

O Cinema de Entretenimento como Instrumento do Aparato Ideológico do Terceiro Reich

Entertainment Cinema as an Instrument of the Ideological Apparatus of the Third Reich

Pedro Prates Romero

Mestrando em Artes

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

pedro.promero@hotmail.com

Recebido: 19/12/2024

Aprovado: 23/09/2025

Resumo: O intuito deste artigo é analisar de que forma os *Unterhaltungsfilme*, filmes de entretenimento, produzidos pelo cinema nazista entre 1933-1945, também funcionaram como ferramenta para difusão da ideologia nazista, mesmo aqueles que não possuem um caráter propagandístico ou ideológico evidente, demonstrando o papel primordial da alegoria neste processo. Além disso, serão ressaltadas algumas semelhanças e correspondências entre o cinema nazista e o Drama Barroco alemão, *Trauerspiel*, caracterizado e analisado por Walter Benjamin.

Palavras-chave: Ideologia; Cinema; Nazismo.

Resumen/Abstract: The purpose of this article is to analyze how the *Unterhaltungsfilme*, entertainment films, produced by the nazi cinema between 1933 and 1945, also functioned as a tool for the dissemination of nazi ideology, even those that did not have an evidente propagandistic or ideological character. It demonstrates the primary role of allegory in this process. In addition, similarities and correspondences between nazi cinema and the German Baroque Drama, *Trauerspiel*, characterized and analyzed by Walter Benjamin, will be highlighted.

Palabras clave/Keywords: Ideology; Cinema; Nazism.

Introdução

O cinema alemão produziu uma quantidade considerável de filmes durante o período nazista do Terceiro Reich (1933-1945). A grande maioria dos filmes produzidos se enquadram no âmbito dos chamados *Unterhaltungsfilme*, os filmes de entretenimento, em contraste aos *Kulturfilme*, os filmes

culturais ou de propaganda direta. Entretanto, os filmes de entretenimento não são apolíticos e carregam de muitas maneiras a ideologia nazista, especialmente quando se compreende o modo que isso é feito e o fato de que a indústria do cinema alemão prosseguia, já a partir de 1933, rumo ao controle e monopólio estatal nazista.

Joseph Goebbels, ao assumir a frente do *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (Ministério do Reich para Esclarecimento Público e Propaganda – RMVP), não demorou a proibir o emprego de judeus no setor, os substituindo por alemães não judeus (LOIPERDINGER, 2002a; PETLEY, 2002b). Durante o Terceiro Reich, o principal motivo da cultura seria a disseminação dos ideais e visão de mundo nazista. Logo que assumiram o poder, em 1933, propuseram a sincronização, *Gleichschaltung*, de organizações sociais e profissionais com a ideologia e política Nacional-Socialista, incluindo as artísticas e culturais, abolindo assim organizações não alinhadas ao regime (PETLEY, 2002b).

Durante o Primeiro Congresso Internacional do Filme, realizado em Berlin em 1935, Goebbels, à frente do RMVP, indica que o realismo seria a estética esperada e almejada pelo regime, encerrando produções de cunho expressionista ou surrealista, além de decretar o fim dos filmes fantásticos e de terror (NAZARIO, 2009a). Seriam privilegiados gêneros tipicamente alemães, além dos tradicionais do cinema narrativo, como comédias, musicais, melodramas, policiais etc. Haveria ainda, nestes filmes, uma análise ideológica para que se enquadrassem ou se adequassem de alguma forma dentro do pensamento Nacional-Socialista (NAZARIO, 2009a).

Nesse sentido, a própria indústria e produção do cinema alemão se mostrava, em suas bases, contaminada pelo método e ideologia nazista. Em 1937, a maior companhia do cinema alemão *Universum Film Aktiengesellschaft* (UFA) foi adquirida, de forma indireta, pelo estado alemão, e dessa maneira rapidamente o setor cinematográfico passou a ser controlado pelos nazistas. Neste contexto, houve a criação do cargo de *Reichsfilmdramaturg* (Dramaturgo do Filme do Reich), levando à intensificação da censura e da avaliação ideológica do cinema. O setor cinematográfico alemão foi assim regulado e então planejado (LOIPERDINGER, 2002a; PETLEY, 2002b).

Cinema, alegoria e propaganda no Terceiro Reich

Compreendendo um pouco melhor o contexto do cinema alemão no período de 1933 a 1945, faz-se necessário uma avaliação apurada e sensível quanto aos filmes que foram caracterizados como entretenimento. Um olhar histórico sobre estes, seus métodos e contexto, expõe a função social dos filmes como uma ferramenta que age sobre a opinião pública e o subconsciente popular, além de seu

papel na difusão da ideologia nazista.

Os *Unterhaltungsfilme* possuíam, entre seus motivos, obviamente, o entretenimento e o lazer, de forma a retirar momentaneamente o peso das obrigações, preocupações, deveres, e mais tarde, da guerra, e nesse sentido a ideologia deveria se encaixar de forma mais sutil e justaposta aos componentes da trama. Sob essa ótica, percebe-se que uma aparente ausência da propaganda ideológica nos filmes de entretenimento do período nazista, além da censura e adequação ao Nacional-Socialismo, ocorre devido à forma principal que neles essa ideologia é transmitida: o uso da alegoria. Com o ímpeto da propaganda oficial, em seus meios mais diretos, como comícios, panfletos, jornais, no sistema de educação e na própria segregação e funcionamento social, torna-se natural para um alemão deste período assimilar através da alegoria as relações e significados a que ela se remete. Isso não necessariamente ocorre com os espectadores de outras culturas ou contextos históricos, pois “a verdade da interpretação alegórica consiste neste movimento de fragmentação e de desestruturação da enganosa totalidade histórica” (GAGNEBIN, 2005, p. 43). Sendo assim, este pode ser um dos motivos para que muitos desses filmes não sejam considerados atualmente como ideologicamente nazistas, figurando entre clássicos do cinema ou como filmes de época e transmitidos muitas vezes sem uma maior reflexão nesse sentido. Esse tratamento ocorre, por exemplo, com os filmes *Romanze in Moll, Auf Wiedersehen Franziska e Große Freiheit Nr.7*, do diretor Helmut Käutner, que é considerado um dos maiores diretores do cinema alemão. Mesmo Veit Harlan, diretor de *Jud Süß*, talvez o filme antisemita mais conhecido da história, é considerado um diretor controverso e tem diversos filmes feitos durante o Terceiro Reich que não são considerados ideológicos ou propaganda, como é o caso de *Verwehte Spuren, Opfergang e Immensee*. Todos esses filmes citados serão tratados ao longo desse artigo.

