

Cinema de Weimar até ao 3º Reich: Poder e “Nationalcharakter”

Gerald Bär

Professor Auxiliar, Universidade Aberta,
CECC-Centro de Estudos de Comunicação e Cultural, Lisboa, Portugal
gbar@uab.pt

Resumo: Embora o rádio *Volksempfänger* e a imprensa Hugenberg tenham funcionado como veículos preferenciais de propaganda política mesmo antes do Terceiro Reich, o cinema também foi usado para estes fins. Após a tomada de poder e contra a resistência do seu Ministro de Propaganda, Goebbels, Hitler escolheu Leni Riefenstahl como realizadora principal da encenação da ideologia do Nazismo. Com a ajuda da UFA o novo médium foi explorado para ‘documentar’ tanto o alegado ‘espírito alemão’, como as influências consideradas negativas e prejudiciais para a ‘alma do povo’. O filme, como produto “coletivo” (Eisenstein, Vertov, Brecht), sempre foi conscientemente instrumentalizado, tanto pela propaganda Nazi e Soviética como pela política de outros países. Todavia, existem abordagens de historiadores, sociólogos e críticos de cinema que ligam determinadas tendências na produção cinematográfica alemã durante a República Weimariana ao surgimento do Nazismo (Kracauer, *De Caligari a Hitler*, 1947; Eisner, *O Écrã Demoníaco*, 1952). Esta comunicação propõe um olhar crítico a estas abordagens.

Palavras-chave: cinema de Weimar, terceiro Reich, poder, Nationalcharakter

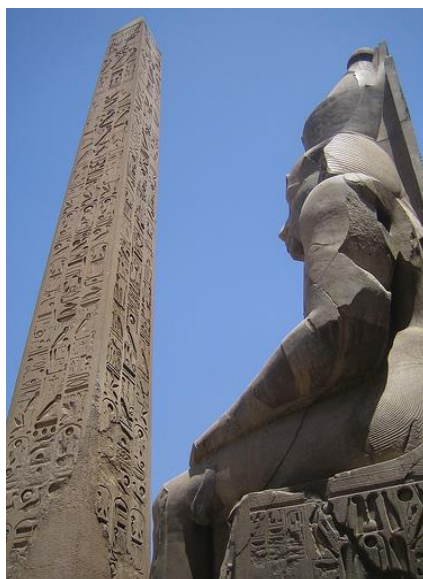
Keywords: Weimar cinema, Third Reich, power, Nationalcharakter

“Slight actions, such as the incidental play of the fingers, the opening or clenching of a hand, dropping a handkerchief, playing with some apparently irrelevant object, stumbling, falling, seeking and not finding and the like, became the visible hieroglyphs of the unseen dynamics of human relations”. Films are particularly inclusive because their 'visible hieroglyphs' supplement the testimony of their stories proper. And permeating both the stories and the visuals, the "unseen dynamics of human relations" are more or less characteristic of the inner life of the nation from which the films emerge”
(Kracauer / cit. Horace M. Kallen, *Art and Freedom*, II, 809).

Imagem e Poder

Cinema, território e poder foram os pilares escolhidos para o debate de ideias no II Encontro sobre Cinema e Território.

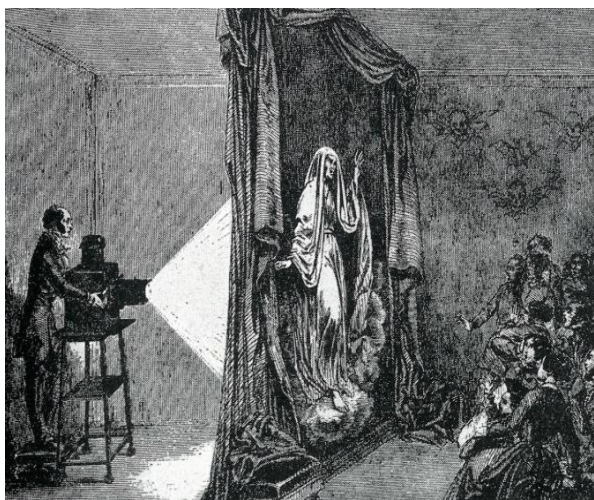
Nas ruínas do antigo Egito podemos encontrar um pilar impressionante que marca o território e cujos hieróglifos contam a história do poder e das proezas militares de Ramsés II (ca. 1303 - 1213 a.C.) em imagens ainda inanimadas.



Os precursores do cinema utilizavam aparelhos que permitiam a projeção de ‘espíritos’. Cerca de 125 anos antes de Cristo, Heron de Alexandria alegadamente conseguiu efetuar projeções nos altares de templos através de um ‘espelho de fantasmas’ para impressionar o público (cf. *Peri automatopoietikés* e *De rerum natura* de Titus Lucretius Carus, 98-55 a.C.). Mais tarde Roger Bacon e Leonardo da Vinci mencionaram estes fenómenos de ótica nas suas obras; a *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646) de Athanasius Kircher estabeleceu os princípios da Lanterna Mágica que lhe permitiu assustar os espectadores com imagens movimentadas (‘Magica Catoptrica’).



As *Invocações de espíritos* de Schröpfer (Leipzig, ca. 1770)



As *Fantasmagorias* de Etienne Gaspard Robertson (Paris, Vendôme, ca. 1795)

Nos séculos XVIII e XIX, ilusionistas criativos e bem-sucedidos como Schröpfer em Leipzig (ca. 1770) e Robertson em França captaram e aterrorizaram o seu público com aparições e fantasmas projetados em telas, cortinados com várias camadas ou por cima de fumo. Dominar as imagens significa dominar a imaginação e exercer poder sobre o espectador. Após a invenção da cinematografia Méliès (1861-1938) continuava esta tradição ilusionista, enquanto os irmãos Lumière representavam o cinema documental. Tal como a fotografia, o cinema tem sempre duas faces, e muitas vezes é difícil distinguir onde a documentação termina e a ilusão começa. Obviamente, esta distinção tem grandes consequências no campo político e no registo da história.

Manipular a história e a opinião pública tornou-se mais fácil na era da reprodutibilidade da obra de arte.



Na versão original desta fotografia (esquerda), Trotsky aparece com Lenine, mas para o registo da posterioridade, Estaline mandou eliminar a sua presença (entre outros), devido a divergências ideológicas. As tecnologias fotográficas e cinematográficas permitem a existência de várias reproduções da imagem que complica a distinção entre original e cópia. Esta perda da aura do único oferece novas condições da sua receção, como Walter Benjamin constatou¹. A arte reproduzida abolia as fronteiras entre museu e a vida, repensava e questionava o culto burguês de um cânone estético, consagrado pelo poder e pela escola.

Desde os relatos exagerados das valentias de Ramsés II até a estetização dos eventos de 9/11, as questões relativamente à representação fiel da realidade permanecem as mesmas, embora o meio de comunicação tenha mudado. A objectividade de um filme documental depende do olhar (perspetiva), da seleção das imagens e da montagem.

