



O Papel dos Cinejornais Alemães sobre o Brasil na “Comunidade Imaginada” Nazista¹

Thais Blank²

Resumo

Entre 1934 e 1941 cinegrafistas alemães estiveram no Brasil realizando uma série de cinejornais sobre o país. Partindo do pensamento de Benedict Anderson sobre a formação das “comunidades imaginadas”, este artigo investiga a relevância desses cinejornais na construção da “comunidade imaginada” nazista, realizando um paralelo entre o jornal impresso, analisado por Anderson, e os filmes de atualidades.

Palavras-chave

Significação nas mídias audiovisuais; representação; cinema; história

Introdução

Entre 1934 e 1941 cinegrafistas da Ufa, *Universum Film A.G.*, a produtora cinematográfica alemã, vieram ao Brasil e realizaram uma série de reportagens que fariam parte de diferentes cinejornais. Fundada em 1917 por iniciativa de um general do exército alemão, a Ufa foi responsável pela produção de diversos filmes, como por exemplo *Dr. Mabuse e Metrópolis*. Em 1927 a companhia foi adquirida por Alfred Hugenberg, político simpatizante do partido Nazista que, com a ascensão de Hitler ao poder, a transformou na produtora oficial do partido. Responsável pelas propagandas nazistas a Ufa passou a ser mantida sob o controle de Joseph Goebbels, ministro da propaganda do governo de Hitler

Nesse trabalho, analisaremos algumas das reportagens realizadas pela Ufa no país durante a Era Vargas, tendo em vista, os diferentes processos de construção empregados na representação de um determinado Brasil. Inseridas em uma lógica de propaganda, esses filmes de atualidade serviram como ferramenta de consolidação de um projeto ideológico. Para entendermos o papel exercido pelos cinejornais na Alemanha Nazista, tomaremos como base o pensamento do cientista político Benedict Anderson, desenvolvido no livro, “Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo”.

Ao escrever “Comunidades Imaginadas”, Anderson se volta menos para a constituição dos Estados Nacionais, e mais para surgimento do sentimento nacional. Na

¹ Trabalho apresentado no NP de Comunicação Audiovisual do VIII Nupecom - Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação

² Mestranda do Curso de Comunicação e Cultura da UFRJ, email: thaisblank@gmail.com



sua análise do nacionalismo, o autor deixa claro que não pretende realizar uma crítica, mas pelo contrário, “quer examinar como o nacionalismo capta e expressa anseios e esperanças reais, nascidos no calor dos conflitos sociais”³. Pensador assumidamente marxista, Anderson defende que “longe de se confundir com o racismo ou o fascismo, longe de ser uma síndrome patológica, (...) o sentimento nacional tem uma história rica e contraditória”⁴. Ainda que o autor diferencie o racismo dos sentimentos nacionais, acreditamos ser possível empregar o conceito de “comunidade imaginadas” para examinarmos o papel dos cinejornais alemães na construção de vínculos dentro da comunidade nazista. No caso alemão, o engajamento no projeto de consolidação de uma nação forte, a solidificação do sentimento nacional, estiveram atravessados pelo anti-semitismo, se misturando de tal maneira, que quase já não é possível delimitar as suas fronteiras.

Comunidades Imaginadas

Benedict Anderson apresenta a nação como uma “comunidade política imaginada”, intrinsecamente limitada por fronteiras, e dotada de liberdade, garantida pelo Estado Soberano. O que faz dessa comunidade uma organização “imaginada”, é o sentimento de comunhão pelo qual os seus membros estão ligados, um vínculo gerado pela certeza de que ações estão sendo executadas ao mesmo tempo por pessoas que não precisam se conhecer, uma temporalidade simultânea, que assegura à nação o movimento na história. Essa comunidade também é “imaginada” porque, independentemente das diferenças e da exploração que exista dentro dela, a nação é sempre concebida “como uma profunda camaradagem horizontal” (ANDERSON, 2008: 34).

Ao investigar as origens da consciência nacional, Benedict Anderson, aponta a consolidação das línguas vernáculas como um fator determinante na formação dos nacionalismos modernos. A nação implica na existência de uma língua própria, e foi preciso um longo processo de valorização das línguas locais, para que essas pudessem definitivamente substituir o latim.