Em “A propaganda do crime no filme policial nazista”, Luiz Nazario escreve:

Os discursos nazistas previamente assimilados dispensavam no cinema o discurso antisemita explícito, mantendo a propaganda em estado latente com o uso da linguagem puramente visual. Não era necessário identificar os judeus aos vilões que comercializavam, roubavam ou presenteavam com joias mulheres que se viam, ao aceitá-las e usá-las, seduzidas e corrompidas. A condição judaica desses vilões era subentendida pelo público previamente doutrinado por uma série de signos audiovisuais (sotaque, aparência, vestimenta e profissão dos personagens) (NAZARIO, 2009a, p.19).

Escolhe-se usar para análise o termo alegoria, assim como Walter Benjamin o fez em sua pesquisa em relação ao Drama Barroco alemão, devido à capacidade deste termo em condensar figuras conexas e de demarcação complexa, como a metáfora, a sinédoque e a metonímia. Sérgio Paulo Rouanet aponta que:

Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra (ROUANET, 1984, p.37).

Através da alegoria, o objeto ou a coisa alegórica se transmuta em algo diverso, se tornando assim uma forma de acesso a um saber oculto e consequentemente um emblema de veneração deste saber. Entretanto, para que algo seja representado alegoricamente faz-se necessário a presença de um saber coletivo, de forma que essa significação feita através da alegoria seja reconhecida pelo público. Dessa maneira, a alegoria é a expressão da convenção deste saber coletivo, secreta em seu caráter alegórico e pública devido a esfera de sua validade, contribuindo para a própria solidificação deste saber (BENJAMIN, 1984). Não obstante, apesar de a alegoria construir uma ligação entre o sentido e a imagem, ela não impõe a necessidade desta ligação, o que abre a possibilidade de ambiguidade ou incompreensão (GAGNEBIN, 2004).

No cinema nazista, a política segregacionista estatal, propaganda direta e os *Kulturfilme* constroem esse entendimento coletivo que permite que as alegorias presentes nos *Unterhaltungsfilme* sejam acessadas e assimiladas pela sociedade alemã de forma subjetiva e orgânica, difundindo a ideologia nazista no subconsciente do espectador sem necessariamente se mostrar explicitamente como peça ideológica. Dessa forma, não se perturba o componente do entretenimento e a construção da trama com uma propaganda evidente.

No Drama Barroco alemão, havia uma abundância de personagens e motivos alegóricos, simbolizando virtudes e vícios, sendo utilizados todos os meios possíveis com o objetivo de se criar um apelo aos sentidos e uma ilusão que apresentasse o saber oculto da alegoria (BENJAMIN, 1984). É o que ocorre de maneira semelhante no cinema nazista, seja no âmbito do biotipo dos atores, da construção do personagem dentro da trama (personalidade, profissão, linguagem etc.) do figurino, do cenário e do enredo. Os vilões no cinema nazista muitas vezes eram representados com características semelhantes à forma como a propaganda antisemita articulava a imagem do judeu em suas caricaturas: gordos, olhar mortiço e sensual, bigode, lábios carnudos e apresentados como corruptores, bandidos, exploradores, intelectuais ou comunistas (NAZARIO, 2009a). Nesse sentido, Luiz Nazario ressalta também:

Os maus elementos podem assumir a forma de uma gangue, igualmente associada aos judeus por detalhes narrativos e cenográficos: a identidade russa das espãs de *Der Page vom Dalmasse-Hotel* (O pajem do hotel Dalmasse, 1933), de Victor Janson; o uso de chapéus *melon* (popular entre os judeus na época) e o hábito de fumar charutos (hábito atribuído pelos nazistas aos judeus) em *Der Mann, der Sherlock Holmes war*; a presença obsessiva de um castiçal estilizado na forma de uma Menorah em *Sergeant Berry* (Sargento Berry, 1938), de Herbert Selpin; o uso de um cachecol que lembra o Talit em

...reitet für Deutschland (...Cavalga pela Alemanha, 1941), de Arthur Maria Rabenalt (NAZARIO, 2009, p. 4).

Dois dos modelos tradicionais antissemitas do estereótipo judaico são a ortodoxia dogmática e a adaptabilidade oportunística, ou seja, ou o judeu é o religioso tradicional, exótico, que não se assimila à sociedade em que está inserido, barbudo e místico, ou é o judeu oportunista, enganador, sexual, sem raízes e sem moral (GILMAN, 1994a). Nessa construção do estereótipo e da antagonização do Outro, o componente da língua exerce um papel relevante no antissemitismo alemão. O *mauscheln*, termo que designava a forma em que os judeus não assimilados culturalmente falavam o alemão, com sotaque e misturado com o ídiche, marca este judeu como estrangeiro à sociedade alemã, como Outro, como estranho.

Além disso, essa língua diferente era também frequentemente associada à sexualidade. Neste contexto, o judeu é estereotipicamente colocado, especialmente no âmbito do cômico, como um indivíduo hiper sexualizado e imoral (GILMAN, 1994b). Não é incomum a associação do judeu ao personagem sedutor, galanteador e carnal, em oposição ao ariano. De acordo com Susan Sontag (SONTAG, 1986), no âmbito da sexualidade, o ideal fascista pretende a transformar em uma força espiritual em prol do coletivo, onde o heroico e admirável é a repressão ao impulso sexual.

No cinema nazista estes estereótipos judaicos são combinados com uma gama de problemas e ameaças: criminalidade, doenças, instabilidade social e familiar, corrupção, destruição da cultura e dos valores alemães etc. Susan Sontag ressalta que “a principal acusação contra os judeus no interior da Alemanha nazista era que eles eram urbanos, intelectuais e portadores de um ‘espírito crítico’ destrutivo e corruptor” (SONTAG, 1986, p. 70). Não são atípicos filmes em que um personagem, de características judaicas segundo a doutrina antissemita nazista, ou de outros antagonistas ao Nacional-Socialismo, seja o motivo e o catalisador de problemas. Estes personagens, os vilões, são geralmente interpretados pelos mesmos atores, devido também a seu aspecto físico.