O problema da percepção já foi detectado na antiguidade. Gostaria de lembrar as implicações da alegoria da caverna de Platão (ca. 380 a.C.) que, de certo modo, antecipou a invasão das sombras nos ecrãs dos filmes mudos².

Esta metáfora da condição humana, cuja ignorância depende da incapacidade de ver a realidade, mas meramente as suas sombras, parece uma premonição pessimista relativamente ao potencial cinematográfico em mostrar a verdadeira natureza das coisas.

Segundo Dietz (1990: 131), Platão foi o primeiro que distinguiu entre pensamento e percepção ; e esta percepção é em primeiro plano, a impressão visual que determinará as teorias da estética e do sublime (Burke, Kant, Schiller). Mas não tencionamos excluir a arte do contexto histórico-político:

¹ “A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin. O comportamento progressista se caracteriza pela ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude do especialista, por outro. Esse vínculo constitui um valioso índice social. Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica, como se evidencia com o exemplo da pintura. Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo. Não é assim no cinema. O decisivo, aqui, é que no cinema, mais que em qualquer outra arte, as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação. Ao mesmo tempo em que essas reações se manifestam, elas se controlam mutuamente. De novo, a comparação com a pintura se revela útil. Os pintores queriam que seus quadros fossem vistos por uma pessoa, ou poucas. A contemplação simultânea de quadros por um grande público, que se iniciou no século XIX, é um sintoma precoce da crise da pintura, que não foi de terminada apenas pelo advento da fotografia, mas independentemente dela, através do apelo dirigido às massas pela obra de arte” (Benjamin, 1987: 187-188).

² Desde os primórdios da era cinematográfica a metáfora das sombras é utilizada pela crítica para descrever as particularidades do *medium* (Gorki, Porges, Roth, etc. / cf. Bär, 2005: 526-527).

As obras de arte não devem ser compreendidas pela estética como objectos hermenêuticos [...] a arte participa, segundo a lei da Aufklärung, no movimento real da história, de modo que o que outrora pareceu a realidade emigra para a imaginação em virtude da autoconsciência do génio, e aí subsiste ao tornar-se consciente da própria irrealdade (Adorno, 1970: 138).

O mesmo autor sentenciou a impossibilidade de poetizar após as atrocidades cometidas pelos Nazis: « *Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro* » (Adorno, [1951] 1955).

O cinema na Alemanha depois do Holocausto e da segunda Guerra Mundial, refletiu também o facto de que a história continua a ser escrita e projectada nos ecrãs pelos vencedores (cf. Nürnberger Prozesse / Welt im Film)³. Além das produções dos Aliados desenvolveu-se o género do ‘cinema de escombros’ (*Trümmerfilm*, cf. *Die Mörder sind unter uns*, Staudte, 1946).



No caso da Alemanha pós-guerra ninguém queria pertencer aos vencidos e ninguém queria admitir a culpa. Muitos alemães sentiram-se vítimas e enganados ou alegadamente não sabiam das atrocidades cometidas. A obra *Die Unfähigkeit zu trauern* (*A incapacidade do luto*, Mitscherlich, 1967) analisa esta situação deplorável que a geração de '68 tematizou com benefício para a sociedade na então República Federal de Alemanha. Não faltaram filmes críticos cuja função mais importante fosse talvez de natureza preventiva, no sentido de manter o medo e o horror vivos na memória colectiva, embora os efeitos de películas rotulados antiguerra são algo questionáveis: *Die Brücke* (*A Ponte*, Wicki, 1959) e *Der Untergang* (*A Queda*, Hirschbiegel, 2004) são algumas das produções mais conhecidas e premiadas⁴.

³*Nürnberg und seine Lehre* (Stuart Schulberg EUA / Alem., 1948): <http://www.uni-marburg.de/icwc/forschung/2weltkrieg/nuernberg/axel-fischer-filmprojekt-nuernberger-hauptkriegsverbrecherprozesse-politische-kultur-nachkriegsdeutschland>.

⁴ Em 2008, o romance *Die Brücke* (1958) de Gregor Dorfmeister serviu pela segunda vez para uma adaptação cinematográfica. Esta versão, realizada por Wolfgang Panzer, foi considerada desastrosa pela imprensa e crítica especializada (Schönfeld, 2012: 81-102).



Cinema no III Reich

It is impossible to examine one's attitude to *Triumph of the Will* without also examining one's attitude to Hitler, Nazism, the authoritarian personality, mob psychology and the capacity of the cinema to influence an audience (Furhammar & Isaksson, 1971: 104).

Embora a rádio e a imprensa *Hugenberg* tenham funcionado como veículos preferenciais de propaganda política mesmo anteriormente ao Terceiro Reich, o cinema também foi usado para estes fins. Já nos anos pré-fascistas a Ufa da era Hugenberg-Klitzsch produziu filmes que preparavam a mentalidade dos espectadores para uma revolução nacional. Alguns exemplos: *Das Flötenkonzert von Sanssouci* (Ucicki, 1930), *Yorck* (Ucicki, 1931), *FP 1 antwortet nicht* (Hartl, 1932) e *Morgenrot* (Sewell / Ucicky, 1933).

Confrontado com as campanhas agressivas da extrema-direita, vários ativistas liberais e esquerdistas, como Piscator, Pabst, Balács e Heinrich Mann fundaram em 1928, a Associação Popular para Arte Cinematográfica (*Volksverband für Filmkunst*) que em 1930 se juntou com uma revista para criar o Palco do Trabalhador e Filme (*Arbeiterbühne und Film*). Contudo, só após muitos e longos debates sobre o valor educacional do cinema os partidos estabelecidos aceitaram este meio de comunicação como arma na sua luta revolucionária. Nessa altura, já era tarde demais.

A enorme importância que o cinema tinha para os Nazis é evidenciada em 1930 quando o então Gauleiter de Berlim, Joseph Goebbels, sugeriu a fundação de uma secção cinematográfica do NSDAP. Nas campanhas eleitorais do ano 1932, foram utilizadas 182 cópias de um documentário mudo que captou o voo de Hitler sobre a Alemanha (*Hitler über Deutschland*, 1932).

A integração da radiodifusão (cf. ação 'Volksempfänger') na estrutura estatal Weimariana impediu a influência imediata dos Nazis na direcção e na programação das emissoras logo após a tomada de poder de Hitler em 1933. Todavia, foram muito eficazes em assumir o controlo da produção cinematográfica e em eliminar a oposição no parlamento alemão. O novo Ministério para Esclarecimento do Povo e Propaganda (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*) criou a secção da

Reichsfilmkammer ainda antes da *Reichskulturkammer* na qual ficou integrada a partir de setembro de 1933⁵.



Todos os que trabalhavam ou desejavam trabalhar na produção cinematográfica tinham que estar registados nesta instituição o que provocou o afastamento de ca. de 3000 pessoas deste ramo profissional. Nos anos seguintes, o pragmatismo de Hitler e Goebbels fez do cinema um instrumento implacável para o controlo do pensamento e para a propaganda no Terceiro Reich.