Como um dos principais responsáveis pelo processo de consolidação das línguas nacionais, Anderson identifica o capitalismo editorial. A imprensa teve um papel fundamental na homogeneização das línguas vernáculas.

³ Texto retirado da contra capa do livro “Comunidades Imaginadas”,

⁴ Idem



O capitalismo, ao exigir a padronização dos objetos para que estes possam ser reproduzidos mecanicamente em série, impôs uma unificação gramatical e sintática às línguas. Com isso as variantes dentro de uma mesma língua foram homogeneizadas, vernáculos que, quando falados eram diferentes entre si, impressos, passaram a se submeter a uma mesma regra comum. “Os falantes da enorme diversidade de variantes francesas, inglesas e espanholas, que achariam difícil ou mesmo impossível se entender oralmente, puderam se entender através do papel e da letra impressa” (ANDERSON, 2008: 80).

Essa homogeneização possibilitou o surgimento de uma nova consciência, a de pertencer a um grupo caracterizado pelo mesmo campo lingüístico, que por sua vez determina uma fronteira de exclusão. “Esses companheiros de leitura aos quais estavam ligados através da letra impressa, constituíram, na sua invisibilidade visível, secular e particular, o embrião da comunidade nacionalmente imaginada” (ANDERSON, 2008: 80).

No século XIX houve na Europa um boom de solidificação das línguas nacionais. O capitalismo editorial explorava novos mercados, a burguesia mercante industrial e os profissionais liberais, formavam um novo público consumidor. Essas classes ascendentes vinham para substituir a velha nobreza, e construíam a sua coesão dentro do campo da língua. Ao contrário das aristocracias que constituíam um senso de comunidade pelas relações de sexo e herança, através das alianças de casamento, a burguesia formava a sua solidariedade em uma base imaginada. Segundo Anderson,

O dono de uma fábrica em Lille estava ligado ao dono de uma fábrica em Lyon apenas por reverberação. Não precisavam se conhecer, não precisavam casar seus filhos, não precisavam herdar os bens um do outro. Mas esses industriais de fato enxergavam genericamente a existência de milhares e milhares de outros parecidos com eles, através da língua impressa. Pois uma burguesia iletrada é praticamente impossível (ANDERSON, 2008: 119).

Unida pela língua e não pelo sangue, a burguesia foi a primeira comunidade a substituir vínculos concretos por vínculos essencialmente imaginados. A convergência do capitalismo e da tecnologia de imprensa sobre as variantes de uma mesma língua criou a possibilidade de novas formas de comunidade, ligadas por vínculos imaginados, elas montaram o cenário para o surgimento da nação moderna.



Uma comunidade formada no cinema

Um longo caminho foi percorrido desde a consolidação das línguas vernáculas até o *boom* dos movimentos nacionalistas europeus na primeira metade do século XX, onde, segundo Anderson, a maré do Estado Nacional atingiu o seu auge, formando “comunidades imaginadas” fechadas. Atravessadas pelos sentimentos de racismo e anti-semitismo, as comunidades nazi-fascistas se diferenciam da nação ao impossibilitar o ingresso de novos membros, os excluídos carregam uma nódoa eterna de sangue que não pode ser apagada.

Entre 1933 e 1945 a Alemanha foi governada por uma ditadura nacionalista e totalitária, onde se constituiu possivelmente, uma das comunidades mais fechadas da história. Empenhado na unificação dos povos e dos territórios e na consolidação dessa comunidade, Adolf Hitler, líder do Partido Nacional Socialista, juntamente com o seu ministro da propaganda, Goebbels, percebeu nos meios de comunicação um grande aliado:

Como um governo ditatorial precisa multiplicar esforços no campo da repressão e informação para auto justificar-se como a melhor opção para o país em determinado momento, os Estados totalitários e/ou autoritários utilizam-se dos meios de comunicação, da educação e da produção cultural para conseguir uma base popular extensa com uma intervenção ideológica decisiva que visa conquistar os corações e as mentes das massas ao novo tipo de poder instaurado.