Ferdinand Marian, por exemplo, interpreta o judeu Süß no filme explicitamente antissemita *Jud Süß*¹ (1940, dirigido por Veit Harlan), porém também possui papéis de diversos vilões em outros

¹ Em *Jud Süß*, melodrama histórico de época, o personagem Süß Oppenheimer (Ferdinand Marian), um empresário judeu ambicioso e astuto, alcança a posição de ministro das Finanças do Duque de Württemberg por meio da oferta de riquezas imediatas e vultosos empréstimos ao soberano. No exercício de suas funções, Süß institui pesados tributos sobre a população, amplia sua autoridade ao indicar amigos judeus a cargos de poder e persuade o duque a permitir a entrada em massa de imigrantes judeus na cidade, o que desencadeia crescente insatisfação e instabilidade social. Em dado momento, Süß violenta Dorothea Sturm (Kristina Söderbaum), filha do ministro-chefe, levando-a ao suicídio, além de submeter seu pai e seu noivo à tortura, fatos que culminam na eclosão de uma insurreição popular. Como consequência, Süß é capturado, julgado e posteriormente executado por enforcamento. O filme enfatiza estereótipos nazistas relacionados aos judeus, retratando-os como indivíduos ardilosos, indignos de confiança e de nariz adunco e encerra-se com o ministro Sturm (Eugen Klöpfer) ordenando a expulsão dos judeus da cidade e declarando a esperança de que essa lição jamais seja esquecida.

filmes, onde esses personagens não são verbalmente designados como judeus, mas funcionam como uma alegoria do judeu. É o caso, por exemplo, do filme *Romanze in Moll*²(1943, dirigido por Helmut Käutner), em que seu é o motivo da destruição de uma família ao seduzir com uma joia, um colar de pérolas, uma esposa caracteristicamente ariana.

As joias eram popularmente associadas aos judeus, que exerciam tradicionalmente profissões como ourives ou comerciantes de ouro e pedras preciosas (NAZARIO, 2009a). Essas joias, no cinema, eram associadas à corrupção sexual judaica e funcionavam como símbolo do crime racial das relações entre arianos e judeus, segundo as Leis Raciais de Nuremberg de 1935 (NAZARIO, 2009a). A Lei de Proteção do Sangue Alemão e da Honra Alemã de 15 de setembro de 1935, em especial, proibia o matrimônio entre judeus e não-judeus e criminalizava as relações sexuais entre eles (UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM, 2023a). Nestes filmes, a quebra dessa lei, ou seja, as relações sexuais, amorosas ou matrimoniais com judeus geralmente resultavam na morte do não judeu ou em alguma outra catástrofe.

Entretanto, foi o argumento biológico um dos mais importantes e intensos do antissemitismo nazista. Luiz Nazario ilumina essa questão:

A iconografia cristã da Idade Média e da Idade Moderna associou os judeus às doenças com as lendárias acusações de envenenamento dos poços na época da Peste Negra, que desencadearam sua perseguição massiva em toda a Europa. Os nazistas refizeram essa associação em seus panfletos e discursos, mas também nos chamados *Kulturfilme* (filmes culturais), especialmente naqueles que apresentavam um caráter biológico. Esse subgênero protonazista surgiu na *Universum Film Aktiengesellschaft* (UFA) ainda no cinema mudo, e foi desenvolvido nos *Unterhaltungsfilme* (filme de entretenimento) produzidos entre 1933 e 1945 (NAZARIO, 2009b, p. 179).

Na construção alegórica deste argumento biológico, devido à intensidade da propaganda direta que associava os judeus a doenças, pragas ou seus vetores, a doença contagiosa ou incurável era relacionada aos judeus na esfera dos filmes de entretenimento de forma subconsciente por parte do público, através desta alegoria. Essa associação com pragas e doenças, inclusive em discursos do próprio Goebbels, manipulava as consciências do público alemão, cada vez menos estranho ao

² Em *Romanze in Moll*, Marianne Hoppe interpreta Madeleine, uma dona de casa recatada e resignada, casada com um funcionário de banco (Paul Dahlke). Madeleine inicia um relacionamento amoroso com o renomado compositor Michael (Ferdinand Marian). Inicialmente, Michael a percebe como uma conquista fácil, mas acaba desenvolvendo sentimentos genuínos ao reconhecer sua sensibilidade artística, evidenciada quando ela sugere a alteração de uma composição para a tonalidade menor. O superior hierárquico do marido de Madeleine descobre o caso e passa a chantagá-la, coagindo-a sexualmente. Ao tomar conhecimento da situação, Michael confronta o chantagista e o mata em um duelo. Diante do sentimento de culpa e do desespero, Madeleine recorre ao suicídio.

tratamento do judeu, ou do Outro em geral, como algo a ser removido e eliminado (NAZARIO, 2009b).

Sob a ótica da manipulação da opinião pública e outros componentes da ideologia nazista, há o exemplo do filme *Verwebte Spuren*³ (1938, dirigido por Veit Harlan), que apesar de se passar em Paris, trata de questões alemãs do Terceiro Reich. É relevante ressaltar alguns desses pontos no filme: a fala do Magistrado de polícia sobre ser melhor a crueldade com uma pessoa, no caso, a filha Séraphine, do que com uma cidade inteira; o fato da mãe, Madeleine, desaparecida e cremada por ter sido infectada pela praga; o silêncio e sincronização de todo o aparato estatal e uma visão negativa da imprensa; e, por fim, a colaboração de Séraphine junto ao Estado na solução da questão: ocultação da própria presença de sua mãe em Paris e também, por consequência, da ocorrência de sua morte. A alegoria trata da maneira como o Nacional-Socialismo pensava a solução das consideradas, por eles, pragas de sua sociedade, através do argumento biológico utilizado e propagado pelos nazistas principalmente contra os judeus.

