ariano**



Fonte: *O Eterno Judeu* (1940).

**Imagem 4 – Cena Judeus**



Fonte: *O Eterno Judeu* (1940).

Com seus princípios desenvolvidos por Eisenstein e Pudovkin, o cinema de propaganda, ao vincular o psicológico ao artístico, tende a tentar controlar os pontos de vista, reações, associações e conclusões dos espectadores através da montagem, buscando forçá-los a uma adesão específica. Assim, além de manipular a realidade fílmica, os conceitos sobre a realidade dos espectadores também poderiam ser afetados através da manipulação da imagem. Kracauer (1985) chega a noção semelhante a respeito do cinema de propaganda nazista.

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

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

Neste fenômeno quando uma ação é influenciada a partir de uma ideia, é conhecido como efeito ideomotor. Este pode ocorrer de forma inversa, sendo que a ação influencia a ideia a ser formada. Os efeitos de *priming* recíprocos tendem

a fazer com que uma determinada ação influencie uma ideia, e que esta influencie a manutenção da ação, e assim sucessivamente. Segundo o autor, conexões recíprocas são comuns na rede associativa. Descobertas a partir de estudos sobre os efeitos de *priming* foram consideradas como ameaça em relação à ação autônoma e consciente sobre julgamentos e escolhas. A partir dos gatilhos associativos, uma ação é, mesmo que inconsciente, previamente estimulada. Conforme as pesquisas realizadas pela psicóloga Kathleen Vohs (apud KAHNEMAN, 2011), uma sociedade pode estimular certos comportamentos e atitudes.

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

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

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

Em todas redes de relações humanas existem os estratos mais e menos importantes, como Norbert Elias apresenta em *Os Estabelecidos e os Outsiders* (2000)<sup>22</sup>. Esse estigma social imposto pelo grupo mais poderoso afeta a auto-imagem do grupo menos poderoso, o que os enfraquece. O desequilíbrio de poder dos grupos é notado na impossibilidade de os *outsiders* retaliarem com estigmas equivalentes os grupos estabelecidos. A força dessas definições, ao alterar a auto-representação, pode chegar a afetar também as práticas e desenvolvimentos

---

<sup>22</sup> Em *Os Estabelecidos e os Outsiders* (2000), Norbert Elias traça um tema humano universal a partir de um “estudo de caso” da comunidade de “Winston Parva”, na Inglaterra. Através da perspectiva de uma sociodinâmica da estigmatização, na qual o grupo que se considerava superior recusava a manter contatos sociais com “os de fora”. Os estabelecidos por terem maior coesão na ordem social eram o grupo estigmatizador, os quais se eximiam dessa “culpa” ao considerarem que esses estigmas advinham de ordens naturais das forças que criaram o mundo e não deles.

desse grupo a curto e longo prazo. Dessa questão, muitos aspectos podem ser abordados, entre eles pensar a relação com os judeus, os quais também podem ser considerados como os *outsiders*, o que acarreta em vários processos de definições sociais e políticas – que podem ser afetadas por fatores irracionais, como o medo, intolerância ou o próprio estereótipo.

Essa mecânica vincula-se ao papel que a imagem, que é atribuída às pessoas, desempenha. Muitas vezes os oprimidos avaliam-se pela perspectiva de seus opressores.

Para Aumont (1994) as reflexões sobre as especificidades do cinema e de suas consequências nos espectadores ocorreram a partir do pavor que os espectadores tiveram com a primeira exibição do cinematógrafo – *A chegada do trem na estação de Ciotat*, 1895 – gerando assim o “protótipo mítico” da impressão de realidade. Apresenta discussões a respeito da relação entre filme e espectador, expondo a ideia de Pudovkin, o qual considera que “se uma emoção dá origem a um certo movimento, a imitação desse movimento vai permitir evocar uma emoção correspondente” (PUDOVKIN apud AUMONT, 1994, p. 230). Desta forma a montagem poderia ocasionar um efeito no espectador e assim seria capaz de induzir pensamentos e associações. Aumont, no entanto, considera essa concepção ingênua; para ele seria muito simplista pensar na modelagem do espectador, por isso defende mais a ideia de uma influência. Uma vez que os discursos pretendidos e os produzidos passam por reformulações e deturpações, passa a existir uma resistência a um discurso imposto.

Em Chartier (1995), a recepção do discurso pode ser vista como “apropriação”, ao considerar que “as formas de apropriação dos textos, dos códigos, dos modelos compartilhados são tão ou mais geradores de distinção que as práticas próprias de cada grupo social” (CHARTIER, 1995, p. 184).

Esse papel do receptor traz à tona uma questão fundamental para história cultural, a noção da variedade que engloba a pluralidade e mobilidade das significações, já que o mesmo texto passa por públicos diferentes. E esses públicos são compostos de pessoas com desejos, necessidades, intenções e “estratégias interpretativas” pré-existentes. Assim, a recepção está estritamente relacionada aos usos e interpretações e ao reconhecimento e transformação do sujeito – partindo de proposições do sujeito, o qual faz uma reapropriação de um texto, transportando-se para ele. Essa complexidade e individualidades não foram elementos considerados

fundamentais na teoria da propaganda nazista, como visto<sup>23</sup>, as produções do Terceiro Reich, foram moldadas por estratégias simplificadas.

A propaganda de guerra tem como uma de suas características o apelo ao nacionalismo e, com isso, buscar na individualidade a ideia de pertencimento a um grupo. As repetições e unidade são partes importantes para compreensão dos mecanismos utilizados para inibir a noção do individual. A simetria dos movimentos, e as repetições das simbologias nazistas que ocorriam nos dias do partido absorviam psicologicamente a massa ao espírito de unidade do partido.

Desta forma, temos elementos que pretendem levar seus receptores à identificação do “nós”, o ariano, o povo [*volk*]. O filólogo Klemperer (2009), em seu diário, ressalta o excesso de uso e aplicações de *volk*. A partir deste termo, pode-se firmar um reconhecimento de grupo, com isso a diferenciação do outro grupo, em *volksgenosse* [compatriota] em oposição ao *volksfremd* [estranho ao povo]. Além das definições de pertencimento nacional, há a noção do “povo” e “não povo”, o qual não faz parte da “comunidade do povo” [*volksgemeinschaft*], portanto não deveria ter os mesmos direitos. O passo seguinte é a diferenciação de “raças” entre os arianos e os semitas com o conceito nazista *völkish*.

As novas articulações da linguagem, a propaganda e o contexto angariaram da massa ariana a intelectuais judeus. Evidentemente, a resistência à propaganda, aos discursos e às ideologias foram inúmeros, sendo Klemperer um próprio exemplo disto [em seu diário há vários relatos de pessoas e grupos que não cederam a essa propaganda]. No cinema, os diretores: Detlef Sierck – que ao se mudar para os Estados Unidos adota o nome de Douglas Sirk; Max Ophüls; e Fritz Lang<sup>24</sup>, são os exemplos mais conhecidos. O interesse deste trabalho, no entanto, é pautar-se nos mecanismos e elementos da propaganda nazista, simplista e massificada, que visam e atuam no processo de perda da individualidade com a identificação do “nós” em contraponto ao “outro”.

Eisenstein desenvolveu a “teoria da atração”, ela ocorre nos momentos de choque, que causam violentas reações psicológicas e aumentam o grau de envolvimento da plateia ao sentir emoções fortes. O cinema de propaganda

---

<sup>23</sup> No capítulo anterior, que se debruça sobre a propaganda nazista de modo geral, e em Furhammar e Isaksson (1976).

<sup>24</sup> A roteirista Thea von Harbou, esposa de Fritz Lang, filiou-se ao partido nazista e contribuiu para os filmes nazistas mesmo após Lang sair da Alemanha.

nazista se utilizava muito da “emoção do amor”, só o patriotismo era mais nobre, a junção dos dois (o amor e o patriotismo) quando em um martírio heroico pela nação era bem mais forte. Mas, a indignação era a emoção mais buscada nos filmes de propaganda política. A partir dela, a plateia além de escolher um lado se identifica com ele, havendo também a distinção dos que são como nós e os outros. Ela justifica e legitima ações que combatam esses “outros”, o mal, os quais muitas vezes estão relacionados à violência que causa o sofrimento do bem, do “nós”. Servindo como um mecanismo psicológico de defesa ligado a racionalização, ou seja, uma forma de justificar determinadas atitudes e sentimentos. Além disso, a indignação estimula a agressividade do espectador e apresenta elementos para serem odiados.

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

Pereira (2007) separa as produções nazistas em dois blocos, um bélico e um que pode ser considerado “ideológico” – embora essas temáticas por vezes se mesclassem. No filmes de guerra, havia tanto a exaltação dos heróis nazistas como a brutalidade do inimigo. Para o autor, quatro tipos de filmes apresentaram o tema de guerra: os cinejornais de atualidades; os documentários de campanhas militares; os filmes ficcionais e os filmes históricos.

Fora os filme de propaganda focados na guerra, Pereira categoriza o cinema nazista em cinco diferentes focos (ou fases): a primeira dava importância à juventude nazista e ao espírito de bravura que estava pronto ao sacrifício em prol do partido, o que, para o autor, já era uma preparação para a guerra. Na segunda fase, há exaltação da figura do Führer. Na terceira, o foco para as produções está direcionado ao nacionalismo alemão e à superioridade da raça ariana. A quarta temática estaria na busca pela raça perfeita. E a última categoria na representação dos inferiores.

Conforme a divisão proposta por Pereira (2007), os primeiros filmes nazistas foram partidários e patrióticos, se enquadravam numa propaganda que buscava fortalecer e enaltecer o partido que, na década de 1930, começava a ter sua imagem idealizada. Em *O Jovem Hitlerista Quex* (Hitlerjunge Quex, 1933, dir.

Hans Steinhoff) – no qual o jovem Quex atua como um mártir da Juventude Hitlerista – a propaganda contra o inimigo ainda estava na fase antibolchevista; o contraste, então, foi entre a disciplina e a força dos membros da Juventude Hitlerista, contra os rudes e desordeiros comunistas. Um dos exemplos dentre alguns filmes que traçavam o perfil do novo homem, o perfil da nova Alemanha, e a glorificação do partido nacional-socialista.

No mesmo ano, depois dos mártires pró-nazistas, os filmes começam a valorização da figura do Führer. Pereira, pontua que *A Vitória da Fé* (Der Sieg dês Glaubens, 1933, dir. Leni Riefenstahl), documentando o primeiro Congresso do Partido Nazista em Nuremberg, foi como um ensaio para um dos principais filmes dessa segunda fase, *O Triunfo da Vontade* (Triumph dês Willens, 1935, dir. Leni Riefenstahl). Autorretrato definitivo de Hitler e do regime nazista, de forma artística, Leni faz um documentário mítico e mistificador sobre o Congresso de 1934 em Nuremberg. É um exemplo de um filme documentário ensaiado e encenado, tudo foi milimetricamente pensado. Nele, Hitler é o Führer, o homem predestinado não só a salvar a Alemanha, mas também a fazê-la dominar o mundo. Depois dele, nenhum outro filme foi feito diretamente sobre a imagem de Hitler. Biografias de grandes homens do passado alemão foram realizadas buscando criar um paralelo com sua figura.

Em 1938, novamente com Leni Riefenstahl, o cinema, a arte e a propaganda política se mesclam de forma sublime, a partir da cobertura dos Jogos Olímpicos ocorridos na Alemanha. O documentário *Olympia*, apresenta uma representação estética que glorifica os arianos, numa aproximação às estátuas da antiguidade clássica, partindo das imagens do belo.

Congelado na captura (Imagem 5), o homem, com seu corpo notoriamente atlético, se prepara para lançar um disco. Está sob efeito de luz e sombra. A luz contempla seus membros superiores, tronco e cabeça e a sombra delinea os músculos proporcionais do homem modelo, que se torna linhas e formas com rosto sem identificação. Há, sobretudo, movimento e solidez. Proporcional, é sem exageros que o atleta se apresenta, com um movimento equilibrado as linhas diagonais direcionam o olhar: o disco, e recortes do corpo na direção do vento que curva os juncos a sua volta, e ainda assim todos permanecem firmes, conectados ao chão – os juncos, o homem e a natureza – a firmeza e solidez do homem modelo, com uma mistura de de *O pensador*, de Rodin, com *Davi*, de Michelangelo. Não

somente uma ode às Olimpíadas, fazendo menção ao *Discóbolo*, de Míron, mas ao ideal sonhado e utópico de perfeição. Em *Olympia*, o homem modelo é apresentado.



**Imagem 5** – Cena *Olympia 1. Teil - Fest Der Völker*

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

A busca pela superioridade alemã pode ser notada também em outros filmes que apresentam contraste entre a imagem do ariano e a do “outro”. Kracauer (1985) comenta sobre a “manobra” para a personagem do soldado alemão ser bem querido pelos receptores.

Para modelar el personaje cinematográfico del soldado alemán, las películas nazis recurren a veces a métodos indirectos: desenmascaran e critican a través de imágenes las pretendidas cualidades dos varios tipos de enemigos (KRACAUER, 1985, p. 366).

A raça pura e perfeita se enquadra dentro da quarta temática, “dedicados ao projeto de extermínio daqueles que não se encaixavam na nova sociedade alemã, tais como doentes mentais, deficiente físicos, vítimas de doenças incuráveis, homossexuais e [...] etnias consideradas como pertencentes a uma ‘raça inferior’” (PEREIRA, 2007, p. 265). Assim, filmes como *Eu acuso! (Ich Klage an!)*, 1941, dir. Wolfgang Liebeiner), serviriam como termômetro para as leis de limpeza nazistas, por exemplo, com a esterilização de doentes hereditários.

Finalmente, o quinto foco é a representação dos inimigos, e/ou grupos considerados explicitamente inferiores. Apesar de o judeu ter sido o principal inimigo, ele não foi o primeiro. Em *O Poder das Imagens*, Pereira (2012, p. 392-393) esmiúça a representação cinematográfica do inimigo. Nos primeiros filmes, ainda voltados ao partido, a propaganda antibolchevique traçava os comunistas como os grandes inimigos da Alemanha – no início representados de forma caricatural, os comunistas alemães usavam boinas e sempre andavam com as mãos nos bolsos. Os funcionários do Partido Comunista tinham barbas e gravatas sujas e são dependentes de Moscou. Suas personagens foram se desenvolvendo em forças maléficas e vilões.

O alvo passa a ser o “Comunismo Internacional” liderado pelos russos e não mais os alemães. O cinema retratou, também, os inimigos de guerra: poloneses eram os torturadores de alemães; os ingleses eram os covardes, capitalistas, imperialistas e esnobes, foram representados nos filmes, *Os Rothschilds* (1940) e na versão alemã de *Titanic* (1942). De acordo com Pereira, os franceses foram inimigos pouco lembrados pelos nazistas no cinema. Os russos foram os inimigos políticos com maior complexidade, sua representação variou de acordo com os acontecimentos políticos: durante o Pacto Nazisoviético, o estereótipo bárbaro e comunista foi amenizado. Mas, com a Alemanha passando a entrar em confronto com a União Soviética, a partir de 1941, eles voltam a ser retratados como os alcoólatras, brutos que assassinavam civis e violentavam as mulheres (PEREIRA, 2012).

O principal inimigo racial foi o judeu. Em geral, era apresentado como o banqueiro desonesto, o comunista, o conspirador e o destruidor do povo alemão. Os primeiros filmes explicitamente antissemitas foram produzidos a partir do final dos anos de 1930, o autor cita, *Robert e Bertram* (1939) e *Leinen Aus Irland* (1939). Em 1940, já são os conspiradores mundiais em *Os Rothschilds* e *Judeu Süß*. Outras produções queriam captar a verdadeira essência do povo judeu, nos documentários *O Eterno Judeu* (1940) e em *O Führer doa uma cidade aos judeus* (1944), com imagens do cotidiano que demonstrariam os judeus por detrás de sua máscara, no primeiro caso no gueto polonês e, no segundo, no campo de concentração de Theresienstadt.

Essas temáticas não se restringem às produções cinematográficas, de modo que o cinema era apenas uma das mídias de uma grande máquina de

propaganda composta de produções, não só de vários suportes, mas também em diferentes esferas, ou seja, produções científicas, acadêmicas, políticas e culturais. Lagny (2009) afirma que o mundo cinematográfico está relativamente atado, pois, um filme não se desenvolve de forma isolada do domínio cultural, já que com muita frequência ele se remete a instâncias sócio-históricas. E, mais que ao mundo real, as referências dos filmes são sobre outros filmes. Essa ideia dialoga com as considerações de Aumont (1994), nas quais o referente de um filme pode vir de uma alusão a outras produções e de um discurso comum, assim estaria se tornando mais verossímil ao fingir que se submete à realidade.

O cinema se inspira em filmes anteriores, em obras de diferentes suportes e se baseia em outras histórias, fazendo com que suas produções sejam cercadas de influências e decisões que transcendem a linguagem cinematográfica. Se a Alemanha não estivesse sob regime nazista, o filme *O Eterno Judeu* (1940), muito provavelmente, não teria existido. *Judeu Süß* (1940) teria uma trama diferente, o que é possível notar se o compararmos com a versão britânica de 1934, a qual não é classificada como antissemita, e que nos momentos iniciais do filme atenta para a opressão que os judeus, exilados em guetos, viviam no século XVIII<sup>25</sup>. As duas produções analisadas são frutos de uma institucionalização do cinema alemão pelos nazistas, o que afeta decisões estéticas, discursivas e formais dessas obras, que por vezes se aproximam e outras divergem – como foi possível observar nos cartazes dos filmes, mas que se complementam.

---

<sup>25</sup> Filme: *Jew Süß* (1934). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xfGHMmfyMAk>>. Acesso em: 4 fev. 2019.

### 3. DO IRREAL AO "REAL": METODOLOGIA E ANÁLISE DOS CONTEXTOS E DAS FONTES

As considerações acerca da propaganda e do cinema de propaganda nazista foram apresentados. Neste capítulo, são expostas as metodologias e os aspectos considerados para a análise dos filmes como documentos históricos.

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

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

A análise da fonte quanto a sua estrutura, formas e conteúdos se dá no “Circuito Intrafílmico”. Neste processo é importante a realização de uma decupagem geral do filme, partindo de uma análise total para particulares, a partir dessa decupagem e da divisão do filme em capítulos, sequências e planos. Além disso, é necessária a transcrição do filme, narração e outros recursos utilizados por ele. Após esta etapa, há a decupagem descritiva, nela os elementos de cada sequência são descritos e analisados, pensando em suas interrelações e possíveis significados, sendo eles: planos, enquadramentos, cenas, efeitos, transições, sons, narração, entre outras. Parte-se do todo, buscando temáticas para serem posteriormente analisadas de forma fragmentada e interrelacionada, de modo a proporcionar uma análise minuciosa do documento cinematográfico; tal análise deve levar em conta sua linguagem e suas particularidades estruturais e técnicas, e considerar tanto as personagens como a posição da câmera, os efeitos sonoros, a iluminação, as cores, as transições, os cortes, entre outros.

A etapa “Extrafílmica”, que se relaciona às considerações do historiador Marc Ferro, tem os contextos histórico e político como essenciais para o trabalho com fontes cinematográficas. Responder às questões propostas pela noção

“filme como imagem-objeto” sacia uma grande parte desta fase. Deve-se englobar questões referentes à produção, ao financiamento, ao posicionamento ideológico do autor, a qual ponto de vista e quais mensagens orientam o filme. Além disso, a circulação e recepção do mesmo em seu contexto.

No que concerne ao “Circuito Interfílmico” as análises se pautam nas noções de Aumont (1994) e de Lagny (2009) ao compreender que, frequentemente, os filmes estão se remetendo a instâncias sócio-históricas, portanto, não se desenvolvem de forma isolada de seu domínio cultural. Os filmes têm como referentes outras produções, inclusive de diferentes mídias – músicas, textos, pesquisas científicas, imagens, etc. – e discursos comuns, o que aumenta a verossimilhança desses produtos e também seu poder de mensagem. Ideias reforçadas se tornam mais familiares em seus contextos. Assim, a perspectiva cultural corresponde a etapa “Interfílmica”.

Tendo isso em vista, partimos para as comparações entre os dois documentos, o que possibilita ampliar a noção sobre eles e observar em que distinguem ou convergem, aprofundando ainda mais a análise fílmica. Para a comparação, problematizações menores serão levantadas, criando um “conjunto de problemas” (BUSTAMANTE; THELM, 2007) que se enquadram nas diferentes etapas do “Circuito Comunicacional”.

Em resumo, a reflexão a seguir considera o espaço e o contexto a que esse produto se vincula, levando à compreensão da propaganda nazista nos filmes *O Eterno Judeu* e *Judeu Süß*, a partir das análises dessas duas fontes em busca de aproximações, distanciamentos e interrelações entre si.

### **3.1 ANÁLISE EXTRAFÍLMICA: O ETERNO JUDEU E JUDEU SÜSS**

Neste tópico, é aplicada a primeira etapa da análise da metodologia adotada nos dois filmes, ambos de 1940, que compartilham praticamente o mesmo contexto. Durante a análise conjunta, pode-se explicitar as possíveis semelhanças e diferenciações entre eles.

Os filmes são considerados como imagem-objeto. A partir disso, propõe-se responder a três perguntas iniciais sobre essas produções cinematográficas: [foi feito por] “quem?”; “para quem?”; “para qual fim?”. Após, cabem considerações sobre possíveis resultados alcançados por essas produções, como a bilheteria e sua circularidade.

Nos capítulos anteriores o contexto político de produção desses filmes foi explicitado: quando o Ministério da Cultura já havia estruturado e institucionalizado as produtoras e produções cinematográficas. Foi em 1939, em um recorte menor – com a invasão alemã na Polônia e o início da Segunda Guerra Mundial – o contexto da produção desses dois importantes filmes antisemitas: *O Eterno Judeu* e *Judeu Süß*, os quais tinham como objetivo conseguir o apoio do público alemão para intensificação das medidas antijudaicas da liderança nazista.

Esse recorte é o mesmo que Richard J. Evans determina como ponto de início para seu terceiro livro da trilogia sobre o nazismo, “O Terceiro Reich em Guerra”. Para o autor, a grande maioria dos alemães invasores teriam levado consigo o medo e o desprezo que foram destilados por seis anos e meio na incessante propaganda nazista, que gerou efeitos graduais e desiguais. Evans (2014) ressalta que, nesse momento na Alemanha, a população de judeus – que após ondas de emigração correspondia a menos de 1% – já havia passado por uma sequência de medidas discriminatórias, violentas e de desapropriação do governo. Privados de direitos civis, impedidos de atuarem em seus meios de vida e de conviver socialmente com os outros alemães, posteriormente foram recrutados para trabalhos forçados e retirados do restante da sociedade. O autor relembra que os judeus foram submetidos a uma série de *progroms* do governo. Em 1938, praticamente todas as sinagogas alemãs, moradias e milhares de lojas haviam sido destruídas e saqueadas; trinta mil homens judeus tinham sido levados a campos de concentração, onde foram espancados até serem coagidos a emigrarem da Alemanha. Em outubro deste mesmo ano, cerca de dezoito mil judeus poloneses foram expulsos do país pela fronteira com a Polônia; em junho do ano seguinte, 1939, foram seguidos por mais duas mil pessoas, aproximadamente.

Se para os nazistas os judeus ocidentais e compatriotas – que compartilhavam da cultura alemã – já eram vistos como raça inferior, os que praticavam o judaísmo e se diferenciavam no idioma e vestimenta, – considerados como judeus orientais – foram tratados “com desdém e desconfiança ainda maiores que os judeus da Alemanha em si” (EVANS, 2014, p. 73). O autor complementa: “Na Polônia, as políticas nazistas de supressão e extermínio racial foram aplicadas plenamente pela primeira vez, em um experimento gigante que mais tarde seria repetido em escala ainda maior em outras partes da Europa oriental” (EVANS, 2014,

p. 73), mostrando o que o conceito nazista de um novo espaço vital significaria na prática.

A impressão que os alemães nazistas tiveram ao encontrar os judeus poloneses foi bem próxima à que *O Eterno Judeu* buscou representar. Evans (2014) aponta a percepção de Hans Felber, que era chefe do Estado-Maior Geral do VIII Exército do general Blaskowitz, e descreveu, em 20 de setembro de 1939, os judeus de Lodz como “uma ralé pavorosa, imunda e astuciosa”, que deveria ser deportada. Para Evans, ele estava reverberando impressões de Hitler após ir ao bairro judeu de Kielce dez dias antes, e, conforme registros, este teria dito que os judeus tinham uma aparência inimaginável e que viviam em péssimas condições.

Goebbels, no dia 8 de outubro após assistir ao primeiro corte bruto para um cinejornal, mandou uma equipe de cinegrafistas registrar o gueto de Lodz. Fritz Hippler, intendente de filmes do *Reich*, descreveu em seu diário que Goebbels queria registro de tudo: como e onde os judeus vivem, as ações de pechinchar, ritual na sinagoga. A ideia era filmar a vida nos guetos poloneses, pois logo o líder iria mandá-los de volta para Madagascar ou outras áreas; por isso a importância dessas imagens de arquivo. Ao assistir a essas filmagens, Goebbels teve fortes reações: gritava e insultava as figuras que via, levava as mãos ao rosto com horror, expressava desprezo e nojo nos planos fechados; era, para ele, a demonstração de como alguém com o verdadeiro instinto sobre a questão judaica deveria reagir. Disso, surge o mais agressivo filme anti-judeu. Percebendo o potencial dessas imagens de arquivos, de se tornarem um longa-metragem documental sobre os guetos, apresentou a ideia e as filmagens a Hitler, que recebeu com muito interesse.<sup>26</sup>

O que Goebbels disse ao Führer pode ser deduzido de suas reações quando viu as primeiras cenas do que chamava de “o filme do gueto”. Os judeus degradados e tiranizados, esmagados sob o jugo nazista, se pareciam agora com a caricatura que sua propaganda havia produzido. “Descrições tão terríveis, brutais e detalhadas que seu sangue coagula nas veias” comentou. “Você se encolhe diante de tanta bestialidade. Essa judiaria precisa ser aniquilada”. Cerca de quinze dias depois, Goebbels mostrou a Hitler as horríveis cenas de abate ritual do filme e registrou suas próprias impressões – que já apontavam claramente na direção do genocídio – colhidas em sua visita ao gueto de Lodz: É indescritível. Não são mais seres humanos. São animais. Assim, não se trata de uma tarefa humanitária, mas cirúrgica. Se não, a Europa perecerá pela doença judaica” (KERSHAW, 2016, p. 559).

---

<sup>26</sup> BPP, *Dossier, Geheimsache Ghettofilm* (Erstellt am 05.04.2017), p. 46. Disponível em: <[http://www.bpb.de/system/files/pdf\\_pdfilib/pdfilib-141441.pdf](http://www.bpb.de/system/files/pdf_pdfilib/pdfilib-141441.pdf)> Acesso em: 10 fev. 2019.

Decidido a fazer um filme e não mais apenas registros de arquivos, Goebbels, então, se ocupou intensamente de *O Eterno Judeu*. Além das imagens de Lodz, encomendou filmagens do gueto de Varsóvia e em matadouros; muitos dos judeus foram obrigados a encenar para a câmera. Goebbels examinou profundamente o material filmado e comentou: “Esse judaísmo precisa ser exterminado”. A obra passou por diversas alterações, com interferências diretas de Goebbels e até mesmo com o envolvimento pessoal de Hitler. Apesar do alto investimento e despesas publicitárias, o filme foi um fracasso de bilheteria, sendo evitado pelo público comum de cinema que, inclusive, fazia propaganda boca a boca contrária a ele por conter descrições “fortemente realistas do judaísmo” (LONGERICH, 2010, p. 437).

Na época da produção do filme, Fritz Hippler era o chefe da Seção Cinematográfica do Ministério de Propaganda do *Reich*. Durante alguns anos ele chegou a ser um dos nomes mais importantes das produções cinematográficas alemãs – estaria abaixo apenas de Goebbels. Era um oficial da SS e, em 1927, tornou-se membro do partido nazista, sendo demitido de suas funções apenas em 1943 (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1997). Hippler define o filme como “uma ‘sinfonia de horror e nojo’ (apud Nazário, idem)” (KURTZ, 2011, p. 6). Segundo Evans (2014), o Ministério da Propaganda teve dúvidas quanto a exibir o filme ao público, pelo conteúdo antissemita muito radical.

Mas, em novembro de 1940, *O Eterno Judeu* estreava em uma *première* especial, que reuniu artistas, cientistas, representantes do partido e do exército (KURTZ, 2011). De acordo com Pereira (2012), após as primeiras exhibições, o número de espectadores caiu bastante, sendo, de modo geral, rejeitado pelo espectador comum; muitos não aguentavam assistir ao filme devido às cenas do gueto e/ou do matadouro, e saíam, por vezes, nauseados antes de a sessão acabar. Os que ficavam até o final sentiam o efeito do alívio que o discurso de Hitler e as imagens finais do filme causavam após as cenas de choque, e aplaudiam entusiasmados o discurso do *Führer* – provavelmente levados pelo clima de empolgação e euforia. O filme foi muito apreciado pelos militantes nazistas e politicamente interessados.

*O Eterno Judeu* é um filme para as pessoas que sabem como estão as coisas”. O sermão funciona a partir do axioma de que os judeus são uma forma inferior da humanidade, uma ideia que se tornara familiar desde a

publicação de “Mein Kampf”. Assim, o filme de Hippler, “é um espúrio relatório sobre o povo judeu, um curso de doutrinação para assassinos – e os assassinos em potencial forneceram ampla plateia (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1997, p. 11).

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

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

A partir do fim de 1940 uma onda de filmes propagandísticos chegou aos cinemas, sendo o de maior sucesso a ficção *Judeu Süss*, dirigida por Veit Harlan, o qual desde 1933 propagava a ideologia nazistas. Ele realizou várias produções com intensas interferências de Goebbels, que tinha um alto apreço por Harlan e seus filmes. Depois de Leni Riefenstahl, foi o mais famoso e controverso cineasta do *III Reich* (PEREIRA, 2012, p. 109). Harlan, fez da figura histórica de Joseph Süss-Oppenheimer (1692-1738) um vilão que se integra social e culturalmente – diferente de *O Eterno Judeu* e seu suposto retrato do judaísmo. No começo do filme, Süss se encontra no gueto – como o judeu polonês de *O Eterno Judeu* –, e no decorrer do filme é representado como judeu alemão – o judeu assimilado. Desta forma, sua figura não é só contrastada com os arianos louros e moralistas, mas também com a dos outros judeus, os de aparência caricata do gueto.

Essa última representação foi tão poderosa que Goebbels precisou anunciar publicamente que um dos atores principais de *Judeu Süss* não era judeu, para sanar dúvidas dos espectadores impressionados e crédulos na interpretação do autor.

O entusiasmo com o filme foi além da alta bilheteria e do público comum. O filme foi estrategicamente exibido em cidades alemãs com previsão de novas deportações de judeus e nas proximidades de campos de concentração e extermínio na Europa oriental. Abarcou também o público de *O Eterno Judeu*, ou seja, as pessoas mais assíduas ao nazismo e politicamente envolvidas, a ponto de Himmler ordenar que todos os membros da SS assistissem a ele. Com imagens mais sutis e trama mais envolvente do que o documentário, considerado cansativo, o impacto do filme foi tão grande que os espectadores “espontaneamente ficavam em pé durante as projeções, sobretudo na cena de estupro, e xingavam a tela. Em Berlim, os espectadores gritaram: ‘Tirem os últimos judeus da Alemanha!’” (EVANS, 2014, p. 656-657).

O desempenho destes dois filmes – como alcance de propaganda e, também, retorno financeiro – foram decisivos para as produções realizadas posteriormente. Se o primeiro segue o modelo impositivo de Hitler, o segundo vai pela linha mais sutil e dramaticamente trabalhada, preferida por Goebbels. No contexto de guerra, os alemães “não queriam uma mera propaganda [...] as pessoas precisavam mais do que nunca de distração de suas preocupações diárias” (EVANS, 2014, p. 658).

A partir da perspectiva de Hannah Arendt sobre a propaganda totalitária, o filme *O Eterno Judeu*, com seu caráter doutrinador, apresenta uma linguagem que funcionaria com um governo em absoluto controle da população. Isto corresponderia à expectativa de Goebbels de exaltar a forma como uma pessoa com o “verdadeiro instinto” deveria reagir ao filme – e, por semelhança, à questão judaica. Também, corresponde ao fato de o público conquistado pelo filme, ser mais envolvido e ativo no partido, ou seja, sob maior influência da ideologia nazista.

Além de definidores para os formatos de propaganda seguintes, os contrastes entre os dois filmes permitem, nessa linha, inferir que o público geral – ainda não receptivo a esse tipo de comunicação doutrinária do documentário *O Eterno Judeu* – representa que uma grande parcela da população apresentava resistência à ideologia e aos discursos nazistas, esfera externa. Nessa mesma perspectiva de Arendt, o sucesso de *Judeu Süß* demonstra que:

A força da propaganda totalitária – antes que os movimentos façam cair cortinas de ferro para evitar que alguém perturbe, com a mais leve realidade, a horripilante quietude de um mundo completamente imaginário – reside na sua capacidade de isolar as massas do mundo real (ARENDR, 2013, p. 488).

Os movimentos totalitários recorrem às propagandas para alcançar a esfera externa, que pode ser tanto o público de outros países como as pessoas do próprio país, e até mesmo membros do partido, mas que ainda não estão preparados para aceitar os verdadeiros alvos do movimento; esse é o grupo que a propaganda busca alcançar, pois ainda precisam ser totalmente conquistados antes da doutrinação. “O fato essencial é que as necessidades da propaganda são sempre ditadas pelo mundo exterior; por si mesmos, os movimentos não propagam, e sim doutrinam” (ARENDDT, 2013, p. 476). A autora cita o exemplo dos discursos de Hitler, nos quais ele teria sido sincero e “brutalmente claro” sobre seus objetivos, mas o público, despreparado para esses propósitos, os deixou passar despercebidos.

De qualquer forma a estrutura da propaganda se repete: em um primeiro momento há o reforço de determinada realidade, como os guetos, e depois, baseados nessa perpetração, são geradas imagens com o propósito de confirmar e reforçar preconceitos antissemitas, com o objetivo final de legitimar as, cada vez mais brutais, medidas anti-judaicas.

### **3.2 ANÁLISE INTERFÍLMICA: O ETERNO JUDEU E JUDEU SÜSS**

Em uma biografia de Goebbels, Peter Longerich (2010) aponta que, durante um almoço na Chancelaria, em 11 de dezembro de 1939, Hitler fez reclamações severas sobre o cinema, por achar que a mobilização popular que ocorria na Alemanha não estava sendo levada em conta nas produções, e que no cinema não teria ocorrido nenhuma revolução nacional-socialista. Na visão de Hitler, apesar do cinema nazista ter “bons filmes nacionais” para oferecer, como alegou Goebbels ao ser confrontado pelo führer, o cinema nazista “não teve peito para enfrentar os bolcheviques judeus”, apesar de os filmes antibolchevistas terem acabados de sair de circulação; Goebbeles emudeceu com as críticas de Hitler, feitas diante de vários comensais. Depois disso, Goebbels exigiu que a indústria cinematográfica realizasse mais produções propagandísticas. Entre elas, houve uma série de obras antissemitas concebidas no outono de 1939, que chegaram ao cinema entre julho e novembro de 1940. Essas três produções foram: *Os Rotchilds* – dirigido por Erich Waschneck, foi primeiro filme nazista dessa política de ataque nitidamente antissemita; ambientado no contexto das guerras napoleônicas, os Rotchilds eram uma família de banqueiros judeus que se beneficiaram

financeiramente dos conflitos que ocorriam na Europa –, *Judeu Süß* e *O Eterno Judeu* (LONGERICH, 2010, p. 436).

Esses filmes se relacionam aos estudos do problema da judiaria mundial, o qual já havia sido abordado no livro *Der ewige Jude*, do Dr. Hans Diebow, publicado em 1937, e em uma exposição com o mesmo nome, ocorrida na biblioteca do *Deutsches Museum* de Munique, Viena, Berlim, Bremen, Dresden e Magduberg, durante os anos de 1937-1939 (PEREIRA, 2012, p. 429). Assim, o documentário e o filme *Judeu Süß* foram uma forma de a mídia cinematográfica abordar um tema que já era debatido em seu contexto de produção. Conforme Dennis (2014), os pilares fundamentais da *Kulturpolitik* nazista eram baseados em tensões preexistentes e que se tornavam cada vez mais populares (DENNIS, 2014, p. 565).

Na contramão de *O Eterno Judeu*, com livro e exposições que tratavam do assunto com a mesma abordagem e ponto de vista nazista, o longa *Judeu Süß* é uma adaptação deturpada de uma biografia do mesmo personagem. Na história que foi adaptada, ou seja, o livro do judeu Lion Feuchtwanger, Süß fora representado como um bode expiatório. Nessa perspectiva, essa personagem se aproxima mais a da versão britânica do filme homônimo de 1934, no qual havia, inclusive, a denúncia às perseguições aos judeus. Em 1940, Veit Harlan e Goebbels, criaram a versão nazista de Süß – não só do filme, mas da personagem e de seus desdobramentos, assim como da abordagem e da ideologia que o cerca.