Na conquista dos “corações e das mentes” alemães, o Partido Nazista incentiva a formação de uma “comunidade imaginada” unida pelo amor ao chefe e à nação. Uma comunidade formada nos “moldes de um Partido-Estado, cujo chefe é fundamental, seja no sentido da referida constituição do Partido-Estado, seja no estabelecimento de laços emotivos com as massas, a partir de uma figura carismática” (Fausto, 2001: 7).

Nessa relação de afeto das massas com o líder, na crença nos poderes da nação e do progresso, na defesa da superioridade da raça ariana, constituiu-se dentro da Alemanha nazista uma comunidade onde os vínculos imaginados estavam a serviço da formação de uma identidade nacional.

Como define Michael Pollak, identidade é a imagem que a pessoa constrói sobre si própria, para “acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros” (POLLAK, 1992: 200-212). No caso das nações, o sentimento de identidade é a “imagem de si” que o grupo constrói ao longo de sua história.



Pensando o conceito de identidade enquanto construção de uma imagem, propomos que assim como o capitalismo editorial esteve na base da formação das primeiras “comunidades imaginadas”, ao ser responsável pela consolidação das línguas nacionais, na Alemanha nazista, o cinema exerceu um papel semelhante. Ao ilustrar a “proposta de construção fictícia de uma sociedade unida e harmônica, amplamente difundida nos filmes alemães das décadas de 1930 e 1940” (Pereira, 2007: 256), o cinema serviu como instrumento de consolidação de uma “imagem de si”.

Dentro da vasta produção da Ufa os cinejornais ocuparam um papel fundamental, sem o apelo publicitário serviram como ferramentas ainda mais eficazes na representação de uma sociedade “unida e harmônica”, e na inclusão ou exclusão dos membros nessa comunidade. Fazendo uso de uma linguagem documental e jornalística, os filmes de atualidade difundiam e consolidavam um determinado projeto ideológico. Bill Nichols (2005), afirma que a tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade que ele possui de nos transmitir uma impressão de autenticidade. Ao se apoderar de uma estética que remete ao documentário, a propaganda ideológica assimila essa sensação de autenticidade e passa despercebida pelo espectador menos atento. Nesse sentido, esses cinejornais estão inseridos em uma lógica, onde é de extrema importância que a propaganda não se revele enquanto tal:

É geralmente uma característica essencial para a eficácia da propaganda, que ela jamais apareça como desejada. No instante em que a propaganda se torna consciente, ela é ineficaz. Mas no momento em que ela permanece como tendência, como caráter e como atitude ao fundo e aparece somente através do tratamento da narrativa, da trama, da ação e dos conflitos humanos, torna-se totalmente eficaz em todos os aspectos (GOEBBELS, apud PEREIRA, 2007: 259).

Em “Comunidades Imaginadas”, Anderson analisa o papel do jornal impresso na formação de vínculos imaginários. Fazendo um paralelo entre a imprensa e os cinejornais, veremos de que forma, os filmes de atualidade se tornaram responsáveis pela constituição de vínculos na comunidade ariana.

Citando Hegel, Anderson, nos mostra como a leitura do jornal cria uma extraordinária cerimônia de massa. Os jornais são para os homens modernos os substitutos das orações matinais, onde cada participante, ainda que silencioso e na intimidade, tem clara consciência de que a oração está sendo repetida ao mesmo tempo por milhares de pessoas de identidade desconhecida. Ao ver réplicas idênticas serem consumidas no metrô, no barbeiro ou no bairro onde mora, o leitor do jornal visualiza as



raízes que compõe o mundo imaginado da comunidade, se sentindo incluído em um grupo que reparte as mesmas informações e saberes.

Os cinejornais radicalizam a experiência da imprensa ao projetarem a informação para uma platéia reunida em uma sala escura. Se através do jornal o leitor imagina uma comunidade onde todos estão envolvidos na mesma leitura, no cinema há a certeza de uma recepção conjunta, a efetiva realização de uma cerimônia de massa. Pessoas desconhecidas, sentadas lado a lado, vivenciam juntas o riso, as lágrimas, a excitação, repartindo essa experiência ela se sentem membros de uma mesma comunidade. Dentro do cinema as raízes, os vínculos, ainda que imaginados, se tornam audiovisuais.