No filme *Ich Klage An*⁴ (1941, dirigido por Wolfgang Liebeneiner), para além da evidente argumentação em prol da eutanásia estatal e do extermínio, há a presença da alegoria do judeu através da doença incurável. Hannah Heyt, interpretada por Heidemarie Hatheyer, possuía uma doença incurável: a esclerose múltipla. Soma-se a isso o fato dela ter sido assassinada, através da eutanásia, pelo marido, como uma possível referência também à questão das leis raciais e do extermínio, e de que no filme há uma personagem caracteristicamente ariana, Dr. Barbara Burckhardt (Charlotte Thiele), interessada neste marido, ambos médicos respeitáveis, que formariam um casal bem-visto pela ideologia nazista. Imperativo destacar que os judeus não eram os únicos indesejáveis no regime nazista, sendo a eutanásia uma medida efetuada pelo Estado por motivos diversos, como raça, ideologia,

³ Em *Verwebte Spuren*, Séraphine (Kristina Söderbaum) e sua mãe (Charlotte Schultz) chegam a Paris com o objetivo de visitar a Exposição Universal de 1867. Diante da superlotação da cidade, são obrigadas a hospedar-se em hotéis distintos. Durante a noite, a mãe, já debilitada, sofre uma súbita piora em seu estado de saúde. Na manhã seguinte, ao tentar reencontrá-la, Séraphine não encontra qualquer indício de sua presença e todas as pessoas negam tê-la visto ou conhecido. A jovem, então, enfrenta grande dificuldade de encontrar alguém que valide seu relato.

⁴ Em *Ich Klage An*, Hanna (Heidemarie Hatheyer), esposa de um renomado médico, desenvolve esclerose múltipla. Com o intuito de poupar o marido do sofrimento decorrente de sua condição, ela solicita auxílio a um amigo da família, o Dr. Lang (Mathias Wieman), para realizar o suicídio assistido. Diante da recusa deste, a mulher recorre ao próprio esposo, o Dr. Heyt (Paul Hartmann), que, após um período de intensa reflexão, decide atender ao pedido e auxiliá-la na prática da eutanásia. O ato, no entanto, é testemunhado por uma camareira, que denuncia o médico às autoridades. Submetido a julgamento por homicídio, Dr. Heyt enfrenta inicialmente o depoimento acusatório do Dr. Lang. Posteriormente, ao confrontar um caso semelhante em sua prática profissional e influenciado pelo discurso contundente de Dr. Heyt durante o julgamento, Dr. Lang reavalia sua posição e admite que, em determinadas circunstâncias, a eutanásia pode representar uma decisão eticamente justificável.

religião, cultura ou incapacidade de servir como mão de obra. Revelam-se então, em *Ich Klage An*, diversas camadas da ideologia e propaganda nazista.

Nesta proposição alegórica biológica antisemita, a solução para o problema da contaminação, sob a ótica Nacional-Socialista, seria então o extermínio, construído, como aponta Luiz Nazario: “desde a definição do casamento misto como ‘contaminação de sangue’ até a designação do internamento nos campos de concentração por ‘quarentena’ e do extermínio com gás por ‘tratamento especial’” (NAZARIO, 2009b, p. 187). No cinema nazista, a frequência de imagens de agonia e de morte introduziu a morbidez como componente cultural da sociedade alemã do Terceiro Reich, onde a ordem deste universo não é a lógica, mas as “leis da natureza” (NAZARIO, 2009b). A arte fascista, segundo Susan Sontag, “glorifica a capitulação, exalta a irracionalidade e torna a morte fascinante” (SONTAG, 1986, p.73).

Neste aspecto, pode-se perceber outras correspondências entre o cinema nazista e o Drama Barroco alemão. A morte é um conteúdo primordial de sua alegoria. Não há espaço para a transcendência, é a imanência que permite a história e a vida serem pensadas no âmbito da ordem natural cega. Ambos são habitados pela catástrofe eminente e a destruição do homem e do mundo (BENJAMIN, 1984). No caso nazista, de forma alegórica, o homem ariano e o mundo e cultura alemã. No Drama Barroco alemão, também a criatura é sujeita à natureza, onde a morte é apenas a prova da impotência e da miséria do humano, algo comum, mundano e inevitável (BENJAMIN, 1984). Semelhante ao cinema nazista, a morte é uma questão simplesmente física, “o destino conduz à morte. Ela não é castigo, mas expiação, uma expressão da sujeição da vida culpada à lei da vida natural” (BENJAMIN, 1984, p.154). Sobre o funcionamento da alegoria da morte no Drama Barroco alemão Walter Benjamin escreve:

Se com a morte, portanto, o espírito se libera, o corpo atinge, nesse momento, a plenitude dos seus direitos. É evidente: a alegorização da *physis* só pode consumir-se em todo o seu vigor no cadáver. Se os personagens do drama barroco morrem, é porque somente assim, como cadáveres, tem acesso à pátria alegórica. Se eles são destruídos, não é para que acedam à imortalidade, mas para que acedam à condição de cadáver (BENJAMIN, 1984, p. 241).

No caso da ideologia Nacional-Socialista, exposta no cinema nazista, há dois aspectos relevantes na manifestação da morte, e sua naturalização, que se deve ressaltar: o martírio do ariano em defesa da nação e dos valores Nacional-Socialistas, assim como o extermínio dos antagonistas, em especial os judeus e os comunistas.

Segundo Nazario (NAZARIO, 2009b), no contexto do cinema nazista, essa morte do Outro, anunciada como necessária para a purificação da raça e da sociedade alemã, justificava o extermínio dos indignos e não seria vista então como merecedora de compaixão por parte do espectador. A morte naturalizada também é ferramenta na constituição de soldados e mártires para o Terceiro Reich, em especial devido à condição beligerante do regime. Essa naturalização da morte também se exterioriza como argumento em favor da normalidade do extermínio, em que o aniquilamento do considerado inimigo e problemático não é imoral ou antiético, pelo contrário: a morte é algo inelutável e a defesa da nação alemã é imprescindível e louvável.