Sem dúvida, Hitler e Goebbels eram cinéfilos. Na primavera do ano 1933, Goebbels confessou que ambos iam frequentemente ao cinema para descansar e para esquecer o duro dia de trabalho. O adjuvante de Hitler, Schaub, confirmou perante o realizador Veit Harlan que esse hábito de ver vários filmes seguidos em sessões particulares continuou. Goebbels, como ministro da propaganda e censor principal, desenvolveu a ambição de ver pessoalmente todos os filmes de longa-metragem produzidos na Alemanha que seriam por volta de 1100 entre 1933 e 1945. Só no dia 14 de abril de 1933 foi revogada a autorização de exibição para 22 filmes alemães por não corresponderem às normas impostas. No entanto, não havia restrições à sua exportação. O mesmo procedimento foi aplicado às obras de arte consideradas degeneradas (*Entartete Kunst*)⁶. O Estado necessitava de divisas que conseguiu através da exportação dos filmes rotulados expressionistas e dos internacionalmente apreciados 'Kulturfilme'. A censura impôs também restrições a muitas produções estrangeiras que a partir de 1940 deixaram de ser exibidas nos cinemas alemães⁷. Todavia, serviram sempre como comparação e exemplo. Além de *E Tudo o Vento Levou* (*Gone with the Wind*, 1939) Goebbels elogiou em pelo menos duas ocasiões as qualidades do filme *Couraçado Potemkin* (1925) de Eisenstein:

⁵ Estruturas de Controlo, Censura e Propaganda: desde 13/03/1933 – Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda / Ministério para Esclarecimento do Povo e Propaganda (Goebbels); desde 22/09/1933 - Reichskulturkammer (Goebbels); desde 06/06/1933 – Reichsfilmkammer (Fritz Scheuermann, 1933-1935), Oswald Lehnich (1935-1939), Carl Froelich (1939-1945). Em 16/02/1934 entrou em vigor o Reichslichtspielgesetz (Lei que regula a cinematografia no Reich).

⁶ Cf. a exposição homónima em Munique (1937) que mostrou 650 das obras confiscadas.

⁷ Vários países cujos filmes foram proibidos pelos Nazis reagiram por seu lado com um boicote. Muitos accionistas e associações estrangeiras retiraram o seu capital da produção cinematográfica alemã. Os rendimentos da exportação de filmes alemães baixaram rapidamente: de ca. 25 a 30 milhões de Marcos por ano a 4 a 5 milhões. Enquanto que em 1932/33 quase 40% dos custos de produção foram pagos pelos ganhos no estrangeiro, em 1934/35 esta fonte só pagava 12% a 15% e em 1936/37 meramente 6% a 7% (cf. *Der Spiegel*, 2, 10/01/1951: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29191835.html>).

« *Alguém sem firmes convicções ideológicas poderia se tornar Bolchevique durante o visionamento* » (Furhammar & Isaksson, 1971: 46). Numa carta aberta, o realizador reconheceu esta apreciação. A preferência de Hitler era totalmente diferente: comédias, operetas, filmes de amor, de revista ou produções sobre desporto e alpinismo. Evitou melodramas e tragédias e odiou o humor grotesco de Chaplin e Buster Keaton. No seu refúgio nas montanhas Bávaras (*Berghof*) o Führer tinha um vasto arquivo de filmes que exibia maçando os seus convidados, como o arquiteto do Terceiro Reich, Albert Speer, recordou nas suas memórias. O seu testemunho confirma, de certa forma, a tese da ‘banalidade do mal’ de Hannah Arendt:

Por vezes, discutiam-se os filmes; comentando Hitler principalmente as atrizes, enquanto Eva Braun fazia o mesmo em relação aos actores. Ninguém se esforçava por erguer a conversação acima do nível da futilidade, como acontecia se os comentários se fizessem, por exemplo, a algumas das novas tendências dos realizadores. Também é certo que a escolha do filme raramente se prestava a esse tipo de conversa, pois todos eles eram produtos típicos de uma indústria que visava unicamente divertir. [...] Por vezes, Bormann aproveitava a ocasião para atirar estocadas a Goebbels, o qual era responsável pela produção dos filmes alemães. [...] Bormann continuou a trazer o assunto à baila, até que Hitler se irritou seriamente e deu a Goebbels que o melhor seria obedecer-lhe. Mais tarde, durante a guerra, Hitler deixou-se de sessões de cinema, dizendo que desejava renunciar a esse passatempo favorito « *por se lembrar das privações de que sofriam os soldados.* » (Speer, 1969: I, 154-155).

Obviamente, não havia consenso entre Hitler e Goebbels, nem sobre a qualidade dos filmes, nem sobre a abordagem política. Enquanto Hitler confessou numa entrevista que preferia separar filmes políticos (propaganda) de filmes artísticos⁸, o seu Ministro da Propaganda tinha outras intenções. A sua abordagem iria provocar dissonâncias com Emil Jannings (Goebbels, 1948: 71) e com a *Luftwaffe* (Goebbels, *op. cit.*: 173), mas também obteve apoio, como o ministro afirma no seu diário (05/03/1943)⁹.

Já em 16 de fevereiro de 1934 tinha entrado em vigor a nova lei do cinema (*Reichslichtspielgesetz*). Previa o controlo e a avaliação de todos os projetos e argumentos através do ‘Dramaturgo cinematográfico do Reich’ (*Reichsfilmdramaturg*). Proibia assuntos inadequados ao espírito do tempo e filmes que podiam ferir a sensibilidade nacional-socialista ou artística¹⁰. Foi ordenado a extensão da classificação predicativa das películas, de artisticamente valiosa até politicamente valiosa. A decisão sobre esta distinção que implicou apoio logístico e financiamento do projeto, foi tomada por um representante do ministério.

Neste sistema arbitrário os realizadores, atores seleccionados e sobretudo as atrizes preferidas receberam toda a atenção e ajuda de Goebbels, em troca de alguns favores,

⁸ Entrevista de Hitler com a atriz Tony von Eyck: “Mir ist es zum Ekel, wenn unter dem Vorwand der Kunst Politik betrieben wird. Entweder Kunst oder Politik”(Beyer, 1991: 18).

⁹ “... the twenty-fifth anniversary of U.F.A. was celebrated. Klitzsch delivered a long but interesting speech about the history of U.F.A. He showed how hard a few patriots had had to fight against Jewish-American efforts to control the German film industry during the *Systemzeit*. [...] I was able to announce a number of honours conferred by the Fuehrer. Hugenberg received the Eagle Shield, Klitzsch and Winkler the Goethe Medal, and Liebeneiner and Harlan appointments as professors. As these honours had been kept secret they made the men thus distinguished very happy” (Goebbels, 1948: 206-207).