Anderson afirma que o jornal foi uma das criações que proporcionaram meios técnicos para “re-presentar” o tipo de “comunidade imaginada” correspondente à nação. Ao analisar esse veículo, ele identifica que a arbitrariedade na inclusão de fatos em um mesmo jornal mostra como o vínculo entre eles é imaginado. Para o autor, a única coisa que liga esses fatos é uma coincidência cronológica dada pela data no cabeçalho. Assim como a idéia de nação, o jornal representa o avanço constante do “tempo vazio e homogêneo”⁵, um mundo que caminha para frente, uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história seja em sentido ascendente ou descendente. Anderson exemplifica dizendo que uma reportagem sobre a fome em Mali pode desaparecer depois de alguns dias de cobertura no jornal, mas o formato romanesco do jornal garante que em algum lugar lá fora o “personagem Mali continua a existir em silêncio, esperando pela próxima aparição no enredo” (ANDERSON, 2008: 66).

Assim como a imprensa, os cinejornais abordam uma série de fatos desconexos, ligados por um vínculo imaginário e arbitrário, ainda menos preciso que o do jornalismo impresso:

Os vários tópicos cobertos por um número de cinejornal levado semanalmente às telas pedem uma complexa abordagem de enunciados descontínuos e separados no tempo, no espaço e muitas vezes na própria construção da imagem (um cinejornal pode ser feito a partir das filmagens de mais de um cinegrafista). Como escreveu Raymond Fielding, “os cinejornais podem ser uma série de catástrofes seguidas por um show de moda (Souza, 2007:119).

⁵ Benedict Anderson se refere ao conceito de “tempo vazio homogêneo” proposto por Walter Benjamin em “Sobre o Conceito de História”. “O tempo vazio e homogêneo” é composto por uma simultaneidade transversal que pode ser medida pelo relógio e pelo calendário indicando uma coincidência temporal.



Nestes filmes não encontramos a reprodução de notícias diárias, mas de acontecimentos ocorridos no período de uma semana, ou até de um mês. A data no cabeçalho, responsável pela criação de um vínculo entre as notícias impressas, é, nos cinejornais da Ufa, substituída pela logomarca da produtora apresentada na abertura, símbolo suficientemente poderoso para criar vínculos entre uma reportagem sobre a defesa da Noruega em 1940, e a comemoração do aniversário de Hitler em Berlim.

A criação de uma cerimônia de massa onde pessoas desconhecidas se sentem ligadas, a atualidade das notícias, a sua obsolescência e fragmentação, e a unificação destas por um vínculo imaginado, fazem dos cinejornais mais uma forma de “representar” a “comunidade imaginada”. Anderson analisou o papel do jornal no surgimento das primeiras “comunidades imaginadas”, os cinejornais podem ser considerados herdeiros desse papel, ao transportarem a mesma estrutura do jornalismo impresso para a fabricação de imagens em movimentos eles são colocados a serviço da consolidação de novas comunidades.

Uma comunidade para além das fronteiras nacionais

Os cinejornais realizados pela Ufa durante o governo do Partido Nazista não se restringiram apenas em retratar a Alemanha, não se mantiveram dentro das fronteiras que a princípio delimitavam a “comunidade imaginada” ariana. Entre 1934 e 1941, cinegrafistas alemães cruzaram o atlântico e realizaram uma série de cinejornais tendo o Brasil como personagem principal.

Bruno Latour descreve a trajetória dos naturalistas do século XVI que partiam em expedições para uma periferia tropical com a missão de trazer na bagagem desenhos, espécies, mudas, relatos e outras coisas que permitissem ao centro europeu acumular conhecimento e informação “sobre um lugar que até então ele não podia representar” (LATOURE, 2004: 41). Através dessas expedições se tornava possível a representação de um lugar em outro, ao selecionar e colher material, o naturalista europeu produzia informação, operando a “transição entre o mundo das matérias locais e o dos signos móveis e transportáveis para qualquer lugar” (LATOURE, 2004: 41).

Três séculos mais tarde os cinegrafistas alemães dão continuidade à tradição iniciada pelos naturalistas. Ao refazerem o mesmo caminho eles perpetuam a produção e o acúmulo de informação de um centro sobre uma periferia, tornando o Brasil possível de ser representado em outro lugar, mas ao contrário dos naturalistas, os cinegrafistas não precisam colher material, apenas impressão em celulóide do mundo observado.