A partir disso, observa-se e faz-se necessário salientar novamente que a ideologia nazista não se resumia ao antissemitismo. Os ideais do Nacional-Socialismo eram em alguns aspectos ambíguos, transitando entre o moderno e o retrógrado. No geral, estes ideais tratavam a família, a raça e o povo como os principais representantes dos valores alemães, além da importância da terra natal, *Heimat*. Glorificava-se a vida no campo, a comunidade e o heroísmo na guerra, valorizando o trabalho, o sacrifício e a pureza racial. Pregava-se também uma aversão ao materialismo, ao cosmopolitanismo e ao intelectualismo (UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM, 2023b). Jeanne Marie Gagnebin ressalta que a alegoria é constituída de maneira mais sólida onde o efêmero e o eterno coexistem de forma mais íntima (GAGNEBIN, 2005). No Nacional Socialismo, talvez isso ocorra entre a vida harmoniosa, tradicional e desacelerada do campo e da natureza e aquela da modernidade implacável e frenética, entre o tradicional e o moderno, entre o equilíbrio do homem com a natureza e o domínio do homem sobre a natureza.

À vista disso, mesmo em filmes em que não há um componente antissemita evidente, é possível perceber a difusão ideológica através da alegoria. Um exemplo disso é o filme *Auf Wiedersehen Franziska*⁵ (1941, dirigido por Helmut Käutner). Este filme possui pouca alusão antissemita, talvez somente em uma cena seja possível fazer associações nesse sentido. Esta cena, já no final do filme, mostra as crianças, filhas da personagem Franziska, entoando uma canção em que se associa nariz longo, traço da caricatura do judeu à época, à chuva e a fatores negativos e o dourado/loiro ao sol e a características positivas. Não obstante, este não é o fator ideológico mais relevante deste filme, mas sim uma

⁵ Em *Auf Wiedersehen Franziska*, o relacionamento entre Franziska (Marianne Hoppe) e seu companheiro Michael (Hans Söhnker), um fotojornalista itinerante cuja profissão o mantém frequentemente distante em longas viagens internacionais, permanece fragilizado em decorrência das sucessivas ausências e da dificuldade de conciliar vida pessoal e carreira. A situação se intensifica até o momento em que uma tragédia, a morte de um colega durante uma cobertura, leva Michael a regressar para casa. Confrontado com a gravidade da perda e com as tensões acumuladas na relação, ele se vê compelido a reavaliar suas prioridades e a tomar uma decisão definitiva sobre o futuro do casal.

apresentação da importância do dever cívico, no amago da ótica nazista, em especial em relação ao papel da mulher, como genitora de filhos, provedora de soldados e mão de obra para o Reich. A felicidade e satisfação de Franziska é menos importante do que seu papel e dever de mãe procriadora e do de seu marido, como funcionário público, explorador do mundo, conquistador ou soldado. São muitos os casos de filmes de entretenimento em que se pode perceber a propaganda ideológica como componente difuso e subjetivo.

Em *Opfergang*⁶ (Colorido – 1944, dirigido por Veit Harlan), ocorrem argumentos ideológicos semelhantes quanto ao papel da mulher na sociedade Nacional-Socialista. A personagem Octavia, ariana, inclusive elogiada dentro do filme por suas características de *Übermensch*, super-humana, é uma representação da figura feminina nazista ideal: alemã, pura de sangue e de virtude e com dedicação e servitude completa a seu homem aventureiro e desbravador. Além do dever cívico da mulher nazista, há outros componentes alegóricos ideológicos espalhados pelo filme. Há uma naturalização da morte e a defesa da ideia de que é melhor morrer do que viver doente, trazendo novamente a questão da doença genética e/ou incurável na figura da personagem Äls Flodéen. No filme, a morte é tratada como uma possível benevolência para aqueles que não são saudáveis.

Em *Immensee*⁷ (Colorido – 1942, dirigido por Veit Harlan), observa-se novamente esse componente ideológico do papel feminino na sociedade do Terceiro Reich, do dever cívico e da lealdade ao marido e à família. O contexto de guerra torna primordial a necessidade de reforçar os valores nazistas no público feminino, em especial devido a ampla presença desses casos de separação, solidão e de espera da mulher nazista em relação a seu cônjuge soldado, além da necessidade de se manter a coesão social e o apoio ao esforço de guerra.

⁶ Em *Opfergang*, Äls (Kristina Söderbaum), uma jovem sueca que costuma passar os meses de verão em Hamburgo, chama a atenção de Albrecht Froben (Carl Raddatz), um explorador recém-casado que retorna à sua cidade natal após longas expedições. Dotada de uma vitalidade cativante e de um espírito livre, Äls representa, aos olhos de Froben, a personificação da própria vida, marcada por uma energia vibrante e por uma sensualidade instintiva. No entanto, por trás dessa aparência vigorosa, ela enfrenta uma doença tropical progressiva e incurável, que compromete lentamente sua saúde e a conduz, inevitavelmente, à morte. Diante desse cenário, Froben vivencia um intenso conflito emocional, dividido entre a atração por Äls e sua relação conjugal com Octavia (Irene von Meyendorff), sua esposa, a quem enxerga como um ideal etéreo e espiritualizado, em claro contraste com a natureza terrena, sedutora e espontânea de Äls.

⁷ Em *Immensee*, Elisabeth (Kristina Söderbaum) e Reinhart (Carl Raddatz) viveram um romance na infância, marcado por laços afetivos profundos e pela promessa implícita de um futuro em comum. No entanto, Reinhart jamais retornou para oficializar esse vínculo e Elisabeth, diante da ausência prolongada, acabou se casando com outro homem. Anos depois, durante uma visita de férias de Reinhart à residência do casal, Elisabeth é confrontada com o conflito entre a paixão do passado (emoção) e suas obrigações decorrentes de sua vida conjugal (dever).

Já em *Große Freiheit Nr.7*⁸ (Colorido – 1944, dirigido por Helmut Käutner), percebe-se uma centralidade na valorização da aventura, do sacrifício (do risco) e do trabalho, na figura dos marinheiros. O dever é característica primordial do personagem Hannes Kroeger, interpretado por Hans Albers, tratando também do âmbito da família, da honra e dos bons costumes. Há grande relevância no aspecto de camaradagem e de comunidade entre os marinheiros que, apesar de não serem apontados explicitamente como militares, servem como alegoria do explorador e do soldado. O figurino dos marinheiros, inclusive, se trata geralmente de roupas pretas e couro, especialmente do protagonista Hannes, possibilitando uma alusão com fardas nazistas.