Como já apresentado, os filmes *O Eterno Judeu* e *Judeu Süß* foram parte de uma política instituída em 1940, com a finalidade de passar mensagens antissemitas. Antes dessa medida entrar em ação, outras obras com o tema já haviam sido abordadas no cinema. Nas primeiras produções antissemitas (*Robert und Bertram* e *Leinen aus Irland*, comédias de 1939), os judeus subumanos foram caricaturados de forma estereotipada: tinham aparências repelentes que os distinguiam e eram ameaças para a civilização ocidental, uma vez que se integravam facilmente em sociedades diferentes, e eram, ainda, ameaças sexual e econômica (PEREIRA, 2012, p. 411). Anterior ao nazismo, no filme *O Golem, Como ele veio ao mundo* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*), dirigido por Paul Wegener em 1920, um estereótipo e o preconceito contra os judeus já estava presente.

O próprio ódio aos judeus não foi uma criação dos nazistas: eles se apropriaram, ressignificaram, deturparam e potencializaram noções que já existiam. Para Stackelberg (2002), o antissemitismo foi utilizado, a partir de uma manipulação

política, para definir a identidade nacional. Historicamente, segundo o autor, nos lugares em que se tem uma consciência nacional fraca, é o contraste com algum grupo externo “real ou mítico” que define o caráter nacional. Dentro da ideologia antissemita, e dos valores idealistas, ser alemão era rejeitar o materialismo judaico. Essa oposição ao materialismo é visível nos filmes. O autor comenta sobre duas categorias de antissemitismo: o político e o racial.

O político, na segunda metade do século XIX, quando transferem a culpabilidade dos problemas políticos, econômicos e sociais aos judeus – o que foi, também, uma maneira de desviar as atenções dos problemas econômicos que a Alemanha enfrentava.

O racial, que se baseava em estudos científicos e biológicos, considerava que o materialismo judeu era algo genético, portanto, mesmo com uma conversão ao cristianismo (referência ao antissemitismo religioso), isso não mudaria. Com o desenvolvimento da ideologia antissemita e das práticas contra os judeus, eles passaram a ser um grupo cada vez mais excluído.

O antissemitismo hitlerista se utilizou de argumentos pseudocientíficos (teorias raciais e biológicas), e das práticas da Solução Final, que teve três momentos: no primeiro, houve a perda dos direitos políticos e o afastamento da vida social, com boicote econômico, a demissão do funcionalismo público e a represália do meio cultural e intelectual; isso ocorreu até a chegada do nazismo ao poder, entre 1933 e 1938, quando as medidas passaram a ser mais bruscas, incluindo práticas eliminacionistas, guetos, massacres sistemáticos, eutanásia e os campos de concentração – este é o segundo momento (1938-1941). De 1941 a 1945, houve o reagrupamento dos judeus e, por fim, a fase de extermínio.

Para Hannah Arendt (2013), é importante que não se considere o antissemitismo como uma consequência natural do antigo ódio religioso antijudaico, pois este estava ligado à religião e a um preconceito social, mas não a uma política de discriminação legalizada que, a partir de meados do século XIX, passa a ter como alvo o judeu em geral, sem considerar suas particularidades. Aos poucos mesmo os que não praticassem o judaísmo se tornaram alvos sistêmicos.

A propagação de que os judeus teriam um papel na política mundial e que, portanto, deveriam ser um alvo de perseguição no mundo inteiro foi considerado, pela opinião pública, um mero pretexto ou truque dos nazistas para conquistar as massas. A ideologia nazista não girou em torno do antissemitismo por

acaso; partir da perspectiva da casualidade após a perseguição e quase aniquilação completa do judeus da Europa é um posicionamento perigoso, o qual, ligado à ideia de um antissemitismo eterno (como uma perseguição milenar que tivera um desdobramento natural) pode vir a ser até mesmo um alibi para justificar a matança dos judeus, como uma “ocupação normal e até mesmo humana” e com isso “poderia levar até à absolvição os mais tenebrosos criminosos entre os antissemitas” (ARENDDT, 2013, p. 31-32).

O aparecimento e crescimento do antissemitismo moderno está atrelado a vários aspectos, entre eles: a assimilação judaica ao processo de secularização e fenecimento dos antigos valores religiosos e espirituais do judaísmo; o fato de parte da sociedade civil passar a identificar os judeus com o aparelho do Estado e a ilusão de que os mesmos possuíam poder político e riqueza – quando não tinham sequer articulação política própria – o que fez com que eles se tornassem alvos nos conflitos contra o Estado; as expansões e dominações políticas por justificativas biológicas e raciais (ARENDDT, 2013).

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

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

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

As ideologias e discursos antissemitas foram amplamente divulgados por diversas formas. A interrelação entre a propaganda nazista e os filmes *O Eterno Judeu* e *Judeu Süß* é muito determinante. O primeiro, esteticamente, tecnicamente e pela forma como é transmitido seu discurso. – com objetividade, agressividade, crueza e brutalidade – se enquadra nos parâmetros que Hitler defendia na propaganda. E o segundo, com uma dramaticidade e visual melhores desenvolvidos, além de maior sutileza no quesito mensagem e propaganda, se enquadra nas preferências de Goebbels e, como visto, do público geral. Os dois, porém, apesar de suas diferenças, fazem parte de uma mesma leva de produções cinematográficas, com o mesmo objetivo de propagar o antissemitismo hitlerista e incitar o povo contra os judeus.

### **3.3 ANÁLISE INTRAFÍLMICA: O ETERNO JUDEU E JUDEU SÜSS**

Esta parte da análise fílmica contou com algumas etapas que advêm de uma visualização sistêmica dos filmes. A primeira consistiu em uma decupagem geral de ambas as obras, as quais foram marcadas plano a plano, que juntos formam as cenas. Há ainda indicações da duração de tempo de cada *take* e das transições entre cenas, as quais foram agrupadas em sequências de acordo com o assunto desenvolvido. Tais sequências, por sua vez, foram reagrupadas em capítulos de acordo com os temas tratados (apêndices A e D). Desta forma, é possível obter uma compreensão mais ampla do discurso do filme, assim como dos recursos próprios da linguagem cinematográfica. Estes foram aprofundados na segunda etapa, a da decupagem descritiva (apêndices B e E). Nela, são observados elementos da linguagem cinematográfica, como: sons, caracterização das personagens, enquadramento, movimentos de câmera, efeitos de transição, diálogos, narração, entre outros. A análise, portanto, parte dessas duas decupagens, somando todos esses elementos à temática, ao discurso e à abordagem do filme, sem desconsiderar seu contexto, quem o produziu e com que finalidade, ou seja, as análises extra e interfílmica.

#### **3.3.1 *O Eterno Judeu***

No processo de análise, o filme foi dividido em duas partes: um Prefácio, com Abertura, Apresentação, Créditos iniciais e Introdução e, na segunda

parte, o filme foi dividido em 11 capítulos<sup>27</sup> (34 sequências), separados por assuntos e/ou características visuais.

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

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

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

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

O capítulo dois, *Casa dos judeus*, mostra como os judeus são desorganizados e sujos, o que demonstra a incivilidade desse povo, pois não há dignidade nem em sua própria casa. Hippler afirma que, mesmo tendo condições, eles optam por morar em casas desconfortáveis e indecentes (atribuindo as más condições do gueto como culpa do judeu). Um plano detalhe mostra uma parede cheia de insetos, aparentemente tidos com naturalidade por uma das moças da

---

<sup>27</sup> Os capítulos foram assim denominados para auxiliar na análise, não é uma divisão oficial. Portanto, podem ser considerados como 11 partes.

casa. Isso mostra como o judeu é “imundo e descuidado” (fala do narrador). É apresentado, também, um grupo de homens rezando em um ambiente interno; o narrador trata-os com desdém: “Não incomodados pelas redondezas, eles continuam com suas rezas. Os movimentos ridículos fazem parte do ritual para ler as escrituras judaicas.”

**Imagem 6** – “Lar incivilizado”



Fonte: *O Eterno Judeu* (1940)

**Imagem 7** – “Movimentos ridículos”



Fonte: *O Eterno Judeu* (1940)

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

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

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

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

#### **Imagem 8** – Valor materialista – judeu



Fonte: *O Eterno Judeu* (1940)



Fonte: *O Eterno Judeu* (1940)

#### **Imagem 9** – Valor idealista – ariano

No capítulo seguinte, *Para o judeu o que importa é dinheiro*, os valores materialistas são reforçados. É mostrada uma evolução dos judeus com

base no comércio, de ambulante a dono de loja, e os “mais inescrupulosos” podem chegar a ter armazéns e bancos. A partir de uma imagem do gueto superlotado, o narrador afirma que eles precisam ir para lugares com riqueza, pois eles não a produzem, apenas a vendem. Desta forma, tentam escapar para se aproveitar da mão de obra e comercializar de qualquer forma algo que foi produzido com valores arianos. “Ele compra e vende, mas não produz nada. A produção ele deixa para os trabalhadores e camponeses da nação hospedeira.” O termo hospedeiro faz menção ao corpo que carrega um parasita, uma doença.

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

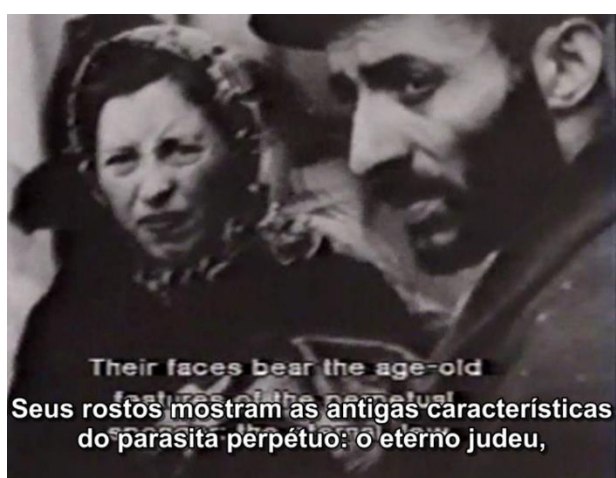
“Os judeus são um povo sem camponeses nem trabalhadores, uma raça de parasitas. Onde quer que o corpo de uma nação apresente uma ferida, eles se agarram e se alimentam do organismo em decomposição. Eles negociam com a enfermidade das nações, portanto, esforçam-se para aprofundar e prolongar todas as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

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

Essa sequência apresenta um significado muito importante: explicita um rosto, uma representação aos judeus – de um parasita aproveitador onde quer que esteja. “Seus rostos mostram as antigas características do parasita perpétuo: o eterno judeu”. Durante essa fala, as imagens passam a ser planos mais fechados, nos quais ocorre uma aproximação da imagem, no sentido literal e figurado, assim como deixá-los mais próximos, mostrando os quatro rostos: o primeiro de um homem mais velho, com barba longa e cheia, e chapéu; o segundo, mais novo com uma barba média preta e boina; no terceiro plano, há um homem que está de perfil e uma mulher. Ela com a roupa e cabelo pretos, tendo a cabeça coberta por um pano. Ele, barba escura e mais curta que as anteriores, de boina, diferente dos outros, executa uma ação em vez de só ficar parado para a câmera – coloca um cigarro na boca. O narrador continua, diz que entre os judeus que estão na Polônia e os da Palestina não há diferença; com essa fala temos a cena de um portal escuro, depois do qual podemos perceber que há construções de cada lado da rua e várias pessoas; é um plano aberto, apesar de o enquadramento deixar que as paredes escuras do portal limitem o espaço, como se diminuíssem o quadro com uma borda.

A transição dessa imagem para o próximo capítulo apresenta um efeito único no filme. A imagem do portal recebe um *fade out* e se dissolve gradualmente para o preto, antes desse processo se completar ocorre a transição entre os capítulos por meio de um *flip* vertical – é como se a imagem girasse verticalmente por um eixo e fosse substituída por outra imagem; nesse caso, para uma bem semelhante, um portal na Palestina.

**Imagem 10** – O rosto do eterno judeu



Fonte: *O Eterno Judeu* (1940)

**Imagem 11** – Na Palestina



Fonte: *O Eterno Judeu* (1940)

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

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

A associação entre a migração dos judeus e a proliferação dos ratos já seria suficiente para ligarmos a ideia de um ao outro. Além disso temos um apelo visual com as imagens dos ratos – assim, como visto no capítulo anterior sobre a propaganda nazista, as sensações de nojo, asco e repulsa que temos com essas imagens são associadas aos judeus. Hippler, contudo, reforça essa ideia, comparando explicitamente malefícios e características dos ratos aos judeus. A transição dessa sequência para a próxima ocorre com uma frase que perpassa as duas: “da mesma maneira que os judeus fazem na humanidade.” A sequência seguinte se inicia com uma imagem de um judeu. Logo após uma série de cenas de ratos. A partir daí são apresentadas estatísticas, dados e informações que demonstram como os judeus vêm fazendo mal aos alemães.

A sequência seguinte é a respeito dos judeus assimilados. A primeira imagem é um plano fechado no rosto de um judeu que, segundo o narrador, ainda apresenta sua aparência exterior natural, um efeito de fusão com sobreposição marca a mudança de cena, do mesmo homem com a aparência diferente – cabelo cortado, barba feita, terno e gravata – à forma como eles ficam “quando saem dos lugares assombrados da Polônia, para o mundo rico”. A música, nesse momento, fica bem marcada com um ritmo rápido que sugere uma ideia de suspense e, quando ocorre a transição de cenas, a música fica mais alta e é alterada, passa a ter um ritmo que lembra músicas judaicas; ocorre um *fade out* (preto) para passar de uma cena para a outra.

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

O narrador comenta que os judeus de Berlim são mais peritos em se adaptarem à vida ocidental, e ao longo do vídeo diz: “Seus pais e avós viveram no gueto, mas isto não é exteriormente visível. Aqui, nas segundas e terceiras

gerações, a assimilação atingiu o ápice. Por fora, tentam agir como os povos hospedeiros.”

Nesta sequência, o objetivo do filme (apresentado na introdução) está sendo diretamente abordado. Em sentido literal, mostrando características físicas. Em sentido didático, explicando e expondo detalhadamente o judeu assimilado. E em sentido ideológico, com a ideia de que pode haver um judeu infiltrado, mascarado, em qualquer lugar, o que sugere uma insegurança e a necessidade de que algo deve ser feito para reparar essa questão.

**Imagem 12** – “real face do judeu”



Fonte: *O Eterno Judeu* (1940)



Fonte: *O Eterno Judeu* (1940)

**Imagem 13** – “face do judeu assimilado”

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

*Os judeus em posição de influência* (nono capítulo) apresenta personalidades judias que teriam interferido na vida política, artística (com a arte degenerada) e cultural. Quando Hippler discorre sobre o meio artístico/cultural,

expõe a opinião de que os judeus são doentios, corrompem a arte, a sociedade e tentam corromper também o povo.

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

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

A última sequência desse capítulo é violenta, brutal, causa aflição e agonia nos espectadores. Os sons reforçam esses sentimentos. A introdução que se faz para ela, indica com letreiros que pessoas sensíveis não deveriam assistir, pois se trata de imagens fortes e reais. Em seguida, uma pequena cena dramatizada, apresentando um animal assustado, prestes a ser abatido, e um judeu segurando uma machadinha de forma maliciosa. As imagens subsequentes são de abates de animais de acordo com os preceitos judeus, a vivissecação, como uma forma cruel de se matar animais. As imagens mostram os bichos sendo cortados, com pescoços dilacerados, debatendo-se agoniados em cima de suas poças de sangue.

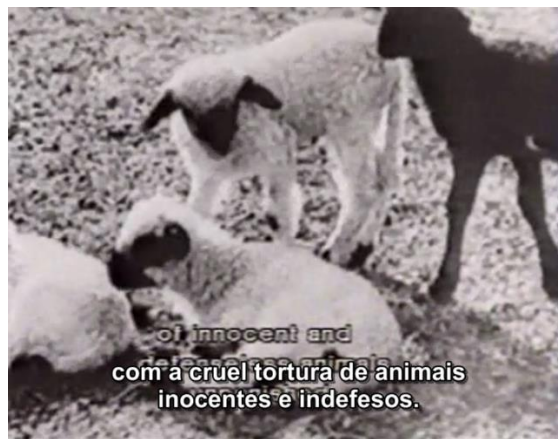
Hippler reforça na narração a crueldade que está sendo exibida. A partir de trechos de jornais, mostra como o nazismo foi contra esse tipo de violência dos judeus e que a imprensa, dominada pelos judeus, defendia a prática. Em seguida, imagens idílicas de animais pastando em campos abertos são exibidas,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

#### **Imagem 14 – Vivissecação (horror)**



Fonte: *O Eterno Judeu* (1940)

**Imagem 15** – Imagem idílica  
(esperança)



Fonte: *O Eterno Judeu* (1940)

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

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

**Imagem 16** – Euforia pós discurso



Fonte: *O Eterno Judeu* (1940)

### Imagem 17 – Glorificação



Fonte: *O Eterno Judeu* (1940)

Um discurso que se posiciona contra o terror, apresentado ao longo do filme, e sua estética contrastante, são fatores que proporcionam sensação de esperança. Desta forma, notamos outros aspectos da propaganda nazista dentro do documentário *O Eterno Judeu*: nele, a dualidade *Mau versus Bom*, *Medo versus Esperança*, está presente.

#### 3.3.2 *Judeu Süß*

Na primeira etapa da análise, *Judeu Süß* também foi dividido em duas partes: primeiramente, o Prefácio, predominantemente de elementos gráficos, com: Abertura, Apresentação, Créditos iniciais e Introdução. Também, como em *O Eterno Judeu*, e sem que essa fosse a intenção, na segunda parte o filme foi dividido em 11 capítulos<sup>28</sup>, que foram separados por assuntos e/ou características visuais.

A primeira imagem do filme é um plano fechado de um altar (como se fosse um recorte de uma imagem completa), cujo destaque está em uma Estrela de Davi e partes de velas na Menorah (candelabro judaico de sete pontas). A apresentação do filme se complementa com o título e alguns dos créditos iniciais, acompanhados por um canto judaico, cujo responsável é apresentado neste mesmo templo, agora exibido de forma mais ampla. A frase: “os eventos desse filme são

---

<sup>28</sup> Seguindo a mesma metodologia e critérios que em *O Eterno Judeu*, os capítulos, foram assim denominados para auxiliar na análise, não é uma divisão oficial. Portanto, podem ser considerados como 11 partes.

baseados em fatos históricos” vem seguida de um mapa de Württemberg, de 1733, um efeito de *zoom in* (aproximação gradual da imagem) até a área de Stuttgart, introduz o filme. Este filme conta a história de um judeu – a imagem e o som inicial reforçam isso, com esta primeira cena *Judeu Süß* é marcado pela estrela amarela, assim como os judeus passariam a ser obrigados a se identificar publicamente em 1941<sup>29</sup> –, uma personagem histórica que viveu no século XVIII em Württemberg, o mapa, a data e a afirmação visam conferir autenticidade à história que será apresentada no decorrer do filme.

Ainda com um resquício da data, uma pintura de retrato surge em tela junto com sons de sinos, enquanto se anuncia que o Príncipe Karl Alexander, Marechal Imperial e ex-governador da Sérvia, herdará o título de Duque de Württemberg. Seu juramento de posse é feito perante Deus, a Constituição e o Conselho, sendo dirigido por Sturm, o chefe do Conselho de Württemberg. Após o juramento, o Duque passa por recepções calorosas do povo. Desta sequência, um momento vale ser destacado: passando com a carruagem por uma multidão, o Duque ri de uma mulher envergonhada tentando cobrir um seio a mostra, após ter parte da roupa rasgada acidentalmente pelos guardas que a impedem de se aproximar de Karl Alexander; em um momento de apresentação de personagem, este trecho revela traços da personalidade do novo Duque, que se contrapõe ao que foi apresentado no Conselho.

As próximas personagens a serem introduzidas no filme são Faber e Dorothea; a moça canta enquanto seu noivo toca piano, são um casal que se amam e se respeitam. Trata-se da filha de Sturm, o chefe do Conselho, que, ao jantar com os dois, brinda em honra ao novo Duque. Estes três personagens representam os valores arianos: são cultos, simples, humildes, fiéis à Württemberg e a seu novo líder.

**Imagem 18** – Karl Alexander em juramento no Conselho (Sturm e Duque)

---

<sup>29</sup> Em setembro de 1941 passou a ser obrigatório que todos os judeus a partir de 6 anos de idade usassem uma estrela amarela, com a palavra “judeu” em preto, costurada de forma visível na roupa. Em 1939, judeus da Polônia, invadida pela Alemanha, deveriam utilizar identificações nos braços; essas leis foram espalhadas para os países conquistados. A questão da identificação dos judeus fora discutida pelos nazistas desde 1937.



Fonte: *Judeu Süß* (1940)

Com uma parada militar e, novamente, a multidão, Karl Alexander é oficialmente empossado. Neste momento, ocorre um movimento de câmera que se assemelha ao primeiro do filme<sup>30</sup>, dos rostos do Duque e Sturm, enquanto se ouve a fala de Alexander “meu povo, minha terra”, complementada por Sturm, ao seu lado: “Württemberg, a terra mais abençoada entre os alemães” – a imagem suavemente desce até um brasão que decora a sacada em que estão, junto a isso, o som cessa (imagem 19).

#### Imagem 19 – Transição do brasão para a placa



Fonte: *Judeu Süß* (1940)

O brasão, ao mesmo tempo que escurece, perde opacidade e sua imagem se mescla com outra, de mesmo formato; nesta placa está escrito com uma tipografia hebraica “moedas e jóias”. Com esta transição, inicia-se o segundo capítulo, *A outra face*, em que o judeu é apresentado. Junto ao brasão, a música de fundo muda, sem pompa e mais carregada e é mesclada com o barulho de um sino. O movimento de câmera, novamente, é semelhante ao anterior. A imagem passeia

<sup>30</sup> Logo após a pintura de retrato, ocorre um movimento de câmera que sai do quadro, provavelmente do antigo Duque, em direção a Karl Alexander. É um movimento brusco, um pouco diagonal, na linguagem de cinema, que pode ser chamado de “chicote”. Pode-se denotar um sentido a este movimento; aquele ambiente, aquele juramento que estava ocorrendo possuem valores, e a tradição e o respeito ao líder e às leis estão entre eles. Desta forma, o primeiro elemento apresentado é a pintura, a tradição, o segundo Karl Alexandre em um juramento de posse perante o Conselho e a Constituição.

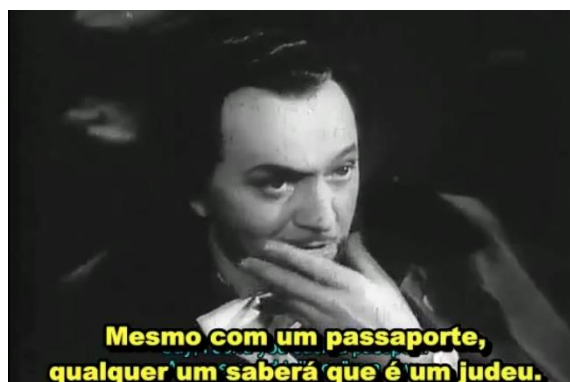
da placa, pelo escrito “J. S. O.”, por uma porta onde uma sineta é tocada, até revelar dois homens bem-vestidos, sendo que um deles é assessor do Duque, no meio do gueto. Esta movimentação de câmera pode assumir o mesmo sentido que teve nas vezes anteriores, apresentar um “valor” à sua imagem/personagem que representa (se na primeira vez a tradição representada pela pintura de retrato guia o Conselho, na segunda “a terra e o povo abençoado” são personificados pelo brasão e, desta vez, é o dinheiro – as moedas e jóias – que rege o judeu; esta noção é apresentada em *O Eterno Judeu*, de uma forma explícita).

No gueto, os judeus são apresentados quase como caricaturas, com barbas, sobrancelhas arqueadas, como se estivessem tramando ou buscando lucrar. Após o assessor entrar na casa de Süß, dois judeus conversam sobre o fato de ele estar ali. A conclusão da conversa é que estaria buscando dinheiro e que Süß emprestaria para poderem receber em dobro depois (imagem 20), o que contribui com a ideia de que os judeus tramam, conspiram entre eles. Finalmente, Joseph Süß Oppenheimer é apresentado, oferecendo diversas jóias como sugestões de um presente encomendado pelo Duque, para dar a sua esposa. Com a negativa dado ao custo, Süß faz a proposta de um valor bem mais baixo em um colar, contanto que negocie pessoalmente com Karl Alexander em Stuttgart. Porém, os judeus eram proibidos por lei de entrarem na cidade. Süß sugere que deixem seus documentos em ordem. Neste momento, a questão da aparência do judeu, assim como sua assimilação, passam a ter um grande peso. O assessor diz que poderia até mesmo arranjar um documento qualquer, mas que todos perceberiam que ele era um judeu, neste instante faz um gesto com a mão em direção ao queixo, simulando uma barba (imagem 21) e Süß diz que cuidará disso. Ao ouvir a conversa, o ajudante de Süß, expressa incredulidade.

**Imagem 20** – Judeu do gueto

**Ele dará dinheiro, para depois recebermos em dobro.**

Fonte: Filme “Judeu Süß” (1940)

**Imagem 21** – Característica externa (judeu)

**Mesmo com um passaporte, qualquer um saberá que é um judeu.**

Fonte: Filme “Judeu Süß” (1940).

Quando ficam sozinhos conversam:

LEVY - “Você está louco Joseph? Você quer cortar sua barba, cabelo e mudar suas roupas? Você não teme nosso rabino?”

SÜSS - “Abrirei as portas para todos vocês! Você vestirá veludo e seda, amanhã ou depois. Esse dia certamente chegará”.

Dito isto, o rosto de Süß passa por um efeito de transição entre planos, no qual ele se revela transformado, sem barba, com cabelo cortado, bigode aparado e roupas diferentes na estrada, de forma semelhante ao efeito utilizado em *O Eterno Judeu* ao apresentar os judeus assimilados. Nesta transição, é como se Süß tivesse duas faces (imagem 22). Diferente do comportamento calmo e calculista que apresentou com o assessor do Duque, Süß, agora disfarçado, apresenta um comportamento explosivo e grosseiro, até que, por querer andar rápido demais, sofre um acidente na estrada e, assim, encontra Dorothea, que lhe oferece ajuda e ele pede carona até Stuttgart.

**Imagem 22** – Transição da transformação de Süß para entrar em Stuttgart

Fonte: Filme “Judeu Süß” (1940)

Neste período de tempo da viagem dos dois, o Conselho se mostra incomodado com pedidos exorbitantes do Duque; em reunião, deliberam sobre ceder ou não uma guarda pessoal e uma ópera e *ballet* a Karl Alexander. Sturm se

mostra o mais ponderado e receptivo em tentar atender ao Duque, mas sem perder as convicções do Conselho nem prejudicar o povo com os altos custos que essas demandas poderiam gerar – a cena termina antes do resultado da votação.

Süss e Dorothea chegam até o portão de entrada de Stuttgart; ela estranha o sobrenome Oppenheimer, mas passam pela guarda da cidade tranquilamente. A questão da “Judiação Mundial” (como foi denominada esta sequência) é abordada em forma de um diálogo inocente por parte de Dorothea, mas no qual Süss, sentado com o corpo inclinado em direção a ela e ao responder com malícia, já se demonstra mais ameaçador (imagem 23):

DOROTHEA - “Se eu pudesse, eu gostaria de viajar por todo o mundo, você provavelmente já viajou. Você já esteve em Paris? Versailles? [Süss sinaliza que sim com a cabeça para os dois lugares]. Eu te invejo. Onde mais?”

SÜSS - “Londres, Viena, Roma, Madrid, Lisboa”.

DOROTHEA - “Meu Deus! Isso é quase todo o mundo. Qual deles foi o melhor lugar? Quero dizer, onde você se sentiu mais em casa?”

SÜSS - “Em casa? Em todos os lugares”.

DOROTHEA - “Em todos os lugares? Você não tem pátria?”

SÜSS - “Eu tenho. O mundo”.

DOROTHEA - “Bobagem. Você deve ter se sentido mais feliz em algum lugar”.

SÜSS - “Tão feliz como estou aqui agora em Stuttgart, sentado ao seu lado, tão feliz como agora nunca me senti em minha vida inteira”.

Süss responde à última pergunta se aproximando de Dorothea, que demonstra um nítido constrangimento (imagem 24).

**Imagem 23 – Judiação Mundial**



Fonte: *Judeu Süss* (1940)

**Imagem 24 – Süss constrange Dorothea**



Fonte: *Judeu Süss* (1940).

No castelo, o Duque recebe a notícia de que o Conselho rejeitou seus pedidos e fica furioso, reclamando da Constituição e do Conselho. Dorothea chega com Süss em sua casa e Faber o reconhece como judeu, para sua fúria e

espanto de sua noiva. Ele então o confronta, dizendo para ir embora, pois a cidade não aceitava judeus. Süss não disfarça a ira em seu olhar e admira a sagacidade de Faber. Novamente, a questão da assimilação; em *O Eterno Judeu* fala-se que é necessário um olhar atento para reconhecer um judeu em alguns casos.

No terceiro capítulo, *Tudo é mercadoria*, finalmente Süss se encontra com o Duque, que ironicamente diz “seria um judeu mais generoso que meus conselheiros?”. Neste ponto, se inicia a primeira sequência deste capítulo: *Dinheiro é poder*. Süss, além do colar, oferece ao Duque dinheiro para montar o *ballet*. É recorrente, nos trabalhos sobre este filme, o comentário sobre a transição em que Süss vira um saco de moeda na mesa, e as moedas suavemente transformam-se, com efeito de fusão, em bailarinas a serem observadas pelo Duque, o qual se interessa por uma delas e pede uma joia a Süss para impressioná-la. Enquanto o Duque está em um gabinete privado com a bailarina, seu assessor e Süss discutem sobre quando o judeu iria cobrar o que estava cedendo ao Duque, que logo os interrompe. Fica acordado que, como forma de remuneração, Süss seria dono das estradas de Württemberg por 10 anos, da qual cobraria pedágio, mas realizaria obras em beneficiamento. O Duque contesta apontando que o povo iria reclamar, mas Süss argumenta que eles passam pela estrada para vender seus produtos e que, para mantê-las, há um custo; além de pagá-lo ainda poderia produzir renda. Em seguida, ocorre um diálogo que se enquadra na discussão sobre os judeus estarem espalhados pelo mundo buscando riqueza e poder político, a questão da judiaria mundial:

DUQUE - “Se não fosse judeu...”

SÜSS - “Por quê? O Kaiser Leopold, em Viena, não tem um judeu para fazer dinheiro? Ele não tem seu Isaac Oppenheimer? Ele não é forte? Dinheiro é poder!”

A segunda sequência deste capítulo foi chamada de *Judeu lucra em cima do povo*, e se inicia com a reclamação de um popular por ter que pagar o 7º pedágio para chegar a Stuttgart. O cobrador de impostos, secretário de Süss, apresenta cálculos para mostrar-lhe que ele pode lucrar ao subir o preço do produto, e que, quanto mais subir, mais lucro terá. Em seguida, Dorothea reclama que o preço de tudo na cidade subiu, Sturm e Faber culpam Süss. Eles demonstram preocupação com o futuro, pelo Duque estar passando dos limites com Süss e pela aproximação com os judeus. Faber se revolta, e Sturm diz que ele deve ter calma e

ser sábio, o qual responde que nunca seria mais sábio que um judeu, Sturm então retruca “Os judeus não são sábios. Eles são simplesmente espertos”.

A sequência seguinte, *Poder do judeu arruina o povo*, aprofunda os desdobramentos do poder de Süß, que já era consultor financeiro do Duque. Como dono da estrada, ele cobrava do ferreiro da cidade que lhe pagasse um valor correspondente a parte da casa que estava no caminho da estrada, a qual anteriormente ele contornava. Sem dinheiro, o ferreiro se nega. Süß então manda destruir a parte da casa que invadia a estrada, deixando-a pela metade (imagem 25) e causando revolta no povo e no ferreiro. Ao passar, é atacado por um martelo. Enquanto isso, um baile ocorrerá no castelo e as moças foram convidadas; um casal discute sobre a ida das meninas, o pai reclama que é um “mercado de carne” que o judeu organizou e que “as nossas filhas são mercadorias”.

O *baile de máscaras* é o nome do quarto capítulo, dividido em três sequências. Nesse começo de baile, Süß dá um jeito de deixar as moças em um local isolado, para que o Duque, e também ele próprio, possam escolher as ovelhas, como Süß as chamava. Separadas em filas e por idade, elas são apresentadas a Karl Alexander, que apalpa uma delas, olha as pernas de outra e chama para dançar uma jovem que chorava com a situação. Süß convida Dorothea para a dança. Em um plano armado com Levy, o Duque e seu consultor financeiro conduzem as moças na dança, levando-as para a sala ao lado; assim que entram, o judeu Levy fecha a porta e diz aos soldados para não deixarem ninguém entrar. Luxo e luxúria unem Süß e o Duque – o judeu negocia tudo, inclusive pessoas.

Com as primeiras investidas de Süß (imagem 26), Dorothea vai embora e encontra Faber e seu pai. Deixando o Duque sozinho com a moça, a qual, apesar de não ser mostrado, evidentemente será estuprada por ele. Nesse ponto se encerra a primeira sequência deste capítulo, chamada de *tomando posse*.

Imagem 25 – Casa do ferreiro



Fonte: *Judeu Süß* (1940)

Imagem 26 – Süß assedia Dorothea



Fonte: *Judeu Süß* (1940).

A sequência seguinte começa com Süß jogando baralho e apostando dinheiro. Faber, revoltado, veste uma máscara e confronta Süß, que continua jogando (imagem 27).

FABER mascarado - "Você está jogando fora muito dinheiro. Ganhos honestos?"

SÜSS - "O que é isso para você, irmão?"

FABER mascarado - "Não sou seu irmão."

[...]31

FABER mascarado - "Dinheiro adorável! Você está tão a vontade com isso, como se não soubesse o quanto é difícil ganhar."

SÜSS - "Dinheiro não tem cheiro. Mesmo os antigos romanos sabiam disso. Devo ser mais santo que o imperador romano? [...]"

HOMEM mascarado 2 - "Você é sortudo! se sufocando em dinheiro!"

FABER mascarado - "Tudo dinheiro sujo!"

HOMEM mascarado 2 - "Dinheiro sujo? Um judeu jogando com isso?"

FABER mascarado - "Ele joga por Württemberg! Um judeu joga por suas filhas, e o Duque financia!"

SÜSS [se levanta furioso para cima de Faber] - "Você insulta o Duque! Isso vai lhe custar sua vida!"

FABER mascarado - "Só se me pegar primeiro, judeu!"

SÜSS - "Você se rebelou!"

[Faber escapa e Süß acaba tirando a máscara do outro homem]

HOMEM mascarado 2 - "Tirem suas máscaras! Judeus!"

Os homens mascarados fogem e Süß corre até o Duque para reclamar do ocorrido; ele alega que sofreu ataque por ser judeu e que a proibição dos judeus nas cidade dá autonomia para qualquer um atacar o ministro. O Duque,

<sup>31</sup> Foi reproduzido somente o diálogo pertinente para o desenvolvimento da análise. Neste momento, enquanto é confrontado, Süß continua jogando poker, de modo que as falas relativas ao jogo não estão transcritas.

então, concede que os judeus possam entrar na cidade. Süß pede ainda mais: um documento que lhe dê autonomia e proteção. Para justificar o pedido, conta ter sido atacado pelo ferreiro; o Duque, então, condena o ferreiro à forca.

O quinto capítulo, *Os judeus chegam em Württemberg*, inicia logo após a fala do Duque, com tambores sendo tocados. Imediatamente após liberar a entrada dos judeus, um deles já assume poder total e um cidadão é condenado à morte. O povo se reúne para assistir à execução. Enquanto o ferreiro é elevado até a altura da forca, as pessoas esbravejam e ofendem Süß, sua acompanhante e Levy, o qual se preocupa por Süß ter muitos inimigos. A resposta do ministro é irônica, “eles não podem me levantar mais alto do que aquele Hans Bogner” [o ferreiro, que está sendo içado para execução]. Sturm escuta e responde “você acha isso, senhor consultor?”.

A hora real da execução chegou, e novamente os tambores tocam, os mesmos que anunciam o enforcamento do ferreiro, precedem a chegada dos judeus no plano seguinte (imagem 28).

**Imagem 27** – Dinheiro sujo



Fonte: *Judeu Süß* (1940)

**Imagem 28** – Entrada dos Judeus



Fonte: *Judeu Süß* (1940)

O Conselho está revoltado com a cobrança de impostos, com os altos preços das mercadorias, com os abusos de Süß e do Duque e com a entrada dos judeus na cidade; por isso, esbravejam e decidem conversar com o Duque no castelo. Süß é avisado por Levy e juntos vão até um lugar montado para espionar o gabinete do Duque. A ideia de que o judeu trama e espiona é evidenciada com este falso plano sequência, no qual a câmera vai da imagem dos judeus espionando até o interior do quarto, onde Sturm apela aos escritos de Lutero para expulsar Süß e os judeus de Stuttgart. Há, nessa prática, o uso de um discurso de ódio religioso e também de reafirmação do discurso antissemita, usando outro texto de outra época

(que não do contexto nazista) para reforçar o antissemitismo nazista, o que se aproxima da questão levantada por Hannah Arendt (2013), de que a noção do “antissemitismo eterno” poderia contribuir para legitimar as práticas nazistas.

STURM - “Se Vossa Alteza não agir de acordo com a Constituição, deveria, pelo menos, aderir ao conselho de Lutero. Ele diz: ‘Sabeis, vós fiéis cristãos, que, depois do demônio, não tem pior inimigo que um judeu. O melhor seria incendiar suas escolas e sinagogas, tomar seus livros de oração e Talmud, proibi-los de emprestar dinheiro e...’”