¹⁰ Segundo os parágrafos 2 e 5 da nova lei, a função do ‘Reichsfilmdramaturg’ era “rechtzeitig zu verhindern, daß Stoffe behandelt werden, die dem Geist der Zeit zuwiderlaufen”. Consequência: para os ca. de 110 filmes produzidos anualmente durante o período de paz, foram escritos entre 450 e 480 argumentos por ano. Sendo assim, só uma em quatro ou cinco propostas foi realizada.

naturalmente¹¹. Mas era um jogo perigoso, perigoso demais para muitos, como Erich Pommer, Fritz Lang e Marlene Dietrich, entre outros que emigraram.



From UFA to Hollywood: Erich Pommer, Fritz Lang e Marlene Dietrich

Hake (2002: 60) distingue três fases no cinema da era do socialismo nacional: 1933-37: reestruturação institucional e consolidação; 1937-42: mais convergência econômica e expansão, como consequência das conquistas durante a guerra e 1942-45: monopolização e mobilização de todos os recursos cinematográficos para a vitória final.

Além das produções encomendadas e de óbvio teor propagandista, existiam também filmes de *genre*, aparentemente apolíticos. Goebbels gostava dos *Nibelungen* (Lang, 1924) e ficou comovido com *Mutterliebe* (*Amor de Mãe* / Ucicky, 1939), mas encomendou *Jud Süß* (Harlan, 1940) e teria alegadamente colaborado no filme *Der Ewige Jude* (*O Judeu Errante* / Hippler, 1940). Este último ‘documentário’ tenta objetivar e combinar a metáfora da ‘parasita/doença’ com a profecia de Hitler relativamente à aniquilação dos judeus, formalizada no seu discurso perante o *Reichstag* em 30/01/1939, para apresentar uma causalidade inevitável: « *Hitler’s ‘prophecy of Jewish annihilation and the parasite-illness metaphor in the film Der Ewige Jude worked together to lead audiences to the intended conclusion that the murder of all Jewish people in Europe was a necessity* » (Musolff, 2012: 119). Segundo Goebbels, o meio cinematográfico era um instrumento exemplar para a educação do povo. Tal como a rádio, o cinema devia manter a boa disposição mesmo em tempos de guerra. Em 1939, 36% dos filmes rodados no Terceiro Reich eram comédias; em 1942 ainda atingiram 34%.

Os mais importantes filmes de propaganda tiveram um patrocínio especial. Contra a resistência do seu Ministro de Propaganda, Hitler escolheu Leni Riefenstahl como realizadora principal da encenação da ideologia do poder do socialismo nacional¹².

¹¹ Goebbels era conhecido como o ‘Bock von Babelsberg’ (‘bode de Babelsberg’), cf. o caso Lida Baarova e os comentários da atriz Irene von Meyendorff (Beyer, 1991: 12-18).

¹² Em 16 de dezembro de 1942 Goebbels comenta as complicações, os atrasos e gastos exagerados do filme *Tiefland* de Riefenstahl: “*I am glad I have nothing to do with it*”. (Goebbels, 1948: 186). Hitler mandou retocar algumas fotografias que mostravam Leni Riefenstahl, ele próprio e Goebbels juntos, no sentido de retirar o seu Ministro da Propaganda da imagem.



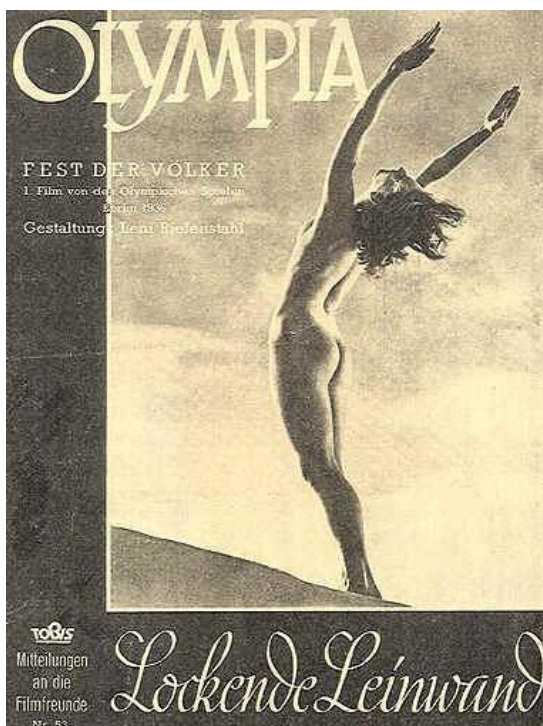
Tanto *Triumph des Willens* (1935) como *Olympia* (1938) são monumentos cinematográficos do totalitarismo:

Leni Riefenstahl's Triumph des Willens is one of the greatest achievements, perhaps the most brilliant of all in the history of film propaganda. It is a magnificently controlled work of art, and, at the same time, a document on an event captured in its terrifying immediacy (Isaksson & Furhammar, 1971: 104).

O evento é, de facto, o congresso do NSDAP de 1934 em Nuremberga, do qual a realizadora produziu um 'documentário' cheio de imagens sedutoras de ideologia implícita, mostrando o culto e a magia do *Führer*. O fascínio e o ornamento das massas ficaram captados em celulóide: aos movimentos mecanizados e as formações geométricas dos grupos militares (SS) e paramilitares (SA) com olhares fixos e frios, juntam-se as caras entusiasmadas e hipnotizadas de uma multidão, mulheres e crianças, para uma capitulação total da vontade individual. Kracauer (1993: 272 e 353-356) menciona a encenação deste 'documentário' e a logística implícita (ca. 30 câmaras e 120 colaboradores). Refere também o aspeto do sublime, ligando a experiência de Riefenstahl no *genre* cinematográfico do Bergfilm (filme de montanhas)¹³ com o avião em que Hitler desce das nuvens para Nuremberga ao som de *Die Meistersinger* de Wagner. Na composição Riefenstahl utiliza a técnica mais avançada: o avião que traz o representante de deus na terra contrasta com imagens da arquitetura medieval e das lendas do romantismo alemão; uma sobreposição de imagens simboliza o espírito do carismático *Führer* na figuração monolítica das massas e a união do partido¹⁴. A sobreposição do som (de Wagner para o Horst Wessel Lied), o ritmo hipnotizante das marchas e dos tambores, a apropriação da cultura erudita e popular do Romantismo são técnicas eficazes para alcançar a identificação do partido com a 'alma do povo alemão'.

¹³ Cf. *Das Blaue Licht*, 1932, etc. / o conceito do 'sublime' no século XVIII nas obras de Shaftesbury, John Dennis e Joseph Addison, baseia-se na apreciação de formas irregulares e assustadoras da natureza externa. Estes três ingleses fizeram viagens nos Alpes e comentaram tanto os horrores como a harmonia da experiência, expressando o contraste em termos estéticos: 'grandeur and terrible beauty'.

¹⁴ Encenações do elitismo e da nova hierarquia do partido que foi algo abalada pelo caso Röhm, assassinado pelos 'camaradas' Nazis junto com vários outros dirigentes da SA entre 30 de junho e 2 de julho de 1934.