Segundo Latour, a informação não é capaz de dar conta do todo, e para resolver “a contradição entre a presença e a ausência de um lugar” (LATOURE, 2004: 42), ela precisa operar por seleção, extração e redução. É na efetivação dessa operação que os cinegrafistas alemães encontram uma forma de incluir o Brasil em sua “comunidade imaginada”.

Uma das primeiras reportagens realizadas pela Ufa no Brasil mostra a colonização alemã no Rio Grande do Sul. Uma voz em *off* conta a história dos primeiros colonos e de como transformaram a “mata fechada” em fazendas produtivas, enfrentando a adversidade e empregando técnicas de cultivo nunca usadas naquela região.

A reportagem começa com um mapa do Brasil: o locutor identifica o país e suas fronteiras ao sul com Argentina e Paraguai. Depois o espectador é transportado para uma paisagem campestre onde agricultores alemães cultivam as novas terras. A matéria segue mostrando a rotina dos camponeses, a pecuária, a escola, os clubes aonde se encontram para reviver as tradições de seu país, tudo embalado por uma música contínua em tom épico e trágico.

Em outro cinejornal de 1936, acompanhamos o trajeto do navio Karlsruhe pelo o litoral do Sul do país. Os marinheiros são recebidos pela população de Blumenau com a saudação nazista, visitam as escolas dos colonos alemães, e se encontram com um grupo de integralistas, o locutor nos conta: “brasileiros camisa verde estão inseridos na paisagem. Participantes de uma organização fascista que colocou a luta contra o comunismo como a principal meta a ser alcançada”. O cinejornal encerra com uma festa no campo, onde colonos alemães brincam de roda em volta da bandeira nazista.



6

Esses exemplos dão um panorama do que foi produzido sobre o Brasil pela produtora cinematográfica alemã. Em geral imagens de colonos alemães profundamente

⁶ Blumenau, dança de roda em volta da bandeira nazista. *Frame* retirado da reportagem “Colonos Alemães no Brasil”, da Ufa.

ligados às raízes de sua terra natal e brasileiros identificados com a ideologia nazista, como o grupo de integralistas.

Os realizadores desses cinejornais, através do enquadramento e da montagem, realizaram um procedimento de extração e seleção, gerando uma determinada representação do Brasil. Eles levaram para os cinemas alemães a imagem de um Brasil germanizado, formado por colonos ou por brasileiros que de alguma forma se identificavam com a comunidade alemã. Ao criarem uma imagem do Brasil, como um outro repleto de semelhanças, os cinejornais permitiam a expansão da “comunidade imaginada” para além das fronteiras territoriais.

Apenas uma das reportagens parece buscar no Brasil a diferença. Esse pequeno filme rodado na Ilha de Marajó, mostra negros brasileiros bebendo e jogando cartas em um bar, onde segundo o locutor “eles gastam seu suado salário, que foi batalhado o mês inteiro, com pingas e jogos”. As imagens e a voz em *off* tratam de forma depreciativa e crítica o universo que está sendo mostrado, os jogadores são rodeados de mulheres sensuais e trapaceiras. No único momento em que os filmes alemães representam a diferença brasileira esta é apresentada como demoníaca, cria-se um estereótipo ligando o negro à idéia do transviado, aquele que não pode pertencer à comunidade ariana. Como assinala João Freire Filho (2004: 48), estereótipos ajudam a demarcar fronteiras, facilitando a união de “todos nós” em uma “comunidade imaginária” e excluindo o que é diferente.



7

Há uma clara diferença na maneira de retratar a vida dos colonos alemães no Brasil, e daqueles que habitam a “mata fechada, onde negros, mestiços, europeus, índios, mulatas e crioulos formam uma mistura de diversas raças”⁸. Enquanto os filmes rodados no sul registram um homem envolvido no trabalho, os cinegrafistas da Ilha de Marajó apontam suas cameras para a sensualidade e o prazer. As danças, as músicas, o

⁷ Grupo de homens bebendo. *Frame* retirado da reportagem “Ilha de Marajó”, da Ufa.