DUQUE [interrompe] - “Seu Lutero não é nada para mim!”

MEMBRO do Conselho 2 - “Como um velho soldado digo que, se o judeu contaminar nossa mulheres com sua imundice, isso pareceria sua vontade, meu Duque!

Karl Alexander esbraveja e os chama de “rebeldes”, mandando-os embora. O sexto capítulo, *Nada é sagrado para os judeus*, começa com a conversa de Süss com o Duque. Süss tenta convencê-lo a dissolver o Conselho, que acha arriscado. Então o judeu sugere que ele veja o que os astros podem dizer a respeito. No mesmo ambiente da primeira imagem do filme, um altar judaico montado dentro do castelo, Süss tenta convencer o rabino a dizer ao Duque que os astros são favoráveis à dissolução do Conselho. O rabino, reclama da vaidade de Süss e o alerta para os riscos que está causando:

SÜSS - “Como posso governar se não aparecer ao povo?”

RABINO - “Se você quer governar os goyim, governe seu dinheiro. Mas não procure confusão com os príncipes.”

SÜSS - “Se eu governar os príncipes, eu governo seu povo”.

RABINO - “O príncipe será perdoado, o judeu enforcado”.

SÜSS - “Não perturbarei a vontade de Deus se tornar Württemberg na terra prometida. Já está próximo, só tenho que agarrar! Já vejo o leite e o mel fluindo para o povo de Israel [...]”

Após Sturm citar Lutero, a questão da religião passa a fazer parte do discurso do filme. A percepção de que a própria religião é parte da pretensão dos judeus de dominar em vários âmbitos também está presente em *O Eterno Judeu*. No decorrer da conversa, Süss consegue convencer o rabino a ajudá-lo; ele, porém, não concorda em mentir. Então, é instruído por Süss a comentar sobre o lema *Attento* que o Duque Karl Alexander segue. Assim, o rabino incentiva o Duque com palavras confusas a seguir a ideia de Süss de dissolver o Conselho. A sequência seguinte, *O judeu corrompe*, é centrada no interesse de Süss em Dorothea e em sua tentativa de corromper e obter o apoio, de Sturm. Amigavelmente, oferece-lhe um cargo de liderança dentro dos novos planos do Duque; Sturm recusa por ter jurado lealdade ao Conselho. Süss, em tom mais ameaçador, diz a Sturm que não deveriam ser inimigos quando poderiam ser mais que amigos, e pede Dorothea em

casamento. Sturm, consternado, nega e diz que ela está noiva. Süss lhe dá o prazo de um dia para resolver. A cena seguinte é o casamento de Dorothea com seu noivo Faber, realizado naquela mesma noite para evitar mais investidas. No dia seguinte, Süss volta a procurar Sturm, o qual novamente nega qualquer acordo com Süss e, sobre o casamento, diz “Minha filha não vai ter filhos judeus” e revela que se casou na noite passada, o que deixa Süss furioso, mas Sturm reage a altura:

STURM - “Pelo amor de Deus, eu sou o presidente do Conselho! E, como tal, pergunto-lhe como você se atreve a perturbar a paz da minha família, desta terra, para aconselhar o Duque contra seu próprio Conselho? Como se atreve, seu cão imundo, a semear a discórdia entre o Duque e seu povo?”

Enquanto esbraveja Sturm expulsa Süss de seu escritório; o judeu corre até Levy e juntos preparam um documento que acusa Sturm de traição. Na cena seguinte já há o seu julgamento, apenas com Levy e outro membro do Conselho. Sturm considera inadmissível ser julgado por um judeu. Levy, com distorções de fatos, tenta apresentar Sturm como um traidor do Duque, o que o deixa cada vez mais nervoso. Ao conselheiro que o julga ele diz “Você tomará parte nesta trama?”, levantando novamente a percepção de que o judeu está sempre tramando, que ele conspira, também apresentada nos guetos de *O Eterno Judeu*. Dorothea e Faber recebem a notícia de que Sturm foi preso; neste momento as coisas começam a desmoronar. Uma reunião do Conselho é marcada em cima da hora e todos ficam furiosos com a intenção do Duque de dissolver o Conselho e prender Sturm. No dia seguinte, o Duque os convoca e usa essa reunião como justificativa para extinguir o Conselho. Ressalta-se que Karl Alexander, apesar de seguir os conselhos de Süss, constantemente o confronta por ser judeu. O acusa de lhe causar mais inimigos e problemas do que pode suportar; Süss diz que ele pode contar com o apoio de outros soberanos, inclusive para arranjar soldados para ele, o que o Duque estranha mas seu assessor diz que pode ser uma boa ideia. Karl Alexander ressalta a necessidade de ouvir o conselho de um não judeu, pois “os sábios não significam nada para o judeu”; neste momento sua esposa vai de encontro a eles, e tanto ela como o assessor apoiam Süss. O fato de a Duquesa aparecer elogiando Süss e o considerando como um amigo provoca ainda mais confusão no Duque, que incomodado diz:

DUQUE - “Nada é sagrado para você, nem a esposa do Duque, judeu. Apenas seus próprios interesses, seus lucros.”

SÜSS - “Parece que Vossa Alteza não confia em mim.”

DUQUE - “Sim, não confio em você”

O Duque demonstra que, apesar de ser influenciado por Süß, ele mesmo não confia nos judeus, pois acredita que eles conspiram por interesses próprios, sendo que nada lhes é sagrado, apenas o lucro. Neste momento, o som do povo na rua chamando por Sturm invade o ambiente. E assim começa o sétimo capítulo, *Os judeus se unem contra o povo*. A multidão, que antes aclamava o novo Duque, agora está revoltada às portas do castelo. À frente estão Faber e os membros do dissolvido Conselho. Süß diz que é assim que as revoluções começam e defende que eles devem ser confrontados de modo que não possam resistir; e, como a guarda do Castelo consiste em apenas mil homens, ocorreria um banho de sangue. O Duque cede a contratar os soldados de Wurzburg, mas sente o peso de estar dando um golpe militar; sobre isso, seu assessor, Von Remchingen, pontua que, nessa situação, o Duque passaria a ser um soberano absoluto. Para conseguir custear as tropas mercenárias, Süß tenta levantar dinheiro com os judeus que entraram em Stuttgart, e que, por isso, teriam dívidas com o Duque.

Süß vai até a sinagoga atrás de apoio do rabino, o qual não gosta do fato de Süß desrespeitar os costumes do judaísmo. Há um interessante diálogo entre os dois:

RABINO - "Você interrompe o santo culto. Você não pode esperar?"

SÜSS - "Não, rabino. Não há tempo. Você deve falar com a congregação."

RABINO - "Então, qual é a pressa? Quem não tem tempo para rezar virará cinzas e se perderá no caminho."

SÜSS - "A paz é boa, rabino, onde ela mora. Mas agora, estou precisando de 500 mil dos judeus."

RABINO - "Da congregação? Você está louco?"

SÜSS - "Vim à sinagoga porque sabia que todos estariam aqui. Os conselheiros querem novamente os judeus fora de Stuttgart. Mas o Duque está disposto a acabar com eles com um só golpe. Eu o convenci disso. Ele deve se tornar um rei absoluto, e então ele protegerá os judeus."

RABINO - "E os judeus serão soldados?"

SÜSS - "Não, apenas pague. Os soldados custam dinheiro."

RABINO - "Você quer travar uma guerra com os goyim, quer se tornar um Mordecai que arrecadou 75 mil para Esther, então você deve abandonar as roupas deles. Vista-se como judeu."

SÜSS - "Rabino, rabino, você não percebe que isso é grave. Mas eu sei, porque eu fico na fonte; se os judeus entregarem 500 mil hoje, farei com que o Duque nunca esqueça que foi o dinheiro dos judeus que ajudou a dar-lhe o trono. Mas, se hoje os judeus forem mesquinhos e se esconderem atrás de belos provérbios, então perderão tudo. Até suas vidas."

RABINO - "Venha, cante com a gente. Que a vontade de Deus esteja contigo e teus pensamentos, e nossos irmãos verão que está comigo. Mais tarde falaremos com eles."

Nesta conversa, a personagem do rabino é melhor traçada: ele é, evidentemente, a figura que respeita a tradição e a religião judaica, e condena Süß por querer demais; é uma personagem mais ponderada entre os judeus, mas que

acaba por ceder e apoiar Süss. A maior ambiguidade neste diálogo está nas falas de Süss – ele estaria sendo sincero com o rabino e, portanto, tudo o que fez foi pensando no bem da comunidade judaica, ou esta, apesar de ser uma de suas motivações, é mais uma falácia para conseguir o que quer? O judeu trama e não é confiável, nada é sagrado para o ambicioso Süss: nisso, tanto Sturm, Faber, o Duque, seu assessor, e, até, o rabino concordam. Alguns pontos podem ser destacados. Os primeiros, estão na última fala de Süss, quando diz que ele “fica na fonte”, o que se articula com a noção de que os judeus espionam, e com poder político e/ou econômico interferem nos governos, o que é complementado com “farei com que o Duque nunca esqueça que foi o dinheiro dos judeus que o ajudou”, assim, há influência dos judeus ao redor do mundo e ao longo do tempo. Nesta sequência, os judeus tramam e discutem política na sinagoga, no meio do santo culto. Süss foi para lá pois sabia que encontraria a todos, e pede ao rabino, a figura religiosa, que o ajude a convencer os outros. Em *O Eterno Judeu*, esta perspectiva de que a religião judaica é parte da conspiração dos judeus de conquistar, e que a sinagoga seria o local onde, inclusive, ocorreriam negociações de mercadoria e pechincha. A situação de Süss exige urgência, e os judeus de fato correm risco de serem novamente expulsos, mas a fala e a postura de Süss corroboram com este discurso.

O outro ponto é o da roupa de Süss: primeiro o rabino o repreende por se afastar da religião, depois por não estar vestido como um judeu (imagem 29). Quando é chamado para participar da celebração religiosa com seus irmãos, é para que ele seja visto praticando o judaísmo; a identidade de Süss é confrontada nesse ponto. Ele é rejeitado por ser judeu e, por mais que se vista e tenha a aparência e a vida como um homem da corte de Stuttgart, ele é judeu. Mas, contrastando-se à Levy (imagem 30), que não perde seus trejeitos mesmo vivendo no castelo com Süss, e aos outros homens que estão na sinagoga, Süss não expressa sua identidade; nesse sentido, ele está deslocado, tanto que, quando acompanha o rabino na celebração, ele mantém seu chapéu e sua roupa por baixo, destoando dos demais (imagem 31).

**Imagem 29** - Roupas  
deles



Fonte: *Judeu Süß* (1940)

**Imagem 30** – Levy



Fonte: *Judeu Süß* (1940)

**Imagem 31** - Judeu  
disfarçado



Fonte: *Judeu Süß* (1940)

A sequência *os judeus só pensam neles* se encerra com Süß ao lado do rabino na celebração religiosa. Em seguida, a última sequência deste capítulo, *O povo resiste*, apresenta o sofrimento de Dorothea ao pensar em seu pai preso, até que Faber a encontra para avisar que estão armando para libertar Sturm. Preocupada, ela e Faber se despedem. Sturm, passa por outro interrogatório onde diz que tudo não passa de armação de Süß, o qual neste momento aparece e pede para ficar sozinho com o prisioneiro. Novamente, Süß oferece um cargo para Sturm, que por sua honra e juramento recusa, e continua prisioneiro. A notícia de que o Duque trará um exército chega aos antigos membros do Conselho, “os judeus financiam a guerra do Duque contra seu próprio povo” diz um deles, decidem então, agir logo.

O capítulo oito, *Os judeus lucram com a guerra contra o povo*, começa com Faber portando um escrito que revela a formação de uma rebelião, sendo preso e levado até Süß na sequência denominada como *o judeu faz tudo para conseguir o que quer*. Faber se nega a entregar seus companheiros de luta, o que faz com que Süß ordene que seja levado para tortura. Süß entrega ao Duque o documento apreendido, o que força o Duque a agir primeiro, mas, ainda sem os mercenários, terão que atacar com a tropa de guarda do castelo, o que revolta o Duque “que judeu sujo! [...] cidadãos atirando uns nos outros?”, esbraveja ele para Süß, que arma um plano de golpe, no qual o Duque estaria viajando, portanto, fora de Stuttgart quando o golpe começasse.

O nono capítulo, *O judeu corrompe*, começa com Faber na sala de tortura e Dorothea com uma petição e implorando a ajuda de Süß, quem representa o Duque que está viajando. Süß se aproveita do desespero da moça e arma um esquema para que ela ouça os gritos de dor de Faber ao ser torturado. Para que a

tortura pare e ele seja solto, ela teria que ceder às investidas de Süss, que a estupra. Dorothea sai desnorreada do castelo, Faber é solto e descobre o que aconteceu e, ao procurar por ela, a encontra morta por suicídio. Seguido por uma multidão, Faber carrega o corpo de sua amada até o castelo e brada por Süss, e o culpa pela morte de Dorothea.

O décimo capítulo, *A última máscara*, começa quando a multidão invade o castelo. Levy se esconde e a rebelião começa. Vão a procura de Süss, que está em uma festa em uma outra cidade, junto com o Duque. Karl Alexander, preocupado porque as tropas ainda não chegaram, não está passando bem. Bêbado, conversa com Süss e o indaga sobre porquê não bebe com ele, e reclama que sente um olhar clínico de sua parte, o Duque então diz:

DUQUE - "Tire a máscara, meu amigo".

SÜSS - "Que máscara?".

DUQUE - "A última. Quero saber como se parece".

O Duque diz ser uma piada, mas esta frase é bem emblemática, para além da relação entre esses dois personagens, na qual o Duque sempre foi manipulado por Süss. Ela diz respeito à máscara do judeu, o que é o judeu de verdade? É o que o documentário *O Eterno Judeu* tenta responder.

Os rebeldes chegam até a festa e mandam chamar o Duque, e entregam-lhe exigências. Revoltado com a insolência, Karl Alexander esbraveja. Os rebeldes pedem que o judeu seja expulso, mas o Duque o defende. Faber o acusa pelo assassinato de Dorothea, e Süss reage o atacando. Karl Alexander fica ainda mais nervoso por "ousarem brigar em sua nobre presença". Com a irritação, sofre um mal súbito e caí morto. Süss tenta escapar discretamente, Faber alerta e ele é detido. Com a morte do Duque o Conselho passa a assumir a liderança, e a prisão de Süss é anunciada. Neste momento, a câmera se aproxima do rosto de Süss (*zoom in*) e outro efeito de transição acontece, no sentido inverso, Süss volta a ter barba, em uma mescla de sua aparência inicial com a do decorrer do filme, o que, além de indicar uma passagem de tempo, pode representar que a máscara caiu (imagem 32), provavelmente para não deixar dúvidas ao espectador, Süss volta a ter a aparência como a que um judeu deveria ter.

**Imagem 32** – Transição da transformação de Süß para o julgamento



Fonte: *Judeu Süß* (1940)

Süß é julgado; “sentado aqui está um judeu miserável e desprezível, que por meses nos trouxe só mentiras”. Süß tenta se defender dizendo que “Eu apenas fiz o desejo e o capricho do meu Duque! [...] Eu não era mais do que um verdadeiro servo do meu mestre!”. Ele diz que isso fica provado no documento em que o Duque passa direitos e poderes semelhantes aos dele para Süß, em que consta que as ordens de seu consultor financeiro correspondiam aos desejos do Duque, ou seja, na qual Karl Alexander lhe cede poderes e proteção, como seu porta-voz. Em resposta a isso, o homem que conduz o julgamento diz: “Você está afirmando que esta carta, obtida enganando o Duque, pode apagar seus feitos terríveis?”. Nesse momento, o julgamento é posto em pausa. Esse diálogo é interessante e até mesmo carregado de certa ironia, pois, com o fim da Segunda Guerra Mundial, muitos nazistas foram julgados e a resposta do “cumprimento de ordem” foi utilizada como argumento de defesa, inclusive por Veit Harlan, diretor do filme, sobre suas produções cinematográficas durante o nazismo, entre elas *Judeu Süß*.

Em decisão, no veredicto, muitos crimes são apontados, como corrupção, abuso de autoridade, traição, entre outros. Com a palavra, Sturm diz não buscar vingança pela morte da filha, mas sim fazer justiça.

STURM - “O sofrimento não cria justiça. Olho por olho, dente por dente<sup>32</sup>. Esse não é o nosso costume. Nosso código penal afirma, por toda a eternidade: Quando um judeu mistura sua carne com uma mulher cristã, ele deve ser enforcado”.

A mesma citação que Sturm fez do código penal é repetida imediatamente em seguida e, neste segundo momento, Süß está prestes a ser colocado na gaiola onde entrará para ser enforcado – ao contrário do ferreiro, sempre de cabeça erguida e silencioso. Süß quase desmaia e grita em desespero

<sup>32</sup> Momentos antes de estuprar Dorothea, Süß diz essa frase para ela ao falar sobre o sua religião à Dorothea.

pela sua vida. Os tambores tocam, Süss é içado na gaiola até o ponto de enforcamento, que, de forma improvisada, está mais alto do que o normal, em resposta ao deboche que fez no momento em que o ferreiro foi executado.

As pessoas assistem silenciosamente à execução, entre elas Faber; a neve cai levemente diante dele. O encerramento do filme se dá com palavras de Sturm, que fala em nome do Conselho, anunciando que dentro de três dias todos os judeus deveriam sair de Württemberg e que estava sendo decretado que os judeus eram proibidos de entrar em todo reino de Württemberg, ele complementa:

STURM - “Que nossos descendentes adiram a esse decreto, e assim, serem poupados do sofrimento, para seu próprio bem-estar, e pelo amor de seus filhos, e dos filhos de seus filhos”.

Sturm, fala com as gerações futuras às do século XVIII, em que vive seu personagem; mais do que isso, ao ler o código penal, ele enfatiza que por toda eternidade o judeu não deveria se misturar com uma mulher cristã. A mensagem final de *Judeu Süss* é: esse erro já foi cometido no passado, o modo de resolver é se livrar dos judeus novamente e, preferencialmente, pelo tempo que ele considera valer o código penal: para sempre.

### 3.4 COMPARAÇÃO DAS FONTES

Hipler, logo no começo de *O Eterno Judeu*, põe as cartas na mesa, apontando que pretende-se passar a noção de que são imagens reais, capturadas no “habitat natural” dos judeus, a partir de uma visita ao recém criado Gueto de *Lodz*, na Polônia. A narração por vezes reforça uma associação explícita – como a de um infográfico do êxodo seguido de ratos saindo do bueiro – e, em outras, determina um sentido da imagem – quando ridiculariza os movimentos do corpo em oração –, além de, por vezes, deturpar o exibido em tela – principalmente nos momentos das falas em *ídiche*.

Harlan também recorre a uma apresentação que visa denotar legitimidade à sua obra, ao tratá-la como um filme baseado em fatos históricos, somado à inserção de um antigo mapa de Württemberg. Os momentos iniciais do filme são para contextualizar o espectador sobre o que está acontecendo, onde e quem são as personagens que farão parte da narrativa. Alguns movimentos de

câmeras utilizados nessa primeira parte<sup>33</sup> podem anunciar o desenrolar de cada uma dessas figuras, a partir do que as guiam. O Conselho é regido pela tradição, Sturm como representante de Württemberg, pela benção da terra e do povo, Süß, pelo dinheiro, as jóias e volúpia, características que são demonstradas no Duque e, por isso, determinantes para sua manipulação.

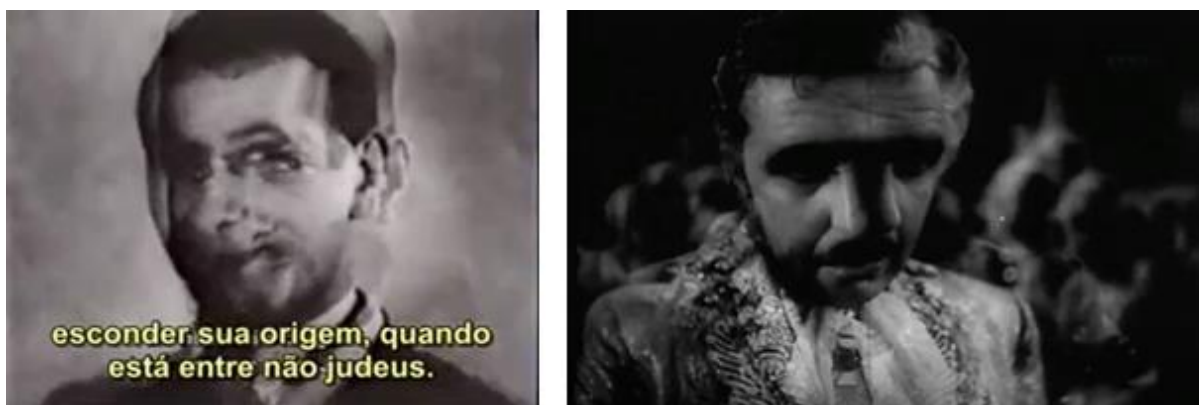
A noção do verdadeiro judeu e suas máscaras para os nazistas em *O Eterno Judeu* e *Judeu Süß* se aproxima dos vários instantes do Cubismo, ou as várias perspectivas em uma imagem, ou seja, a montagem de várias faces em um só rosto nas obras de Picasso, como a “Weeping Woman” (1937), na qual podemos ver ao mesmo tempo diferentes feições e momentos em um todo, mas sem que vejamos como um só; não que exista uma relação direta entre esses dois, embora ao terem coexistido no mesmo contexto seja impossível ignorar totalmente a hipótese (em *O Eterno Judeu* há um momento de compilação de arquivos dedicados a imagens da arte degenerada e sua associação com os judeus, seja por advir da perversidade da judiaria mundial ou pela semelhança com os rostos e representações disformes e desfigurados, a limpeza estética na Arte foi precursora da limpeza étnica dos arianos).

Se a montagem dos planos é o que forma o sentido do filme, a forma como eles se colam também deve ser pensada. Há uma tentativa de capturar uma transição de planos em *O Eterno Judeu* e em *Judeu Süß* (imagem 32). Seu sentido é reforçado pela narração: “uma característica essencial de um judeu é que ele sempre tenta esconder sua origem quando está entre não judeus”. Poder-se-ia associar, no sentido popular, que o judeu de Hippler (ou de Hitler, já que a produção é encomendada e segue à risca as exigências de propaganda do *füher*) teria, então, duas faces: na primeira imagem, a original; na última, seu disfarce. Na transição, assim como na tentativa do Cubismo, vemos a sobreposição desses dois momentos em um só. Mas, dessa junção temos um todo com um novo sentido.

---

<sup>33</sup> Movimento semelhante é utilizado novamente mais próximo do final do filme, mas que demarca uma mudança determinante na personagem de Dorothea. Nesse caso, a imagem vai de um relógio até Dorothea aflita e preocupada com a falta de notícias de seu pai e seu noivo. Ela está tomada pela ansiedade e com as horas marcadas, pois o plano de Süß de forçá-la a ficar com ele começa a ser traçado – e dele resulta seu suicídio. O tempo, representado pelo relógio, é como uma força motriz para a personagem de Dorothea a partir deste momento da história.

**Imagem 33 – Transição transformação de "O Eterno Judeu" e de "Judeu Süß"**



Fonte: Filmes *O Eterno Judeu* (1940) e *Judeu Süß* (1940)

Há diferenças técnicas quanto aos efeitos utilizados pelos dois diretores. Na imagem da esquerda, correspondente ao filme *O Eterno Judeu*, ocorre de maneira mais simples, é apenas a sobreposição gradual dos filmes. Aparentemente, no momento final em que esse recurso é utilizado para Süß (imagem 32) é possível notar traços técnicos semelhantes, há uma linha na imagem no ponto onde ocorre uma junção de rostos, é como se Süß, além da sobreposição, tivesse sua face duplicada. Provavelmente os filmes foram cortados e colados lado a lado – além das sobreposições graduais, trata-se de um efeito muito mais complexo, assim como a trama, a narrativa e as personagens de Harlan são, quando comparados às de Hippler. O discurso de fundo, entretanto, caberia perfeitamente se viesse acompanhado com as imagens da primeira transformação de Süß.

Articulando o discurso e a proposta dos dois filmes, de forma mais pedagógica em *O Eterno Judeu*, percebemos que nessas várias faces, assim como o desenvolvimento das fases do Cubismo, busca-se desmontar os objetos para demonstrar sua artificialidade<sup>34</sup>. Assim, por trás de toda camada ocidental que exista

<sup>34</sup> O cubismo se baseou na concepção de Paul Cézanne (que considera, na pintura, a natureza como sendo constituída por cones, cilindros e esferas) e utilizaram das formas geométricas. A criação artística manifesta os conceitos da ordem lógica. Hermes (2009) chega a consideração que as propostas do Cubismo acabam desembocando no ideário da Bauhaus - escola que surge em 1919 por Walter Gropius, após Primeira Guerra Mundial, contexto que a tecnologia revela seu potencial bélico e sua capacidade destrutiva aterroriza as pessoas, buscava um aprimoramento do trabalho industrial a partir de pesquisas artísticas, advindo da necessidade de humanização do sistema industrial alemão. Os nazistas devem ter notado a possibilidade de manifestação da força criativa do ser humano e em 1932 fecharam a Bauhaus, que apresentava perigo para a sociedade opressora e artificial que o nazismo e sua linguagem viriam a formar. Bauhaus é considerada de grande importância para o *design*, pois, pretende expandir as experiências estéticas das vanguardas artísticas para outros setores da sociedade. Modificando, a partir da arte as relações de trabalho e o produto industrial.

no judeu assimilado, ao encontrarmos seus elementos formais, ou observarmos atentamente seus traços fenotípicos, podemos reconhecer sua verdadeira face, pois o judeu seria eternamente judeu em sua essência. Talvez por isso, Süß, apesar de passar por diferentes modificações visuais, encerre o filme mais próximo de como foi apresentado. No primeiro momento, ele é como os outros judeus do gueto, traços marcados, barba, sobrancelha arqueada e vestimenta típica. No segundo, ele tenta passar como sendo um não judeu para entrar na cidade, mas sem a vaidade e os excessos na vestimenta que ele passa a ter no decorrer do filme, terceira aparência. Um quarto momento interessante é o da mescla entre o judeu assimilado da corte com o judeu em momento sagrado na sinagoga. Süß, por fim, é julgado novamente com características que o identificariam como judeu.

Existe nessa progressão do figurino e caracterização da personagem um discurso múltiplo. Primeiro, o judeu se disfarça para se parecer com um não judeu, esta questão *O Eterno Judeu* acompanha explicitamente. Segundo, o judeu assimilado não é nem ariano/europeu, por ser judeu, e acaba nem praticando a identidade judaica, por estar aculturado. Uma terceira crítica está nas questões das diferenças de valores: os arianos, como Sturm, Dorothea e Faber, são simples, humildes, mesmo sendo membros da alta classe de Stuttgart. Diferente de Süß, o Duque e seu assessor, que esbanjam riqueza, orgulho e vaidade, os quais não são os valores que o homem ariano deve ter.

Imagem 34 - Progressão caracterização de Süß



Fonte: *Judeu Süß* (1940)

Essa diferenciação de valores é abordada em *O Eterno Judeu*, mas de outro modo. É focada na questão do trabalho e muito mais discursiva do que visual. Assim como quase todos aspectos dos filmes, Süß, alcança os mesmos temas e com mais complexidade, explorando, além da estrutura dramática, o estilo e o visual. As imagens de *O Eterno Judeu*, são repetitivas, simplistas e grotescas, tal qual visam representar os judeus.

Em *Judeu Süß* há uma certa pluralidade de representação que *O Eterno Judeu* não permite. Por exemplo, no papel do rabino, é bem contrastante em um e em outro filme como a personagem na esfera religiosa foi concebida; ele

seria o personagem judeu com mais qualidades positivas em *Judeu Süss*. Os arianos, também apresentam certas dualidades: tem-se os que são exemplos íntegros da moral e do valor alemão (seriam uma representação pura da concepção de como o homem ariano deveria ser, assim como Süss e Levy seriam totalmente uma representação de como um judeu seria na visão hitlerista), mas também há o Duque e seu assessor, os quais, ao contrário de Sturm, seguem Süss. Os personagens que conseguem posição de poder (Duque e Süss), por mais que um sejam um judeu e o outro não, acabam por ter mais pontos em comum.

De modo geral os dois filmes abordam as mesmas temáticas, com mais ou menos ênfase para cada caso. O gueto, a vida pública e privada do judeu e a religião são tratados com muito mais profundidade em *O Eterno Judeu*. Em Süss, essas questões estão quase como pano de fundo: a religião só será abordada em poucos momentos, quando aparece a figura do rabino e quando é contraposta à religião cristã. O judeu como praga, parasita e conspirador mundial também, praticamente, não aparece como discurso explícito em *Judeu Süss*, sendo abordado de forma mais pulverizada. Entre esses, é o judeu como conspirador que mais tem destaque, sendo enfatizado pelo próprio Süss ao convencer o Duque de tê-lo como consultor financeiro. Dos assuntos que são tratados em grande escala nos dois filmes, está em demonstrar a “verdadeira essência do judeu”, na assimilação do judeu e na contraposição de valores judaicos e arianos. Süss é a personificação do perigo que *O Eterno Judeu* alerta, e Sturm é o exemplo de valores arianos que o documentário, por estar tão ocupado em ridicularizar o judeu, não consegue alcançar.

O encerramento nos dois filmes busca a indignação dos espectadores. Em *O Eterno Judeu* foi necessário apelar para imagens explícitas de abate de animais<sup>35</sup>, afinal, precisaria de algo mais impactante para causar destaque após quase uma hora de duras acusações contra os judeus. Em um filme predominantemente alarmista e forte, só um discurso do *führer* com a multidão o aplaudindo, poderia ter o mesmo grau de histeria que este documentário carrega. Em *Judeu Süss*, o ritmo do filme é mais controlado, e as situações são progressivas; foram tantas investidas de Süss sobre Dorothea, que o desfecho foi desenhado, de modo que não fosse necessário uma exibição explícita do estupro para causar a

---

<sup>35</sup> tema não tratado em “Judeu Süss”

indignação. O momento de alívio, encerramento do filme, também é muito mais sutil; diferente dos berros do discurso de Hitler, é a fala ponderada do moralista Sturm que passa a mensagem final, um alerta e um conselho para as futuras gerações (a geração nazista que o assiste): expulsem os judeus.

Os judeus de *O Eterno Judeu* personificam as caricaturas espalhadas em diferentes mídias na propaganda nazista; buscam ensinar tudo sobre o judeu, como reconhecê-los, um personagem tipo é construído e desenhado como um modelo oposto ao do homem ideal ariano. É o “eterno judeu”, sempre será assim, por mais que ele mude fisicamente ou territorialmente. Em *Judeu Süss*, o eterno também está presente, mas, além de ser a definição do estereótipo do judeu, a palavra está mais relacionada ao tempo, até mesmo por se considerar como um filme histórico – em qualquer momento e em qualquer circunstância o judeu será assim. Tanto que Süss parte do caricato; sua personagem é reconstruída e desconstruída ao longo do filme, até chegar em sua versão final, praticamente como a do início; é um desenvolvimento cíclico.

Portanto, é natural que, para se defender, os judeus não possam se misturar com os outros – este é o alerta de Sturm. E, de certa forma, também é o alerta de Arendt (2013), pois nessa mesma perspectiva, encontra-se o “antissemitismo eterno”, um dos cernes do discurso final do filme, e que, para a autora, pode ser visto como uma justificativa ao isolamento e extermínio dos judeus.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As produções *O Eterno Judeu* e *Judeu Süß* apresentam discursos semelhantes, mas com estruturas e formas diferentes. Além do aspecto implícito do segundo em contrapartida ao explícito [do primeiro], há a diferença quanto ao formato, ou gênero, dessas produções.

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

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

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

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

Nos dois filmes foram encontrados elementos da linguagem e discurso da propaganda nazista, a partir da utilização de uma variada bibliografia sobre metodologia de análise fílmica. Após realizadas as decupagens, seus aspectos internos, interrelacionais e externos foram considerados. A partir disso, foi observado que o documentário segue uma estrutura: lógica, temática, técnica, visual, discursiva e estética do modo de propaganda defendido por Hitler. *O Eterno Judeu* é direto, objetivo e visceral. Um documentário pedagógico cuja proposta é falar a verdade sobre o judeu. Mas que fala muito mais sobre postura e práticas nazistas. E que *Judeu Süß*, apesar de apresentar muitas semelhanças discursivas, temáticas, estéticas, etc, consegue com uma abordagem diferente ter o mesmo posicionamento que *O Eterno Judeu*, mas de forma mais rica e complexa, formal, dramática e visualmente. Sem sair da proposta do judeu como inimigo explícito, Harlan, seguindo o modelo preferido por Goebbels, e pelo público geral, consegue

com mais sucesso, alcançar esse objetivo por meio de caminhos mais sutis – e por vezes com uma certa inocência, como na conversa de Dorothea com Süß sobre a temática da judiaria mundial – deixando o filme mais voltado para o entretenimento e com um ar de um suposto filme escapista.

Resgatando a noção de Arendt (2013) sobre a propaganda totalitária e as bilheterias dos filmes, podemos considerar que havia ainda uma resistência ao discurso ideológico antissemita nazista, visto que o filme de caráter doutrinador *O Eterno Judeu* (etapa da propaganda que é efetiva e voltada para os que já estão convencidos, de acordo com Arendt) foi rejeitado pelo público comum, enquanto *Judeu Süß*, com sua linguagem mais sutil e persuasiva, foi amplamente aceito, tanto pelo público comum como pelo já doutrinado.

Dessa forma, a partir deste trabalho é possível compreender como uma linguagem, as representações, os discursos e os aspectos culturais podem afetar e contribuir para o desenvolvimento de ações de cunho social e político. Também permite compreender como a propaganda política funciona e quais são os mecanismos por ela utilizados. Principalmente, pensar sobre como não se pode ter um posicionamento descomprometido, inocente e acrítico diante de produções artísticas e culturais – na verdade, de qualquer vertente, sobretudo as que se colocam como detentoras da verdade.

Atualmente, lidamos com um panorama em que opiniões, ideias e discursos são propagados e difundidos rapidamente. Com as reflexões levantadas por este trabalho, ressalta-se a importância de uma pesquisa sobre a origem, o conteúdo e a voz por trás dessas informações. Principalmente, sobre as que incitam o ódio e a intolerância, seja por vieses jornalísticos, culturais, políticos ou religiosos, entre outros. Os discursos devem passar por uma crítica, uma contextualização e uma reflexão e, caso seja necessário, devem ser refutados.

Os mecanismos apresentados não são exclusividade da propaganda nazista; muito foi utilizado ao longo de seu desenvolvimento na URSS, nos EUA; os países ou grupos em situações de conflitos tendem a partir desses meios para fomentar uma segregação. No cenário atual do Brasil, podemos, com a devida cautela, substituir os agentes e sujeitos para observarmos que os métodos ainda ocorrem. Cabe a reflexão sobre se o dualismo bem definido, a superpersonalização e espetacularização política estão vigentes hoje. Podemos entender que nos encontramos em um momento de conflito econômico, político, cultural e identitário.

Na disputa por força, as minorias ficam praticamente sem chance, mas no âmbito do imaginário social é mais tangível, aos poucos, subverter a dominação simbólica.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Odilio Alves. A tipificação do totalitarismo segundo Hannah Arendt. **DoisPontos**, [S.l.], out. 2008. ISSN 2179-7412. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/14661/9841>>. Acesso em: 11 ago. 2018.
- ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo** – Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo. São Paulo: Schwarcz S.A. 2013.
- ARÓSTEGUI, Julio. **A pesquisa histórica: teoria e método**. Bauro, SP: Edusc, 2006. p.421-463.
- AUMONT, Jacques; et al. **A estética do filme**. Coleção Ofício de Arte e Forma. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico crítico de cinema**. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- BACZKO, Bronislaw. “A imaginação social” In: Leach, Edmund et al. **Anthropos-Homem**. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BAGGIO, Eduardo T. Os modos de representação do cinema documentário e o realismo Peirciano. In: **Revista Eletrônica de filosofia**. v. 9 n.1. 2002. Disponível em: <[www.pucsp.br/pragmatismo](http://www.pucsp.br/pragmatismo)>. Acesso em: 7 fev. 2016.
- BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In: **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.66-82.
- BENJAMIN, Walter, A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica. In: CAPISRRANO, Tadeu (org.) **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 9-40.
- BORBA, C, F; JARDIM, F. C. dos S. Tradução do ensaio “Passo a passo mitocrítico”, de Gilbert Durand. In: **Revista ao pé da letra**, Fortaleza, v. 14, n. 2, p. 129-147, 2012. Disponível em: <[http://www.revistaaopedaletra.net/volumes-aopedaletra/Volume%2014.2/Volume14-2\\_Camile-Fernandes-Borba\\_Jessica-Jardim.pdf](http://www.revistaaopedaletra.net/volumes-aopedaletra/Volume%2014.2/Volume14-2_Camile-Fernandes-Borba_Jessica-Jardim.pdf)>. Acesso em: 7 mar. 2018.
- BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. **O uso do cartaz como propaganda de guerra na Europa – 1914-1918**. Observatório (OBS\*), v. 4, p. 319-333, 2010.
- BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. **Gramática do cinema**. Lisboa: Edições texto & grafia, 2011.
- BURKE, Peter. Estereótipos do Outro, cap. 7 In: **Testemunha Ocular - História e Imagem**. Bauro - Sp: Edusc, 2004.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Holocausto: crime contra a humanidade**. Coleção História em movimento. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- \_\_\_\_\_. Nazismo e Antissemitismo teorias e práticas da exclusão In: **XV Jornada Interdisciplinar Sobre O Ensino Da História Do Holocausto: História e Memória Do Holocausto**. Atas do evento. São Paulo. Disponível 2010 em:

<[http://arqshoah.com.br/uploads/jornada/13/JORNADA43\\_130910050547.pdf#page=30](http://arqshoah.com.br/uploads/jornada/13/JORNADA43_130910050547.pdf#page=30)>. Acesso em: 5 fev. 2016.