Olympia recebeu várias distinções internacionais, desde a Coppa Mussolini no Festival de Veneza de 1938 até ao Diplôme olympique no Lausanne International Film Festival (1948). Dividida em duas partes – ‘a festa dos povos’ e ‘a festa da beleza’ – a realizadora produziu um filme inovador e ambíguo sobre o grande evento desportivo, que o crítico Jonas Mekas comentou com as seguintes palavras: « *If you are an idealist, you'll see idealism in her films; if you are a classicist, you'll see in her films an ode to classicism; if you are a Nazi, you'll see in her films Nazism* » (Mekas, 1974: 88).

De facto, o olhar e a técnica empregue por Leni Riefenstahl não deixam dúvidas que o grande vencedor dos jogos olímpicos em Berlim era o regime nazi, embora retratasse a estética greco-romana, em vez dos costumes dos Germanos ou Nibelungos. Segundo Lenharo:

É o muito mais que um simples documentário – é um hino de exaltação à Alemanha nazista, através da glorificação da força física, da saúde e da pureza racial, miticamente fotografadas. Foram necessários 800 mil metros de filme rodados para mostrar, através do sacrifício individual de cada atleta, como essa força e essa energia forjavam a nação, aceitas pelo sacerdote intermediário, o Führer (Lenharo, 2003: 60).

Dez meses após a tomada da posse de Hitler, os Marx Brothers lançaram *Duck Soup* (Leo McCarey, 1933)¹⁵, película que irritou sobretudo Mussolini e foi banido em Itália.

Só a partir de 1940 existiu um antídoto bastante eficaz e ainda mais explícito contra a manipulação tão bem orquestrada na Alemanha: *The Great Dictator* (Chaplin, 1940) – uma sátira mordaz sobre o culto da personalidade, cujo tom patético nas cenas finais do filme demonstra a grande preocupação do realizador. Segundo Schulberg, Hitler viu a película e solicitou outra cópia no dia seguinte. Speer não confirmou esta versão, mas

¹⁵ Estreia na RFA: TV: 04/02/1967 (WDR); cinema: 03/02/1978. Frase muito contestada de Groucho: "And remember while you're out there risking life and limb through shot and shell, we'll be in here thinking what a sucker you are."

alega que a UFA obteve uma cópia proveniente de Portugal¹⁶. Devido a rigorosa censura, os alemães viram-na apenas em 1958 na RFA e em 1980 na RDA.

Através do controlo exercido sobre a produção cinematográfica alemã, em termos de conteúdo, financiamento e produção (elenco de argumentistas, atores, e realizadores) e sobre a importação, exportação e divulgação de filmes a expressão artística do país foi censurada e representou em grande parte a visão dos Nazis no Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, na Reichskulturkammer e na Reichsfilmkammer. Mas qual foi o caminho para tal situação? Será que a obra de Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler* oferece uma explicação que se aplica especificamente ao fenómeno alemão? Ou encontramos estruturas totalitárias semelhantes na indústria cultural de outros países?

From Caligari to Hitler?



« *Kracauer decifrou o próprio cinema como ideologia* », afirmou Adorno na sua palestra “O estranho Realista. Sobre Siegfried Kracauer” (“Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer” / Hessischer Rundfunk, 07/02/1964) não evitando a comparação com Hegel: A desconstrução desta ideologia significava tanto para ele como a fenomenologia de um novo degrau do espírito objetivo (“Die Entblätterung der Filmideologie war ihm soviel wie die Phänomenologie einer neu sich bildenden Stufe des objektiven Geistes”).

Desde os anos vinte, o jornalista e teórico de cinema Kracauer publicou ensaios sobre as camadas sociais que frequentam o cinema (“Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino” (1928) e antecipou, de certa forma, a *Dialektik der Aufklärung* de Adorno e Horkheimer com *Das Ornament der Masse* (1927). Em 1939 apareceu na National-Zeitung de Basileia o seu artigo: “Wiedersehen mit alten Filmen. Der expressionistische Film”, no qual constatou as seguintes características: os filmes expressionistas alemães até 1923 mostram um mundo povoado de quimeras e figuras espectrais, decorrem num

¹⁶ Contária à afirmação do argumentista Budd Schulberg que acompanhou os processos em Nuremberga (cf. *The Tramp and the Dictator*, 2002), Albert Speer negou este acontecimento numa entrevista concedida ao jornalista James O'Donnell: “Im Gespräch mit James O'Donnell hat Speer auch die Frage beantwortet, über die man schon vor 1945 viel spekuliert hatte. In den USA war das Gerücht aufgekommen, eine Kopie des Filmes sei von Agenten des Dritten Reiches angekauft worden. Hitler habe sich "The Great Dictator" angesehen und anschließend vor Wut in den Teppich gebissen. Speer hat mit diesem Mythos aufgeräumt. Zwar habe sich die UFA im neutralen Portugal eine Kopie besorgt, aber die sei Hitler nie vorgeführt worden. Sie sei wohl im UFA-Giftschrank eingeschlossen geblieben” (Kadritzke, 1999: 9).

ambiente totalmente irreal e utilizam qualquer possibilidade para criar o horror. Estes filmes apropriam-se com preferência de motivos de antigos contos e lendas como a morte, vampiros e fantasmas.

Tendo sido aluno do sociólogo Georg Simmel, que já em 1908 apresentou uma teoria da alienação indissociável com o espaço urbano, Kracauer observa nestas características uma ansiedade existencial com causas sociais: são expressão do trauma da Guerra perdida (Kaes, 2009) e da inflação que arruinou a classe média burguesa deixando um sentimento de insegurança. Na sua análise todo o exterior parece transformado em caos, ilustração de um mau sonho que pressiona a população como um pesadelo¹⁷.

Sendo assim, a ideia da ‘Fábrica dos Sonhos’ não surpreende, visto que já no seu diagnóstico de 1921¹⁸, Hugo von Hofmannsthal considerou as imagens cinematográficas um substituto para os sonhos das massas e o cinema o refúgio das almas numa sociedade industrializada e desumana.

Mas contrário às opiniões de outros historiadores do cinema da época (Bardèche, Brasillach, Vincent, Rotha, Jeanne), que classificaram os filmes alemães como “americanizados” ou “produtos internacionalizados”, Kracauer defendia que estas películas eram a verdadeira expressão da vida alemã contemporânea (« *these allegedly Americanized films were in fact true expressions of contemporaneous German life* » (Kracauer, 1947: 5).

O seu modelo de interpretação não só identifica o reflexo do caos exterior com o interior dos Expressionistas, que evocam o Romantismo e conceitos mitológicos, mas procura evidenciar o patológico na alma dos espectadores¹⁹. Logo após a segunda Guerra Mundial, em 1947, Kracauer publicou no exílio (Estados Unidos) o livro *From Caligari to Hitler*, cujo objetivo era mostrar um reflexo do surgimento do fascismo alemão no cinema de Weimar e cujas conclusões determinaram os *film studies* até aos nossos dias. Na sua obra *Weimar Cinema and after* (2000), Thomas Elsaesser questiona a abordagem e a metodologia de Kracauer:

... was there something about this cinema that allowed such a ‘fit’ between film and history to remain convincing for so long? Can one pinpoint particular features in the films usually cited ... that warrant or encourage the kind of slippage between cinematic representation and a nation’s history, and consequently produce a historical imaginary ? (Elsaesser, 2000: 4).