Große Freiheit Nr.7 se passa na cidade de Hamburgo, que aparece intacta no filme, porém em 1944 ela estava sendo alvo de bombardeios. Há muitas tomadas do porto, em um clima sereno e recreativo, mas na realidade ele estava completamente voltado para o esforço de guerra, com presença maciça de navios, equipamentos e militares. O componente boêmio da cidade de Hamburgo é ressaltado no filme, trazendo o contraste entre o campo e o urbano, relevante à ideologia nazista (UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM, 2023b). Em sua última cena, quando Hannes, ao invés de ficar em Hamburgo e em sua vida de músico de cabaré, resolve seguir o suposto caminho da liberdade que é explorar o mundo, possível alegoria da guerra no estrangeiro, há uma fala melancólica de boa sorte aos marinheiros, refletindo já o momento negativo do Terceiro Reich na guerra em 1944. Essa cena se encerra com a placa da rua *Große Freiheit*, grande ou maior liberdade, acima da placa do cabaré, uma forma de colocar o valor do dever, da camaradagem, do sacrifício e do risco acima do prazer mundano e passageiro. Há também uma mensagem, na escolha de Hannes, sobre a efemeridade do amor, das relações românticas e dos prazeres da carne em relação à solidez e justeza da suposta liberdade que é a exploração do mundo e o cumprimento do dever, apesar dos riscos e sacrifícios.

Durante o período do Terceiro Reich, foram produzidos somente treze *Spielfilme*, (filmes dramáticos de longa metragem) coloridos, através do processo Agfacolor produzido pelo conglomerado químico e farmacêutico *IG Farben* durante a guerra (NAZARIO, 2016). Este processo de colorização foi utilizado também em diversos documentários e animações. O *IG Farben*, além do desenvolvimento da colorização das películas alemãs, era também o produtor e fornecedor do gás

⁸ Em *Große Freiheit Nr.7*, o marinheiro e cantor Hannes (Hans Albers), após anos de navegação passa a se apresentar para o público no Hipódromo de St. Pauli. Promete a seu irmão, em leito de morte, que cuidará de sua ex-namorada Gisa (Ilse Werner). Conduzindo Gisa a Hamburgo para viverem juntos, Hannes rapidamente se apaixona por ela, mas logo se vê confrontado pelos sentimentos de Gisa por outro homem, Willem (Hans Söhnker).

Zyklon B, utilizado no extermínio em massa de judeus. O conglomerado, inclusive, utilizava o trabalho forçado dos campos de concentração, por exemplo em Auschwitz, como mão de obra em sua cadeia produtiva (NAZARIO, 2016). Observa-se mais uma vez a ideologia e os métodos nazistas intensamente presentes desde as bases do setor cinematográfico e sua indústria associada, integrando cultura e barbárie, entretenimento e extermínio, em seus elementos técnicos e produtivos.

É significativo ressaltar que os filmes considerados de entretenimento citados neste artigo são apenas alguns exemplos de uma característica comum entre estes *Unterhaltungsfilme* do Terceiro Reich: a adequação e difusão da ideologia nazista, através principalmente da alegoria, funcionando como ferramenta de propaganda dissimulada.

Ainda no âmbito da alegoria, é relevante refletir um pouco sobre o componente ideológico nazista presente no trabalho de Leni Riefenstahl, que é um dos nomes de maior destaque do cinema nazista. Apesar de suas produções se enquadrarem mais fielmente no âmbito dos *Kulturfilme* por se integrarem na esfera documental e de propaganda direta financiada pelo regime, é importante mencionar o seu trabalho devido a seu peso e reconhecimento. Dos seis filmes dirigidos por Riefenstahl, quatro foram documentários feitos para o governo nazista e financiados por ele: *Der Sieg des Glaubens*⁹ (1933), *Triumph des Willens*¹⁰ (1935), *Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht*¹¹ (1935) e *Olympia*¹² (1938), que se divide em duas partes: *Olympia 1. Teil - Fest der Völker* e *Olympia 2. Teil - Fest der Schönheit*. Nesses quatro filmes há uma celebração do renascimento do corpo e da comunidade e um componente de adoração ao líder (SONTAG, 1986). Em *Triumph des Willens*, sob o véu da construção documental

⁹ *Der Sieg des Glaubens* representa e mostra o Quinto Congresso do Partido Nazista, realizado em Nuremberg entre 30 de agosto e 3 de setembro de 1933. O filme possui grande relevância histórica por registrar a relação próxima e cordial entre Adolf Hitler e Ernst Röhm, antes deste ser executado por ordem de Hitler durante a Noite das Facas Longas, em julho de 1934.

¹⁰ *Triumph des Willens* apresenta, através de novas técnicas de filmagem e ângulos incomuns, principalmente a exibição do chanceler alemão e líder do Partido Nazista, Adolf Hitler, durante o Congresso de Nuremberg de 1934. A obra tem como foco a restauração da Alemanha como potência mundial, sob a condução de Hitler, que aparece em um terço do filme, promovendo uma mensagem política importante ao partido nazista: a ligação entre o Führer e seu povo.

¹¹ *Tag der Freiheit! – Unsere Wehrmacht* documenta uma manobra militar encenada pela Wehrmacht durante o Congresso do Partido do Reich de 1935, em Nuremberg. A obra apresenta uma simulação bélica em escala reduzida, envolvendo distintas unidades das forças armadas (infantaria, cavalaria, aviação e blindados) diante de um público numeroso e sob a observação de Adolf Hitler. O filme demonstra a prontidão e a determinação do exército recém-formado. O encerramento do filme é marcado por uma montagem na qual bandeiras ostentando a suástica e formações aéreas desenhando o mesmo símbolo no céu são combinadas para exaltar o partido nazista.