CHARTIER, Roger. "Cultura Popular": revisitando um conceito historiográfico. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n.16, 1995, p.179-192. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005>>. Acesso em: 1º ago. 2017.

COUSINS, Mark. **História do Cinema** - Dos clássicos mudos ao cinema moderno, São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DAVIES, Norman. Representações – A Segunda Guerra Mundial em imagens, literatura e história In: \_\_\_\_\_ **Europa na Guerra**. Rio de Janeiro: Record, 2009. Cap. 6, p. 467-517.

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

DOMENACH, Jean-Marie. **A Propaganda Política**. E-book, 1963. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/proppol.html>>

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

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**, volume 2 - Formação do Estado e Civilização. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p.193-215.

\_\_\_\_\_. Os Estabelecidos e os Outsiders: **Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. p.16-50.

EVANS, Richard J. **O Terceiro Reich em guerra**: como os nazistas conduziram a Alemanha da conquista ao desastre (1939-1945). 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014.

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

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

FONSECA, André Azevedo da. A imaginação no poder: o teatro da política na encenação da legitimidade. In: **Contracampo**, Niterói, v. 1, n. 16, p.167-182, jan. 2007. Semestral. Disponível em: <<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/398>>. Acesso em: 6 mar. 2018.

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

FRIGERI, Renata Aparecida. **O nazismo vai ao cinema**: construção identitária na obra de Leni Riefenstahl. Tese de doutorado em Comunicação (FAAC - Unesp), 2018. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/154083>>. Acesso em: 28 ago. 2018.

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

GUARATO, Rafael. Por uma compreensão do conceito de Representação. **História e-História**. 2010. Disponível em: <[http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=127#\\_edn1](http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=127#_edn1)>. Acesso em: 8 jan. 2016.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

KAHNEMAN, D. As Maravilhas do Priming In: **Rápido e Devagar**: duas formas de pensar. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

KERSHAW, Ian. **Hitler**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

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

KRACAUER, Siegfried. La Propaganda y los filmes de guerra nazis. In KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler** – Una historia psicológica del cine alemán. Barcelona, Paidós Estética, 1985. p. 257-319.

KURTZ, Adriana S. O Cinema Nazista à serviço do holocausto judeu (ou um percurso da fábrica de sonhos à morte industrial). In: **XXVI Simpósio Nacional de História**. 2011, São Paulo. ANPUH 2011. Disponível em:<[www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300502844\\_ARQUIVO\\_anpuh2011cinemaepropagandaideologi\\_cartf.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300502844_ARQUIVO_anpuh2011cinemaepropagandaideologi_cartf.pdf)>. Acesso em: 8 jan. 2016.

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

LERNER, Silvia Rosa. Geografia da exclusão e da intolerância: dos guetos aos campos de extermínio. In: **XV Jornada Interdisciplinar Sobre O Ensino Da História Do Holocausto: História e Memória Do Holocausto**. Atas do evento. São Paulo. Disponível 2010 em: <[http://arqshoah.com.br/uploads/jornada/13/JORNADA43\\_130910050547.pdf#page=30](http://arqshoah.com.br/uploads/jornada/13/JORNADA43_130910050547.pdf#page=30)>. Acesso em: 5 fev. 2016.

LIBDY, F. D; ANGELIM, J. K. O; MENDES, L.S. Hitler e Nazismo: Sobre Arte, Estética, Comunicação e Ideologia. In: **XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte**. Universidade Federal do Pará - Intercom. Belém. 2014. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/norte2014/resumos/R39-0834-1.pdf>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

LONGERICH, Peter. **Joseph Goebbels**: uma biografia, Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

LUZ, Enrique. **“O Eterno Judeu”**: anti-semitismo e antibolchevismo Nos cartazes de propaganda política nacional-socialista (1919-1945), 2006. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VCSA-6WXRK/luz\\_\\_enrique.\\_o\\_eterno\\_judeu.\\_disserta\\_o.\\_hist\\_ria\\_fafich.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VCSA-6WXRK/luz__enrique._o_eterno_judeu._disserta_o._hist_ria_fafich.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 19 nov. 2014.

SILVA, Michelly Cristina da. **Cinema, propaganda e política**: Hollywood e o Estado na construção de representações da União Soviética e do Comunismo em Missão em Moscou (1943) e Eu fui um comunista para o FBI (1951). 2013. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena. et al. **História e Cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007. p. 39-64.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 4. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

NOGUEIRA NETO, Hugo. **A forma flutuante**: desejo e doutrina nos filmes do Terceiro Reich. 2017. Dissertação (Mestrado em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/D.8.2018.tde-19032018-110458. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8161/tde-19032018-110458/pt-br.php>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

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

\_\_\_\_\_. **O império das imagens de Hitler**: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazi-fascista na Europa e na América Latina (1933-1955). 2008. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/T.8.2008.tde-29092008-172531. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-29092008-172531/pt-br.php>>. Acesso em: 12 ago. 2018.

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

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

ROSANVALLON, Pierre. Por uma história filosófica do político. In: \_\_\_\_\_ **Por uma história do político**. São Paulo: Alameda, 2010. p. 37-64.

\_\_\_\_\_. Por uma história conceitual do político. In: \_\_\_\_\_ **Por uma história do político**. São Paulo: Alameda, 2010. p. 65-101.

SCHWARTZENBERG, Roger-Gerard. **O Estado Espetáculo** - Ensaio sobre e contra o Star System na política. Rio de Janeiro. Editora: DIEFEL, 1978.

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

SOUZA, Éder Cristiano. O uso do cinema do ensino de história: propostas recorrentes, dimensões teóricas e perspectivas da educação histórica. In: **Revista Escritas**, v. 4, 2002. p. 70-93. Disponível em <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/escritas/article/view/1303/8121>>. Acesso em: 12 ago. 2018.

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

THEML, Neyde; BUSTAMANTE, Regina, História comparada: olhares plurais. In: **Revista de História Comparada**, v. 1, n. 1, p. 1-23, 2007.

VALIM, Alexandre Busko. Cinema política e propaganda nas relações entre Brasil e Estados Unidos durante a II Guerra Mundial. In: **XXIX Simpósio Nacional de História**. UnB, Brasília, 2017. Disponível em: <[https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502754912\\_ARQUIVO\\_AnaisAnpuh2017.pdf](https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502754912_ARQUIVO_AnaisAnpuh2017.pdf)>. Acesso em: 7 jan. 2019.

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

**APENDICES**

## APÊNDICE A

DECUPAGEM DO FILME *O ETERNO JUDEU*

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

					<i>Fade out</i>	
<b>TOTAL:</b>	<b>22</b>	<b>25</b>	<b>03</b>		<b><i>Fade out</i></b> <b>(preto)</b>	<b>01:09 – 02:52</b>
2. Casa dos Judeus	05	05	04	Imagens externas	Corte seco – ilusão de sequência	02:52 – 03:13
	02	07	05	Lar incivilizado	Dissolver	03:13 – 03:48
	01	03	06	Religiosidade	Aproximação + <i>Fade out</i>	03:48 – 04:15
<b>TOTAL:</b>	<b>08</b>	<b>15</b>	<b>03</b>		<b><i>Fade out</i></b> <b>(preto)</b>	<b>02:52 – 04:15</b>
3. Vida pública e comércio	09	09	07	Vida “comunitária” em imagens	Corte seco	04:15 – 04:47
	04	07	08	Os judeus não querem trabalhar	<i>Fade out</i>	04:47 – 05:24
<b>TOTAL:</b>	<b>13</b>	<b>16</b>	<b>02</b>		<b><i>Fade out</i></b> <b>(preto)</b>	<b>04:15 – 05:24</b>
4. Valores	09	10	09	Comércio em imagens	Corte seco	05:24 – 06:05
	16	23	10	Os judeus querem comercializar	Corte seco	06:05 – 07:52
	14	16	11	Valores materialistas	<i>Fade out</i> (preto)	07:52 – 08:55
	14	12	12	Valores arianos	<i>Fade out</i>	08:55 – 09:47
<b>TOTAL</b>	<b>53</b>	<b>61</b>	<b>04</b>		<b><i>Fade out</i></b> <b>(preto)</b>	<b>05:24 – 09:47</b>
5. Para o judeu o que importa é o dinheiro	17	17	13	“ <i>Jewish way of life</i> ”	Corte seco	09:47 – 10:41
	05	05	14	Ascensão social	<i>Fade out</i> (preto)	10:41 – 11:12
	10	12	15	Exploração da mão de obra	<i>Fade out</i> (preto)	11:12 – 11:43
	12	12	16	O Parasita	<i>Fade out</i> (preto)	11:43 – 12:44

<b>TOTAL</b>	<b>44</b>	<b>46</b>	<b>04</b>		<b>Flip vertical</b>	<b>09:47 – 12:44</b>
6. O Eterno Judeu	10	10	17	Apresentação Palestina em imagens	Corte seco	12:44 – 13:14
	03	10	18	Peregrinação à Palestina	<i>Fade out</i> (preto)	13:14 – 13:44
	05	07	19	História dos judeus	<i>Fade out</i> (preto)	13:44 – 14:40
	01	01	20	Migração dos judeus	Dissolver	14:40 – 16:23
<b>TOTAL</b>	<b>19</b>	<b>28</b>	<b>04</b>		<b>Dissolver</b>	<b>12:44 – 16:23</b>
7. O Judeu como praga	08	09	21	Proliferação dos ratos	<i>Fade out</i> (preto)	16:23 – 17:32
	21	22	22	Estatísticas	<i>Fade out</i> (preto)	17:32 – 18:40
	13	19	23	Judeus assimilados	<i>Fade out</i>	18:40 – 21:22
<b>TOTAL</b>	<b>42</b>	<b>50</b>	<b>03</b>		<b><i>Fade out</i></b> <b>(preto)</b>	<b>16:23 – 21:22</b>
8. O judeu como parasita	02	02	24	Trecho do filme a “Família Rothschild”	<i>Fade out</i> (preto)	21:22 – 26:31
	12	12	25	O judeu e o mercado financeiro	Corte seco	26:31 – 28:55
<b>TOTAL</b>	<b>14</b>	<b>14</b>	<b>02</b>		<b>Corte seco</b>	<b>21:22 – 28:55</b>
9. O judeu em posição de influência	55	64	26	Judeus e o poder	<i>Fade out</i> (preto)	28:55 – 36:35
	52	57	27	Judeus e a arte degenerada	<i>Fade out</i> (preto)	36:35 – 38:54
	30	33	28	Judeus interferência cultural	<i>Fade out</i>	38:54 – 46:03
<b>TOTAL</b>	<b>137</b>	<b>154</b>	<b>03</b>		<b><i>Fade out</i></b> <b>(preto)</b>	<b>28:55 – 46:03</b>
10. Preceitos	02	13	29	Representação do judeu	Corte seco	46:03 – 49:58

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

## APÊNDICE B

**DECUPAGEM DESCRITIVA DO FILME O ETERNO JUDEU***Abertura:*

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

*Apresentação:*

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

*Créditos Iniciais:*

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

*Introdução:*

Fundo preto com os escritos introdutórios em branco ocupando o quadro todo, “O judeu civilizado que conhecemos na Alemanha nos dá apenas uma imagem incompleta de seu verdadeiro caráter racial.” (*Die zivilisierten Juden, welche wir aus Deutschland kennen, geben uns nur ein unvollkommenes Bild ihrer rassischen Elaenart*). Com um efeito de movimento de rolagem os escritos vão “subindo” e sendo substituídos pela continuação do texto de introdução – plano sequência. O

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

## **CAPÍTULO 1 - Contexto**

### Sequência 1 - *A campanha na Polônia:*

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

clara para uma fechada - reforçam o adjetivo “escuro” utilizado pelo narrador para se referir ao Gueto.

### Sequência 2 - *Apresentação do Gueto polonês em imagens:*

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

### Sequência 3 – *Mais que grotesco, uma praga:*

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

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

## **CAPÍTULO 2 – Casa dos Judeus**

### *Sequência 4 – Imagens externas:*

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

### *Sequência 5 – Lar incivilizado:*

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

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

#### Sequência 6 – *Religiosidade*:

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

### **CAPÍTULO 3 – Vida pública e comércio**

#### *Sequência 7 – Vida “comunitária” em imagens:*

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

#### *Sequência 8 – Os judeus não querem trabalhar:*

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

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

## **CAPÍTULO 4 - Valores**

### *Sequência 9 – Comércio em imagens:*

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

### *Sequência 10 – Os judeus querem comercializar:*

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

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

#### Sequência 11 – *Valores materialistas:*

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

Então, para os judeus, fazer negócios é algo sagrado”. A transição ocorre com um *fade out* da imagem para o preto e do som.

#### Sequência 12 – *Valores arianos*:

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

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

### Sequência 13 – “*Jewish way of life*”

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

### Sequência 14 – *Ascensão social*

Essa sequência é dividida em dois momentos, no primeiro são mostradas “as mais esplêndidas mansões da cidade”, para as quais, supostamente os judeus que forem bem sucedidos nos negócios se mudariam. São casas grandes, com planos abertos

que mostram toda extensão, algumas de frente outras pela diagonal. A música é a mesma da sequência anterior, nesse momento das casas o ritmo atinge seu “ápice de crescimento”, diminuindo de velocidade e altura. No segundo momento, o narrador completa sua ideia, que os judeus terão uma ascensão “desde que não se achessem nos caminhos uns dos outros”, como supostamente ocorria nos estreitos guetos do Leste. E que por isso eles “tentam escapar para ricas terras, com pessoas ricas. Eles precisam de outras pessoas, porque precisam de produtos com os quais negociar”. A cena após as casas é de um lugar estreito cheio de gente, apertado/estrito, o movimento de câmera reforça a ideia de algo longo e lotado. A música torna-se mais tensa e carrega um certo suspense. O final da frase e da sequência ocorre com um *fade out* para o preto.

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

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

transição entre as sequências se dá por *fade out* da música e da imagem para o preto.

### Sequência 16 – *O Parasita*

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

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

## **CAPÍTULO 6 – O Eterno Judeu**

### *Sequência 17 – Apresentação Palestina em imagens*

Nesta sequência o filme apresenta a Palestina por meio de imagens. O narrador fala apenas “embora estejam geograficamente separados” complementando sua frase da cena anterior (no capítulo 5). A música é diferente das outras, embora apresente uns ruídos bem semelhantes à de cenas anteriores. Ela tem uma tensão, mas uma certa leveza junto, com batidas mais rápidas, transmite uma sensação de que algo curioso está para acontecer. As imagens são mais claras, mas matem unidade visual, tanto pelo enquadramento, como pela temática. A primeira delas é o portal

utilizado na transição de entrada, ele “emoldura” o quadro, vemos a presença de um animal parado no meio do caminho e um homem andando. As construções são menores e diferentes, e aparentemente deixam as ruas mais estreitas, ela vão afunilando pelo enquadramento da imagem. As cenas seguintes são planos mais fechados, temos homens conversando, interagindo e comercializando, as imagens são um pouco menos poluídas que as anteriores, mas ainda assim há presença de mais pessoas e cenário carregado, de lojas, objetos, mercadorias, entre outros. Notamos que as vestimentas, construções, ambiente e claridade são diferentes. Esta sequência é mais leve, tanto pela música quanto pela imagem e cenas. A transição da última cena se dá por um corte seco.

#### Sequência 18 – *Peregrinação à Palestina*

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

#### Sequência 19 – *História dos judeus*

Nesta sequência não há som ambiente. A música de fundo passa por dois momentos diferentes o primeiro é mais brando e “formal”, o segundo apresenta um ritmo mais forte e transmite a sensação de tensão. As imagens, e narração possuem também dois momentos, mas as ideias se complementam. No primeiro momento há

um mapa escuro, com elementos em branco que representam o povo judeu, sua movimentação e “dominação” territorial. A história contada pelo narrador é a seguinte: “Há 4 mil anos atrás, seus ancestrais hebraicos já estavam perambulando. Saindo da Terra dos Dois Rios, eles vaguearam ao longo do mar até o Egito, onde tiveram um lucrativo negócio de grãos, por algum tempo. Quando os camponeses e outros egípcios. Levantaram-se contra os usurários e especuladores estrangeiros, eles perambularam mais uma vez, e saquearam a caminho da terra prometida. Eles lá se estabeleceram, saqueando impiedosamente os habitantes legítimos e culturalmente superiores”. Primeiro os elementos do mapa e depois ele próprio recebem um efeito de dissolver até que a tela fica preta. O plano seguinte surge a partir de um efeito *fade in*, nele temos um plano sequência - com enquadramento próximo (altura a partir do tórax) - de judeus enfileirados lado a lado em um local aberto, vemos 3 homens e um pedaço do quarto. As cenas seguintes seguem essa proposta, imagens de rostos de judeus. Na narração temos que o “judeu miscigenado” surgiu ao longo dos séculos – por misturas raciais do Extremo Oriente e “negroide”, e que possuem elementos raciais diferentes aos dos europeus e mais do que no corpo se diferem na alma. A sequência se encerra com um *fade out* para o preto.

#### Sequência 20 – *Migração dos judeus*

Nessa sequência não há som ambiente. A música é branda, e não recebe muito destaque. A sensação de tensão ainda é transmitida mas de uma forma mais leve. A cena é de um mapa com elementos brancos simbolizando os judeus. Esses elementos por vezes são mais “granulados”, finos – principalmente quando traçam um caminho, e no momento final da sequência ele é todo interligado e preenchido. Os caminhos representam o que o narrador fala: “Provavelmente nunca nos aborreceríamos com eles, se tivessem permanecido lá no Oriente. Mas o império cosmopolita de Alexandre, o Grande, que ia do Oriente Médio à metade do Mediterrâneo, e especialmente o ilimitado império mundial dos romanos, forjou a evolução do caráter migratório e mercantil dos judeus que logo se espalharam pelas espaços abertos do Mediterrâneo. Enquanto muitos deles se estabeleciam nos amplos tráfegos urbanos e centros comerciais do Mediterrâneo, outros vagavam sem cessar pela Espanha, França, sul da Alemanha e Inglaterra. Em toda parte,

tornaram-se indesejáveis. Na Espanha e na França, as pessoas se revoltavam abertamente contra eles, nos séc. 13 e 14. E continuaram a perambular, principalmente pela Alemanha. De lá, seguiram a trilha da criativa cultura ariana, colonizando o Leste até que encontraram um gigantesco e inexplorado reservatório nas partes polonesas e russas do leste europeu. O século 19, com suas confusas ideias sobre igualdade e liberdade, deu aos judeus uma grande ascensão. Do leste europeu eles se espalharam por todo o continente durante os séc. 19 e 20, e depois por todo o mundo.” A cena acaba com um efeito de dissolver, primeiro o mapa perde sua opacidade restando apenas o “rastros” / “marca” dos judeus, representados pelos elementos brancos ao longo da cena. Essa forma indefinida aos poucos se dissolve e a transição se encerra em uma tela preta.

## **CAPÍTULO 7 – O Judeu como praga**

### *Sequência 21 – Proliferação dos ratos*

Não há barulho ambiente nesta sequência. A música é dividida em dois momentos. Um primeiro acompanha as imagens do mesmo mapa das cenas anteriores, e os elementos brancos que se movem e marcam territórios representam ratos e não mais judeus. No mesmo esquema das cenas anteriores a imagem acompanha o que o narrador fala. Ele inicia a sequência dizendo que “Paralelo a esta peregrinação judia pelo mundo, temos a migração de um incansável animal: o rato. Os ratos têm sido parasitas da humanidade desde o nosso surgimento.”. A partir disso fala sobre a proliferação desses animais pelo mundo ao longo do tempo. Nessa primeira parte a música é mais baixa e branda. No segundo momento da sequência ela aumenta de ritmo, com batidas mais fortes transmitindo uma sensação maior de tensão, que pode se aproximar a um certo pavor dado as imagens e narração. A transição do mapa ocorre da mesma forma que o mapa anterior, dissolve o mapa e depois os elementos visuais em branco, deixando marcado a trilha dos ratos. A cena seguinte é um plano *super-close* que mostra muitos ratos - subindo um sobre o outro. Os planos seguintes mostram lugares infestados de ratos, eles escondidos ou a mostra, saindo de bueiro, por trás de caixas, sacos, etc. O narrador fala dos malefícios que os ratos causam onde aparecem: a destruição à terra, mercadorias, alimentos; espalham pragas, doenças, cólera, disenteria, lepra e febre tifoide. As cenas

seguintes continuam mostrando ratos, mas dessa vez em cantos que eles passam correndo, ela é marcada por mais movimento que as anteriores. Durante elas o narrador diz que os ratos são: “espertos, covardes e cruéis, e geralmente surgem em gigantescas multidões. Eles representam os elementos de dissimulação e destruição subterrânea entre os animais, da mesma maneira que os judeus fazem na humanidade”. O fim desta sequência é marcado por um *fade out* para o preto, mas a dissolução ocorre rápido e ele só termina de dizer a frase já na próxima sequência quando em que temos um judeu andando. Essa transição reforça a relação que o narrador faz entre o rato e o judeu.

### Sequência 22 – *Estatísticas*

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

### Sequência 23 – *Judeus assimilados*

Não há barulho ambiente. A música inicia mais baixa mas aumenta ao longo da sequência, que pode ser dividida em 3 momentos. No primeiro momento temos algumas variações da música. A primeira imagem é um plano fechado em um rosto judeu que segundo o narrador ainda apresenta sua aparência exterior natural, um efeito de fusão com sobreposição marca a mudança de cena, do mesmo homem com a aparência diferente – cabelo cortado, barba feita, terno e gravata – a forma como eles ficam “quando saem dos lugares assombrados da Polônia, para o mundo rico”. A música nesse momento fica bem marcada com um ritmo rápido que transmite uma ideia de suspense, quando ocorre a transição de cenas, a música fica mais alta e é alterada, passa a ter um ritmo que lembra músicas judaicas, ocorre um *fade out* (preto) para passar de uma cena para a outra. Outros dois homens passam por essa “transformação”, eles também estão em fundo liso, mas o primeiro plano deles é um plano americano (pega na altura das pernas), no primeiro não ocorre a alteração para uma música judaica após sua mudança, no segundo sim. Após esses dois ocorre outro *fade out* de transição. Depois tem um plano com alguns judeus lado a lado, a câmera faz um *pan* (movimento horizontal) e capta o rosto deles. Depois um efeito de *fade out* para o preto e temos eles “transformados”. A música fica bem mais tensa, alta e forte quando aparece o grupo, transmite a sensação além da sensação de tensão e suspense, a de uma ameaça eminente. Neste primeiro momento da sequência o narrador comenta que elementos como: “o cabelo, a barba, o solideo e o manto, tornam o judeu oriental reconhecido por todos.” Mas só os de olhar apurado consegue notar as origens raciais deles sem esses elementos característicos. Afirma que os judeus quando estão com não judeus tentam sempre esconder sua origem. No momento em que mostra o grupo de homens o narrador diz que eles: “preparam-se para se infiltrarem na civilização ocidental”. E que os judeus de gueto “ainda não se adaptam bem às suas limpas roupas ocidentais”. Um segundo momento da sequência se dá por trechos de vídeo que mostra um judeu assimilado de Berlim em uma festa. O narrador comenta o que os judeus de Berlim são mais peritos em se adaptarem à vida ocidental, e ao longo do vídeo diz: “Seus pais e avós viveram no gueto, mas isto não é exteriormente visível. Aqui, nas 2ª e 3ª gerações, a assimilação atingiu o ápice Por fora, tentam agir como os povos hospedeiros. Pessoas sem boa percepção deixam-se enganar

por esta imitação e consideram os judeus iguais a eles mesmos. É aí onde está o grande perigo: Estes judeus adaptados permanecem

sempre como corpos estranhos nos organismos dos povos hospedeiros, qualquer que seja a aparência.” No terceiro momento da sequência o único som é a narração que apresenta membros – enquanto aparecem seus retratos - de pessoas que “fazem parte da alta sociedade ariana” que são judeus assimilados apesar de não parecerem. A sequência se encerra com um *fade out* para o preto.

## **CAPÍTULO 8 – O Judeu como parasita**

### *Sequência 24 – Trecho do filme a “Família Rothschild”*

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

pelo bem da humanidade isto serviu a eles como um meio de obter influência internacional sobre seus povos hospedeiros.” A sequência termina com uma transição em *fade out* para o preto.

### *Sequência 25 – O judeu e o mercado financeiro*

Primeiro momento a música começa calma e vai se tornando um pouco mais acelerada, ela é bem pautada, e de acordo com a narração e “gráfico”. Visualmente temos um “esquema gráfico” do que o narrador explica, a partir do exemplo do filme, que cada personagem que fosse para os países indicados pelo país se tornariam um cidadão de lá, mas não deixariam de ser judeus. Ao longo da cena outras famílias e

nomes vão sendo apontadas. Entre esse momento da sequência e o próximo ocorre uma transição *fade out* para o preto. No segundo momento, a música começa alta e com batidas fortes, mas vai diminuindo. Quando temos uma grande gama de relações dos judeus pelo mundo ela aumenta de volume e ritmo. Na tela temos um mapa, no começo com destaque na Europa apresenta mais um “esquema gráfico” de como por “redes de relações” os judeus tornam-se “uma força internacional”, a imagem tem um efeito/movimento de *zoom out* (transmite a impressão de que ela se afasta do que é filmado) assim de um detalhe do mapa conseguimos vê-lo por inteiro, e “descobrir” que a influência dos judeus é ainda mais ampla. Deste momento para o próximo ocorre uma transição por fusão, as imagens são sobrepostas. No terceiro momento imagens de “apresentação” de Nova Iorque, considerada pelo narrado como “centro de poderio judeu”, as imagens seguintes são de momentos em mercado de ações. Há barulho ambiente de muitas vozes e tumulto. A transição da imagem ocorre com um corte seco.

## **CAPÍTULO 9 – O judeu em posição de influência**

### *Sequência 26 – Judeus e o poder*

A sequência pode ser dividida em 5 momentos. Apenas no quarto momento algumas das imagens são acompanhadas de barulho ambiente muito baixo. No primeiro momento a música é solene, apresenta um ritmo variado, transmite uma sensação de que algo está sendo apresentado, mas com uma certa tensa comedida. Visualmente temos imagens de judeus envolvidos com a economia, ou com destaque dentro dos Estados Unidos, França e Inglaterra. Sobre eles o narrador afirma que eles se disfarçam e quase se parecem com os hospedeiros, “mas o judeu é um desarraigado parasita, até mesmo no poder”. Transição do primeiro momento em *fade out* para o preto e da música. Quando se inicia o segundo momento ela é mais baixa passa a ser mais orquestrada e harmônica, com tons que vão do baixo ao alto. Neste segundo momento vemos imagens sobrepostas: sinagoga em que é possível perceber claramente uma estrela de Davi no topo sobre construções Ocidentais, o narrador afirma que o poder dos judeus “não vem do esforço próprio. Ele só dura enquanto os hospedeiros iludidos estão dispostos a carregá-lo nas costas”. Transição do segundo para o terceiro momento ocorrer com um *fade out*

para o preto. A música aumenta de ritmo, transmite uma sensação de solenidade e tensão, é mais agressiva e retumbante, seu volume se altera ao longo das imagens. Na tela surge centralizado na tela “Novembro 1918”, o narrador agora fala que os espectadores se lembrem dos dias trágicos em que a Alemanha estava desamparada. Em seguida aparecem alguns vídeos que mostram tumulto nas ruas. E depois os da assembleia de Weimar e a apresentação de alguns judeus que estão indo para lá. Mais imagens do povo e tumultos, o narrador associa aos ideias comunistas e passa a falar sobre outros judeus “personalidades”, apresentando seu retrato enquanto são citados. Transição com *fade out* em preto. No quarto momento a música passa a ter uma melodia com variações que transmitem um certo incômodo, ao longo das imagens o ritmo vai aumentando, e são acrescentados alguns ruídos sonoros de outros tons dentro da música. Neste quarto momento apresentação de “infográfico” a partir de “bonequinhos” representa as quantidades, proporções que o narrador fala, comparando a quantidade de alemães e judeus trabalhando em fábricas, promotores, advogados, médicos, comerciantes. Os que eram judeus iam do branco (cor inicial) para um destaque na cor preta. Outro “infográfico”, sobre a renda média de um alemão do lado esquerdo, representada por cilindro branco, ele começa bem pequeno e vai aumentando até atingir a posição final. A do judeu no lado direito, conforme os dados passados pelo narrador, eram 10 pilhas mais finas e mais compridas que a do alemão. Agrupadas transmitem uma noção de um montante. A imagem dissolve para o preto, marcando a transição para o penúltimo momento da sequência. A música é mais baixa, apenas preenche a fala do narrador para não ficar um “vazio”. Neste momento são apresentadas imagens dos alemães desempregados e em condição de pobreza. Cenas de casas improvisadas, homens, mulheres e crianças em um ambiente que parece um acampamento, envolta de fogo, “catando” coisas, entre outras. A sensação é que estão desamparados por conta da pobreza e ao desemprego que caíram, o narrador afirma que: “Enquanto milhões de alemães caíam no desemprego e na pobreza, imigrantes judeus conseguiam riquezas fantásticas em poucos anos. Não através de trabalho honesto, mas pela usura, trapaça e fraude”. No quinto momento seguinte a música é mais alta, tem marcações bem pautadas. A palavra “*Inflation*” aparece com destaque na tela, depois retratos de judeus que se aproveitaram, tiraram vantagem financeira em cima dos alemães – eles são comentados pelo narrador enquanto suas imagens aparecem na tela. Transição em *fade out* para o preto.

### Sequência 27 – *Judeus e a arte degenerada*

No primeiro momento da sequência a música começa alta, chamando atenção com um ritmo forte bem marcado, transmite uma sensação de força, continuidade, e rapidez, provavelmente tocada em órgão o que dá um aspecto de grandeza, retumbante e belo. Para o narrador: “Os judeus são mais perigosos quando permitidos a se intrometerem na cultura de um povo, ou em sua religião, arte, e expressar seus insolentes julgamentos neles”. Visualmente é apresentado várias esculturas, afrescos e pinturas (gregas e do renascimento). O segundo momento apresenta contraste, é o único momento que tem música com voz no filme. Ela é gritada, mistura alguns ritmos, batuques, grupo de pessoas fazem o fundo. Transmite uma sensação de estranheza e um incomodo pelo contraste que ocorre. No final desse momento vemos dois cantores negros, – sobrepostos na imagem anterior- um homem e uma mulher e a música fica mais animada. São apresentadas obras de arte, pinturas, esculturas, consideradas pelos nazistas como “degeneradas”, o narrador diz que o judeu não tem sentimento “o que ele chama de arte, tem que agradar seus nervos deteriorados. [...] tem que ser anormal, grotesco, perverso, ou patológico.” As imagens exibidas eram das chamadas “vanguardas europeias” (principalmente as do expressionismo) e algumas estatuetas africanas. A transição de cena se dá por um *fade out* da música e da imagem para o preto.

### Sequência 28 – *Judeus interferência cultural*

No terceiro momento da sequência a música instrumental retorna, mais baixa, transmite uma sensação de suspense. São apresentadas retratos dos judeus citados pelo narrador: O judeu Kerr, czar da arte na República de Weimar. O judeu Tucholsky, perigoso pornógrafo [...] O judeu Hirschfeld, que promoveu a homossexualidade e a perversão. Com o disfarce de discussão científica, eles tentaram desviar os saudáveis desejos para caminhos de degeneração.”

Essas imagens são brevemente interrompidas por uma cena em que são dispostas obras que exemplificam o que foi falado. Depois retorna para cenas com retratos e

vídeos de judeus do meio cultural (e do Einstein). A transição se dá por um *fade out* para o preto.

## **CAPÍTULO 10 – Preceitos religiosos**

### *Sequência 29 – Representação do judeu*

A sequência se inicia com uma música já tocada, mas mais baixa – a *Tocatta and Fugue* de Bach, na sequência “Judeus e a arte degenerada” – o narrador tenta explicar como tantos judeus – principalmente do meio artístico, como o Chaplin, apresentado no capítulo anterior – foram bem quistos. Para ele a culpa é do: “falso dogma da igualdade humana [que] enganou o instinto saudável da nação. Séculos de educação religiosa tem ensinado aos cristãos europeus a considerar os judeus como companheiros fundadores da religião cristã. Benevolentes pintores e poetas alemães idealizaram as figuras bíblicas da história tribal hebraica. Abraão, Isaac e Jacó eram considerados pilares da mais alta moral e nobreza humana.” Durante esse momento são exibidas imagens religiosas, os planos variam entre um pouco mais abertos e mais fechados, mostrando a obra em geral e/ou detalhes. A maioria dos detalhes focam em personagens hebraicos da Bíblia. O narrador questiona a representação deles nas obras, pois “agora sabemos que [...] não podiam ter esta aparência”. Defende: “Nós precisamos corrigir nossa visão histórica.” Essa fala é acompanhada de um efeito *fade out* (preto). A cena seguinte é de um homem com terno, cartola e barba comprida. Ela aparece com a fala: “Eis como os hebraicos realmente se parecem”. Trata-se de um trecho de um vídeo, que segundo o narrador mostra uma comemoração judaica. Ocorrer um encontro de judeus em uma casa, conversam, jantam, se divertem, e cantam. Durante a exibição do vídeo o narrador faz os seguintes comentários: “O que se segue é um festival Purim judaico filmado por judeus de Varsóvia, para uso próprio como filme cultural. Está aparente inofensiva comemoração familiar, celebra o massacre de 75.000 antisemitas persas por ancestrais bíblicos dos nossos judeus de hoje. A Bíblia registra que “No dia seguinte, os judeus descansaram, e fez do dia um dos que seriam de banquetes, alegria e troca de presentes. Eles decidiram que estes dois dias, o Purim, seriam daí em diante lembrado pelos filhos de seus filhos, para sempre. “Alemães educados, objetivos e tolerantes, consideram estes contos apenas como folclore e costumes estrangeiros. Mas, esta é a raça de Israel, ainda esfregando suas mãos no banquete

da vingança, mesmo enquanto usam roupas da Europa Ocidental, nas quais os israelenses de hoje escondem sua natureza assassina. Para entender o sério perigo por trás de tudo isto”. A transição se dá com um corte seco.

### Sequência 30 – *Ensinamentos antigos para a juventude*

As duas cenas é de jovens sendo ensinados por um rabino, ocorre em um ambiente fechado. Os planos variam entre mais abertos e detalhes nos rostos. Não há música, apenas vozes do som ambiente. O narrador afirma que: é preciso observar os ensinamentos morais da raça judia. Desde a infância, o judeu aprende as leis antigas nas escolas Talmud. Ao crescer, ele aprende mais dos livros da lei judaica. Mas isto não é instrução religiosa. Os rabinos não são teólogos pacíficos, mas sim, educadores políticos. A política de uma raça parasita precisa ser conduzida em segredo. Um simples judeu do gueto não precisa necessariamente conhecer todos os planos. É suficiente que ele esteja, desde a juventude, cheio do espírito. O que ensina a antiga lei do Talmud? "Seja sempre manhoso quando assustado: responda com brandura para acalmar a ira do estrangeiro, de forma que serás querido. Concorde com ele e sorria, por enquanto.". "Cinco coisas Canaan ensinou aos seus filhos: Amai-vos uns aos outros, amai a pilhagem, amai o excesso, odeie seus senhores, e nunca diga a verdade". A sequência se encerra com uma

### Sequência 31 – *Nas sinagogas*

Nessa sequência não há música de fundo, apenas o som ambiente com cânticos, rezas e conversas, barulhos pertinentes ao ambiente da sinagoga onde se passa a sequência. As cenas tem planos e enquadramentos variados, mostram uma sinagoga cheia com homens orando, eles usam vestes específicas. E são colocados em disposição aparentemente hierárquica. Estas imagens são apresentadas enquanto o narrador fala: “Maiores desenvolvimentos da vida interna judia, ocorre nas sinagogas. Os judeus confiam no fato das pessoas não entenderem sua língua nem os símbolos ambíguos. As caixas pretas em suas cabeças contêm passagens da lei.” Uma cena que se destaca entre essas, é de um plano fechado em que dois homens estão negociando uma roupa, há a mostra do

produto e o pagamento, ou seja, ocorre uma venda, o som durante esta passagem é o mesmo das cenas anteriores, o som ambiente da sinagoga e a continuação de um cântico. O que nos faz pensar que os homens negociando sentados no banco estão dentro da sinagoga como os das cenas anteriores. A narração complementa essa impressão: “Fazer negócios durante o serviço não é considerado um ato de desrespeito pelos israelenses. A lei ensina que: "Todo aquele que honrar o Torah, terá sucesso nos negócios."” Porém um elemento que os difere é a vestimenta, enquanto os outros usam trajes diferentes, aparentemente específicos para as práticas religiosas, estes estão de terno. No plano seguinte continua as imagens de reza. O pergaminho de Torah é levado é levado ao púlpito e adorado pelos fieis no caminho. O narrador descreve o que acontece: “O pergaminho do Torah, contendo os cinco livros de Moisés e a lei, é retirado da assim chamada Arca Sagrada. A caminho do púlpito, os judeus a beijam para pedir perdão pelos seus pecados”. A transição dessa cena para a próxima sequência se dá por um corte seco.