De facto, Elsaesser colocou as perguntas certas, considerando que alguns estudos contemporâneos continuam a defender o carácter profético da arte alemão dessa época e a sua prefiguração do fascismo:

Sabe-se que tanto cinema quanto literatura abordam o pensamento de uma nação e até mesmo de uma civilização ao longo de um período ou também em um curto espaço

¹⁷ “*Alles Äußere scheint zum Chaos geworden zu sein, zu einem bösen Traum, der wie ein Alldruck auf der Bevölkerung lastet*” (Kracauer, 1993: 579).

¹⁸ Hugo von Hofmannsthal, “Der Ersatz für die Träume. Eine kleine Betrachtung”, no jornal *Prager Presse*, suplemento da Páscoa, 27 de Março de 1921.

¹⁹ “Sämtliche deutschen Filme der ersten Nachkriegsjahre schwelgen in der Pathologie der Seele und ersetzen zugleich die Umwelt, die gewohnte sowohl wie die ungewohnte, durch Bilder, die jede vom Ich unabhängige Umwelt negierend, eine Ausgeburt der Seele selbst zu sein scheinen. Das Dekor des CALIGARI gemahnt an eine Folge von Irrenzeichnungen, und die Bastionen, Gemächer und Hausfassaden, die Poelzig für den GOLEM errichtet, sind von beflissener Absurdität – eine Architektur im Zerrspiegel, der es lediglich darauf ankommt, exzentrische Gemütszustände zu versinnlichen” (Kracauer, 1993: 579-580).

de tempo. A criação poética estabelece a reflexão crítica acerca do espírito de uma época (Zeitgeist) enquanto arte pragmática, de confronto aos problemas que cercam o homem: sejam os conflitos sociais ou existências. Enredado a este pensamento, a arte alemã do período pré-hitlerista conseguiu visualizar, de forma premonitória e universalista, o declínio de sua alta civilização e o prenúncio de tempos sombrios. A arte, neste caso, não serviu apenas como ferramenta de pensamento, mas também de alerta ao leitor e à toda uma cultura até então enfermiça. Prova deste caráter profético da arte alemã se deu em um estudo peculiar à época, a pesquisa do sociólogo e historiador germânico Siegfried Kracauer (*sic*) « *De Caligari a Hitler – uma história psicológica do cinema alemão* » (Ferreira, 2011: 1).

Evidentemente, Kracauer partiu da estética e crítica marxistas apreciando o filme como obra de arte cujo caráter coletivo é comparável com a produção industrial. Tal como a literatura, o filme reflete a realidade social e as circunstâncias da sua produção, permitindo conclusões relativamente à sociedade na qual surgiu: « ... *films of fiction and films of fact alike capture innumerable components of the world they mirror...* ».

Este raciocínio faria da história do cinema um duplo simbólico da história nacional. Kracauer estava consciente que a sua abordagem baseada na antropologia cultural²⁰ poderia ser contestada. Antecipando críticas, o autor avisa no prefácio que falar da mentalidade particular de uma nação não implica o conceito de um caráter nacional inalterável²¹.

Todavia, o caráter coletivo da produção cinematográfica e o seu destinatário – a massa anónima dos espectadores – serviram como legitimação para este estudo da mentalidade coletiva. Na sua investigação Kracauer não destaca nem a realização fílmica de disposições colectivas, nem as tendências predominantes de uma nação, mas a frequente utilização de motivos:

What counts is not so much the statistically measurable popularity of films as the popularity of their pictorial and narrative motifs. Persistent reiteration of these motifs marks them as outward projections of inner urges. And they obviously carry most symptomatic weight when they occur in both popular and unpopular films, in grade B pictures as well as in superproductions. This history of the German screen is a history of motifs pervading films of all levels (Kracauer, 1947: 8).

Além dos motivos recorrentes (por ex. o ‘Doppelgänger’²²), o autor aplica a categoria de filme de tiranos (“tyrant film”) a produções como *Nosferatu* (Murnau, 1922) e *Dr. Mabuse, der Spieler* (Lang, 1922). Em retrospectiva considerou estes filmes premonições da ascensão e chegada ao poder de Hitler. No entanto, a argumentação de Kracauer torna-se problemática quando utiliza categorias da psicologia individual para revelar a vida interior de uma nação. Parece que toda a produção cinematográfica alemã é utilizada como prova para o patológico no seu imaginário coletivo. A sua tese da

²⁰ “At least in theoretical terms Kracauer views films primarily not as aesthetic material, but as cultural symbols in which the subjective characters that are developed function as markers for the collective identity. We would therefore not do Kracauer an injustice if we define his approach in line with a social psychology with roots in a cultural anthropology” (Koch, 2000: 80).

²¹ “To speak of the peculiar mentality of a nation by no means implies the concept of a fixed national character. The interest here lies exclusively in such collective dispositions or tendencies as prevail within a nation at a certain stage of its development” (Kracauer, 1947: 8).

²² Cf. Bär, 2005, 2006.

inconsciente estrutura dupla da ‘alma fáustica alemã’²³ tenta explicar a quase inevitabilidade do Terceiro Reich; ao mesmo tempo o seu aspeto patológico reduz a culpa das massas que o tornaram possível. Esta abordagem aparenta uma continuação da posição crítica tomada por Goethe que considerou o Romantismo alemão doentio. Certamente, o Expressionismo e o cinema rotulado expressionista empregaram os seus motivos. Adorno, com quem Kracauer manteve correspondência, reconheceu o mérito da sua análise profunda, mas distanciou-se da conclusão que as tendências para uma progressiva ideologia de violência totalitária eram tipicamente alemãs²⁴. O filósofo apresenta *Ivan, o Terrível* (Eisenstein, 1944) e *King Kong* (Cooper / Schoedsack, 1933) como exemplos deste fenómeno internacional.

Já num ensaio de 1932 Ernst Bloch tinha chamado atenção a internacionalização de vários motivos literários e a sua reprodução na sétima arte. Inspirado pelos *remakes* dos filmes *Der Andere* (R. Wiene, 1930) e *Frankenstein* (J. Whale, 1931), Bloch refere o Homunculus, o Golem, o Vampiro e o Duplo que aparecem e reaparecem em formas múltiplas nos ecrãs do cinema mundial²⁵. Estes motivos transversais (“beliebig wiederholbare Wanderfabel”) transcendem os contextos históricos e sociais do seu surgimento, indicando por um lado uma certa restrição do repertório no *genre* do cinema fantástico, e por outro lado a universalidade do desassossego e do medo do modernismo que representam. Evidentemente, *Nosferatu* dependia da narrativa de Bram Stoker e só devido aos direitos de autor, Murnau não pôde utilizar o nome Drácula. E apesar da sua avidez para as produções de Hollywood, o espetador alemão deve ter reconhecido as feições de Fantômas na personagem de Dr. Mabuse.