¹² *Olympia 1. Teil - Fest der Völker* e *Olympia 2. Teil - Fest der Schönheit* celebram a corporeidade humana ao articularem a plasticidade dos corpos em movimento, captados durante os Jogos Olímpicos de Berlim de 1936, com planos aproximados que destacam os atletas em plena intensidade competitiva. A Parte 1 inclui as provas de velocidade de Jesse Owens (afro-americano), bem como cenas de Adolf Hitler observando, com evidente surpresa, o desempenho de Owens, que conquista, de maneira inédita, quatro medalhas de ouro.

e da imagem como registro, há uma fabricação ideológica, uma superação da realidade, premeditada e alinhada com o Partido Nazista (SONTAG, 1986). É possível perceber também um culto à estética do belo clássico e uma espécie de fetichismo da força, da coragem, do sacrifício, do triunfo e da comunidade em seus filmes. Em *Olympia*, também se observa uma certa supervalorização do corpo apto que convoca a analogia entre o atleta e o soldado. Há um aspecto erótico, mas sempre insinuado dentro do espectro da comunidade e da nação. O filme *Das Blaue Licht*¹³(1932), dirigido por Riefenstahl ainda durante a República de Weimar, já demonstra um sentimento protonazista, de aspirações, desafios e provações, onde a montanha atua como “uma força majestosa que convida a uma última e definitiva afirmação e a uma fuga do eu para a irmandade da coragem e para a morte” (SONTAG, 1986, p.62). Observa-se, também nos filmes de Riefenstahl, a presença da alegoria e seu papel na edificação subjetiva da ideologia nazista. Este fato permitiu à Diretora defender, no pós-guerra, um suposto caráter documental e não ideológico de suas produções durante o Terceiro Reich. Susan Sontag aponta que é ingênuo aquele que valida o argumento de Riefenstahl de que seus filmes não são ideológicos (SONTAG, 1986).

A alegoria, amplamente presente no cinema do Terceiro Reich, é o dispositivo pelo qual a ideologia nazista cumpria seu papel de doutrinação e de propaganda de forma discreta e camuflada, em oposição à imediaticidade do símbolo. Goebbels, em 1937, profere um discurso na Câmara de Cinema, em que trata sobre a propaganda e o papel cultural da ideologia Nacional-Socialista:

“O Nacional-Socialismo, que diz respeito às atitudes básicas e ao caráter espiritual e sagrado da Nação, é semelhante à função do ar no que diz respeito aos órgãos respiratórios humanos. Nós o inspiramos e expiramos. Vivemos em sua atmosfera. Vemos como ela se materializa gradualmente em todas as esferas, em todas as circunstâncias, questões e pessoas. Uma arte que tente ignorar isso não será compreendida pelo povo. Não há nenhuma esfera que possa desligar-se desta atmosfera comumente partilhada... Não quero de forma alguma uma arte que prove o seu caráter nacional-socialista meramente pela exibição de emblemas e símbolos nacional-socialistas, mas, pelo contrário, uma arte que expresse a sua atitude através dos seus problemas nacional socialistas. Estes problemas penetrarão nos corações dos alemães e de outros povos mais eficazmente quanto menos ostensivamente forem tratados. No geral, é uma característica fundamental da eficácia que nunca apareça como foi pretendido. Quando a propaganda é reconhecida como tal, torna-se ineficaz. No entanto, quando a propaganda, a mensagem, a inclinação ou a atitude

¹³ Em *Das Blaue Licht*, Junta (Leni Riefenstahl), uma jovem que vive em isolamento nas proximidades da aldeia, é socialmente marginalizada e tida como bruxa em razão de sua solidão e de seus comportamentos considerados excêntricos. Sempre que se dirige ao vilarejo por algum motivo, ela é rechaçada e expulsa pelos habitantes. Os moradores atribuem-lhe, ainda, responsabilidade indireta pelas mortes de diversos jovens locais, que, em sucessivas ocasiões, sentiram-se misteriosamente compelidos a escalar a montanha durante as noites de lua cheia, sendo atraídos por uma enigmática luz azul, vindo a falecer em decorrência de quedas fatais.

permanecerem em segundo plano e aparecerem para as pessoas apenas como enredo, ação ou efeito colateral, então elas se tornarão eficazes em todos os aspectos... Não quero arte por causa de uma mensagem, mas inserir a mensagem no grande projeto geral.” (PETLEY, 2002b, p. 178).

Goebbels parece ter percebido que a abordagem velada e dissimulada, no âmbito do entretenimento, era mais eficaz do que a propaganda direta. Assim, demonstra também o método da propaganda oculta dos *Unterhaltungsfilme*. Além disso, este discurso aponta o funcionamento da ideologia Nacional-Socialista no cotidiano do Terceiro Reich e a forma como os nazistas a enxergavam, com um caráter amplo e totalizante. Nesse sentido, Goebbels compreendeu a dimensão ideológica dos filmes, fator que escapou a alguns historiadores que os consideram apolíticos, especialmente logo após o fim da guerra (PETLEY, 2002b). Percebe-se, por fim, o reconhecimento, pelo estado alemão, da potência da arte, cinema incluso, como ferramenta de difusão ou solidificação ideológica, especialmente quando apropriado pelo estado e implementado com a utilização de tecnologias modernas.

Considerações finais

Sob essa ótica, ao se compreender a história do cinema nazista; o contexto social e de produção dos filmes chamados de entretenimento; a estratégia do uso da alegoria como ferramenta de propaganda amplamente utilizada nestes filmes; e o nível de coesão e controle social e institucional estabelecido pelos nazistas durante o Terceiro Reich, percebe-se como controverso e questionável tratar tais produções somente como filmes de época, clássicos do cinema ou de mero entretenimento. Classificados dessa maneira, mantém-se, sem maiores avisos ou reflexões, a reprodução de um discurso e cultura financiados pelo Estado nazista, reconhecidos por seus gestores no RMVP e no Partido Nazista como possuindo afinidade ideológica com o Nacional-Socialismo e como método auxiliar na construção da sociedade nazista.

As imagens, por si só, não dizem muito, ou mesmo nada. Permanecem obscuras enquanto não são interpretadas, analisadas, decompostas e remontadas. Para isso é preciso em algum momento mergulhar nessas imagens, mas em outros é imperativo se distanciar delas, de modo a retirá-las do óbvio e dos clichês. Como afirma Georges Didi-Huberman em Quando as imagens tomam posição, “distanciar não é contentar-se em colocar longe: perde-se de vista à força de afastar-se, quando distanciar supõe, ao contrário, aguçar seu olhar (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61). O distanciamento

permite extrair esse gesto social fundamental através do contexto e da historicização. Há um paradoxo da imagem, e do cinema, para o historiador, pois ela representa simultaneamente a origem do erro, devido ao seu anacronismo e seu teor fantasmático, mas também a origem do conhecimento, que dilapida a história e edifica a historicidade (DIDI-HUBERMAN, 2015).