### Sequência 32 – *Ensinamentos do Torah*

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

última fala que temos a estrela de Davi em destaque. A Transição ocorre por meio de um *fade out* para o preto.

### Sequência 33 – *Abate de animais*

A sequência pode ser dividida em grupos. Na introdução a música é forte e transmite uma sensação de aflição. Nesta primeira parte a tela é preta e ocupando todo o quadro aparece um texto: “Um dos mais reveladores costumes da suposta religião dos judeus é o abate de animais”. Ocorre um efeito de fusão e outro quadro com texto: “As seguintes cenas reais estão entre as mais horríveis já filmadas”. Quando sua primeira parte chega ao fim ele tem um efeito de rolagem até o final. “Nós as mostramos, apesar das objeções sobre mau gosto. É mais importante que nosso povo conheça a verdade sobre o judaísmo”. Ocorre um *fade out* e mais uma tela com escritos aparece, essa uma advertência: “Pessoas sensíveis são aconselhadas a não assistir”. A transição deste primeiro momento para o próximo ocorre com um *fade out* para o preto e de uma forma lenta imagem e música vão “saindo de cena”. Nessa próxima etapa não há música de fundo, apenas som ambiente. O primeiro plano é de uma vaca encostada em uma cerca e mugindo alto (é o primeiro som que ouvimos nessa etapa), o enquadramento é fechado no animal que olha para cima assustado. O plano seguinte também é fechado, temos um homem segurando uma machadinha, próxima à altura da cabeça, e com uma roupa protetora. A sensação que sua expressão transmite é de que ele esboça um pequeno sorriso - por causa das marcas do rosto. Essa pequena cena apresenta um efeito dramático que junto com a parte da introdução (escritos e música) potencializa a sensação de suspense e crueldade. No terceiro momento da sequência o narrador volta a falar: “Supostamente, esta religião proíbe os judeus de comerem carne abatida de maneira comum. Então, eles deixam o animal sangrar até a morte, ainda consciente”. Durante essa fala temos um plano sequência de homens entrando pela porta de um celeiro – o enquadramento pega a porta de dentro para fora – puxando um boi, com avental e facões na mão. O plano muda para um dos homens abaixado amarrando as patas do animal. O narrador diz: “Os judeus, enganosamente, descrevem este método cruel como a maneira mais humana de abater”. O plano seguinte mostra o animal em pé com as patas presas e os homens tentando derruba-lo. Quando ele cai temos um próximo plano sequência dele deitado, em um

enquadramento próximo focado no boi, um homem apoia a cabeça do animal no chão. A câmera sobe e vemos um outro homem segurando um facão se aproximando, a câmera abaixa um pouco, de forma que seja possível enxergar o homem e o pescoço do animal. Rapidamente o homem se abaixa e corta o pescoço do animal, vemos o sangue espirrando. O animal se contorcendo e mugindo. O homem se afasta e a câmera abaixa focando o bicho, percebemos que há uma “poça de sangue” no chão e um grande corte em seu pescoço, conforme o animal se contorce e ao mexer a cabeça é possível vermos o sangue escorrendo mais rápido e por dentro da ferida. Essa cena pelo visual e som (os homens falando ao fundo e assistindo o animal se contorcer, o sangue, os movimentos do boi, a ferida aberta, os mugidos e barulhos emitidos pelo animal) transmite uma sensação de agonia e aflição muito acentuada. As cenas seguintes mostram mais detalhes, e situações semelhantes a anterior. Várias cenas de abate e de animais ensanguentados, com o pescoço cortado, amarrados se contorcendo são passadas nessa sequência. O narrador diz: “A ciência europeia há muito tempo reconhece o caráter de tortura deste tipo de abate. Em 1892, o povo da Suíça votou pelo seu banimento. A lei judaica não tem amor nem respeito pelos animais, no sentido germânico. É até proibido que o animal que sofre seja aliviado de sua agonia. O movimento Nacional Socialista opôs-se a esta cruel tortura de animais indefesos, desde os primeiros dias. Em quase todas as eleições provinciais e no Parlamento, nós agimos para proibir esta forma de matança”. A transição da última cena desse bloco ocorre com a entrada de uma imagem de jornal pelo meio da tela, com um formato próximo a uma estrela que se expande “vindo para frente da tela” até que sua imagem fique definida, em seguida ocorre um *zoom in* em determinado pedaço do jornal. O narrador diz: “Mas toda a imprensa controlada pelos judeus chamou nossa atitude de vergonhosa”. Desta forma, no próximo grupo da sequência é exibida imagem de um jornal no qual é possível ler: “Em sessões em Baden, Bavaria e na Thuringia, o Nacional Socialismo agiu para proibir esta forma de abate por ser indigno de uma nação civilizada. Os nazistas, no seu ódio e antissemitismo, não hesitam em envolver os cidadãos alemães nas suas interferências em respeitáveis e antigos costumes religiosos. Eles alegam que isto é apenas crueldade contra os animais. Cientistas honestos, ao contrário, têm provado que esta forma de abate está entre as mais humanas de todo o mundo.” Com um efeito de dissolver a próxima imagem mostra uma jornal focalizando a manchete: FANTASIAS NAZISTAS CONTRA O

RITUAL DE ABATE”. Em um próximo jornal: “A BATALHA CONTRA A CARNE KOSHER”. Mais uma imagem de jornal é mostrada, ela apresenta uma tipografia diferente das outras, é um jornal “não judeu”, nela é possível ler: “Um estudo isento, pelo rabino Englebert em resposta a muitas indagações de diversas áreas, sobre se o abate de animais pelos rituais judeus é realmente uma crueldade contra os animais, eu gostaria de dizer o seguinte: O abate é na verdade uma questão de...”. As imagens de manchetes de jornais “judeus” voltar a aparecer: “EXPLICAÇÃO DE RABINOS DA ALEMANHA”; “AGITAM SESSÃO DO CONSELHO: CIENTISTAS REBATEM MENTIRAS NAZISTAS”; “FALHA O ATAQUE À CONSTITUIÇÃO” - e por último - “AÇÃO NAZISTA FALHA: "AMIGOS DOS ANIMAIS" HIPÓCRITAS”. Nesta parte a música de fundo volta, é instrumental, não muito alta vai aumentando de volume, ritmos bem marcados transmitem uma sensação de tensão. Outro momento da sequência já não tem mais a música, há apenas o som ambiente, dos animais nos pastos que estão sendo mostrados: vacas, carneiros, em planos variados. O narrador diz: “A única escapatória da imprensa judia era escrever estas coisas, pois poucos alemães já haviam visto um abate Kosher, considerando-se o longo amor dos alemães pelos animais, isto teria sido, por outro lado impossível para os judeus continuarem impunemente com a cruel tortura de animais inocentes e indefesos.” O final da frase acaba em outra cena, e mais um dos momentos da sequência. Nela vemos carneiros sendo levados para o abate, colocados em um lugar específico para isso. Os planos seguintes mostram homens cortando os pescoços dos animais e eles se contorcendo. O narrador diz: “Estas cenas provam a crueldade deste método de abate. Elas também revelam o caráter de uma raça que esconde sua insensível brutalidade por trás da fachada de piedosos religiosos”. As cenas seguintes mostram uma outra forma de matar os animais, eles soltos correm e se contorcem agoniados, é uma passagem que transmite a sensação de uma crueldade maior. O narrador fala: “Os açougueiros judeus normalmente amarram os animais de forma que nenhum movimento possa revelar sua agonia. Mas também é costume abatê-los desamarrados, desta maneira.”. A transição ocorre com um *fade out* para o preto.

## CAPÍTULO 11 – Encerramento

### Sequência 34 – *Nazismo contra a crueldade dos judeus*

A música nesse início de sequência vai aumentando de volume e ritmo, transmite uma sensação triunfo. Nessa parte a sequência é composta de imagens de um documento que supostamente mostram o que o narrador fala: “Logo após o Führer ter assumido o poder, foi decretada uma lei, em 21 de abril de 1933, proibindo a forma judaica de abate. Ela decretava que todo animal de sangue quente deveria ser anestesiado antes do abate. E quanto aos rituais de abate, a Alemanha Nacional Socialista tem feito uma intensa limpeza de todos os judeus. Modo de pensar judeu e sangue judeu nunca mais poluirão a nação germânica. Sob a liderança de Adolf Hitler, a Alemanha hasteou a bandeira de guerra contra o eterno judeu.” A transição das imagens do documento para um vídeo de um discurso do Hitler em um congresso em de 30 de janeiro de 1939, são dadas por efeitos de sobreposição de imagens de bandeiras nazistas flamulando, começam com baixa opacidade e terminam em alta, a partir delas ocorre um *fade out* para o preto e entram os vídeo com uma breve legenda -“*Reichstagssitzung 30. Januar. 1939*” – Após o vídeo do discurso as imagens de aplausos são complementadas com outras de momentos diferentes. Multidão em êxtase e com o braço em riste na saudação nazista. Imagens de multidão em geral, jovens, mulheres, crianças, homens, soldados – todos atendendo a um padrão estético. Cenas claras em ambientes abertos, muitas delas com um ângulo de baixo para cima (*contra plongée*), outra série de imagens é com plano detalhe mostrando rostos sérios, concentrados, e com o olhar para o horizonte, transmitindo uma sensação de moral e respeito. Primeiro temos o contagiante som de aplauso e multidão eufórica – som ambiente – em seguida entra uma música, forte, bem compassada e que sugere uma sensação de empolgação, triunfo, conquista e grandiosidade. As cenas seguintes mostram homens uniformizados em desfile com movimentos harmônicos e bem ordenados, carregam bandeiras, andam em saudação nazista, estão em ambientes amplos e dão a sensação de um grande espetáculo. O narrador diz que: “A eterna lei da natureza, mantendo a pureza racial, é o legado que o movimento Nacional Socialista deixa para a nação germânica para sempre. Neste espírito, o povo unificado alemão marcha para o futuro.” Os planos finais são de bandeiras com a suástica nazista. Na

última tomada a câmera “passeia” entre elas e vai sendo encoberta por uma delas, até que a imagem fica toda preta.

## APÊNDICE C

**TRANSCRIÇÃO DA NARRAÇÃO DO FILME *O ETERNO JUDEU****Abertura:*

O ETERNO JUDEU

*Apresentação:*

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

*Introdução:*

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

**Capítulo 1 – Contexto***Sequência 1: A Campanha na Polônia*

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

*Sequência 2: Apresentação do Gueto Polonês em imagens*

(Não há narração, nem escritos nenhum.)

*Sequência 3: Mais que grotesco, uma praga*

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

Wagner disse certa vez: "O judeu é o demônio por trás da corrupção da humanidade". E estas imagens provam isto.

## **Capítulo 2 - Casa dos judeus**

### Sequência 4 - *Imagens externas*

(Não há narração, nem escritos nenhum.)

### Sequência 5 - *Lar incivilizado*

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

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

### Sequência 6 - *Religiosidade*

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

## **Capítulo 3 - Vida pública e comércio**

### Sequência 7 - *Vida "comunitária" em imagens*

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

### Sequência 8 - *Os judeus não querem trabalhar*

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

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

Estes judeus não querem trabalhar, querem comercializar!

## **Capítulo 4 - Valores**

### Sequência 9 - *Comércio em imagens*

Aqui, eles estão em seus elementos.

#### Sequência 10 - *Os judeus querem comercializar*

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

#### Sequência 11 - *Valores materialistas*

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

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

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

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

#### Sequência 12 - *Valores arianos*

Isto é totalmente incompreensível para quem não é judeu.

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

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

#### Sequência 13: “*Jewish way of life*”

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

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

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

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

#### Sequência 14: *Ascensão social*

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

#### Sequência 15: *Exploração da mão de obra*

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

#### Sequência 15 – *O Parasita*

Os judeus são um povo sem camponeses nem trabalhadores, uma raça de parasitas. Onde quer que o corpo de uma nação apresente uma ferida, eles se agarram e se alimentam do organismo em decomposição. Eles negociam com a enfermidade das nações, portanto, esforçam-se para aprofundar e prolongar todas

as condições de enfermidade. É assim na Polônia, e assim era na Alemanha. Os judeus têm sido assim em toda sua história.

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

## **Capítulo 6 – O Eterno Judeu**

Sequência 17: *Apresentação Palestina em imagens*

.... embora estejam geograficamente separados.

Sequência 18: *Peregrinação à Palestina*

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

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

Sequência 19: *História dos Judeus*

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

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

Sequência 20: *Migração dos Judeus*

Provavelmente nunca nos aborreceríamos com eles, se tivessem permanecido lá no Oriente. Mas o império cosmopolita de Alexandre, o Grande, que ia do Oriente Médio à metade do Mediterrâneo e especialmente o ilimitado império mundial dos romanos, forjou a evolução do caráter migratório e mercantil dos judeus que logo se espalharam pelas espaços abertos do Mediterrâneo.

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

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

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

## **Capítulo 7 – O judeu como praga**

### *Sequência 21: Proliferação dos ratos*

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

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

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

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

#### Sequência 22: *Estatísticas*

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

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

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

#### Sequência 23: *Judeus assimilados*

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

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

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

adaptados permanecem sempre como corpos estranhos nos organismos dos povos hospedeiros, qualquer que seja a aparência.

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

## **Capítulo 8 – O judeu como parasita**

Sequência 24: *Trecho do filme a “Família Rothschild”*

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

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

Sequência 25: *O judeu e o mercado financeiro*

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

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

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

A partir do início do século 20, os judeus estão sentados em todas as junções do mercado financeiro mundial. Eles são uma força internacional. Embora sejam apenas 1% da população terrestre, seus recursos financeiros permitem-lhes aterrorizar o câmbio, a opinião e a política mundiais.

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

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

#### Sequência 26: *Judeus e o poder*

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

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

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

Lembrem-se daqueles trágicos dias em que a Alemanha jazia desamparada. Os judeus viram uma chance: Como leais cidadãos, eles avançaram,

como se estivessem profundamente preocupados com o destino do povo alemão. Eles correram para a assim chamada Assembleia Nacional, em Weimar onde o futuro da Alemanha estava para ser decidido.

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

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

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

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

judeus. De 100 juizes, 23 eram judeus. De cada 100 advogados, 49 eram judeus. De cada 100 médicos, 52 eram judeus. E de cada 100 comerciantes, 60 eram judeus.

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

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

#### *Sequência 27: Judeus e a arte degenerada*

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

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

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

#### *Sequência 28: Judeus interferência cultural*

O judeu Kerr, czar da arte na República de Weimar. O judeu Tucholsky, perigoso pornógrafo que dizia que a traição era honrosa e que o ideal heroico é uma ideia estúpida. O judeu Hirschfeld, que promoveu a homossexualidade e a perversão. Com o disfarce de discussão científica, eles tentaram desviar os saudáveis desejos para caminhos de degeneração.

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

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

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

O judeu Ernst Lubitsch era saudado como um produtor germânico de filmes. O judeu Emil Ludwig Cohn era respeitado como um escritor alemão. O judeu Charlie Chaplin foi recebido por uma multidão entusiasmada, quando visitou Berlim. Na ocasião, a maioria do povo alemão aclamou o judeu recém chegado. Um

perigoso inimigo. Como pode isto acontecer? O falso dogma da igualdade humana enganou o instinto saudável da nação.

## **Capítulo 10 – Preceitos Religiosos**

### *Sequência 29: Representação do judeu*

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

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

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

### *Sequência 30: Ensinos antigos para a juventude*

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

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

#### Sequência 31: *Nas sinagogas*

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

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

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

#### Sequência 32: *Ensinamentos do Torah*

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

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

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

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

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

### Sequência 33: *Abate de animais*

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

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

Pessoas sensíveis são aconselhadas a não assistir.

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

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

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

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

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

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

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

*Escritos em jornais:*

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

“FANTASIAS NAZISTAS CONTRA O RITUAL DE ABATE”

“A BATALHA CONTRA A CARNE KOSHER”

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

“EXPLICAÇÃO DE RABINOS DA ALEMANHA”

“AGITAM SESSÃO DO CONSELHO: CIENTISTAS REBATEM MENTIRAS NAZISTAS”

“FALHA O ATAQUE À CONSTITUIÇÃO”

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

*Fim dos escritos em jornais*

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

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

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

## **Capítulo 11 - Encerramento**

### *Sequência 34: Nazismo contra a crueldade dos judeus*

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

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

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

#### *Discurso do Hitler:*

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

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

#### *Fim do discurso de Hitler*

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

Transcrição baseada na tradução não oficial feita por: "zecarlos52" para [makingoff.org](http://makingoff.org)



## APÊNDICE D

DECUPAGEM DO FILME *JUDEU SÜSS*

Análise Intrafílmica – DECUPAGEM						
Título		Direção	Ano	Idioma		Gênero
Original	<i>Jud Süß</i>	Veit Harlan	1940	Áudio	Alemão	Drama
Traduzido	<i>Judeu Süss</i>			Legenda	Português	
PARTE 1 – ELEMENTOS GRÁFICOS “PREFÁCIO”						
ETAPAS	SEQUÊNCIAS	CENAS	VISUAL		TRANSIÇÃO/ EFEITOS	DURAÇÃO
Abertura	01	02	01	Parte de um Altar judaico	Fade in (black) e Fade out (black)	00:00 – 00:10
			02	Título do filme (fundo preto)		00:10 – 00:17
Apresentação	01	03	03	Diretor e Produtor (fundo preto)	Sobreposição	00:17 – 00:25
			04	Roteiristas (fundo preto)	Sobreposição	00:25 – 00:30
			05	Música (fundo preto)	Fica em tela	00:30 – 00:32
	02	01	06	Música (um judeu de frente ao altar)	Esmacer (imagem e texto)	00:32 – 00:36
Créditos iniciais	03	08	04	Design de Produção (fundo preto)	Fade out (black)	00:36 – 01:23
				Câmera e Som (fundo preto)		
				"Estrelando" (fundo preto)		
				Elenco (4 telas em fundo preto)		
				Assinatura		
Introdução	04	01	05	"Eventos Históricos" (fundo preto)	Fade out (preto)	01:23 – 01:30

			06	Contextualizar (mapa e data)	Mapa: Zoom e Sobreposição Data: Em tela	01:30 – 01:40	
<b>PARTE 2 – CAPÍTULOS DO FILME</b>							
<b>CAPÍTULO</b>	<b>SEQUÊNCIAS</b>		<b>CENAS</b>	<b>PLANOS</b>	<b>TRANSIÇÃO/ EFEITOS</b>	<b>DURAÇÃO</b>	
<b>1 - Contexto / Apresentação de Württemberg</b>	1	O novo Duque de Württemberg	01 - Juramento de Posse	15	Fade out	01:40 – 02:46	
			02 - Multidão atrás do Duque	9	Fade out	02:46 - 03:25	
		Resultados total da sequência:			24	Fade out	1:40 - 3:25
	2	Família presta homenagem ao Duque	01 - Noivos ao Piano	3	Corte seco	03:25 – 04:51	
			02 - Brinde ao Duque no jantar	7	Corte seco	04:51 - 05:50	
		Resultados total da sequência:			10	Corte seco	3:25 - 5:50
	3	Duque toma posse com o povo	01 - Duque encontra duquesa	2	corte seco	05:50 – 06:16	
			02 - Duque saúda o povo	5	Mov. de cam e Sobreposição	06:16 - 06:48	
		Resultados total da sequência:			7	Sobreposição	5:50 - 6:48
	<b>TOTAL:</b>	<b>3</b>		<b>6</b>	<b>41</b>	<b>Sobreposição</b>	<b>1:40 – 6:48</b>
	<b>2 - A outra face</b>	1	Apresentando os judeus	01 - "O gueto"	9	Sobreposição	06:48–07:49
				02 - Süss	15	Sobreposição	07:49-10:48
Resultados total da sequência:				24	Sobreposição	6:48 - 10:48	
2		Disfarçado	01 - Estrada	14	Corte seco	10:48 – 12:07	
			Resultados total da sequência:			14	Corte seco
3		Conselho - "tradição"	01 - Conselho delibera	6	corte seco	12:07 – 13:23	
			Resultados total da sequência:			6	Corte seco
4		Judiação Mundial	01 - Portão	3	corte seco	13:23 – 14:33	
			02 - Judeu do Mundo	8	corte seco		

		Resultados total da sequência:		11	Corte seco	13:23-14:33
	5	A face do Duque	01 - Duque reclama do Conselho	3	corte seco	14:33 – 15:15
		Resultados total da sequência:		3	Corte seco	13:33-15:15
	6	Malícia do judeu	01 - Ele é judeu	8	Sobreposição	15:15 – 16:07
		Resultados total da sequência:		8	Corte seco	15:15-16:07
<b>TOTAL:</b>		<b>6</b>	<b>8</b>	<b>66</b>	<b>Sobreposição</b>	<b>6:48 – 16:07</b>
<b>3 - Tudo é mercadoria</b>	1	Dinheiro é poder	01 - Judeu serve ao dinheiro!	6	corte seco	16:07 – 17:12
			02 - Mulheres mercadorias	9	corte seco	17:12 - 18:35
			03 - Judeu cobra dívida	7	Sobreposição	18:35 - 21:15
		Resultados total da sequência:		22	Sobreposição	16:07-21:15
	2	Judeu lucra em cima do povo	01 - O imposto do judeu	9	Fade out (preto)	21:15 – 22:28
			02 - judeu é esperto	7	Corte seco	22:28 - 23:53
		Resultados total da sequência:		16	Corte seco	21:15-23:53
	3	Poder do judeu arruina o povo	01 - Dono de tudo	12	Sobreposição	23:53 – 25:38
			02 - Destrói quem trabalha	15	Fade out (preto)	25:38 - 26:52
			03 - As moças como "carne"	5	Fade out	26:52 - 27:20
		Resultados total da sequência:		7	Fade out	16:07-27:20
	<b>TOTAL:</b>		<b>3</b>	<b>8</b>	<b>70</b>	<b>Fade out</b>
<b>4 - O Baile as máscaras</b>	1	Tomando posse	01 - Ovelhas	27	corte seco	27:20 - 30:35
			02 - Assédio	1 (plano sequência)	corte seco	30:35 - 31:14
			03 - Foge	2	corte seco	31:14 - 31:42
			04 - Estupro	1	corte seco	31:42 - 32:00
	Resultados total da sequência:		31	Sobreposição	27:20-32:00	

	2	Tire sua máscara judeu	01 - Dinheiro sujo	12	corte seco	32:00 – 33:05
			02 - judeu é esperto	1	Corte seco	33:05 - 33:12
		Resultados total da sequência:		13	Corte seco	32:00-33:12
	3	Os judeus podem entrar	01 - Respeito ao Duque	8	corte seco	33:12 – 34:43
			Resultados total da sequência:		8	Corte seco
<b>TOTAL:</b>	<b>3</b>	<b>7</b>	<b>52</b>	<b>Corte seco</b>	<b>27:20-34:43</b>	
5 - Os judeus chegam em Württemberg	1	O Judeu acumula inimigos	01 - Execução do ferreiro	11	corte seco	34:45 -35:30
			Resultados total da sequência:		11	Corte seco
	2	Conselho contra a entrada dos judeus tenta falar com o Duque	01 - Chegada dos judeus	5	corte seco	35:30-36:07
			02 - Reunião do Conselho	4	Fade out	36:07 -36:40
			03 - Chame o Duque	2	corte seco	36:40 -36:48
			04 - Saguão	1	corte seco	36:48-37:07
			05 - Conselho e Duque	7	corte seco	37:07-38:03
	Resultados total da sequência:		19	Corte seco	35:30-38:03	
	3	O judeu espiona	01 - Süss é avisado	1	corte seco	38:03-38:12
			02 - Quarto secreto	4	falso plano sequencia (plano subjetivo)	38:12-38:53
			03 - Gabinete	5	corte seco	38:53-39:28
			04 - Espião	1	corte seco	39:28-39:39
	Resultados total da sequência:		11	Corte seco	38:03-39:39	
	<b>TOTAL:</b>	<b>3</b>	<b>10</b>	<b>41</b>	<b>Fade out</b>	<b>34:45-39:39</b>
	6 - Nada é sagrado para o judeus	1	O judeu manipula/engana	01 - Duque chama Süss	1	corte seco
02 - Sala Süss				5	corte seco	39:46-40:15
03 - Conversa Duque e Süss				8	Sobreposição	40:15-41:20
Resultados total da sequência:		14	Sobreposição	40:15-41:20		

	2	O judeu conspira/trama	01 - O rabino	7	corde seco	41:20-43:45	
			02 - Os astros	6	Fade out	43:45-45:55	
		Resultados total da sequência:			13	Fade out	41:20-45:55
	3	O judeu corrompe	01 - Proposta	10	Fade out	45:55-47:55	
			02 -Casamento	4	Fade out	47:55-48:25	
			03 - Dia seguinte	14	corde seco/rima	48:25-50:02	
			04 - Armação	4	Esmacer + Fd	50:02-50:34	
			05-Julgam Sturm	16	corde seco	50:34-53:03	
	Resultados total da sequência:			48	Corde seco	45:55-53:03	
	4	O judeu destrói	01 - Noivos	9	Esmacer + Fd	53:03-54:27	
			02 - Notícias	5	Esmacer + Fd	54:27-54:55	
			03-Conselho age	17	corde seco	54:55-55:57	
			04-Dissolução C.	8	corde seco	55:57-56:59	
			05 - Negro	3	corde seco	56:59-57:21	
			06 - Não confie no judeu	31	corde seco	57:21-62:35	
	Resultados total da sequência:			73	Corde seco	53:03-62:35	
	<b>TOTAL:</b>		<b>4</b>	<b>16</b>	<b>148</b>	<b>Corde seco</b>	<b>34:45-62:35</b>
	7 - Os judeus se unem contra o povo	1	O judeu deixa o Duque contra o povo	01 - O povo se revolta	1	corde seco	62:35-62:40
				02 - Multidão atrás do Duque	3	corde seco	62:40-64:04
Resultados total da sequência:			4	Corde seco	62:35- 64:04		
2		Os judeus só pensam neles	01 - Sinagoga	6	Corde seco	64:04-65:00	
			02 - Süss convence rabino	1	Corde seco	65:00-66:42	
			03 - De volta ao "culto"	4	corde seco	66:42-67:22	
Resultados total da sequência:			11	Corde seco	62:35-67:22		
3		O povo resiste	01 - Povo sofre mas luta	3	corde seco	67:22-69:35	
			02 - Sturm não negocia com judeu	9	corde seco	69:35-71:29	
			03 - Conselho arma revolução	9	Esmacer+ Fd	71:29-72:09	
		Resultados total da sequência:			21	Esmacer+ Fd	67:22-72:09

<b>TOTAL:</b>	<b>3</b>		<b>8</b>	<b>36</b>	<b><i>Esmacer+ Fd</i></b>	<b>62:35–72:09</b>
<b>8 - Os judeus lucram com a guerra contra o povo</b>	1	O judeu faz tudo para conseguir o que quer	01 - Faber é preso	2	corde seco	72:09–72:26
			02 - Süß afronta Faber	1	corde seco	72:26-72:34
			03 - Süß manda torturar Faber	12	corde seco	72:34-73:53
			04 - Dorothea sofre	2	corde seco	73:53-74:32
	Resultados total da sequência:			17	Corte seco	62:35- 74:32
	2	Süß arma o golpe	01 - Mercenários	12	Corte seco	74:32-76:20
			Resultados total da sequência:			12
	<b>TOTAL:</b>	<b>2</b>		<b>5</b>	<b>29</b>	<b><i>corde seco</i></b>
<b>9 - O judeu corrompe</b>	1	Süß abusa de Dorothea	01 - Faber na sala de tortura	4	corde seco	76:20–76:46
			02 - Dorothea pede ajuda à Süß	19	corde seco	76:46-79:12
			03 - Faber torturado 1ª vez	2	corde seco	79:12-79:24
			04 - Süß estupra Dorothea	3	corde seco	79:24-80:27
			05 - Faber é solto	5	corde seco	80:27-81:14
	Resultados total da sequência:			33	Corte seco	76:20-81:14
	2	O judeu mata	01 - Dorothea corre transtornada	1	Fade out	81:14-81:26
			02 - Faber procura Dorothea	2	Fade out	81:26-82:09
			03 - Com o corpo de Dorothea povo se revolta contra Süß	14	corde seco	82:09-84:19
			Resultados total da sequência:			17

	3	O judeu se esconde	01 - Levy tranca as portas em sua volta	2	corde seco	84:19-84:27
			02 - Multidão tenta quebrar a porta externa	1	corde seco	84:27-84:34
			03 - Levy vai até atrás da cortina	1	corde seco	84:34-84:36
			04 - Multidão consegue quebrar a porta	1	corde seco	84:36-84:38
			05 - Levy apaga a vela e se esconde atrás da cortina. Multidão invade o castelo e não o vê	3	corde seco	84:38-84:46
				8	Corde seco	84:19-84:46
<b>TOTAL:</b>	<b>3</b>		13	58	<b>corde seco</b>	<b>76:20-84:46</b>
<b>10 - A última máscara</b>	1	Rebelião contra o judeu	01 - Começa a rebelião	12	corde seco	84:46-85:31
			02 - Com solta de fogos de artifício Süß procura pelo Duque	5	corde seco	85:31-86:10
			03 - Os rebeldes cavalgam apressados	2	corde seco	86:10-86:18
			04 - O Duque passa mal	5	corde seco	86:18-87:09
			05 - Os rebeldes cavalgam buscando o Duque	2	corde seco	87:09-87:21

			06 - O Duque bêbado, se abre com o judeu e pede para Süss mostrar quem realmente é	3	fade out	87:21-88:57
		Resultados total da sequência:		29	fade out	84:46-88:57
	2	Os rebeldes exigem que o Duque expulse o judeu	01 - O Duque morre	17	Sobreposição	88:57-90:49
		Resultados total da sequência:		17	Sobreposição	88:57-90:49
<b>TOTAL:</b>		2	7	46	<b>Sobreposição</b>	<b>84:46-90:49</b>
<b>11 - Encerramento</b>	1	Julgamento de Süss	01 -Süss diz que só cumpriu ordens -> judeu transformado	9	corde seco	90:49-91:50
			02 - O júri quer justiça, não vingança	5	corde seco	91:50-92:55
		Resultados total da sequência:		14	corde seco	90:49-92:55
	2	Execução de Süss	01 - Não cometam o mesmo erro, expulsem os judeus.	14	Sobreposição	92:55-94:43
		Resultados total da sequência:		14	Fade out (preto)	92:55-94:43
<b>TOTAL:</b>		2	3	28	<b>Fade out (preto)</b>	<b>90:49-94:43</b>
<b>GERAL</b>						
CAPÍTULOS		QUANTIDADE DE SEQUÊNCIAS		QUANTIDADE DE CENAS	QUANTIDADE DE PLANOS	
1		3		6	41	
2		6		8	66	
3		3		8	70	
4		3		7	52	
5		3		10	41	
6		4		16	148	
7		3		8	36	

8	2	5	29
9	3	13	58
10	2	7	46
11	2	3	28
<b>TOTAL</b>			
<b>11</b>	<b>34</b>	<b>91</b>	<b>615</b>

## APÊNDICE E

**DECUPAGEM DESCRITIVA DO FILME *JUDEU SÜSS****Abertura:*

Tela preta. O filme se inicia com uma música instrumental, forte, de apresentação. A qual finaliza assim que a primeira imagem surge na tela (efeito de esmaecer). Em plano fechado, há um adorno na parede, no centro uma Estrela de Davi e em primeiro plano partes de velas na Menorah (candelabro de sete pontas, judaico). Há um breve momento de silêncio, em seguida um canto judaico começa. Com um *fade out* essa primeira imagem é substituída por uma tela preta. Em um ponto alto do canto aparece na tela o nome do filme "*Jude Süß*" em branco, com uma tipografia fina e com estilo gótico.

*Apresentação:*

Em seguida alguns créditos se iniciam, com a mesma letra, em um fundo preto: diretor e produtora do filme; roteiristas; e música. Nesta última, ocorre algo diferente. Após aparecer por 4 segundos no fundo preto, entra em quadro a segunda imagem do filme: um templo - agora com um plano mais aberto - no qual há um homem vestindo um talit e kipá, o judeu responsável pelo canto da até então trilha sonora, que passa a se tornar um som diegético. O canto do homem se mescla com outra música que dá continuidade com a primeira, nessa alteração de sons aparecem os outros créditos.

*Créditos Iniciais:*

Novamente no fundo preto, os créditos de "Design de Produção" e "Câmera e Som" são apresentados. Antes dos créditos dos atores tem uma tela "Estrelando", nesse momento a música é finalizada e ocorre alguns segundos de silêncio, em seguida começa uma trilha instrumental mais leve, clássica, que segue até finalizar as quatro telas com nomes dos atores. Com uma transição suave para a música com tom mais próximo do início do filme, mais forte. Junto com essa alteração da trilha há mudança para uma tela de "assinatura", na qual aparece informações sobre a produtora "Terra" e a produção do filme.

*Introdução:*

A música atinge um tom mais dramático, mais próximo de um “encerramento”. Novamente no fundo preto, com a mesma fonte tipográfica, os escritos introdutórios em branco ocupando o quadro todo: “Os eventos desse filme são baseados em fatos históricos” (*Die im film gefchilderten ereignisse beruhen auf gelchichtlichen jatlachen*). Em seguida, um mapa de Württemberg, em 1733, visto “de longe”. Sobre o mapa, há escrito em branco “1733”. Ocorre um efeito de *zoom in* no mapa, as informações menores passam a ser visíveis, o zoom para em Stuttgart, a música finaliza junto ao efeito. Com um esmaecer o mapa é substituído pela imagem de um quadro, uma pintura retrato. O texto informando a data continua por alguns segundos ainda nessa próxima tela.

## **CAPÍTULO 1 - Contexto / Apresentação de Württemberg**

### *Sequência 1 - O novo Duque de Württemberg*

Sons de sinos, voz fora de quadro anuncia a morte de seu pai e antigo duque. Um movimento de câmera (de cima para baixo em diagonal) sai do quadro de retrato em direção ao novo Duque, Karl Alexander, herdeiro do título de Duque de Württemberg. Do Plano Médio para um Plano Grande, com o Duque ainda centralizado, vê-se uma grande sala com vários homens em volta da mesa em que Karl Alexander está apoiado enquanto diz querer fazer o juramento de governar sua terra e povo de acordo com a constituição. O chefe do Conselho, enquadrado (em Plano Americano) do lado oposto do Duque, segura um grande livro em mãos. Alexander, põe a mão sob a constituição para o juramento. Com a mudança para um Plano Médio, o chefe do Conselho passa a ocupar o espaço de destaque na tela, está de frente enquanto o Duque, de perfil, ocupa uma pequena parte do canto direito do quadro, como uma referência de sua presença enquanto escuta o início do juramento. Com um corte seco, um Plano Detalhe da mão do Duque apoiada na constituição. Durante a leitura os planos se alternam: há a tela com os dois em quadro; há momentos com destaque para cada personagem, inclusive para outros membros do Conselho; e os detalhes da mão do Duque na constituição, em um desses momentos a mão que estava firmemente apoiada, afrouxa durante o juramento, que profere ao Duque preservar os costumes e ser fiel à fé, honestidade e a constituição, cuidando do bem estar da população e dos interesses de Württemberg juntamente com o Conselho. A cena se encerra com Duque dizendo

“eu juro” e colocando novamente a mão na constituição, deste Plano Detalhe, ainda com os sons dos sinos, ocorre o efeito de esmaecer.

Em seguida, os sons dos sinos se misturam com os dos instrumentos de sopro (trombone ou corneta) que aparecem em cena adornados com bandeiras com um brasão. A câmera passeia dos oficiais na sacada tocando para a rua, mostrando a multidão nas janelas e rua eufóricas com a presença do novo Duque em sua carruagem. Corte para Karl Alexander centralizado acenando para o povo. Outro corte seco, para um alvoroço na rua, os guardas tentam conter a multidão, uma mulher tenta passar pelo bloqueio, ao tentar contê-la, acidentalmente os guardas rasgam sua blusa, ela fica com os seios a mostra. O Duque olhando para um ponto fixo na multidão gargalha. A mulher se cobre. O Duque ainda gargalha. Próximos planos, a multidão toma conta das ruas e o Duque segue o caminho. O barulho dos sinos, dos instrumentos de sopro se mesclam com o da multidão e com uma música, aos poucos a “marcha” e a multidão são os únicos sons ouvidos. Quando trilha atinge um ritmo de encerramento o efeito de fade out se inicia e acaba junto à música.

#### *Sequência 2 - Família presta homenagem ao Duque*

A transição da imagem ocorre junto com a mudança no som. Enquadrado centralizado, um jovem toca piano, uma música calma e suave. Com um pequeno movimento de câmera uma jovem moça é revelada em pé, cantando ao lado do jovem. Eles demonstram afeto. Ao fim da música eles se beijam. O beijo é interrompido com o som de alguém chegando no recinto. A jovem diz ser seu pai.

A filha sai da sala para recepcionar o pai, a câmera a acompanha, o pai entra. Ele vai até o jovem, inspeciona o livro de músicas. A trilha sonora continua a ser a música tocada no piano.