Entre 1913 e 1914, quando Fritz Lang residia em Paris, Louis Feuillade tinha apresentado uma série de cinco filmes destacando este maquiavélico criminoso.²⁶ Nos anos vinte a publicidade de *Dr. Mabuse der Spieler* ilustra perfeitamente a proveniência

²³ “The philistine may easily turn into a sort of split personality. Just before the war, *The Student of Prague* had mirrored the duality of any liberal under the Kaiser; now *The Street* foreshadowed a duality provoked by the retrogressive move from rebellion to submission. Besides resulting in feelings of inferiority and the like, this particular shift of balance upset the whole inner system and, in consequence, favored mental dissociation. The surprising frequency of dual roles in German films... would suggest that cases of duality occurred then in real life on a rather large scale. ... Instead of being aware of two Faustian souls in his breast, as in the past, the individual was dragged in contradictory directions and did not know it” (Kracauer, 1947: 123).

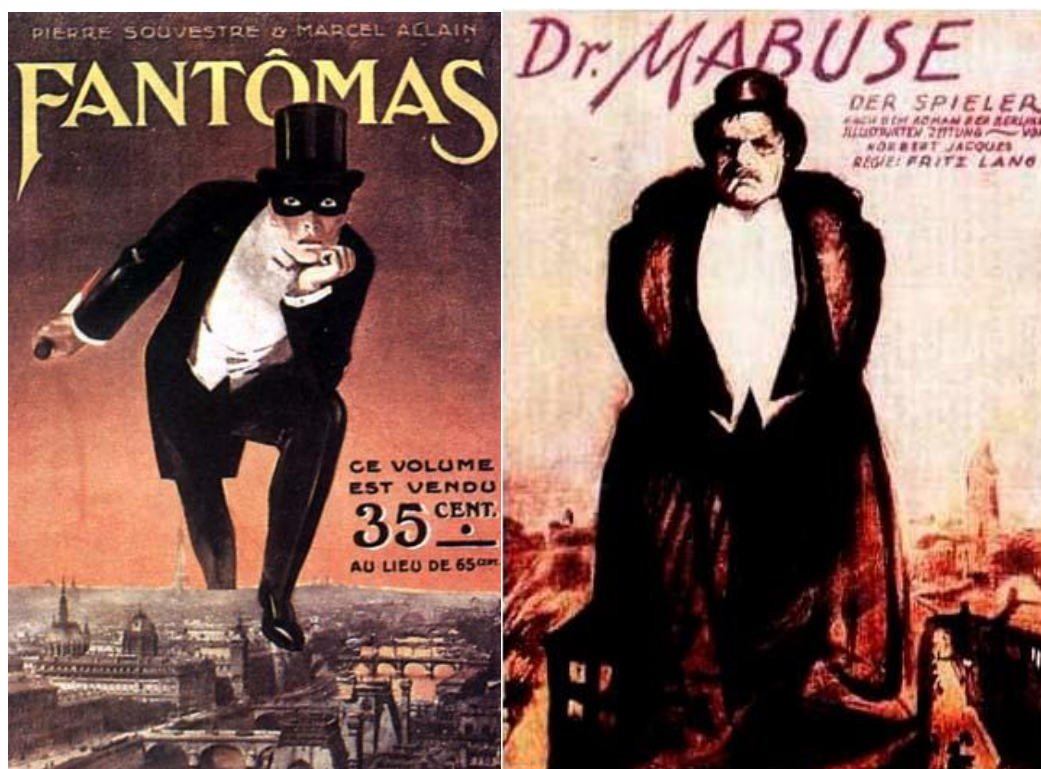
²⁴ “Der »Caligari«, reich an technischen Einzelanalysen, entwickelt, einleuchtend genug, die Geschichte des deutschen Films nach dem Ersten Krieg als die zur fortschreitenden Ideologie totalitärer Gewalt. Allerdings war jene Tendenz keineswegs auf den deutschen Film beschränkt; sie dürfte kulminiert haben im amerikanischen »King Kong«, wahrhaft einer Allegorie des unmäßigen und regressiven Monstrums, zu welchem das öffentliche Wesen sich auswuchs; zu schweigen von der Ehrenrettung Iwan des Schrecklichen und anderer Scheußäler im Stalinistischen Rußland. Doch läßt gerade aus der Oberfläche des Anfechtbaren der Kracauerschen These ein Wahres sich lernen: daß die Dynamik, die im Entsetzen des Dritten Reiches explodierte, hinabreichte bis in die Förderschächte der Gesellschaft insgesamt, und darum in der Ideologie auch solcher Länder sich spiegelte, denen die politische Katastrophe erspart ward” (Adorno, 1969: 105).

²⁵ “Der Tonfilm mußte erfunden werden, um in »Frankenstein« den Weiberschrei des Opfers festzuhalten; das Opfer wird freilich gar keines, aber der Golem ist bereits der riesengroß aufsteigende faschistische Mörder, er ist die Technik mit falschem Bewußtsein, die Angst eines Amerika, ohne prosperity, vor sich selber. Seltsam immerhin, wie gering die Zauberstoffe sind, die der Film ausbeutet: Dämmerzustand, Homunculus, Golem, manchmal noch etwas Fliegender Teppich, zuletzt Vampir, fast immer dasselbe” (Bloch, 1977: IX, 77).

²⁶ Cf. *Fantômas* (1913), *Juve Contre Fantômas* (1913), *Le Mort Qui Tue* (1913), *Fantômas Contre Fantômas* (1914), *Le Faux Magistrat* (1914). Devido ao grande sucesso, Feuillade rodou posteriormente *Les Vampires* (1915-1916), uma série não sobre vampiros, mas sobre um temível sindicato homónimo de criminosos.

da inspiração do realizador austríaco. No entanto, Kracauer apresenta esta figura como tirano contemporâneo (“contemporary tyrant”), estabelecendo uma ligação direta entre filme e fascismo alemão:

Dr. Mabuse's family likeness to Dr. Caligari cannot be overlooked. He, too, is an unscrupulous master-mind animated by the lust for unlimited power. This superman heads a gang of killers, blind counterfeiters and other criminals, and with their help terrorizes society - in particular the postwar multitude in search of easy pleasures. Proceeding scientifically. Dr. Mabuse hypnotizes his presumptive victims - another resemblance to Dr. Caligari ... (Kracauer, 1947: 81).



From *Fantômas* (L. Feuillade, 1913) to *Dr. Mabuse* (F. Lang, 1922)

And Hitler..., como o autor tenta demonstrar, citando excertos da brochura que acompanhou o filme.

Em vez de insistir neste olhar profético, cheio de premonições, Lotte Eisner, na sua obra *L'Écran Démoniaque* (O «Ecran» Demoníaco, 1952), sugere que o cinema de Weimar olhava mais para trás, buscando motivos do Romantismo alemão. A sua abordagem não entra na dimensão política, mas focaliza aspectos estéticos:

O gosto dos contrastes violentos que a literatura expressionista traduziu em fórmulas talhadas a golpes de machado, a nostalgia do claro-escuro e das sombras, nostalgia inata nos alemães, encontrou evidentemente na arte cinematográfica a sua forma de expressão ideal. As visões fomentadas por um estudo de alma vago e perturbado não podiam encontrar um modo de evocação simultaneamente mais adequado, mais concreto e mais irreal. (Eisner, s.d.: 19).