No Terceiro Reich a produção cinematográfica de entretenimento acontecia em um setor racista, segregado e controlado pelo Estado, em que o processo passava pelo estrito crivo censor, e mesmo que não nos apareça como evidente sua afinidade ideológica com o Nacional-Socialismo, é uma peça de cultura nazista financiada, pensada, entendida ou aceita pelo regime como tal. Além disso, de forma geral havia um contexto intensivo de propaganda direta e doutrinação ideológica, que fabricava e difundia consensos e saberes na sociedade alemã, o que permitia o uso da alegoria e possibilitava sua eficiência. Walter Benjamin ressalta que: “A verdadeira imagem do passado escapa rápido. Só podemos apreender o passado como imagem que, no instante de sua cognoscibilidade, relampeja e some para sempre” (BENJAMIN, 2020, p.69).

Logo, deve-se manter em mente que a alegoria, em sua busca permanente pela significação, ressalta a impossibilidade de um sentido eterno, salientando seu caráter transitório, de caducidade e morte (GAGNEBIN, 2005). Neste sentido, faz-se necessário refletir “que o sentido não nasce tanto da plenitude e da eternidade como, também, do luto e da história, mesmo se, através deles, estamos em busca de um outro tempo” (GAGNEBIN, 2005, p.46). Dessa maneira o contexto dessa produção cinematográfica de 1933 a 1945 se torna ainda mais relevante. Como destaca Lauro Junkes, “é a alegoria que liberta a coisa do seu aprisionamento num contexto funcional, no qual não tem sentido próprio, mas somente como parte dum todo, como elemento do contexto” (JUNKES, 1994, p. 130). Posto isso, o cinema alemão de entretenimento do Terceiro Reich, os *Unterhaltungsfilme*, precisa ser analisado não somente como peça de cultura, mas também como ferramenta ideológica nazista, peça de barbárie, mesmo que nem sempre reconheçamos no tempo presente, de forma tão evidente, seus componentes ideológicos ou suas construções e relações alegóricas.

Referências bibliográficas:

AUF WIEDERSEHEN, FRANZISKA! (Até logo, Franziska!). Direção: Helmut Käutner. Alemanha: Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), 1941. Filme, 91 min.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1984. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Organização e tradução Adalberto Müller, Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

DAS BLAUE LICHT (A Luz Azul). Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha: Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), 1932. Filme, 73 min.

DER SIEG DES GLAUBENS (A Vitória da Fé). Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha: Reichsparteitag-Films, 1933. Filme, 64 min.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2005.

GILMAN, Sander L. **O que é auto-ódio?** In: VIEIRA, Nelson H. (org. e introdução). **Construindo a imagem do Judeu: algumas abordagens teóricas**. Tradução: Alexandre Lissovsky, Elizabeth Lissovsky. Rio de Janeiro: Imagem Ed., 1994a.

GILMAN, Sander L. **Sigmund Freud e a piada judaica**. In: VIEIRA, Nelson H. (org. e introdução). **Construindo a imagem do Judeu: algumas abordagens teóricas**. Tradução: Alexandre Lissovsky, Elizabeth Lissovsky. Rio de Janeiro: Imagem Ed., 1994b.

GROßE FREIHEIT NR. 7 (Grande Liberdade nº 7). Direção: Helmut Käutner. Alemanha: Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), 1944. Filme colorido, 110 min.

ICH KLAGEN AN (Eu Acuso). Direção: Wolfgang Liebeneiner. Alemanha: Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), 1941. Filme, 86 min.

IMMENSEE (O Lago da Saudade). Direção: Veit Harlan. Alemanha: Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), 1942. Filme colorido, 85 min.

JUD SÜß (Süß, o Judeu). Direção: Veit Harlan. Alemanha: Terra Filmkunst, 1940. Filme, 98 min.

JUNKES, Lauro. **O processo de alegorização em Walter Benjamin**. Anuário de Literatura, n. 2, p. 125, 1994.

LOIPERDINGER, Martin. **State Legislation, Censorship and Funding**. In: BERGFELDER, Tim; CARTER, Erica; GÖKTÜRK, Deniz (org.). **The German Cinema Book**. Suffolk: St. Edmundsbury Press, 2002a.

NAZARIO, Luiz. **A propaganda do crime no filme policial nazista**. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, v. 1, n. 5, out. 2009a.

NAZARIO, Luiz. **O vírus como metáfora no cinema nazista**. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (org.). **Da fabricação de monstros**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009b.

NAZARIO, Luiz. **Fantasia colorida de destruição**. Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, v. 6, n. 12, nov. 2016.

OLYMPIA (Olimpíada). Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha: Olympia-Film, 1938. Filme, 222 min. Parte 1: **Olympia – Fest der Völker** (Festival dos Povos), 115 min.

Parte 2: **Olympia – Fest der Schönheit** (Festival da Beleza), 107 min.

OPFERGANG (Caminho do Sacrifício). Direção: Veit Harlan. Alemanha: Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), 1944. Filme colorido, 98 min.

PETLEY, Julian. **Film Policy in the Third Reich**. In: BERGFELDER, Tim; CARTER, Erica; GÖKTÜRK, Deniz (org.). **The German Cinema Book**. Suffolk: St. Edmundsbury Press, 2002b.

ROMANZE IN MOLL (Romance em Tom Menor). Direção: Helmut Käutner. Alemanha: Terra Filmkunst, 1943. Filme, 98 min.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Apresentação**. In: BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1984.

SONTAG, Susan. **Fascinante Fascismo**. In: **Sob o signo de Saturno**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

TAG DER FREIHEIT – UNSERE WEHRMACHT (Dia da Liberdade – Nossa Wehrmacht). Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha: Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), 1935. Filme, 28 min.

TRIUMPH DES WILLENS (O Triunfo da Vontade). Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha: Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), 1935. Filme, 114 min.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. **As Leis de Nuremberg**. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/nuremberg-laws>. Acesso em: nov. 2023a.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. **A cultura no Terceiro Reich: disseminação da visão de mundo nazista**. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/culture-in-the-third-reich-disseminating-the-nazi-worldview>. Acesso em: nov. 2023b.

VERWEHTE SPUREN (Pegadas ao Vento). Direção: Veit Harlan. Alemanha: Tobis Film, 1938. Filme, 91 min.