O jantar é servido pela filha, o pai e o noivo estão sentados, o pai permanece em foco, de frente e fala sobre a cerimônia. A câmera se aproxima lentamente e o pai permanece em foco. Eles brindam em homenagem ao duque. A trilha segue ao fundo, em tom de marcha solene e se torna mais presente no final, enquanto o pai discursa sobre a importância do duque.

[O beijo é apaixonado e sua intensidade aumenta, os jovens estão sozinhos. O pai parece representar aquilo que coloca a ordem, o sênior, o povo antigo e original que detém esta ordem e sabedoria. Ele também administra o que ocorre em sua residência quando inspeciona, mesmo que amigavelmente, o livro novo de música. É alguém que cuida, administra, guia e é respeitado e amado por isso.]

### Sequência 3 – *Duque toma posse com o povo*

O corte é seco. A Duquesa, sozinha, entra em cena no saguão do palácio, a trilha segue com pompa. Ao parar de costas, entram então suas damas de companhia. O Duque vem ao seu encontro enquanto as damas fazem reverência, sempre atrás do Duque seguem os homens do conselho.

O Duque a recepciona com um beijo discreto, a câmera, de frente aos dois, logo se afasta para acompanhá-los. Ao sair da cena caminhando, o corte se dá para o exército marchando de frente para a câmera. A trilha de pompa se mistura ao som do exército marchando.

Logo atrás do exército surge o povo se aproximando e acenando ao Duque. Da sacada o Duque acena de volta, com a Duquesa ao lado e membros do conselho em sua volta. A câmera se aproxima lentamente do Duque e desce para mostrar o brasão logo abaixo. O brasão, símbolo que representa Württemberg: povo, exército, recursos, a “terra abençoada”.

## **CAPÍTULO 2 – A outra face**

### Sequência 4 – *Apresentando os judeus*

Do brasão de Wurttemberg há transição de sobreposição para o letreiro do judeu: “Moedas e jóias”. A trilha muda para um instrumental sem a pompa anterior, ao som de uma corneta. O movimento da câmera nos leva até um sino (campainha), e logo revela-se que um homem alemão toca a campainha. É o assessor do Duque. A trilha se encerra.

A câmera se afasta gradativamente e revela homens e a carruagem que acompanham o assessor. Um judeu baixinho transita entre os homens alemães, altos. Ao fundo outros judeus aparecem, com trajes típicos, barbas longas,

Do escuro surge um judeu que abre a porta e ambos entram.

A carruagem parte e na sequência um judeu entra em cena, sem sair de sequência o tilt da câmera para cima revela um idoso judeu na janela com uma moça em trajes menores. O velho e o homem conversam. A trilha segue somente com sons diegéticos.

Do velho há transição de sobreposição gradual ao judeu Oppenheimer.

O assessor e Oppenheimer conversam, a sala é fechada e de espaço limítrofe. Vê-se as riquezas que o judeu esconde.

Há close para a face surpresa do assessor ao ver as jóias que Oppenheimer guarda. Enquanto ambos conversam o plano fechado simplesmente varia da face do assessor para de Oppenheimer.

O ajudante de Oppenheimer os observa atentamente. O assessor deixa a casa, em uma *pan* a câmera no mostra a sala até a porta, por onde ele sai e imediatamente o ajudante fala com Oppenheimer.

O close enquanto Oppenheimer fala termina em transição gradual de sobreposição.

[A transição do brasão para o letreiro do judeu já indica um contraste de valores. O pomposo brasão que é símbolo de um povo/nação abençoada e o letreiro judeu que resumiria os valores daquele povo em uma só coisa: dinheiro. O judeu que detém: são representados como o povo que detêm riquezas mas não as usam nem demonstram possuir, os judeus do gueto. Seus lares, roupas e ruas são simples. A corte alemã, pelo contrário, ostenta com arquitetura rebuscada, roupas e jóias.]

#### Sequência 5 – *Disfarçado*

A transição revela Oppenheimer vestido como um alemão. A trilha retorna então nesta cena, com instrumental ligeiro. Os cavalos são revelados, correndo.

A carruagem passa por outra, sendo guiada por Dorothea (filha do conselheiro do Duque). Dorothea observa a carruagem que a ultrapassa rapidamente.

A carruagem de Oppenheimer tomba na estrada e o mesmo é revelado no chão, em close. O judeu e o cocheiro conversam. Oppenheimer o abandona e pede ajuda a Dorothea.

Corte seco.

### Sequência 6 – *Conselho “tradição”*

Do corte vemos a reunião do conselho. Os homens discutem em volta de uma mesa, ao fundo um enorme quadro. Não há trilha, somente a conversa dos homens.

Faber entrega os votos para o líder do conselho. Há corte seco para o guarda de Stutgard analisando os papéis de Oppenheimer.

### Sequência 7 – *Judiaria Mundial*

Close no guarda analisando papéis e close em Oppenheimer e Dorothea. O guarda entrega os documentos e então revela-se o portão para Stutgard com casas e pessoas ao fundo. Há apenas sons diegéticos.

Dorothea e Oppenheimer conversam, ao fundo há cavalos, pessoas e casas. Ambos conversam sobre viagens, e os locais ao redor do mundo onde Süß já foi, o judeu flerta com Dorothea, que não corresponde e se constrange.

### Sequência 8 – *A face do Duque*

Ouve-se o Duque reclamar. Vê-se à porta, seu assessor apenas. Não há trilha, apenas a conversa. Em sequência o Duque entra em cena e logo seu criado que o auxilia a deitar-se.

A única mudança de plano é o close para o assessor.

### Sequência 9 – *Malícia do judeu*

Corte seco para Faber e Dorothea em sua casa, de frente à câmera. Das costas dos dois, observamos ao fundo o judeu Oppenheimer e o pai de Dorothea, líder do Conselho.

Close no líder e Oppenheimer conversando. Dorothea e Faber observam e conversam de outra sala. Faber caminha em direção à câmera, de frente. Surge então caminhando em direção ao dois, a câmera o acompanha até chegar aos dois.

Há zoom in na face de Oppenheimer e transição gradual em sobreposição para um close do Duque com jóias em mãos.

### **CAPÍTULO 3 – Tudo é mercadoria**

#### *Sequência 10 – Dinheiro é poder*

O Duque aparece sozinho, analisando as jóias. Ele conversa com um assessor que se revela presente em zoom out da câmera.

O assessor fala com Oppenheimer, que se revela à porta. Ele se aproxima lentamente enquanto conversa com o Duque.

Das costas do Duque, sobre a mesa, Oppenheimer derrama moedas. Há close nas moedas que caem sobre a mesa e transição gradual sobreposta para o balé.

De cima vê-se mulheres dançando, tendo a visão do Duque sobre as moças.

Na sacada, o judeu, um assessor e o Duque observam o balé. Oppenheimer está ao lado do Duque e com vestimentas mais elaboradas. A trilha sonora é a música do balé.

O próprio judeu abre as portas do camarote do Duque para o assessor e a moça entrarem. Na mesma sequência deixam-nos a sós.

No corredor, Oppenheimer e o assessor conversam, o Duque entra. A câmera os acompanham enquanto conversam e para.

Close, fechando, para a face de Oppenheimer falando que dinheiro é poder.

Transição gradual para a ponte com pedágio.

#### *Sequência 11 – Judeu lucra em cima do povo*

Gradualmente surge o mesmo portão por onde Oppenheimer entrou, com as casas e movimento ao fundo. Um comerciante parado em frente ao posto de pedágio reclama aos gritos.

Surge o ajudante de Oppenheimer chegando em sua carruagem. Ele conversa com o comerciante e o convence a subir o preço de seu produto. Não há trilha, somente sons diegéticos de pássaros, carroças e conversa.

O corte é seco para outra cena.

#### *Sequência 12 – Poder do judeu arruina o povo*

Em uma sala, o líder do Conselho e Faber trabalham, Dorothea entra. Cumprimenta o noivo e segue até o pai, a câmera a acompanha e na sequência há zoom in enquanto conversam. O pai se levanta e se aproxima de Faber, a câmera o acompanha. Eles discutem sobre a autoridade do Duque.

Corte seco, em sua sala própria, Oppenheimer e seu ajudante estão atrás da mesa, do outro lado o Ferreiro e sua esposa com um bebê no colo. Os judeus lideram a conversa, a mulher e a criança saem da sala e em zoom in foca-se para os 3 homens na sala. Aparece o mapa da estrada no qual há uma linha pontilhada cortando a planta de uma casa pela metade. Os judeus tentam convencer o Ferreiro deve metade da casa já que as estradas pertencem agora a Oppenheimer. Do mapa passa para o ajudante argumentando rapidamente com o Ferreiro, que em detalhe mostra-se lento e com pouco argumento contra seu opositor. Em detalhes alternados do Ferreiro para o Oppenheimer, ao fundo a mulher com a criança o confronta com energia. Sem piedade, em close-up, Oppenheimer dá sua sentença.

A cena alterna gradualmente para montes de pedras, em um travelling a população conversa ao lado da casa do Ferreiro, os sons altos de marteladas no ferro e da conversa indignada com uma música instrumental dramática ambientam a cena. O Ferreiro martela e á sua frente a mulher chora sentada, curvada com as mãos no rosto. O plano médio se alterna gradativamente a um plano geral da casa com a guarda em cada andar, vigiando a estrada, a população no entorno em grande agitação.

Em corte seco, Oppenheimer e uma cortesã dentro da carruagem, ricamente vestidos, conversam. A carruagem passa em frente a casa do Ferreiro. A mulher do Ferreiro aponta para a carruagem, ao seu lado, o marido bate o martelo fortemente no ferro. Em corte seco o plano de detalhe nos cavalos da carruagem são parados por transeuntes gritando.

Ao lado da carruagem e á frente homens abordam a carruagem de Oppenheimer, ao fundo ele e a cortesã. O judeu discute com o dirigente e este, em contra-plongè o responde. O Ferreiro sai de seu posto com seu grande martelo em mãos, destrói a lateral da carruagem, Oppenheimer e a mulher se afastam. A música de fundo dramático continua, da carruagem o judeu ordena a prisão do Ferreiro. Em zoom in para o judeu cobrindo a boca da mulher, ordenando para que a carruagem continue.

Um membro do Conselho está sentado à mesa lendo uma carta com ar de indignação. Em cortes secos revelam-se outras pessoas à mesa, como sua esposa e sua filha. Um movimento de traveling e zoom out revelam toda a mesa de café e parte do cômodo, todos continuam a discussão durante a refeição.

[O papel da mulher: As moças passam a ser alvo de Süß e do Duque, como “mercado de carnes” na corte e nos bailes. Há também, o papel de mulher do lar, Dorothea e o pai conversam e tem destaque enquanto conversam a respeito de mantimentos. Quando o assunto se torna político em outros aspectos, este se levanta e vai até Faber].

#### **CAPÍTULO 4 – O baile e as máscaras**

##### *Sequência 13 – Tomando posse*

Em corte seco por entre as portas abertas do salão de baile, ao fundo inúmeras pessoas dançam de maneira extremamente organizada e simétrica, a cada lado da porta dupla está um membro da guarda à postos. A música é orquestrada de cordas agudas embala o baile de máscaras.

As cenas de dança se intercalam, nas quais mergulha-se no interior das fileiras de pares, vistas de frente e de cima. Em meio ao baile, um cavalheiro controla os passos da dança. O movimento de câmera em travelling para o Duque e Oppenheimer na sacada. Em plano médio Oppenheimer e o Duque conversam, ambos ricamente vestidos. Oppenheimer mostra ao Duque da sacada como organizou as mulheres, o cavalheiro continua a ordenar para onde vai cada fileira de moças e rapazes no baile, as cenas se intercalam.

O judeu conversa com o Duque e este observa com seu monóculo as moças dançando. Uma fileira de moças se separa e é levada a outra sala, o ajudante de Oppenheimer, no meio das moças, esfrega as mãos e as portas atrás dele se fecham. Em travelling, acompanhamos Oppenheimer e o Duque que caminham até a outra sala, da sacada o Duque observa com seu monóculo as moças mais jovens, selecionadas e arrebanhadas como ovelhas para o local. As moças vestidas como pastoras dançam concentricamente, em volta apenas uma fileira de rapazes.

Em corte seco Faber e dois senhores do conselho á frente, discutem. Ao fundo desfocado acontece o baile. O próximo corte vai para o Duque no meio das moças,

analisando uma a uma com seu monóculo. O Duque tira a máscara e acaricia o seio de uma moça. Em cortes secos aparecem o close do rosto de Oppenheimer com expressão maliciosa e Dorothea com a cara fechada, ela retira a máscara.

Das costas de duas moças vemos o Duque olhar atentamente ao colo delas, em close o Oppenheimer estimula uma das moças a mostrar as pernas. Uma das moças presentes ergue o vestido da jovem que chora ao ter sua máscara removida.

Das costas da jovem o Duque a abraça e acaricia seu ombro com o monóculo, sussurra e a toma pela mão. Ao fundo desfocado os presentes observam o casal se retirar. A jovem sai de cena pela esquerda e na sequência, á direita, Oppenheimer se dirige até Dorothea e a rodeia até parar em suas costas. Em primeiro plano Oppenheimer e Dorothea conversam, ao fundo o baile.

O Judeu oferece suas mãos a Dorothea e ela lhe concede a dança, em um movimento de dança eles saem pela esquerda e imediatamente o Joseph coberto com um capuz preto os segue como uma sombra, fechando a porta por trás do casal.

Dorothea e Oppenheimer entram em uma ante-sala, Dorothea, desconfiada, olha incessantemente para o lado. A música do baile gradativamente diminui. Ao fundo da sala em uma namoradeira estão o Duque e uma moça em clima de tensão.

O casal cessa a dança e novamente o judeu fala pelas costas de Dorothea, que recusa suas investidas. O judeu beija seu ombro e Dorothea o recusa, de frente um ao outro, discutem. Ela corre para a porta e o zoom out se dá para acompanhar seus movimentos, ela a abre e sai. Imediatamente o corte segue para a porta da frente e para a saída da moça. Oppenheimer a segue e em plano médio as pessoas passam por todos os lados, Dorothea olha para os lados, procura o pai.

Faber surge correndo pelo lado e a encontra, o pai imediatamente se posta à frente do casal e confronta o judeu. Um de frente ao outro no meio do baile onde pessoas passam pela frente e por trás como borrões.

Em corte seco, o Duque sentado em sua rica namoradeira com a moça, o zoom in nos aproxima do momento íntimo. Mina tenta se levantar porém é o Duque a impede, ele a acaricia.

Sequência 14 – *Tire sua máscara judeu*

Em corte seco tem-se um plano geral da mesa de jogo de cartas, os homens jogam e as mulheres (provavelmente cortesãs) em volta. Oppenheimer está ao centro, em zoom in aproxima-se a Faber, mascarado, e fala ao ouvido do judeu. Este, continua a jogar, entre cortes secos cada jogador faz sua cartada, sentados. Faber, em pé, se contrapõem a eles, ele está preocupado com situações políticas do ducado e os jogadores estão bem tranquilos em meio a diversão. Em cenas entrecortadas Faber e um membro do conselho investem verbalmente contra o judeu que, despreocupado, continua o jogo.

Faber se exalta e o judeu finalmente levanta e o acusa de insulto, do close ao rosto de Faber o plano geral mostra ambos se enfrentando corpo a corpo. Seu companheiro mascarado reveza na luta com Faber e o judeu o agarra, tirando sua máscara. Faber foge, em corte seco Faber e seus companheiros descem as escadas, passando pela guarda.

#### *Sequência 15 – Os judeus podem entrar*

Em um quarto, Oppenheimer fala às costas do Duque, este se senta e ordena que seu copo seja cheio. O judeu o segue e o serve. Em close o Duque fala enquanto bebe, o judeu o convence a deixar seu povo entrar. Ao fundo a música continua enquanto ambos conversam, o judeu exige um documento comprovando que seu povo é permitido em Stuttgart, os planos se alteram entre closes dos rostos de ambos. O judeu convence o Duque que ninguém pode desrespeitá-lo pois assim estará desrespeitando o próprio Duque.

### **CAPÍTULO 5 – O poder de persuasão**

#### *Sequência 16 – O judeu acumula inimigos*

Mal o Duque termina sua sentença, em corte seco os tambores rufam, os sons são de tambores e sinos. Em plano geral a cidade toda parece parada para a execução, ao fundo prédios e ao centro a jaula com o Ferreiro dentro. Ao som do grito (da esposa do Ferreiro), a jaula é suspensa. A multidão em volta do palanque de execução observa tudo atentamente.

Em uma sacada lentamente o zoom-in acontece, Oppenheimer observa tudo acompanhado de sua cortesã e guardas. Entre cortes, a jaula, pessoas das janelas

e a sacada do Oppenheimer se intercalam. Homens apontam para o judeu e revesam ameaças.

#### Sequência 17 – *Conselho contra a entrada dos judeus*

Com o mesmo rufar de tambores e ao som de instrumentos de sopro, caravanas de judeus entram pelos portões da cidade. A guarda permanece aos lados da estrada, o povo judeu entra com cavalos, carroças, caminhando com ar de cansaço e entoando canções. Em contraste com os alemães, os judeus vestem trajes escuros, barbas, chapéus pretos. Os alemães vestem jaquetas, calças, sem barbas, perucas claras, bonnets (chapéus brancos usados pelas mulheres), reforçando a “limpeza” do povo ariano. A melodia orquestrada ao fundo é melancólica e de ar trágico.

Em corte seco, a melodia continua, o close é em Faber que fala. Em zoom-out a mesa do conselho surge repleta de membros. Os anciãos discutem sobre o risco às próximas gerações.

Em tom de urgência, em corte seco, a escadaria do palácio para o quarto do Duque recebe membros do conselho. Um dos membros pede para ser anunciado, este invade então os corredores dos aposentos do Duque. À porta do quarto do Duque está um servo negro, vestido de maneira extravagante, se mostra prestativo e os deixa entrar.

Sentado em sua mesa, o Duque fuma e se mostra acolhedor ao membro do conselho. Ambos conversam, o Duque senta confortavelmente, passivo.

#### Sequência 18 – *O judeu espiona*

O corte seco mostra Oppenheimer e seu ajudante no escritório, ambos exaltados por conta da visita do membro do conselho ao Duque. Rapidamente ambos correm para a porta. De cima da escada do escuro corredor a câmera acompanha os dois subindo até um buraco na parede. O corredor está por dentro das paredes e dá vista ao aposento do Duque. A câmera subjetiva por um segundo revela a reunião do conselho com o Duque – este vestindo trajes não oficiais. O corte seguidamente vai para a cena da reunião, em plano geral, aproximando-se depois do membro que lê uma passagem do livro de Lutero. Em um corte quase imperceptível para a boca de um dos rostos da decoração da parede, os judeus estão observando tudo.

O Duque, sentado, se exalta e levanta, acusando o conselho de rebeldia e os expulsa. Da janela o Duque grita e do buraco os judeus observam o conselho sair em retirada. A subjetiva em zoom-out, mostra os judeus no corredor retirarem-se rapidamente.

## **CAPÍTULO 6 – Nada é sagrado para os judeus**

### *Sequência 19 – O judeu manipula/engana*

Duque, sozinho, grita ao criado para que traga a roupa. Em sua sala, Oppenheimer e Levy conversam, à porta o criado surge. Oppenheimer sai e Joseph reza batendo constantemente no peito, sempre a revirar os olhos e gesticular de maneira peculiar.

O Duque, vestido adequadamente, fala olhando para a frente, como se falasse ao expectador – dirigindo-se a Oppenheimer, que, da porta, responde ao Duque. O judeu menciona dar fim ao conselho com “fogo e espada”, o Duque aceita sugestões. Os planos variam entre o Duque e Oppenheimer separadamente. O Duque, inicialmente em plano médio, passeia pelo aposento como que passeando em seus pensamentos e ganha um plano americano e depois geral. O judeu está sempre muito ativo e fala gesticulando em contraste com qualquer alemão, reforçando sua peculiaridade. Ao ato final ambos estão de frente a frente, demonstrando novamente uma aliança entre o Duque e o judeu, em fade out.

### *Sequência 20 – O judeu conspira/trama*

A transição gradualmente passa para um adorno judeu e candelabro Menorah aceso. O Menorah aceso á frente da Estrela de Davi sendo segurada por dois leões olhando para lados opostos. Em um movimento de tilt horizontal a escadaria leva ao Rabbi e Oppenheimer terminando de subir, o Rabbi, muito velho, escarra de maneira nada sutil. Ambos andam em direção a uma porta, cortando para um corredor e Oppenheimer tentando convencer o Rabbi a persuadir o Duque. Eles param a caminhada e em zoom-in os dois são focados à frente de tudo, o Rabbi alerta Oppenheimer.

Em travelling a companha-se o Rabbi caminhando pelo palácio apontando com a bengala pelos lugares, batendo com ela nas prateleiras cheias de livros. O Rabbi senta, Oppenheimer

o acompanha. Em close ambos conversam, o judeu tenta usar as palavras de Deus em seu favor, ora Rabbi e ora Oppenheimer rebatem um ao outro. Finalmente, o Rabbi se levanta e é vê convencido. Ambos em pé se entreolham, gradualmente em fade out para o preto o fim da cena.

Do preto gradualmente inicia-se a cena em plano geral com o Rabbi em seu telescópio, à porta surge o Duque, Oppenheimer e logo mais o criado (negro) do palácio, todos vão até o Rabbi, sentado observando pelo telescópio.

O Duque, o judeu e Rabbi se enquadram em plano americano, nota-se o alto grau de cumplicidade no olhar atento de Oppenheimer. O Duque toma o lugar do Rabbi, senta-se bonachão e impaciente, tenta observar os astros. O Rabbi ajusta misteriosamente o telescópio de modo que o Duque pouco suporta olhar. O preguiçoso Duque vai direto ao assunto e questiona Rabbi se os astros estão a seu favor. O Duque se convence de fazer o que quer – de qualquer maneira o faria – e sai apressado. Oppenheimer rapidamente beija as vestes do Rabbi e sai em disparada atrás do Duque. Rabbi por sua vez, faz uma careta segurando o livro, paralisado como se não concordasse com aquilo. Gradualmente a transição para outra cena se faz.

#### Sequência 21 – *O judeu corrompe*

Em transição gradual para a próxima cena, na antessala do gabinete de Oppenheimer está um senhor membro do conselho sentado, Levy entra e diz que ele pode passar. Lentamente o senhor passa pela porta e se pode ouvir Oppenheimer recebê-lo alegremente. O som vem antes da cena de Oppenheimer recebê-lo, saindo de trás da sua mesa para cumprimentá-lo e pô-lo a sentar. Sem mesmo o senhor proferir uma palavra, Oppenheimer apoia-se à mesa e fala sobre as intenções do Duque, lentamente há zoom-in para Oppenheimer, deixando-o em plano mais fechado. O judeu se senta, ora o judeu ora o senhor falam. Oppenheimer tenta convencer o senhor a participar do novo conselho e ele se recusa por desconfiar do conselheiro (o próprio Oppenheimer). O senhor se levanta e também Oppenheimer, ele se aproxima demasiadamente do senhor e diz que pretende se casar com sua filha. A resposta é que a filha está noiva e que não poderá acontecer. Então Oppenheimer dá um prazo. A cena termina com o judeu saindo do quadro e

ficando apenas o senhor, virando para o lado, em fade out gradual para a próxima cena.

Gradualmente revela-se a cena no interior de uma igreja, onde apenas metade dos bancos está sendo ocupada, a outra metade permanece vazia. Há apenas homens sentados aparentemente, á frente, no alta, um púlpito com um casal ajoelhado à frente. Em close aparecem apenas as mãos da noiva, do noivo e do padre colocando a aliança. Em zoom out vê-se que os noivos são Faber e Dorothea, o padre permanece em pé e ambos estão ajoelhados, ao fundo desfocado levemente está o pai da noiva. O pai da noiva à frente, com ar desolado, parece arrasado com o fato de ter de casar rapidamente sua filha para livrá-la do judeu. Ao fundo estão homens e mulheres testemunhando a cerimônia. Novamente, em quadro estão os noivos ajoelhados, em zoom in para eles. Enquanto o padre fala “até que a morte os separe”, a cena termina em fade out gradualmente.

Gradualmente a cena seguinte se dá de frente com a empregada abrindo a porta e Oppenheimer entrando no gabinete do Presidente do Conselho (o tal do “senhor”), que estava sentado escrevendo. Ele se vira para trás e levanta, Oppenheimer se dirige a ele e anuncia que o seu tempo acabou. O presidente se levanta e o encara sem sair do lugar.

Oppenheimer se aproxima, frente a frente ambos conversar. Em plano fechado ambos se encaram, o Presidente do Conselho rejeita novamente o pedido para cancelar o casamento de sua filha. De saída, Oppenheimer ameaça o senhor e o acusa de descaso por conta de ter casado sua filha na noite anterior. O senhor se descontrola e altera o tom da voz, e carrega o judeu até a porta, pelo colarinho (delicadamente), gritando. O senhor Presidente do Conselho acusa o judeu pelo atrevimento de ir até “sua terra” causar problemas, inclusive com as famílias. Ao colocá-lo à porta, ele a fecha e e sai em busca de ar fresco. Enquanto o senhor abre a janela de sua casa, o corte seco com um raccord de Oppenheimer abrindo a porta de seu gabinete.

Oppenheimer abre, esbaforido, as portas de seu gabinete gritando o escriba (que está fora de quadro), em tilt rapidamente surge o escriba em quadro, aparentemente ocupado lendo algo. Este, olha para trás. O escriba senta-se rapidamente e Oppenheimer se apoia sobre a mesa, imediatamente o escriba escreve o que

Oppenheimer lhe dita – ele acusa um membro do conselho por rebelião. Ele sai da sala agitado e vai para seu gabinete, muito agitado, atira o casaco sobre a cadeira. Da porta observamos Oppenheimer ditando e gesticulando sozinho, da outra sala o escriba repete as palavras com ar de desconfiança e questiona quem é o acusado. Oppenheimer, da sala, olha para a frente e diz que é o conselheiro Sturm – pai de Dorothea. Neste momento a transição de cena é gradual para a próxima.

Gradualmente a cena se inicia com um conselheiro (Metz) e o escriba sentados à mesa, com diversos papéis espalhados por ela. Sturm, atrás da mesa, em pé.

Sturm é julgado, Levy se levanta e fala apontando o dedo na direção de Sturm. A sala toda está escura, iluminada apenas com velas. A escuridão dá ênfase as expressões de Sturm, o escriba Levy e Metz.

Metz apenas abre a boca para defender Sturm e o escriba para incriminar. O único a gesticular sempre é o escriba de Oppenheimer. Em zoom-in o plano fecha no rosto do escriba.

#### Sequência 22 – *O judeu destrói*

Em corte seco se inicia a cena para Dorothea arrumando sua cama e Faber parado na encostado na porta, o que significa que ele respeita a distância e castidade entre eles mesmo que já casados.

Dorothea prepara sua cama para ele, pede sua ajuda e ambos se aproximam. Dorothea em meio a conversa lhe dá um abraço e um beijo. A empregada chega, os vê e bate na porta. Dorothea olha para a porta e solta Faber, volta para a arrumação. A empregada, da porta, comunica a ambos que o Von Roeder os aguarda. Em corte seco Dorothea desce as escadas, de cima vê-se Von Roeder andando de um lado ao outro, inquieto.

Felizes, Dorothea e Faber descem as escadas e ela dá as mãos a Von Roeder. Dos ombros de Faber, subjetivamente, Von Roeder pesarosamente dá a notícia para o casal. Gradualmente a cena transiciona para a reunião do conselho.

Gradualmente da cena anterior, surge uma gigantesca reunião, em plano geral. A sala está lotada e há uma chamada. Faber, do púlpito, chama rapidamente e com força os nomes.

Cada membro se expressa com fervor para a soltura de Sturm, sempre com destaque para planos que apareça pessoas ao fundo mesmo que com desfoque. Os homens na sala defendem a constituição. Não há trilha, músicas do ambiente ou nada do tipo. Apenas falas e muita ação.

[No início do filme a trama foi se desenrolando com melodias, músicas orquestradas e ao final a ação não deu espaço para isso e tudo passou muito rápido].

Á frente, o Duque, com um canudo em suas mãos, com toda a guarda alinhada atrás, de frente e em plano fechado aparece. Ele aparece com pompas, em zoom out a grandeza da sala e da guarda se engrandecem.

Das costas do Duque, aparece o conselho e ele agora parece mais frágil. Os homens estão desordenadamente espalhados pela sala porém próximos.

Em plongée o plano geral das cabeças dos conselheiros até o final da sala com a guarda, faz o Duque parecer imponente novamente. Em zoom-in, Oppenheimer é destacado.

O Duque sentencia a dissolução do conselho, em detalhe para seu rosto, ele declara a decisão e se vira de costas com a guarda toda em sentido. Ele se retira pela lateral da sala, a guarda toda em sentido permanece encarando os membros do conselho.

Von Roeder entra pela porta e segue pelo corredor com um homem, para próximo ao criado – negro – do Duque. Este, continente, beija suas vestes. Há uma certa cumplicidade entre o criado e o alemão.

Homens entram ao gabinete do Duque, a câmera acompanha o caminhar apressado do grupo com alguns deles passando à frente ou atrás do assunto principal: o encontro do Von Roeder e do Duque. Ambos param ao centro, o Duque se torna a Von Roeder, irritado. O Duque se senta em sua cadeira atrás da mesa, em planos de destaque para ambos segue a conversa. Quando Von Roeder aponta a revolta pública contra o Duque e menciona a ideia de expulsão de Oppenheimer, o mesmo é focado com olhar penetrante de raiva ao lado de Remchingen. O judeu sempre com seus trejeitos, apertando o dedo indicador contra o dedão ao falar. Á porta surge a Duquesa, com humor contrastante aos demais da sala, vestida toda de branco. A câmera acompanha seus movimentos até o Duque, em detalhe ela voluptuosamente se aproxima do Duque e sugere fazer o que Oppenheimer diz.

Assim que a Duquesa saem o Duque se levanta e caminha pela sala a pensar, ele parece um tubarão cercado, se movimenta a divagar. O movimento preenche a cena a todo momento, a entrada e saída de pessoas, o hábito do Duque de se movimentar para pensar e finalmente Oppenheimer sempre a seu encontro, com a solução pronta. Desta vez o Duque não confia mais no judeu, afinal os problemas se agravam e aparentemente o Duque conquistou dinheiro, poder, prazeres e facilidades. Tornou-se incapaz até de pensar por si só e solucionar seus problemas, viu-se então com menos benefícios que antes e muito mais dores.

## **CAPÍTULO 7 – Os judeus se unem contra o povo**

### *Sequência 23 – O judeu deixa o Duque contra o povo*

Em corte seco, um plongée geral mostra a população invadindo a cena, clamando por Sturm. São homens e mulheres á beira do palácio do Duque. Bem á frente de todos identifica-se Faber, notavelmente sem chapéu. Encolhidos na frente da janela vem o Duque, Oppenheimer e Remchingen. Os três discutem como emprestar soldados e Oppenheimer deve fazer contato com o povo judeu.

### *Sequência 24 – Os judeus só pensam neles*

Em corte seco, de costas, o Rabbi vestido com um manto branco abre um armário enquanto ao fundo o som de hinos judaicos entoados. Aparentemente em algum tipo de cerimônia o tesouro que o Rabbi tira do armário é passado para outro judeu de manto branco sobre a cabeça. Oppenheimer o chama escondido entre pilastras, ele não queria chamar a atenção de mais ninguém. Em zoom out aparecem então em cena mais pessoas participando da cerimônia, o Rabbi passa no meio de outros e segue em frente, em direção a Oppenheimer.

Sutilmente enquanto Rabbi vai para frente, ao fundo os homens judeus tocando o objeto de devoção são mostrados por alguns segundos. Em plano geral a sinagoga com candelabros, escadarias e ao centro um coreto mais alto.

Enquanto acontece o santo culto, Oppenheimer tenta convencer o Rabbi a conseguir dinheiro para o empréstimo de soldados para dar um fim a revolução popular de

Stuttgart. Rabbi tenta sempre repreender o Oppenheimer por faltar com suas tradições religiosas, porém Oppenheimer sempre consegue convencê-lo que é um sacrifício pelo bem do povo judeu.

Oppenheimer veste o manto branco e canta no santo culto com os judeus, para mostrar presença. O culto é abarrotado de pessoas, aparentemente desorganizadas e em pé.

#### Sequência 24 – *O povo resiste*

Dorothea canta em cena parecida com a sua primeira no filme, só que triste, chorosa e sem Faber. A cena se inicia com close em sua face, a música tristemente cantada contrasta com a música fervorosa da cena anterior. Dorothea lamenta a ausência e falta de notícias de seu pai e de seu marido. Quando Faber chega até o local, eles se abraçam e ele a conta que a revolução está começando, e garante que irão soltar Sturm. Dorothea, como se pressentisse que algo pudesse acontecer, preocupada com Faber, o abraça e se despede com medo de ser a última vez que eles se veriam.

[Esta cena prepara o espectador para uma despedida final dos dois, dada as circunstâncias o caminho mais óbvio seria que Dorothea se despede de Faber por medo de ele morrer durante a rebelião].

Sturm novamente sendo julgado, nervoso anda de um lado ao outro prestando contas e se dizendo inocente. Süss aparece e interrompe o julgamento, pede para falar a sós com o Sturm e novamente o oferece uma chance de acordo, soltar Sturm se ele aceitar ser ministro. O qual, novamente nega. Süss com deboche provoca Sturm, com uma ameaça velada à Dorothea. Plano fechado com expressão preocupada de Sturm e o sorriso de Süss. Dorothea está em risco.

O silêncio da cena anterior é quebrado com voz de pessoas e de membros do antigo conselho esbravejando, em uma taberna culpam os judeus pelo golpe do Duque e armam a rebelião. Combinam de agir pela noite.

## **CAPÍTULO 8 – Os judeus lucram com a guerra contra o povo**

#### Sequência 25 – *O judeu faz tudo para conseguir o que quer*

Escuro, na noite, Faber tenta passar pelo portão como sendo um mensageiro, mas os guardas perguntam a senha e ele fala uma errada, os guardas o levam até o castelo. Com fade out para preto Süss aparece sem sua peruca e com pijamas subindo as escadas correndo. Entra em seu gabinete e encontra Faber rendido pelos guardas. Süss o provoca e tenta conseguir informações. Faber se revolta contra Süss e se nega a responder e entregar os colegas. Süss o manda para sala de tortura.

Corte seco, som de um relógio, a cena inicia com um plano fechado em um relógio e um movimento de câmera até Dorothea que anda ainda mais preocupada, chorando. Música melancólica e dramática acompanham o desespero de Dorothea.

#### *Sequência 26 – Süss arma o golpe*

O Duque sentado com vários papéis em mão, Süss atrás e Remchingen na frente, Duque está nervoso e aflito, Süss tenta acalmá-lo propondo soluções para combater o levante da rebelião. Duque levanta bravo, chama Süss de “judeu sujo” por propor uma guerra de povo contra povo. Remchingen mantém a calma e ajuda o Duque a seguir as ideias de Süss, sempre calculista. Acaba a cena com o Duque nervoso e Süss saindo para informar a Duquesa que eles iriam viajar.

### **CAPÍTULO 9 – O judeu corrompe**

#### *Sequência 27 – Süss abusa de Dorothea*

Na sala de tortura, homens que não usam uniformes nem roupas de corte, se vestem de forma simples, com cores escuras, o que contrasta com Faber. O explicam como funciona a máquina de tortura. Ele não resiste, se mantém em silêncio.

Em corte seco Dorothea com um lenço que cobre sua cabeça, preocupada, escuta de Süss (fora de quadro) que apenas o Duque poderia ajudá-la. Ela está em pé no quarto de Süss, com portas abertas. E ele sentado de frente a uma mesa posta com comida. Ele está sem peruca e com roupa que parece de dormir. Se levanta, fecha a porta do quarto, Dorothea assustada. Ele pega a petição que Dorothea escreveu

pedindo a soltura do pai e a rasga. Dorothea se aproxima de Süß pedindo misericórdia, senta na cadeira e oferece seu anel a Süß, que desdenha por ter joias melhores que a dela. Süß a chama para mais próximo e circula seu braço por trás de Dorothea que escapa e o empurra em cima de uma mesa. Süß levanta com calma, vai até a janela com Dorothea. Há um contraplano de dentro da sala de tortura em que é possível ver Süß colocando um pano branco na janela. É sinal para tortura começar, Faber grita de dor. Na janela Dorothea reconhece a voz de Faber. Süß retira o pano, o grito para, o recoloca e o grito continua. Dorothea pega o pano e se prende contra a parede. Süß tenta puxá-la, ela resiste e começa a rezar, ele zomba. Cerca Dorothea e a força joga ela na cama. A cena termina com ela gritando e Süß sobre ela.

Corte seco, Levy entra na sala de tortura mandando soltar Faber, que sai atordoado e pergunta a Levy a quem deve a soltura. Ele responde que Dorothea teria conversado pessoalmente com o consultor financeiro. Faber fica devastado.

#### Sequência 28 – *O judeu mata*

Corte seco, Dorothea corre atordoada pelo campo. Música forte, densa e dramática, que se encerra com fade out para o preto. Com Faber andando atrás de Dorothea, a música de fundo é uma variação da que ele tocou para ela no piano. Informam que ela saiu correndo para um direção. Faber corre atrás dela. Fade out.