⁸ Voz em *off* do locutor do cinejornal.

plano fechado no sorriso malicioso da mulata, revelam um tipo de corpo fundamentalmente diferente daquele idealizado pelos alemães.

Na maior parte dos cinejornais vemos representada a “imagem de um corpo mecanizado” (Michaud, 2008:541), que se reveza entre as paradas militares, o esporte e o trabalho. Corpos alinhados que não se deixam levar pela sensualidade descontrolada dos habitantes da Ilha de Marajó, e que, apesar de estarem em um país tropical são capazes de preservar as características arianas. Corpos que apontam para o futuro, para “um amanhã que cantará, pelo melhor dos mundos, o mundo dos atletas, dos trabalhadores, dos semideuses da sociedade tecnocrática organizada” (Michaud, 2008: 548).



9

Ao ver esses corpos projetados na tela o espectador alemão podia estabelecer vínculos com personagens que, apesar de distantes, pareciam carregar a mesma missão, a de percorrer a história em um sentido ascendente perpetuando o progresso e solidificando as tradições germânicas. Não estando sujeita a um espaço delimitado, a comunidade se une pelo tempo, uma simultaneidade que atravessa continentes, e que não pode ser interrompida nem mesmo pela saída do cinema. Os cinejornais fazem parte de um processo que Benedict Anderson afirma ter começado entre os séculos XIV e XVII:

Entre 1500 e 1800, um acúmulo de inovações tecnológicas – na construção de navios, navegação, holografia e cartografia, com a mediação do capitalismo editorial – foi tornando possível esse tipo de criação de imagens. Tornou-se possível morar no planalto peruano, nos pampas na Argentina ou nos portos da “Nova” Inglaterra, e mesmo assim sentir-se ligado a certas regiões ou comunidades, a milhares de quilômetros de distância, Inglaterra ou na Península Ibérica. A pessoa podia ter plena consciência de compartilhar língua e credo religioso, costumes e tradições, sem grandes expectativas de um dia conhecer os seus companheiros (ANDERSON, 2008:257).

⁹ Grupo de meninas fazendo exercício. *Frame* retirado da reportagem “Colonos Alemães no Brasil”, da Ufa.



Os cinejornais realizados pela Ufa no Brasil se estenderam pelo período da Segunda Guerra Mundial até o momento em que o país declarou seu apoio aos Estados Unidos na luta contra o Eixo. Em uma época em que a disputa mundial ultrapassava razões econômicas e políticas e se estabelecia no campo da cultura, a representação de um Brasil germanizado, tinha como objetivo justificar e consolidar certos projetos de mundo e crenças sobre os caminhos da civilização ocidental.

Os filmes de atualidade ajudaram, dessa forma, a consolidar os vínculos da “comunidade imaginada” nazista. Ao ver representado nas telas do cinema um mundo marcado por traços germânicos, mesmo que este mundo estivesse a milhares de quilômetros de distância, os membros da comunidade podiam se sentir ainda mais fortes, e apoiar o projeto expansionista de seus líderes.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994

FAUSTO, Boris. **O Pensamento Nacionalista Autoritário (1920 – 1940)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001

FILHO, João Freire. **Mídia, Esteriótipos e Represen das Minorias**. In: Revista ECO – POS/ UFRJ, Vol 7, n. 2. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2004

LATOUR, Bruno. **Redes que a Razão Desconhece: laboratórios, bibliotecas e coleções**. In: Tramas da Rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. PARENTE, André (org). Porto Alegre, RS: Sulina, 2004

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2005



MICHAUD, YVES. **Visualizações: o corpo e as artes visuais**. In: História do Corpo: as mutações do olhar. CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges (org). Petrópolis, RJ: Vozes, 2008

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O Triunfo do Reich de Mil Anos: cinema e propaganda política na Alemanha nazista (1933-1945)**. In: História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual. CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Thomé Elias (org). São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007

POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. In: Estudos Históricos, Vol 5, n. 10. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1992

SOUZA, José Inácio de Melo. **Trabalhando com Cinejornais: relato de uma experiência**. In: História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual. CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Thomé Elias (org). São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007