Num “pequeno mas penetrante estudo”, escrito propositadamente para a primeira retrospectiva do Cinema Alemão em Lisboa²⁷, a autora pretende « *rever certas falsas opiniões sobre o cinema alemão da ‘grande época’*. Isto porque a designação ‘expressionista’ tem sido muitas vezes atribuída, a torto e a direito, a todos os filmes do primeiro lustro dos anos vinte ».

Eisner sublinha o papel crucial do ‘dramaturgo da luz’ Max Reinhardt no desenvolvimento do expressionismo cinematográfico e não esconde a influência de cineastas dinamarqueses, como Stellan Rye, Urban Gad, Anders Wilhelm Sandberg e Holger Madsen.

Conclusão

Após a segunda Guerra Mundial existiu a necessidade de encontrar explicações pela catástrofe cujo epicentro era o fascismo alemão. Em retrospectiva Siegfried Kracauer apresentou uma elucidação na sua análise pormenorizada do cinema de Weimar, um estudo teleológico, baseado num conceito de mentalidade que se aproxima perigosamente de um pressuposto caráter nacional a-histórico. O autor defende a sua abordagem²⁸, baseada em princípios provenientes da sociologia, antropologia e teoria marxista, e a sua reconstrução da duplicidade entre cinematografia e realidade político-social convence.

Após a segunda Guerra Mundial era difícil para um alemão criticar ou tentar desconstruir esta plausível linha de pensamento sob pena de ser acusado de negar as consequências terríveis do fascismo. A autoridade de Kracauer neste campo de estudos de cinema ficou incontestada por muito tempo e com boas razões. Mas a análise dos filmes rotulados expressionistas, marcados pelo trauma da primeira grande guerra, pelo caos nas cidades e pela crise económica, revela algo patológico na cultura alemã que, no fundo, evita a atribuição de culpa. Desenvolve uma causalidade, cujo determinismo implícito pode levar a engano.

Bibliografia de referência

- Adorno, T. W. (1970). *Teoria estética*, Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70.
- Adorno T. W. (1955). *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Bär, G. (2005), *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungspantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 84). Amsterdam, New York, NY: Rodopi.
- Bär, G. (2006), “Perceptions of the Self as the Other: Double-Visions in Literature and Film”, in: *Processes of Transposition: German Literature and Film*, Schönfeld, C. with Rasche, H., (eds.). Amsterdam, New Jersey: Rodopi, pp. 89-117.
- “Bei der UFA machte man das so ...”, *DER SPIEGEL* 2/1951 (10/01/1951), pp. 22-25 (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29191835.html>).
- Benjamin, W. (1987). *Obras Escolhidas, Vol. I: Magia e Técnica*, 3ª ed. São Paulo, editora brasiliense.

²⁷ *Retrospectiva do Cinema Alemão Época Muda 1919-1929* apresentada pela Cinemateca Nacional em colaboração com o Instituto Alemão, Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e Turismo, 1971.

²⁸ “He defends himself against the objection that the concept of mentality forms the basis for an ahistorical national character when he says: “Scientific convention has it that in the chain of motivations national characteristics are effects rather than causes – effects of natural surroundings, historic experiences, economic and social conditions”” (Koch, 2000: 80).

- Beyer, F. (1991). *Die UFA-Stars im Dritten Reich: Frauen für Deutschland*. München, Heyne Verlag.
- Bloch, E. (1932). Bezeichnender Wandel in Kinofabeln, *Gesamtausgabe in 16 Bänden*, Werkausgabe edition suhrkamp, vol. IX, Frankfurt /M.: Suhrkamp 1977.
- Dietz, K.-M. (1990). *Metamorphosen des Geistes III. Vom Logos zur Logik*. Stuttgart, Verlag Freies Geistesleben.
- Eisner, L. (s.d.). *O «Ecran Demoníaco»*. Lisboa, Editorial Aster.
- Elsaesser, T. (2000). *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*. London & New York, Routledge
- Ferreira, R. B. (2011). O prognóstico de um mal: Nazismo e opressão no cinema e na literatura alemã, *Darandina* Revisteletrônica - <http://www.ufjf.br/darandina/>. Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política, realizado entre 24 e 26 de maio de 2011 pelo PPG Letras: Estudos Literários, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.
- Furhammar, L. & Isaksson, F. (1971). *Politics and Film* (trad. Kersti French). New York, Washington: Praeger.
- Goebbels, H. (1948). *Goebbels Diaries*, transl. and ed. by Louis P. Lochner., London, Hamish Hamilton.
- Hake, S. (2002). *German National Cinema*, London and New York: Routledge.
- Kadritzke, N. “Chaplin, Hitler und die Nachkriegsdeutschen: Erst kommt das Fressen und irgendwann die Moral”, *Le Monde diplomatique*, Nº 5935 (10.9.1999), Deutsche Ausgabe, pp. 8-9.
- Kaes, A. (2009). *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton, Princeton University Press.
- Koch, G. (2000). *Siegfried Kracauer: An Introduction*, (trad. Jeremy Gaines). Princeton, Princeton University Press.
- Kracauer, S. (1947). *From Caligari to Hitler*. Princeton, Princeton University Press.
- Kracauer, S. (1993). *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, 2ª ed. Frankfurt / M. : Suhrkamp TB.
- Lenharo, A. (2003). *Nazismo – “o triunfo da vontade”*, 6. ed. São Paulo, Ática.
- Mekas, J. (1974). Movie Jornal, *The Village Voice*, (7/11/1974), p. 88.
- Musolff, A. (2012). The Popular Image of Genocide: Adaptation and Blending of Hitler's Annihilation Prophecy and the Parasite Metaphor in *Der Ewige Jude*, *Germanistik in Ireland*, 7, (org. R. MagShambráin, S. Strümper-Krobb). Konstanz, Hartung-Gorre Verlag, pp. 117-127.
- Retrospectiva do Cinema Alemão Época Muda 1919-1929 Apresentada pela Cinemateca Nacional em colaboração com o Instituto Alemão*, Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e Turismo, 1971.
- Schönfeld, C. (2012). “Erfolg und Misserfolg von Verfilmungen: Manfred Gregors Die Brücke und die Nahaufnahmen des Krieges in Kino und Fernsehen”, in: *Germanistik in Ireland*, 7, (org. R. MagShambráin, S. Strümper-Krobb), Konstanz: Hartung-Gorre Verlag, pp. 81-102.
- Speer, A. (1969). *O III Reich por dentro: memórias*, trad. Virgínia Motta, 2 vols. Lisboa, Livros do Brasil.
- Tegel, S. (2007). *The Nazis and the Cinema*. London / New York, Hambledon Continuum.