Do preto, com uma música dramática, escuro e enevado, há o contorno de Faber em um pequeno barco carregando o corpo de Dorothea. O povo fica olhando a cena, todos tristes e revoltados. Faber a frente da multidão carrega o corpo de Dorothea pelas ruas, as pessoas com tochas o seguem em direção ao castelo, a música mais densa e melancólica. Faber para em frente ao castelo e grita "Judeu".

#### Sequência 29 – *O judeu se esconde*

Olhando pela janela está Levy, assustado, com uma vela na mão. Um dos conselheiro chega até Faber, ele coloca Dorothea no chão, a música mais forte. Homens no meio da multidão gritam para que comece o ataque. Levy observa tudo, e quando as pessoas tentam invadir o castelo ele corre para esconder atrás da cortina. A sequência é quebrada com um corte dinâmico entre o povo tentando

arrombar a porta e Levy tentando se esconder. O judeu apaga a luz da vela e se esconde. O povo invade e passa por ele sem o notar.

## **CAPÍTULO 10 – A última máscara**

### *Sequência 30 – Rebelião contra o judeu*

Ambiente externo, montado a cavalos os antigos membros do conselho chegam até o portão à procura do Duque. Há a resistência de um dos soldados que puxa a arma, mas os rebeldes agem antes e atiram nele. Os outros soldados cedem, abaixam as armas e abrem os portões. Começa a rebelião. Os membros do conselho correm a cavalo.

Fogos de artifício no céu, uma festa. Süß pergunta sobre o Duque para a Duquesa. Intercalado com os membros do conselho correndo de cavalo, uma música dita o ritmo, rápido. Süß vai conversar com o Duque, que está deitado passando mal e bêbado, preocupado com o exército que ainda não chegou. Süß e o serviçal Turco o ajudam a se sentar, ele pede bebida. Cavalos correm pela estrada, os conselheiros com tochas na mão. O Duque bebe e questiona Süß por não beber. Ele se abre com o judeu, e acha que ele está agindo estranho, o Duque então diz: “Tire a máscara meu amigo”, Süß não reage bem e o Duque esbraveja dizendo ser uma piada. Um mensageiro chega no quarto chamando pelo Duque, que se levanta com dificuldades e pede sua peruca.

### *Sequência 31 – Os rebeldes exigem que o Duque expulse o judeu*

Corte com fade out, em plano aberto o Duque, seguido pela Duquesa, pelo turco e por Süß vai até a entrada do salão receber as exigências dos rebeldes. Duque se revolta e esbraveja, a Duquesa tenta acalmá-lo, ele tira o braço dela de cima de seu ombro com rispidez e a manda sair dali, por não ser discussão para mulher. Há uma música de fundo muito baixa, apenas ambientando o baile que ocorre ao fundo, no ambiente ao lado. Faber acusa Süß pela morte de Dorothea, chamando Faber de mentiroso ele o ataca. O Duque, fica ainda mais bravo por brigarem na frente dele, sente-se desrespeitado por Süß. Transtornado, puxa a espada da bainha e começa a grita e balançar ela no ar. Duquesa preocupada. O Duque se excede, passa mal, leva as mãos ao peito, grita e cai no chão. A Duquesa se abaixa e fica ao seu lado, pede por um médico e chora. O Duque está morto, Süß tenta sair escondido. Faber

nota e grita, vai atrás dele, junto com outros rebeldes e o rendem. Com a morte do Duque o Conselho assume o poder, e dão voz de prisão para Süss. Plano fechado em seu rosto. A cena termina com uma fusão de transição, de seu rosto assustado.

## **CAPÍTULO 11 – Encerramento**

### *Sequência 32 – Julgamento de Süss*

A fusão do rosto de Süss no baile se dá com uma dele, agora com barba e aparência próxima ao do início do filme, em seu julgamento. Agora ele não apresenta a mesma calma, tenta se defender, tenta manipular e jogar a culpa do que fez para o Duque, as pessoas que acompanham o julgamento protestam. O julgamento é interrompido para consulta. Um homem chama a atenção de Süss, o lembrando do ferreiro e provocando sobre a execução do enforcamento.

Corte seco, uma sala clara e ampla, com alguns sentados em uma mesa, outros dois de pé parados e um outro andando de um lado para o outro na sala, o júri delibera. A palavra é passada para Sturm, o que fora mais prejudicado com as ações do judeu, ele segura a constituição e fala com calma, que não busca vingança, apenas justiça. Começa a ler um trecho do livro e o passa para que o juiz complete a leitura. A sentença do judeu é dada. Fade out.

### *Sequência 33 – Execução de Süss*

Fade out e sobreposição, da constituição sendo lida para Süss, ao lado de uma gaiola e com as mãos amarradas, ouvindo sua sentença, o mesmo trecho é lido novamente. Süss, revira os olhos e tomba o corpo para trás, passa mal com seu veredicto. Suavemente a neve cai sobre todos, a câmera aos poucos revela mais do ambiente, há uma multidão de pessoas sentadas em torno da forca esperando a execução de Süss.

Os tambores tocam, Süss é colocado na gaiola, ele resiste e grita pedindo clemência, a corda passa pelo seu pescoço, a gaiola começa a subir. Corte seco para Faber, o som dos tambores suavizam, quase não se ouve, uns segundos de silencio, Faber olha para cima, a voz de Süss ecoa aos poucos, gritando. Corte seco para um plano aberto onde a gaiola está sendo erguida, o som dos tambores volta a ficar alto, assim como os berros de Süss. Cortes de câmera acompanham a gaiola subindo, a câmera do alto, os gritos de Süss, os tambores ficam mais rápidos e mais

altos. Corte para o juiz fazendo sinal para abrirem o fundo da gaiola, os tambores param. Süß continua gritando. Um homem puxa uma corda. Fundo da gaiola abrindo, os pés de Süß passam pelo fundo aberto. Silêncio.

Uma música suave começa a tocar, a neve engrossa pouco a pouco e a câmera em zoom in passeia pela multidão até o rosto vidrado de Faber. A imagem agora é de Sturm, em uma espécie de púlpito, com um papel em mãos, fala em nome do Conselho. A câmera começa a se aproximar dele, enquanto anuncia que os judeus em menos de 3 dias devem deixar Stuttgart. A câmera fixa, no rosto de Sturm, quando profere as palavras finais do filme, um conselho para as gerações futuras não cometerem o mesmo erro que eles, a música solene aumenta aos poucos. Tela preta, música alta e retumbante, como uma variação da do início do filme.

FIM.

## APÊNDICE F

**TRANSCRIÇÃO DA NARRAÇÃO DO FILME *JUDEU SÜSS****Abertura:*

JUDEU SÜSS

*Apresentação:*

Um filme de Veit Harlan

Créditos do: Diretor, Roteiristas, Música

*Créditos Iniciais:*

Créditos do Design de Produção, Câmera e Som, Elenco e Assinatura da produtora Terra.

*Introdução:*

Os eventos neste filme são baseados em fatos históricos.

Mapa de Württemberg, 1733

**Capítulo 1 – Contexto**

## Sequência 1: O novo Duque de Württemberg

DUQUE - Seguinte à trágica morte de meu pai, Duque Eberhard Ludwig, o governo dessa santa terra passa para as minhas mãos. Nesse momento, desejo me comprometer com meu povo por juramento. Solicito ao Conselho que leia o juramento.

Como sinal de meu voto, ponho mão sobre a constituição dessa terra.

STURM - Nós, Príncipe Karl Alexander, Duque de Württemberg, Marechal Imperial e antigo governo da Sérvia, juramos por Deus Todo Poderoso cuidar de nossos assuntos e bem-estar com toda devoção. Prometemos, por este juramento, assegurar que nosso governo, de todo modo e verdadeiramente, seja fiel à fé e honestidade que são costumes de Württemberg. Prometemos preservar a constituição, e, conforme a constituição, juntamente com o Conselho, manter a liderança de nosso território.

DUQUE - Eu juro!

## Sequência 2: Família presta homenagem ao Duque

DOROTHEA – [cantando] Todos os meus pensamentos estão com você. Você, meu único. Nunca me deixe. Você, você, você pensar em mim é meu maior desejo...

FABER – [cantando] Querido

DOROTHEA – [cantando] Desejo nunca deixá-lo.

DOROTHEA – Obrigado

FABER – Dorle

DOROTHEA – Pai!

STURM - Vamos, Dorothea, hora do jantar! Rápido! Preciso estar no castelo em uma hora. Novo? Todos os meus pensamentos....” Adorável! Para minha querida noiva Dorothea Sturm no dia da coroação do nosso amado Duk e Karl Alexander, de seu amoroso e leal Faber.

DOROTHEA – O ganso vai queimar. Há muito tempo o estamos esperando.

STURM - Não reclame Dorothea. Foi uma cerimônia emocionante. Nossa família pode esperar um pouco nessa ocasião. Dê uma coxa pro seu noivo. Dê-me uma coxa. Adoravelmente crocante! Meu jantar dominical favorito. Então, a quem bebemos?

DOROTHEA – A Faber? Posso?

STURM - Faber? Faber não é tão importante. Nenhum de nós é. Então, a quem bebemos hoje?

STURM - Dorothea, hoje...?

DOROTHEA – Ao nosso Duque

STURM - Karl Alexander. Deus o guie.

Sequência 3: Duque toma posse com o povo.

DUQUE - Minha Duquesa!

DUQUESA – Venha, o povo o chama.

DUQUE - Meu povo! Minha terra! Württemberg, o lugar mais abençoado da Germania.

## Capítulo 2 – A outra face

Sequência 1: Apresentando os judeus

Placa escrita: Moedas e jóias

Escrito em parede: J.S.O.

ASSISTENTE DO DUQUE – Vá. Não quero que o vejam junto com judeus.

COCHEIRO - Sim

ASSISTENTE DO DUQUE – Procuo pelo Sr. Oppenheimer.

LEVY - Ele o esperava excelência.

JUDEU 1 - O que aquele gentil quer na casa de Oppenheimer?

JUDEU 2 – Que pergunta!

JUDEU 1 – É dinheiro que ele quer?

JUDEU 2 – Sim.

JUDEU 1 – Mas ele não dará nada.

JUDEU 2 – Sim, dará e muito. Ele dará dinheiro, para depois recebermos em dobro.

JUDEU 1 – Vista-se Rebecca.

SÜSS – Eu acho que Württemberg é rica.

ASSISTENTE DO DUQUE – Württemberg é, mas não seu duque.

SÜSS - Bom, vejamos.

ASSISTENTE DO DUQUE – Fabuloso! Fabuloso, realmente fabuloso! Mas é demais para nós.

SÜSS - Demais para uma duquesa?

ASSISTENTE DO DUQUE – Fabuloso! Maravilhoso! Nem ousarei perguntar quanto vale.

SÜSS - 50.000 taleres

ASSISTENTE DO DUQUE - Como disse, meu duque não tem tanto dinheiro.

SÜSS – Que tal dez?

ASSISTENTE DO DUQUE – E os 40.000 restantes?

SÜSS – Faremos um negócio

ASSISTENTE DO DUQUE – E quanto aos 40 000?

SÜSS – Faremos um negócio.

ASSISTENTE DO DUQUE – E quanto aos 40 000?

SÜSS – Veremos isso de alguma forma.

ASSISTENTE DO DUQUE – Quando? Onde?

SÜSS – Em Stuttgart.

ASSISTENTE DO DUQUE – Você sabe muito bem que judeu algum pode entrar em Stuttgart.

SÜSS – Diga ao duque que se ele precisa de mim, ele vai arranjar um indulto para que eu vá a ele.

ASSISTENTE DO DUQUE – Chegando em Stuttgart, talvez eu possa ajudá-lo, mas você não pode passar pelos portões com seus documentos.

SÜSS – Então retire a proibição aos judeus.

ASSISTENTE DO DUQUE – Eu? Nem o duque pode. Ele poderia, mas só com o consentimento do Conselho, e isso eles não permitirão.

SÜSS – Se Vossa Alteza quer negociar comigo, Vossa Excelência achará meios de pôr em ordem meus documentos para que não haja dificuldades na fronteira.

ASSISTENTE DO DUQUE – Mesmo com um passaporte, qualquer um saberá que és judeu.

SÜSS – Por causa do cabelo e das roupas? Não se preocupe, eu cuido disso, mande os papéis e o duque terá as jóias. Mas só se eu mesmo as entrega-las.

ASSISTENTE DO DUQUE – Tudo bem. Mas é urgente. O duque precisa das jóias.

SÜSS – Confie em SÜSS Oppenheimer, excelência. Boa viagem.

LEVY - Estás louco, Joseph? Cortar a barba e o cabelo e mudar as roupas? Não temes o Rabbi?

SÜSS – Abrirei as portas para todos vocês! Você vestirá seda e veludo, amanhã ou depois. É certo que esse dia chegará.

Sequência 2: Disfarçado

SÜSS – Era isso o que eu temia todo o tempo. Que estrada!

COCHEIRO – Inferno!

SÜSS – Não pragueje. Tenho que estar em Stuttgart à noite. Se não estivéssemos tão rápidos, você estaria lá!

DOROTHEA – Alguém ferido?

SÜSS – Felizmente, não.

DOROTHEA – Que tombo você sofreu!

SÜSS – A estrada não está boa. Quanto tempo daqui até Stuttgart?

DOROTHEA – Uma hora.

SÜSS – Uma hora? Seria muito indiscreto pedir para acompanhá-la?

Sequência 3: Conselho – “tradição”

MEMBRO DO CONSELHO 1 - Por que o duque quer um balé, uma ópera? Por Deus, qual a necessidade de uma guarda pessoal? Ele está seguro aqui.

STURM - Cavalheiros, concordo que os pedidos de nosso duque ao Conselho são exorbitantes. Também pensó que somos de viver simples, e que nossos constituintes não nos entenderiam se consentíssemos com tais pedidos. Mas, cavalheiros, não devemos ser mesquinhos. O duque foi um grande general e precisa de soldados consigo. Deixe-o ter sua guarda pessoal.

MEMBRO DO CONSELHO 2 – Tudo bem com os guardas. Mas nada de ópera ou balé.

MEMBRO DO CONSELHO 1 – Quero deixar claro que estamos deliberando contra nossas convicções. Como vimos ontem, ele fez novos e maiores pedidos. Será pior ainda se consentirmos. Até a guarda deveria ser recusada.

MEMBRO DO CONSELHO 2 – Você não tem senso de humor.

STURM – Tudo bem, Faber. Conte os votos. Sabes minha posição.

## Sequência 4: Judiaria Mundial

GUARDA DE STUTTIGART – Mister Oppenheimer? De Frankfurt?

DOROTHEA – Mister Oppenheimer?

SÜSS – Oppenheimer.

GUARDA DE STUTTIGART – Tudo em ordem.

DOROTHEA – Se pudesse, viajaria pelo mundo inteiro. Certamente já viajastes.

SÜSS – [assinala que sim]

DOROTHEA – Já estivesses em Paris? Versailles? Eu o invejo. Onde mais?

SÜSS – Londres, Viena, Roma, Madri, Lisboa.

DOROTHEA – Minha nossa! Quase o mundo inteiro. Qual o melhor lugar? Onde você se sentiu como se fosse em casa?

SÜSS – Em casa? Todos os lugares.

DOROTHEA – Todos? Não tens terra natal?

SÜSS – Tenho. O mundo.

DOROTHEA – Bobagem. Deve ter ficado mais feliz nalgum lugar.

SÜSS – Tão feliz quanto agora em Stuttgart, próximo de ti, tão feliz quanto agora, nunca me senti.

## Sequência 5: A face do Duque

DUQUE - Rejeitado?

ASSISTENTE DO DUQUE – Sim Alteza. Sete votos contra quatro.

DUQUE - Sem ópera?

ASSISTENTE DO DUQUE – Sim Alteza. Nem balé.

DUQUE – O que? Nem balé? Nem guarda?

ASSISTENTE DO DUQUE – É Alteza.

DUQUE - Trataram-me melhor até em Belgrado, como governador. Oh, os conselheiros!

ASSISTENTE DO DUQUE – Os conselheiros pensam que vossos ancestrais não precisaram de uma guarda também. Na Constituição

DUQUE –. A Constituição não passa de... Talvez seja preciso outra conversa com o Conselho. O Conselho! Melhor se me amarrassem a um jumento de ouro.

Sequência 6: Malícia do judeu

FABER - Aquele é o judeu Oppenheimer de Frankfurt.

SÜSS – Seria um prazer servir. Ficaria grato de retribuir a gentileza de vossa filha.

DOROTHEA – Deixaram-no passar pelos portões em problema.

FABER – É isso mesmo. É um judeu! Senhor, devo adverti-lo que não perca a próxima carruagem.

SÜSS – Por que? Não tenho pressa. Tenho negócios em Stuttgart. Pelo contrário, me recomendaria uma boa hospedagem?

FABER – Não há hospedagens para judeus em Stuttgart.

SÜSS – Admiro sua sagacidade. Mas por causa da donzela, não lhe responderei.

### **Capítulo 3 – Tudo é mercadoria**

Sequência 1: Dinheiro é poder

DUQUE –. Pergunte a ele quanto custa o colar.

SÜSS – Vossa Alteza não deveria se preocupar com essas coisas. Com muito prazer eu serviria a Vossa Alteza.

ASSISTENTE DO DUQUE O judeu está esperando.

DUQUE – Sim, mas tudo tem um preço.

REMCHINGEM - ASSISTENTE DO DUQUE - O judeu está esperando.

DUQUE – Então? Seria um judeu mais generoso que o Conselho?

SÜSS – Eles não sabem como tratar uma grande personalidade.

DUQUE – E você sabe?

Penso que sei. Por exemplo, não entendo porque o Conselho não lhe dá um balé. Simplesmente não entendo. Se Vossa Alteza me permite, sentiria-me feliz se fosse feito um acordo pelo qual Vossa Alteza pudesse...me refiro ao balé. Sinto honrado em dizer que sou vosso servo leal, Alteza.

DUQUE – Remchingen, pare o ensaio, e traga-me aquela de cabelo preto.

Süss, preciso de alguma bujinganga.

SÜSS – Não tenho nada além desse pequeno...

REMCHINGEM - Algum dia você mostrará a conta.

SÜSS – Por que a irritação, senhor? Württemberg é uma terra abençoada, e você fala como se um taler não pudesse ser tirado do Estado. Os ricos da Ásia ficariam pálidos com tantas riquezas que jazem em Württemberg.

REMCHINGEM – Mas, meu Deus, como pode!?

DUQUE – Como pode o que?

SÜSS – Eu acho

DUQUE – O que?

SÜSS – Se me permite dizer, Alteza, não posso entender como, de 400 vilas e 70 cidades não conseguem arrecadar mais dinheiro.

DUQUE – Dinheiro? Como? Para ti ou talvez para mim?

REMCHINGEM – Alteza, veja quanto o senhor deve ao judeu? 352,000 taleres. Exatos.

DUQUE – Então? É o que devo pagar?

SÜSS – Alteza, eu não exigi nada.

DUQUE – Pagarei tudo o que devo. Não quero presentes de judeus.

SÜSS – Claro que não. Quem é civilizado paga seus débitos.

DUQUE – Você poderia tomar o que tenho.

SÜSS – Tomar? Não! Oh, Alteza! Perdão? O que o senhor possui?

DUQUE – Que rude! Eu possuo Württemberg.

DUQUE – SÜSS – Nada mal. Württemberg.

DUQUE – Você quer Württemberg, e devo leva-lo a sério?

SÜSS – Foi só uma piada. Eu gostaria de pedir, só se quiser pagar...VO senhor poderia me enforcar. Sou só um judeu

DUQUE –O que? Que devo lhe dar?

SÜSS – Dê-me as estradas de Württemberg.

DUQUE – As estradas? Para que?

SÜSS – Dê-me as estradas de Württemberg por 10 anos. Deixe-me gerenciá-las. Estão em péssimas condições. Está na hora de terem reparos. Ficarei com pedágios de estradas e pontes, e darei ao senhor os pedágios dos porões da cidade, por onde passam as estradas.

DUQUE - Espere um pouco.

SÜSS – Assim, o senhor cumpre suas promessas, eu ganho dinheiro, e ninguém se magoa.

DUQUE – As estradas! O que dirá o povo?

SÜSS – O que deveriam dizer? Deveriam transportar seus grãos sem pagar nada nas estradas e pontes? Cada estrada e ponte custa muito e deveria produzir renda.

DUQUE – Se não fosse judeu...

SÜSS – Por que? O Kaiser Leopold em Vienna não tem um judeu para fazer dinheiro? Ele não tem seu Isaac Oppenheimer? Ele não é forte? Dinheiro é poder.

Sequência 2: judeu lucra em cima do povo

*CAMPONÊS– Isto é loucura! Já paguei em 4 vilas! E em 2 pontes! Já paguei 6 táleres. E você quer mais. Tudo o que levo só vale 20!*

*COBRADOR DE PEDÁGIO – Lá vem o coletor de impostos. Fale com ele.*

*LEVY JUDEU COLETOR DE IMPOSTOS – O que aconteceu?*

*COBRADOR DE PEDÁGIO – - Estão todos reclamando.*

*JUDEU COLETOR DE IMPOSTOS Sobre o que?*

*CAMPONÊS – Se eu tiver que pagar 7 táleres...!*

*JUDEU COLETOR DE IMPOSTOS – Não grite, você não entende de cálculos. Quanto você ganha pelos grãos?*

*CAMPONÊS – Quinze a cada cem.*

*JUDEU COLETOR DE IMPOSTOS – 15 1 cada 100? Fale alemão! Quinze por cento.*

*Escute, até agora você ganha 15% de 20 táleres. Quanto é?*

*CAMPONÊS – Três táleres.*

*JUDEU COLETOR DE IMPOSTOS – Hoje você fará 15% sobre 27 táleres. Que é? 4.25! É 1.25 a mais para você. Certo? Cada táler para o Duque lhe gera um lucro! Se o preço do pão dobrar, você lucra em dobro. Então, agradeça ao Duque.*

*CAMPONÊS – Mas...*

*JUDEU COLETOR DE IMPOSTOS – Sem mas! Pague! Pague! Aprenda a calcular!*

*DOROTHEA - Pai, o preço da carne, dos vegetais, de tudo subiu! Eu pagava uma moeda. Agora pago três.*

*STURM – Primeiro a carne, agora o pão. Oh, crianças, crianças!*

*DOROTHEA – E os ovos! Não acaba aí.*

*FABER - E o culpado disso tudo, a senhorita trouxe para a cidade!*

*DOROTHEA – Não fale desse jeito comigo.*

STURM – O Duque excedeu sua autoridade. Ele está coletando a força os fundos para a guarda que recusamos. Gosto do Duque, mas há limite pra tudo! Isso não vai acabar bem.

*DOROTHEA – É assustador o que você está dizendo!*

STURM – *Estás com medo dos judeus, Dorothea?*

*FABER – Ontem vi um judeu, LevCalma.y, cavalgando de um portão a outro, de uma ponte à outra, inspecionando cada lugar, coletando o dinheiro dos fazendeiros de Württemberg e pondo-os na sua bolsa imunda!*

STURM – Calma. Isso não tem sentido. O judeu, de fato, comprou a guarda para o Duque, e isso é mais forte que você, criança. Devemos ser sábios.

*FABER – Nunca seremos tão sábios quanto os judeus.*

STURM – Muito mais sábios! Eles não são sábios. Só são espertos.

Sequência 3: Poder do judeu arruina o povo

SÜSS - Então, não queres pagar os 80 táleres?

LEVY - Tire a esposa e crianças daqui.

FERREIRO - Não tenho 80 táleres.

SÜSS - Mas a estrada é mina. Comprei-a do Duque, paguei por ela.

FERREIRO - A casa não é na estrada, a estrada a circunda.

LEVY - Certo! Com licença, permita-me? A estrada circunda a casa, mas ela a circunda, porque o povo costuma circundá-la. Originalmente, isso era reto. Há algum córrego ou colina forçando a estrada a fazer uma curva? Não! Mas sua casa está lá. Por isso a estrada é curva. Por que sua casa está na estrada?

FERREIRO – A ferraria sempre ...

LEVY - Perto da estrada, não ela. Tudo bem, deixe-a ficar lá, mas essa parte da estrada deve ser sua também. Se não é, você deve comprá-la.

SÜSS - Tudo bem Levy, tudo bem. Mas não venderei ao Ferreiro. Só queria ser gentil com ele. Mas a ideia de posse foi mal entendida.

FERREIRO – Posse?

SÜSS - Ferreiro, tudo que há em suas posses é seu, não é?

FERREIRO – Claro!

SÜSS - E o que fica nas minhas, de quem é?

FERREIRO – O que você quer dizer com isso?

SÜSS - Uma parte a sua casa é minha. E eu vou derrubar aquela parte porque não a quero lá. Não quero uma casa na minha estrada.

MULHER DO FERREIRO – Mas, metade da casa está no lugar marcado. É nossa ferraria! Nosso sustento!

SÜSS – Deviam ter pensado nisso antes, Madame.

COMPANHEIRA DE SUSS - Metade da casa, que gracinha! Parece uma casa de boneca!

SÜSS – Ficaré desse jeito por um ano inteiro, para que pensem se podem pagar ou resistir ao Consultor Financeiro, cujo nome é Oppenheimer.

COMPANHEIRA DE SUSS – Você é tão satuto! E mal!

MULHER DO FERREIRO – Olhe para o judeu!

FERREIRO – Olhe para esse explorador!

MULTIDÃO – [gritos]

SÜSS - Continue!

COCHEIRO - Há pessoas no caminho!

SÜSS - Passe por cima!

MULTIDÃO – [gritos]

SÜSS - Prenda-o! Prenda este homem imediatamente! É um assassino!

COMPANHEIRA DE SUSS – [gritos]

SÜSS - Vamos!

CONSELHEIRO - Para que os oficiais enviem suas filhas...

MULHER DO CONSELHEIRO - Isto é uma honra?

CONSELHEIRO - Honra? É um escândalo!

FILHA DO CONSELHEIRO - Mas eu não sou nenhuma criança. Sei como me comportar.

CONSELHEIRO - Silêncio! Não me responda assim, sabe-tudo!

MULHER DO CONSELHEIRO - Não estrague a diversão. Nem sempre o Duque os convida.

CONSELHEIRO - O Duque? É o judeu que os convida. De novo o judeu organizou um mercado de carne, e nossas filhas serão a mercadoria.

#### **Capítulo 4 – O baile as máscaras**

Sequência 1: Tomando posse

MESTRE DE HONRA - Cavalheiros à esquerda, moças à frente!

DUQUE - Gente primitiva pode achar isso divertido, mas para mim é conservador demais. Não enviei minha esposa para Ludwigsburg por isso. Cadê sua fantasia judeu?

SÜSS - Veja a ordem, Alteza. Ao fundo as velhas senhoras, na frente as suculentas, e as macias, opostas à sua guarda, Alteza.

DUQUE – {Interjeição}

SÜSS – Paciência, Alteza. Não estrague a surpresa.

LEVY - Acabe com essa seção, idiota! Devemos arranjar um lugar aqui.

SÜSS – Pensei que, em vez dos espinos da corte, o senhor saboreasse as flores por si mesmo.

DUQUE – O que esse diabo está tramando?

SÜSS – Como um pastor de ovelhas, separei as filhas de seus pais.

STURM - Controle-se, Faber! Estamos na corte!

FABER - Isso não é uma corte! É um chiqueiro!

CONSELHEIRO - Você vai arranjar problemas.

DUQUE - Muitas jovens. Muito delicadas.

SÜSS – Frederika e Mina Fibelkorn. Ambas com menos de 18.

DUQUE – Flores silvestres...

SÜSS – Donzela, por que a timidez? Mostre ao Duque suas lindas pernas. Ela está chorando.

DUQUE – Não chore, donzela. Por que chorar? Ensinaria seu velho mestre a dançar?

SÜSS – Posso convidá-la, donzela?

*DOROTHEA* - Não danço, Consultor.

SÜSS – Deves obedecer o Duque, não?

*DOROTHEA* Meu Duque?

SÜSS – Quem mais?

LEVY – Fique longe da porta.

SÜSS – Pensou que não me veria tão cedo.

*DOROTHEA* Eu não quereria.

SÜSS – Por que tanta seriedade nesses lábios? Na verdade, pensei em vê-la sorrindo, como na estrada.

*DOROTHEA* Isto não é dança.

SÜSS – Lábios quentes, coração frio. Não é assim? Ou pode o seu coração fazer o que sua boca promete?

*DOROTHEA* - Não.

SÜSS – A donzela gostaria de dançar?

*DOROTHEA - Não mais.*

*SÜSS – Onde está indo?*

*DOROTHEA – Procurar meu pai.*

*FABER - Dance comigo!*

*SÜSS – Perdão! Gostaria de jantar comigo?*

*FABER – Não, não gostaria.*

*STURM – Minha filha está saindo.*

*SÜSS – Eu vi. Insolências são aceitas, ou não lhes é permitido diversão?*

*STURM – Com licença, por favor.*

*DUQUE – Como se chama pequenina?*

*MINA – Mina Fibelkorn.*

*DUQUE – Está com medo de mim?*

*MINA – Não.*

*DUQUE – Venha, não seja chata.*

Sequência 2: Tire sua máscara judeu

*JOGADOR DE CARTAS - Eu continuo.*

*SÜSS - Rainha.*

*COMPANHEIRA DE SÜSS \_ Trago-lhe sorte, meu anjo.*

*SÜSS – Poderia usar alguma, com esse mercador.*

*FABER – Você está jogando fora muito dinheiro. Ganhos honestos?*

*SÜSS – O que há irmão?*

*FABER – Não sou seu irmão!*

*JOGADOR DE CARTAS – Ás! Eu continuo.*

SÜSS - *Valete é trunfo.*

FABER – *Dinheiro adorável! Você está tão à vontade, como se não soubesse quão difícil é ganhar isso.*

SÜSS – *Dinheiro não cheira. Até os romanos sabiam disso. Eu deveria ser mais santo que o imperador romano? Valete, Dama, Rei! Três vezes!*

*[Som de moedas caindo]*

SÜSS – *Belo som!*

HOMEM QUE ACOMPANHA O JOGO – *Você é sortudo! Se sufocando em dinheiro!*

FABER – *Tudo dinheiro sujo!*

HOMEM QUE ACOMPANHA O JOGO - *Sujo? Um judeu jogando com isso?*

FABER – *Ele joga or Württemberg! Joga por suas filhas, e o Duque o financia!*

SÜSS – *Você insulta o duque! Isso custará sua vida!*

STURM - *Só se me pegar primeiro, judeu! 32:57*

SÜSS – *Rebelde!*

HOMEM MASCARADO 2 - *Tirem suas máscaras! judeus!*

SÜSS - *Imbecil!*

HOMEM MASCARADO 2 - *Meu coração está batendo feito louco!*

Sequência 3: Os judeus podem entrar

SÜSS – *Quem me insulta, insulta ao Duque!*

DUQUE - *Ainda há alguma diferença. Não faça tal confusão. Ponha-me um drinque!*

SÜSS – *Alteza...Por favor, enquanto os judeus não puderem entrar, qualquer vagabundo pode insultar seu ministro.*

DUQUE - *Certo, então, seja feito. Permito que entrem em Stuttgart.*

SÜSS – *Isso é lei?*

DUQUE - *Se eu digo, é lei.*

SÜSS – *Obrigado, Alteza. Mas, sendo eu seu leal servo...*

DUQUE - *Não é o bastante pra você?*

SÜSS – *Eu não, Alteza. Se devo ser bem sucedido, Alteza, devo ter um documento garantindo nossa segurança.*

DUQUE - *Um documento?*

SÜSS – *Sim. Dizendo que minhas ações são em nome do senhor e desejadas por Vossa Alteza, e que em todo caso tenho a vossa proteção.*

DUQUE - *Realmente, esse é o maior atrevimento que já vi.*

SÜSS – *Então o senhor pensa que qualquer cidadão pode sair impune depois de atacar seu Consultor com um martelo?*

DUQUE - *Quem fez isso?*

SÜSS – *O ferreiro Hans Bogner.*

DUQUE - *O ferreiro Hans Bogner deve ser enforcado.*

## **Capítulo 5 – Os judeus chegam em Württemberg**

Sequência 1: o judeu acumula inimigos

[Rufar de tambores]

[gritos na multidão]

COMPANHEIRA DE SÜSS - Não se sente mal, Süss?

SÜSS - Não tenha medo. Tenho a carta do Duque garantindo nossa segurança.

HOMEM DA MULTIDÃO - Meretriz de judeu!

LEVY - Você ouviu, Joseph ?

HOMEM NA MULTIDÃO 2 - Cuidado, judeu! Você é o próximo!

SÜSS - Prenda-o!

LEVY - Você já tem muitos inimigos, Joseph.

SÜSS - Eles não podem me levantar mais alto do que Hans Bogner.

CONSELHEIRO 2 - Você acha isso, senhor consultor?

[som de tambores]

Sequência 2: Conselho contra a entrada dos judeus tenta falar com o Duque

[canto judeu]

FABER - os judeus estão chegando às centenas. O povo está feroz.

STURM - Estão vindo como gafanhotos. Oppenheimer coleta todas as taxas. O judeu pôs a mão no dinheiro, no sal, na cerveja, no vinho, até nos grãos.

CONSELHEIRO 1 - Também em nossas esposas e filhas.

COMANDANTE/CONSELHEIRO - A queixa foi apresentada?

CONSELHEIRO 2 - O Duque proibiu qualquer queixa escrita.

COMANDANTE / CONSELHEIRO - Ele não pode. Ele jurou sob a constituição. Vocês vão queimar a boca, senhores.

CONSELHEIRO 2 - Melhor fazer isso que sentir nosso sangue ferver!

STURM - Nossa bocas são nossas, mas nosso sangue é de nossos filhos.

COMANDANTE / CONSELHEIRO - Anuncie-me ao Duque!

GUARDA - Agora?

COMANDANTE / CONSELHEIRO - Anuncie-me!

GUARDA - Ele dorme.

COMANDANTE / CONSELHEIRO - Então, acorde-o.

SERVO TURCO - Excelência.

COMANDANTE / CONSELHEIRO - Devo ver Vossa Alteza.

GUARDA - Impossível.

COMANDANTE / CONSELHEIRO - Eu o salvei uma vez. Não seja tão arrogante.

SERVO TURCO - Estou certo que o Duque não esqueceu a dívida, excelência. Certo.

DUQUE - Irmãos, bom que você veio. Traga o vinho, vamos beber. Bem, o que é então?

COMANDANTE / CONSELHEIRO - Meu Duque, estou aqui em nome do Conselho, sobre os judeus.

DUQUE - Bem? O que meu povo quer?

COMANDANTE / CONSELHEIRO - Württemberg está furiosa, Alteza.

DUQUE - E o que sugere?

COMANDANTE / CONSELHEIRO - Meu general, estive ao seu lado sob fogo em campo de batalha, e estou acostumado a ir direto dizer o que penso. E o que penso é: mande o judeu embora e nos apoie.

DUQUE - Você está do lado deles?

COMANDANTE / CONSELHEIRO - Com todo meu coração, senhor.

Sequência 3: O judeu espiona

LEVY - Ele está do lado deles e tem acesso a Vossa Alteza!

SÜSS - Impossível.

LEVY - Ele está no quarto.

SÜSS - Tenho que ver por mim mesmo.

DUQUE - Palavras, palavras! De uma vez por todas, os conselheiros não podem intimidar seu Duque, ou contradizer seus desejos!

STURM - Se Vossa Alteza não age de acordo com a Constituição, deverias pelo menos aderir ao conselho de Lutero. Ele diz: "Sabeis, vós fiéis cristãos, que depois do demônio, não tem pior inimigo que um judeu. O melhor seria incendiar suas

escolas e sinagogas, tomar seus livros de oração e o Talmud, proibi-los de emprestar dinheiro e...”

DUQUE [interrompe] - Seu Lutero não é nada para mim!

COMANDANTE / CONSELHEIRO - Como um velho soldado digo, que se o judeu contaminar nossa mulheres com sua imundície, isso pareceria sua vontade, meu Duque!

DUQUE - O quê? Estás me acusando? Posso prendê-lo!

COMANDANTE / CONSELHEIRO - Então prenda toda Württemberg, Alteza!

DUQUE - Deveria! Rebeldes! Se continuar ouvindo-o posso esquecer até quem sou. Fora! Fora daqui! Criado, a roupa! Chame Oppenheimer.

## **Capítulo 6 – Nada é sagrado para os judeus**

Sequência 1: O judeu manipula/engana

LEVY - O Senhor disse que o povo de Israel seria destruído por fogo e espada.

GUARDA - Vossa Alteza, o chama.

LEVY - Escute, oh Israel, o Senhor nosso Deus...

DUQUE - Me preparastes uma bela bagunça com seus judeus. Que farei com os conselheiros agora?

SÜSS - Se quiseres minha opinião, aconselharia a destruí-los com espada e fogo!

DUQUE - Destruí-los? Como?

SÜSS - Dissolva o Conselho, e faça um gabinete de pessoas de confiança, e silencie os agitadores, especialmente Sturm.

DUQUE - Süss, Süss! São caminhos perigosos!

SÜSS - Deve-se acreditar nos astros, Alteza.

DUQUE - Sabes ler os astros?

SÜSS - Conheço alguém que sabe. Apenas deseje, ele lhe mostrará a constelação, e o senhor poderá confirmar. Os ascendentes são favoráveis agora.

Sequência 2: O judeu conspira/trama

SÜSS - Os ascendentes são favoráveis Rabbi, por que eles tem que ser.

RABINO - Quem pode dizer isso? Pode alguém ordená-las? Não se pode ordenar os astros em suas órbitas.

SÜSS - Mas não podemos ordenar as órbitas dos homens, se acreditarem que Deus ordena as órbitas dos astros?

RABINO - Joseph meu filho, o Senhor vê você e como você se tornou vaidoso e orgulhoso como um pavão. Duro é o golpe do Senhor quando os judeus esquecem quem Ele é.

SÜSS - O que devo fazer, Rabi?

RABINO - Você não mora em um palácio como o Rei Salomão? Não dorme numa cama dourada? Você não tem paredes cobertas de livros que nunca lerá? Este damasco custa 12 táleres!

SÜSS - Mas, Rabi!

RABINO - O Senhor quer o seu povo em cinzas, dispersos em todo o mundo. Ele governa de maneira misteriosa sobre os povos desta terra.

SÜSS - Como posso governar se não aparecer ao povo?

RABINO - Se você quer governar os goyim, governe seu dinheiro. Mas não procure confusão com os príncipes.

SÜSS - Se eu governar os príncipes, eu governo seu povo.

RABINO - O príncipe será perdoado, o judeu enforcado.

SÜSS - Não perturbarei a vontade de Deus se tornar Württemberg na terra prometida. Já está próximo. Só tenho que agarrar! Já vejo o leite e o mel fluindo para o povo de Israel. Não chegaria eu até a Jordânia por vontade de Deus? Não é isso que ele quer?

RABINO - Você interpreta sua palavra de acordo com sua própria conveniência.

SÜSS - Sua palavra deve ser entendida em favor de Israel. Esse é a vontade de Deus, Rabi.

RABINO - O que devo fazer? Devo mentir?

SÜSS - Não é preciso mentir. Diga a verdade do seu modo. Diga-lhe o seu lema "Attento".

RABINO - O que "Attento" significa?

SÜSS - "Aquele que se atreve"

RABINO - O Duque

DUQUE - Permaneça sentado. Bem o que você vê?

RABINO - O céu, é claro.

DUQUE - [ri] Este homem...

RABINO - Sol, alinha com Júpiter. Júpiter em trânsito favorável para o ascendente... Deus é grande, e seus sinais maravilhosos.

DUQUE - Como parece o futuro?

RABINO - Como meus olhos podem revelar o que o Senhor esconde? Ele faz girar os astros e a lua, amigos e inimigos, mas só Ele sabe o significado deles.

DUQUE - Deixe-me ver meus astros.

RABINO - Bendito seja o olho que o Senhor permite ver entre as miríades... Você pode ver?

DUQUE - Qual é o nome do meu astro?

RABINO - O astro do Duque é Marte.

DUQUE - É aquele incandescente, lá no horizonte?

RABINO - Aquela é Vênus oposta a Marte.

DUQUE - Ela ofusca meus olhos. Então me diga, curto e claro, devo ousar ou não? Ou os astros estão contra?

RABINO - Os astros não são nem a favor, e nem contra. Mas está escrito, eles devem obedecer aquele que ousa. Aqui está, por escrito.

DUQUE - Aquele que ousa...Esse é o meu lema. Attento. Tudo bem, farei o que desejo. Süß, monte seu gabinete.

Sequência 3: O judeu corrompe

LEVY - Pode entrar.

SÜSS - Meu querido amigo, obrigado, de verdade, por ter vindo! Por favor, sente-se. Estamos a sós. Deixemos de lado todas as formalidades. Confias em mim, e eu agirei para merecer sua confiança. Nosso honrado Soberano declarou sua intenção de cercar-se de homens de confiança, e sua atenção se dirigiu a você.

STURM - Não saberia por quê.

SÜSS - É por isso que eu convidei você. O Duque pretende criar um novo gabinete com você no comando.

STURM - Não posso aceitar isso. Jurei lealdade ao Conselho.

SÜSS - Você também jurou pelo Duque.

STURM - Eu cumprirei o meu dever.

SÜSS - O Duque, meu amigo também. Você não quer ajudá-lo?

STURM - Desconfio de seu consultor.

SÜSS - Eu sei disso por fontes confiáveis. Você entende? Mas por que devemos ser inimigos quando poderíamos ser mais que amigos? Você tem uma filha encantadora.

STURM- Como ela está envolvida nisso?

SÜSS - Você entenderá se souber que quero casar com ela.

STURM - Minha filha?

SÜSS - De todo sentimento, Conselheiro.

STURM - É impossível. Não, desculpe, não.

SÜSS - Você não vai dizer não. Vo vai dizer sim e sim novamente. Se você pensar nisso por algum tempo.

STURM - Não preciso pensar. Minha filha está noiva.

SÜSS - Mesmo? Você tem tempo para reconsiderar até amanhã.

STURM - Até amanhã, então.

PADRE - Uno suas mãos diante dos olhos do Senhor. Puro como ouro, o seu amor permanecerá. Sem fim como este anel, vocês permanecerão fiéis. Sempre deverão olhar de volta para este dia e saber que nada é grande se não é bom. Nada é verdadeiro se não existe. Sejam marido e mulher, unidos ante Deus no paraíso, até que a morte os separe.

SÜSS - Tenho a honra, Senhor Presidente.

STURM - Senhor Consulto Financeiro.

SÜSS - Seu tempo acabou.

STURM - Minha decisão não mudou. Você sabe muito bem que minha filha e meu secretário, senho Faber, estão noivos.

SÜSS - Você tem o direito de pai de mudar sua decisão.

STURM - Mesmo que possa, eu não vou. Minha filha não vai ter filhos judeus.

SÜSS - Então...

STURM - Vejo que nos entendemos.

SÜSS - Pode ser perigoso desafiar um homem na minha posição. Por favor, considere isso.

STURM - Não tenho nada a considerar. Minha filha já está casada.

SÜSS - Desde quando?

STURM - Desde de a noite passada.

SÜSS - Como se atreveu?

STURM - Pelo amor de Deus, eu sou o Presidente do Conselho! E, como tal, pergunto-lhe, como você se atreve a perturbar a paz da minha família, desta terra,

para aconselhar o Duque contra seu próprio Conselho? Como se atreve, seu cão imundo, a semear a discórdia entre o Duque e seu povo?

SÜSS - Agradeço ao conselheiro por suas opiniões sinceras e corajosas.

STURM - Ar fresco!

SÜSS - Escreva.

LEVY - O que foi, Joseph? Por que gritas assim comigo?

SÜSS - Escreva: com base em provas de testemunhas juradas e responsáveis, ele é acusado de rebelião e intenções desonestas, e colaboração em uma conspiração contra Vossa Alteza, o Duque. O Ministro de Finanças cuidará deste caso imediatamente.

LEVY - Quem é acusado?

SÜSS - Conselheiro Sturm.

LEVY - E quanto a resposta?

STURM - Não reconheço seu direito de julgar, este lugar como uma corte.

CONSELHEIRO METZ - Senhor Conselheiro, agimos de acordo com as instruções do Duque.

STURM - É inaceitável! Se os judeus julgam os cidadãos daqui, é desafiar a lei e a honra de Württemberg.

CONSELHEIRO METZ - Sturm, estou convencido de que você não tem dívidas ao seu nome.

LEVY - Mesmo? Convencido? ora, vá direto ao ponto. No domingo, dia 27 do mês passado, não preparastes um ataque contra o nosso mais honrado Duque?

STURM - Isso é ridículo.

LEVY - Ouçamos mais. Naquele domingo, na presença de testemunhas, na casa do conselheiro Weissensee, não dissestes que “Hans Bogner, o ferreiro, foi assassinado?” Disseste ou não?

STURM - Sim, disse! E daí?

LEVY - Não brinque comigo. Se um assassinato foi cometido, quem é então o assassino? É claro, que aquele que levou a julgamento. E quem o levou a julgamento? Quem assinou a sentença de morte? O Duque, é claro. Então, o assassino, na sua opinião, é o Duque.

STURM - Oh, então essa é a ideia!

LEVY - Sim senhor. Não há dúvidas sobre o destino de assassinos, mesmo no caso do mais nobre dos Duques.

STURM - Eu levaria à corte o próprio Kaiser se ele infringisse a lei.

LEVY - Até mesmo sua Majestade o Kaiser não é considerado santo para este homem! Estou ficando louco! Então, você ainda pensa que as acusações de traição são injustas?

STURM - Se os nomes do Kaiser e do Duque foram sujos, é pela tua imundície!

CONSELHEIRO METZ - Sturm, Sturm, você se complica cada vez mais!

STURM - Conselheiro Metz, você não vê como as coisas estão torcidas aqui apenas para me destruir? Você tomará parte nesta trama? Que este judeu talmudista planejou?

CONSELHEIRO METZ - Proibo-lhe qualquer forma de insulto, Conselheiro!

LEVY - Ele não terá mais a oportunidade de lhe insultar. Devemos saber como protegê-lo dessa rale.

Sequência 4: O judeu destrói

DOROTHEA - Entre. Tem medo? Hoje você dorme na minha cama, e dormirei lá embaixo.

FABER - Mas, Dorle, você nem mesmo sabe se seu pai aprova.

DOROTHEA - Entre já e ajude-me. Só eu não consigo. Por que ele deveria se importar? Nós somos marido e mulher.

FABER - Ele tem que se acostumar com isso. Oh, Dorle.

DOROTHEA - Já está com saudades! Já estou acostumada com a ideia. Eu esperei tanto por isso.

FABER - Mas imaginei um casamento diferente para nós.

DOROTHEA - Eu também. Eu acho que o papai está sofrendo muito.

FABER - Por causa do judeu?

DOROTHEA - Especialmente a pressa com que tudo foi feito. Karli, em todos meus anos, nunca jantei sem o pai. E logo hoje, dia do nosso casamento, ele não está aqui. Mas acredite em mim, Karli, mesmo assim seremos felizes. Agora você é meu marido, meu protetor e minha felicidade.

EMPREGADA DOS STURM - bate na porta

DOROTHEA - Você sempre vem no momento errado.

EMPREGADA DOS STURM - O mestre Roeder está aqui e está procurando pela senhora.

DOROTHEA - Ele perguntou por mim? ou por meu pai também?

EMPREGADA DOS STURM - Não, por você, e pelo senhor Faber.

DOROTHEA - Boa noite, mestre Von Roeder. Você veio nos parabenizar?

VON ROEDER - Não é o momento certo. Seu pai foi levado a força para o castelo.

DOROTHEA - Por que?

VON ROEDER - Não sei.

FABER - O judeu?

VON ROEDER - Trago as convocações para uma reunião do Conselho. Porque eu não queria que mais ninguém lhe desse essas notícias. Em uma hora, haverá uma reunião que será realizada na casa do Conselho.

FABER - Prefeito de Weissensee?

PREFEITO DE WEISSENSEE - Aqui!

FABER - Prefeito de Tübingen?

PREFEITO DE TÜBINGEN - Aqui!

FABER - Todos aqui, exceto um.

ROADER - E onde está ele, todos nessa sala sabem.

MEMBRO DO CONSELHO 1 - Bem, liberte-o!

ROADER - Paciência não é assim tão fácil. Você sabe tão bem quanto eu, quem o prendeu, e ele está mais poderoso que nunca. Se o Duque continuar a escutá-lo, logo o Conselho não terá o que fazer aqui em Württemberg.

MEMBRO DO CONSELHO 2 - O que isso significa?

MEMBRO DO CONSELHO 1 - Que o duque desacata a constituição.

FABER - Ele quer criar um gabinete e dissolver o Conselho.

ROADER - E isso é um desacato a constituição.

MEMBRO DO CONSELHO 1 - Ele não faria isso.

ROADER - Não seria a primeira vez. Já aconteceu antes, que a constituição foi negligenciada.

MEMBROS DO CONSELHO - Escândalo!

MEMBRO DO CONSELHO 3 - Digo que impeçamos este ato dele com veemência.

MEMBRO DO CONSELHO 2 - E exigimos a libertação do Conselheiro Sturm.

ROADER - Levante as mãos quem é a favor.

DUQUE - Sob acusação de atos ultrajantes contra o governo e minha própria pessoa. Decidi convocá-los, cavalheiros, em assembléia especial, presidido apenas por mim. Foi trazido a minha atenção que noite passada, ocorreu uma reunião especial do Conselho, na qual, de acordo com meu Consultor Oppenheimer me informa, foi sugerido que eu fosse preso. E em caso de haver resistência eu fosse executado. Portanto, para minha segurança, decidi dissolver o Conselho imediatamente. O decreto está nas mãos do senhor Oppenheimer. Obrigado, cavalheiros.

ROADER - Quero saber tudo sobre o que o judeu e o Duque discutem.

SERVIÇAL TURCO - Sim, Excelência.

GUARDA - Vossa Alteza convida sua Excelência ao seu escritório.

ROADER - Com licença Vossa Alteza, por interferir, o Conselheiro me mandou...

DUQUE - Eu sei, mestre Von Roeder. Eu não preciso ser informado disso pelo senhor.

ROADER - Podes ver, Vossa Alteza, o quanto nós prezamos pelo senhor. Seu bem estar está em perigo, mas ainda não é tarde.

DUQUE - Não é tarde? As pessoas estão se rebelando contra seu Duque, conspirando com traidores como Sturm, resoluções são declaradas, ameaças armadas são feitas! Que você chama isso?

ROADER - Fúria pública.

DUQUE - Então ? O que você diz sobre isso?

ROADER - O mesmo, meu Duque. Expulse o judeu!

SÜSS - Vossa Alteza, se eu tivesse desviado o obstáculo...

DUQUE - Quero dizer-lhe algo, mestre Von Roeder. Seus conselheiros são um incômodo! O melhor soldado não tem mais noção de governo do que tem um boi em tocar violino. Mas meu consultor financeiro é um gênio! Ele me dá dinheiro, poder e bons conselhos! Ele me ganhou...

ROADER - Inimigos. Nada além de inimigos.

DUQUE - Devo te esmagar, mestre Von Roeder. Não tenho mais nada a dizer. Fora! Fora!

DUQUE - Esse homem está certo, infelizmente. Você me trouxe resistência, mais do que posso suportar.

SÜSS - Reis são conhecido por lidar com resistências se eles tiverem amigos confiáveis.

DUQUE - Não tenho amigos.

SÜSS - Posso lhe fazer alguns, Vossa Alteza. Fortes amigos. Farei contatos.

DUQUE - Como você fará isso?

SÜSS - Já comecei. Com a corte em Wurzburg. A solidariedade de Reis não pode ser subestimada. O Duque de Wurzburg tem soldados para emprestar.

DUQUE - Soldados emprestados? Soldados para emprestar? Esta é realmente uma maneira de pensar do judeu, fora do livro.

REMCHINGEN - Mas é uma boa ideia Vossa Alteza.

DUQUE - Remchingen, venha aqui. O que está sugerindo, Remchingen? Deveria haver uma briga aberta entre mim e meus suábios? Você mesmo é um suábio, Remchingen. O Duque também é um suábio, Remchingen. Os suábios não significam nada para o judeu.

DUQUESA - Está ofendido, Karl Alexander?

DUQUE - Estava espiando?

DUQUESA - Você fala tão alto, que não preciso espiar. Faça o que ele diz.

DUQUE - O que você conhece sobre política, criança?

DUQUESA - Nada mesmo. Mas conheço os homens. Confie no seu Consultor Financeiro.

DUQUE - Você me ama?

DUQUESA - Sim. Amaria-te mais ainda se fosse tão astuto quanto...

DUQUE - Como seu amigo Oppenheimer?

DUQUESA - Como você estava antes de Belgrado e Petrovaradin.

DUQUE - Eu era tão jovem.

DUQUESA - Você ainda pode ser. Apenas faça o que seu amigo aconselha.

DUQUE - Ele é meu amigo?

DUQUESA - É o que penso.

DUQUE - Remchingen, deixe-me com ela.

DUQUESA - Não, eu sairei, cavalheiros. Cruzarei os dedos, Karl Alexander.

DUQUE - Não sou livre para decidir.

SÜSS - Mas, Vossa Alteza, por que não?

DUQUE - Achas que por ter seguido seus conselhos eu continuaria. Se eu quero ou não. Você ganhou a simpatia da Duquesa. Somente sua simpatia?

SÜSS - Não entendi.

DUQUE - Foi só a simpatia que você ganhou?

SÜSS - O que você quer dizer?

DUQUE - Nada é sagrado para você, nem a esposa do Duque, judeu. Apenas seus próprios interesses, seus lucros.

SÜSS - Parece que Vossa Alteza não confia em mim.

DUQUE - Sim, não confio em você.

## **Capítulo 7 – Os judeus se unem contra o povo**

Sequência 1: o judeu deixa o Duque contra o povo

MULTIDÃO - Sturm! Sturm! Sturm! Sturm! Sturm! Sturm!

SÜSS - É assim que as revoluções acontecem.

REMCHINGEN - Se um tiro for disparado, todos irão entrar em pânico.

SÜSS - A guarda do palácio consiste em mil homens. Haverá um terrível banho de sangue se Vossa Alteza decidir esperar. O povo deve ser confrontado de modo que não possa resistir.

DUQUE - É verdade que em Pfalzneuburg o Duque de Wurzburg ofereceu ajuda militar para manter as coisas em ordem?

SÜSS - Claro, Vossa Alteza. O senhor Von Remchingen concordará.

DUQUE - Remchingen, isso é verdade?

REMCHINGEN - Certamente, Vossa Alteza.

DUQUE - Isso é um golpe militar.

REMCHINGEN - Vossa Alteza se tornará um soberano absoluto.

SÜSS - Como o Rei-Sol em Versalhes.

DUQUE - Quanto isso custaria? Para trazer tropas estrangeiras?

SÜSS - De quantos precisamos?

DUQUE - Pelo menos quatro ou cinco mil homens.

SÜSS - Quatro ou cinco mil homens? Pelo menos... Temos que manter a posição por três ou quatro meses pelo menos. Bem...Mas os judeus que Vossa Alteza concedeu para entrar em Stuttgart lhe devem dinheiro Vossa Alteza. Verei isso para que a operação tenha sucesso.

Sequência 2: Os judeus só pensam neles

SÜSS - Rabino! Rabino!

RABINO - Você interrompe o santo culto. Você não pode esperar?

SÜSS - Não, rabino. Não há tempo. Você deve falar com a congregação.

RABINO - Então, qual é a pressa? Quem não tem tempo para rezar virará cinzas e se perderá no caminho.

SÜSS - A paz é boa, rabino, aonde ela mora. Mas agora, estou precisando de 500mil dos judeus.

RABINO - Da congregação? Você está louco?

SÜSS - Vim a sinagoga porque sabia que todos estariam aqui. Os conselheiros querem novamente os judeus fora de Stuttgart. Mas, o Duque está disposto a acabar com eles com um só golpe. Eu o convenci disso. Ele deve se tornar um rei absoluto, e então ele protegerá os judeus.

RABINO - E os judeus serão soldados?

SÜSS - Não, apenas pague. Os soldados custam dinheiro.

RABINO - Você quer travar uma guerra com os goyim, quer se tornar um Mordecai que arrecadou 75mil para Esther, então você deve abandonar as roupas deles. Vista-se como judeu.

SÜSS - Rabino, rabino, você não percebe que isso é grave. Mas eu sei, porque eu fico na fonte, se os judeus entregarem 500 mil hoje, farei que o Duque nunca esqueça que foi o dinheiro dos judeus que o ajudou a dar-lhe o trono. Mas, se hoje os judeus forem mesquinhos e se esconderem atrás de belos provérbios, então perderão tudo. Até suas vidas.

RABINO - Venha, cante com a gente. Que a vontade de Deus esteja contigo e teus pensamentos, e nossos irmãos verão que está comigo. Mais tarde falaremos com eles.

Sequência 3: O povo resiste

DOROTHEA [canta] - Todos os meus pensamentos. Estão com você. Você, meu único...

EMPREGADA DOS STURM - Dorothea, você está tão... O que posso dizer?

DOROTHEA - Eu fui para a igreja. Eu corri pelas ruas. Eu fui ao cemitério. Eu rezei, e nada ajuda.

EMPREGADA DOS STURM - Por favor...

DOROTHEA - É a terceira noite e ainda nada sobre papai. E já faz algum tempo que meu marido também não aparece.

FABER - Dorothea!

DOROTHEA - Eu não consigo me levantar, você me assustou. É bom vê-lo Faber. Nunca me deixe só. Nunca mais me deixe só. Eles estiveram aqui novamente esta tarde, procurando em todos os lugares.

FABER - Eles procuram, mas não encontrarão nada contra seu pai. Mas eu não posso ficar com você, Dorothea.

DOROTHEA - Onde você irá?

FABER - Não me pergunte ou eu estava, nem para onde eu vou.

DOROTHEA - Você vai embora de novo? Para a Casa do Conselho?

FABER - A Casa do Conselho está fechada. Os guardas do Duque estão na frente dela.

DOROTHEA - Por que?

FABER - A revolução já se espalhou por todo o canto.

DOROTHEA - E papai?

FABER - Nós vamos libertá-lo, você pode ter certeza. Deus esteja com você, Dorle.

DOROTHEA - Você já deve ir?

FABER - Só vim para que saiba que estou bem.

DOROTHEA - E se eu não vê-lo de novo, Faber. Se esta for a última vez, que o abraço...

FABER - Mas, Dorle, tenho certeza disso...

DOROTHEA - Não diga nada. Quero apenas ouvir as batidas do seu coração.

SOLDADO 1 - Papeis indicando alta traição foram encontrados em sua casa, na sua escrivaninha, com sua própria letra.

STURM - Quantas vezes eu tenho que lhe dizer? Tudo isso é forjado por esse malicioso judeu.

SÜSS - É melhor o conselheiro tomar cuidado. Existem masmorras em Hohenneuffen, em Asberg, onde não verá nem o sol nem a lua.

STURM - Asberg não vai ajudar você a me silenciar.

SÜSS - Basta eu querer e você será enforcado.

STURM - Não tenho medo de morrer.

SÜSS - Então você é um herói, ou o que? Alguns nunca aprendem. Bem, então... Eu quero ficar sozinho retire os guardas. Sturm, minhas intenções são boas. Não tocarei em um fio do seu cabelo e o libertarei a noite. Basta você querer se tornar ministro. Então, no seu lugar, eu também ficaria feliz por ter um oferta dessas.

STURM - Prefiro a força que quebrar minha palavra.

SÜSS - Eu não entendo você, Sturm. Eu ofereço uma posição, poder, título, honra, tudo o que você quiser.

STURM - O que você sabe sobre honra?

SÜSS - Não seja tão teimoso. Preciso do seu bom nome para o meu ministério. Seu nome vai garantir a aliança com os opositores. Não é um grande negócio?

STURM - Seu negócio, não o meu.

SÜSS - Esta é a sua última palavra?

STURM - Absolutamente.

SÜSS - Bom, então a responsabilidade é sua. Eu faço isso por você e por sua filha.

STURM - Deixe minha filha fora desse negócio sujo.

SÜSS - Por que? Por que a deixaria fora? Por que não deveria perguntar a ela? Talvez ela tenha pena do sofrimento do pai.

ROADER - Cavalheiro, o Duque pediu por tropas estrangeiras!

HOMEM 1 - Não! Isto é uma guerra civil! Ele não ousaria.

ROADER - Tenho certeza. O Turco do Duque me disse. O judeu arrumou isso tudo. Os judeus financiam a guerra do Duque contra seu próprio povo.

FABER - Se não fizermos nada...

ROADER - Estarão aqui em três dias!

FABER - Em três dias?

ROADER - Temos dois dias. Todos devem estar armados.

HOMEM 2 - As ordens serão dadas a noite!

ROADER - Os portões estão bem guardados.

FABER - Tente passar como o mensageiro do Duque.

HOMEM 1 - Não tão rápido! Você precisa da senha certa.

ROADER - A senha agora é "Karl Alexander".

FABER - Mensageiro do Duque! Abra!

GUARDA - Senha?

FABER - Karl Alexander.

GUARDA - Em nome do Duque, eu prendo você.

FABER - Por que?

GUARDA - A senha desta noite é "Attento". Ele não é um mensageiro!

GUARDA 2 - Leve-o ao Consultor Financeiro.

### **Capítulo 8 – Os judeus lucram com a guerra contra o povo**

Sequência 1: o judeu faz tudo para conseguir o que quer

GUARDA - Estas são as ordens secretas que encontramos.

SÜSS - Este é o marido de Dorothea Sturm. Seu marido tão cristão. De quem são essas ordens? Vira-se. De quem são essas ordens?

GUARDA 1 - Fale.

FABER - De Württemberg.

SÜSS - De Württemberg? Mesmo? Diga os nomes dos companheiros. Quem estará pronto em dois dias? Quem se prepara para luta?

GUARDA 1 - Abra a boca!

SÜSS - Bem, quem são os rebeldes? Quem procura a guerra civil?

FABER - Você!

SÜSS - Eu? Que interessante!

FABER - Você quer um golpe militar. Você sugeriu isso ao Duque, não foi?

SÜSS - Eu faço as perguntas aqui, não você. E isso vai doer mais em mim do que em vocês. Leve-o para a câmara de tortura. Não pare até ele falar.

Sequência 2: Süss arma o golpe

DUQUE - O que isso diz?

SÜSS - Isso diz que os conselheiros querem atacar em dois dias.

DUQUE - E quanto a nós?

SÜSS - Se não quisermos perder, Vossa Alteza, deve se apressar.

REMCHINGEN - Depende de concretizar o plano rapidamente amanhã a noite.

DUQUE - E agora?

SÜSS - Não vou ter as tropas de Wirzburg até amanhã. Nós agiremos com nossas próprias tropas.

DUQUE - Que judeu sujo! O que você está me dizendo para fazer? Cidadão atirando um no outro?

REMCHINGEN - Vossa Alteza não precisa estar presente.

DUQUE - Não, eu não vou fazer isso!

SÜSS - Muito bem, Vossa Alteza deseja ser lacaio do Conselho.

DUQUE - Cala-se, seu patife!

SÜSS - Peço que renuncie.

DUQUE - Veja, agora você quer me pressionar. Fuja por trás! Cuidado, meu garoto! Remchingen, assegure que o judeu fique perto de mim.

SÜSS - Vossa Alteza ainda deseja ouvir meu conselho?

DUQUE - Fale.

SÜSS - O que dará para o mensageiro do Kaiser será a própria cena. Amanhã você vai para Ludwigsburg e volte um dia depois como soberano absoluto.

DUQUE - Soberano absoluto? Em um dia e uma noite? Isso significaria um golpe!

SÜSS - Golpe militar, Vossa Alteza.

DUQUE - Tudo bem, irei para Ludwigsburg. Informe a Duquesa.

SÜSS - Imediatamente.

## Capítulo 9 – O judeu corrompe

Sequência 1: Süss abusa de Dorothea

TORTURADOR 1 - Para a cadeira com ele. Mas aguarde o sinal.

TORTURADOR 2 - Aqui se coloca os dedos.

TORTURADOR 1 - Devemos remover o anel?

TORTURADOR 2 - É um anel de casamento. Deixe-o. Parece até uma ferradura. Por sorte.

SÜSS - Somente o Duque pode conceder perdão a um traidor, você sabe disso.

DOROTHEA - Mas o Duque está em Luwigsburg. Excelência, imploro sua ajuda. Já escrevi tudo. Aqui está minha petição.

SÜSS - O que o Duque faria com sua petição? Ele vai rasgar, assim como eu estou fazendo. Ele será fuzilado.

DOROTHEA - Misericórdia! Você não tem coração?

SÜSS - Eu tinha um coração. Eu era misericordioso. Sempre, senhorita, perdoe-me, madame. Belo anel. Do seu marido? Neste caso, é realmente difícil de ajudar.

DOROTHEA - Você gostaria do anel? A gema é genuína.

SÜSS - Um anel tão pequeno para um dedo tão pequeno. Você quer ver um anel de verdade? Venha comigo. Bem, venha! Vamos. Você está com medo? Veja isso. Você ainda pensa que eu me sinto tentado por seu pequeno anel? Eu? Você quer? Você quer libertar seu pai e seu marido, não é? É assim que se lida com isso! Se um caçador deixa um pássaro ir, ele deve pegar outro no lugar não é?

TORTURADOR 1 - O pano está fora! Vá!

FABER - [grito]

TORTURADOR 2 - Então, você está gostando disso?

SÜSS - Você reconhece a voz, não é?

DOROTHEA - Oh, Deus!

SÜSS - Tire o lenço!

DOROTHEA - O que isto significa?

SÜSS - Escuta algo? É isso que significa. Remova-o, criança. Agora dê-me de volta.

DOROTHEA - Não!

SÜSS - Não? Tudo bem, guarde-o Mas...

DOROTHEA - Meu pai do céu...

SÜSS - O que? Reze, reze para o seu Deus. Vá em frente, reze. Não são só os cristão que tem um Deus. Nós, judeus, também temos. Um Deus vingativo. Olho por olho, e dente por dente. Agradeça a seu pai celestial.

DOROTHEA - Deixe-me sair.

SÜSS - Você não quer que eu impeça o traidor de ser fuzilado?

DOROTHEA - Não me toque!

SÜSS - Não se preocupe. Mais tarde você pode ter o seu secretário de volta.

LEVY - Pare! Pare! O secretário deve ser solto.

TORTURADOR 1 - Não entendo. Por que?

LEVY - O Consultor Financeiro ordenou soltá-lo imediatamente.

TORTURADOR 1 - Como posso entender isso? Vá!

FABER - Para onde?

TORTURADOR 2 - Ir para casa.

FABER - Casa. A quem devo isso?

LEVY - Sua jovem e bela esposa pediu pessoalmente ao consultor financeiro.

FABER - Isso não é verdade.

LEVY - Sim, é.

Sequência 2: O judeu mata

FABER - A filha do conselheiro Sturm está aqui?

MORDOMO - Não comigo.

FABER - Espere!

MORDOMO - Muitas pessoas batem nesta porta. Eu não pergunto o que eles querem. Todos parecem o mesmo para mim.

FABER - Mas ela estava aqui?

MORDOMO - A garota que gritou?

FABER - Onde ela foi?

MORDOMO - Vá atrás dela. Por ali.

FABER - Judeu! Judeu! O judeu tem isso em sua consciência. Solte-a.

HOMEM na MULTIDÃO 1 - Ao ataque! O que estão esperando?

HOMEM na MULTIDÃO 2 - O judeu deve ir!

COMANDANTE - O judeu deve ir!

Sequência 3: O judeu se esconde

(Não há narração, nem escritos nenhum.)

## **Capítulo 10 – A última máscara**

Sequência 1: Rebelião contra o judeu

COMANDANTE VON ROEDER - Estou aqui para ver o Duque!

REMCHINGEN - Comandante Von Roeder, em nome do Duque.

SOLDADOS - Agora

COMANDANTE - Não atire.

FABER - Ele merece, esse laçao de judeus!

COMANDANTE - Nós não queremos uma guerra civil, mas se você atirar, será inevitável. Em nome do Conselho, mando que abra os portões agora!

SOLDADO - Abra o portão.

DUQUESA - Bem, Oppenheimer? Sente-se. A quem você estava procurando?

SÜSS - O Duque, Vossa Alteza.

DUQUESA - Com licença, Excelência. Penso que ele bebeu demais. Vá procurá-lo. Diga-lhe que todos estão esperando por ele.

DUQUE - Não é grave, Süss. Eu apenas não me sinto tão bem. Me tragam um médico. Ainda não há mensageiros.

SÜSS - Amanhã, Vossa Alteza.

DUQUE - Quando? Quando?

SÜSS - Amanhã de manhã, no máximo.

DUQUE - O que é isso? Eu pensei que ele estaria aqui a qualquer momento!

SÜSS - Estou brincando, Vossa Alteza.

DUQUE - Nada de piadas! Não estou para isso. Não entendo nada disso. Não sei onde estão. Eu me sinto tão estranho. Eu não me sinto mal assim desde Petrovardin. Champanhe! Este é o melhor remédio. Uma nova taça!

SÜSS - A sua saúde, Vossa Alteza.

DUQUE - Por que jogou fora? Jogue na sua barriga, judeu

SÜSS - Não seria melhor, Vossa Alteza, se juntar ao baile?

DUQUE - Fogos de artifício, foguetes, luzes e mulheres. É sempre o mesmo. O que há por trás de toda essa bagunça?

SÜSS - O que o senhor espera que haja?

DUQUE - Sempre o mesmo, Süss. Sim, eu vi pessoas de muitas formas diferentes. No campo de batalha, na sala de dança. Até mesmo na cama. Mas hoje, tudo parece igual para mim. Por que você está olhando assim para mim? Um olhar clínico...

SÜSS - O que, eu?

DUQUE - Tire a máscara, meu amigo.

SÜSS - Que máscara?

DUQUE - A última. Quero saber como se parece.

SÜSS - Como eu deveria me parecer?

DUQUE - Uma piada! Se você se atreve a fazer piadas comigo, você também deve apreciar as minhas.

MENSAGEIRO - Mensageiros para o Duque.

DUQUE - Deixe-os entrar.

MENSAGEIRO - Ele não querem entrar.

DUQUE - Por que isso? Minha peruca!

Sequência 2: Os rebeldes exigem que o Duque expulse o judeu

COMANDANTE - Em nome do Conselho, Vossa Alteza, aqui estão as exigências de seu povo.

DUQUE - Exigências? Exigências! Quem é tão insolente para fazer exigências?

DUQUESA - Alexander!

DUQUE - Vá embora. Isso não é para mulheres.

COMANDANTE - Conhecemos seus planos, Vossa Alteza, e as propostas do judeu. É por isso que exigimos...

DUQUE - Você exige? Eu acho que sou eu quem deveria estar fazendo exigências.

SÜSS - Nada mudou, Vossa Alteza.

COMANDANTE - Não ainda! O juramento que você fez por Württemberg ainda é válido. E nós perguntamos, o senhor quer manter esse juramento, ou o judeu significa mais para você do que seu próprio povo?

DUQUE - Eu escolho meus consultores! Ninguém mais!

FABER - O seu consultor é um assassino!

SÜSS - Mentiras!

FABER - Ele enviou minha esposa a morte!

SÜSS - Blasfêmia! Pura blasfêmia!

DUQUE - O que, você ousa brigar na minha nobre presença? Serão enforcados, cães, enforcados! [grunhido]

DUQUESA - Alexander! Alexander! Por favor, chamem um médico! Alexander! O que você está fazendo?

COMANDANTE - Ele está morto.

DUQUESA [grito/choro]

FABER - Pare, senhor Oppenheimer!

COMANDANTE - Após a morte do Duque, o Conselho assume o poder até a escolha de um novo Duque. Em nome do Conselho, você está preso!

## **Capítulo 11 – Encerramento**

Sequência 1: Julgamento de Süss

JUÍZ - Sentado aqui está um judeu miserável e desprezível, que por meses nos trouxe só mentiras. Toda a sua política se baseia em uma carta do Duque que o exime de qualquer responsabilidade.

SÜSS - As coisas das quais me acusaram, eu apenas fiz o desejo e o capricho do meu Duque! O documento diz isso. Você pode lê-lo com clareza. Eu não era nada mais do que um verdadeiro servo do meu mestre!

JUÍZ - Você está afirmando que essa carta obtida enganando o Duque pode apagar seus feitos terríveis? Interrupção para consulta.

HOMEM 1 - Judeu! Este é o mestre ferreiro falando com você. Isso não agita sua consciência?

GUARDA - Deixe-o em paz.

HOMEM 1 - Você disse que não seria enforcado mais alto que nosso amigo Hans Bogner.

GUARDA - Silêncio. Aguardem a sentença.

JUIZ - Após um mês de estudo cuidados, concluímos justas as acusações: chantagem, especulação, corrupção, sexo ilícito, lenocínio e alta traição. Mas, muito maior parecem os crimes dos escândalos que trouxeram tanto sofrimento ao nosso povo. Portanto, devemos ouvir a palavra daquele que mais foram ofendidos.

STURM - Cavalheiros, não busco vingança, apenas punição por lei.

JUIZ - Fale livremente, Sturm. Você sofreu o pior, e é o seu direito de por as coisas em ordem.

STURM - O sofrimento não cria justiça. Olho por olho, dente por dente, esse não é nosso costume. Nosso código legal afirma, por toda a eternidade: "Quando um judeu mistura sua carne com uma mulher cristã..."

JUIZ - "ele deve ser enforcado."

Sequência 2: Execução de Süß

JUIZ - "Quando um judeu mistura sua carne com uma mulher cristã ele deve ser enforcado, como merecida punição e exemplo para o povo".

SÜSS - Eu era apenas um leal servo do meu mestre! O que eu poderia fazer se seu Duque era um traidor? Eu quero colocar as coisas em ordem. Eu juro! Peguem minha casa, peguem meu dinheiro, mas deixe-me viver! Eu não sou culpado! Eu sou apenas um pobre judeu! Me dê a minha vida. Eu quero viver, eu quero viver!

STURM - Eu falo pelo Conselho em nome do povo de Württemberg. Todos os judeus devem deixar Württemberg dentro de três dias. Proibida a entrada de judeus em todo o reino de Württemberg. Decretado em Stuttgart no dia 4 de fevereiro de 1738. Que nossos descendentes adiram a este decreto, e, assim, serem poupados do sofrimento para seu próprio bem-estar e pelo amor de seus filhos e dos filhos de seus filhos.

FIM

**ANEXOS**

## ANEXO A

**DVD COM CÓPIA DE *O ETERNO JUDEU* E *JUDEU SÜSS***