



FACULDADE DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FATECS
CURSO: COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO: PUBLICIDADE E PROPAGANDA

CAMILA SOUSA ALDRIGHI
2100673/2

NAZIMAGENS:
AS INTER-RELAÇÕES DA HISTÓRIA, PROPAGANDA E SEMIOLOGIA NOS
DISCURSOS IMAGÉTICOS DO PERÍODO NAZISTA.

Brasília
2013

CAMILA SOUSA ALDRIGHI

NAZIMAGENS:

AS INTER-RELAÇÕES DA HISTÓRIA, PROPAGANDA E SEMIOLOGIA NOS
DISCURSOS IMAGÉTICOS DO PERÍODO NAZISTA.

Trabalho de Curso (TC) apresentado como requisito parcial para a conclusão do curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda do Centro Universitário de Brasília (UniCEUB), sob orientação da Prof.^a Dr.^a Cláudia Maria Busato.

Brasília
2013

CAMILA SOUSA ALDRIGHI

NAZIMAGENS:

AS INTER-RELAÇÕES DA HISTÓRIA, PROPAGANDA E SEMIOLOGIA NOS
DISCURSOS IMAGÉTICOS DO PERÍODO NAZISTA.

Trabalho de Curso (TC) apresentado
como requisito parcial para a conclusão
do curso de Comunicação Social com
habilitação em Publicidade e Propaganda
do Centro Universitário de Brasília
(UniCEUB), sob orientação da Prof.^a Dr.^a
Cláudia Maria Busato.

Brasília, 14 de junho de 2013.

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Cláudia Busato
Orientadora

Prof. M.Sc. André Ramos
Examinador

Prof. M.Sc. Bruno Nalon
Examinador

Brasília
2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os envolvidos nesse processo único na minha vida, especialmente à minha base e aos meus portos seguros.

EPÍGRAFE

Epitáfio para o Séc. XX

1. *Aqui jaz um século
onde houve duas ou três guerras
mundiais e milhares
de outras pequenas
e igualmente bestiais.*

2. *Aqui jaz um século
onde se acreditou
que estar à esquerda
ou à direita
eram questões centrais.*

3. *Aqui jaz um século
que quase se esvaiu
na nuvem atômica.
Salvaram-no o acaso
e os pacifistas
com sua homeopática
atitude
— nux-vômica.*

4. *Aqui jaz o século
que um muro dividiu.
Um século de concreto
armado, canceroso,
drogado, empestado,
que enfim sobreviveu
às bactérias que pariu.*

5. *Aqui jaz um século
que se abismou
com as estrelas
nas telas
e que o suicídio
de supernovas
contemplou.
Um século filmado
que o vento levou.*

6. *Aqui jaz um século
semiótico e despótico,
que se pensou dialético
e foi patético e aidético.*

*Um século que decretou
a morte de Deus,
a morte da história,
a morte do homem,
em que se pisou na Lua
e se morreu de fome.*

7. *Aqui jaz um século
que opondo classe a classe
quase se desclassificou.
Século cheio de anátemas
e antenas, sibérias e gestapos
e ideológicas safenas;
século tecnicolor
que tudo transplantou
e o branco, do negro,
a custo aproximou.*

8. *Aqui jaz um século
que se deitou no divã.
Século narciso & esquizo,
que não pôde computar
seus neologismos.
Século vanguardista,
marxista, guerrilheiro,
terrorista, freudiano,
proustiano, joyciano,
borges-kafkiano.
Século de utopias e hippies
que caberiam num chip.*

9. *Aqui jaz um século
que se chamou moderno
e olhando presunçoso
o passado e o futuro
julgou-se eterno;
século que de si
fez tanto alarde
e, no entanto,
— já vai tarde.*

Affonso Romano de Sant'Anna

LISTA DE ILUSTRAÇÕES¹

Cartaz 01. Disponível em: <<http://www.bytwerk.com/gpa/posters/dove.jpg>>. Acesso em 10 mai 2013. Página 40.

Figura 01: desmembramento do Cartaz 01. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 42.

Figura 02: Ilustração de Hitler empunhando a bandeira. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 43.

Figura 03: Hitler num Comício em Dortmund. *Hitler at Dortmund Rally, 1933* (tradução livre: Hitler num Comício em Dortmund, 1933). Retirada de: *World War II Political Leaders Photo Gallery*. Créditos à foto: Corbis. Disponível em: <<http://www.history.com/photos/world-war-ii-political-leaders/photo5>>. Acesso em 10 mai 2013. Página 44.

Figura 04: Cruz de Ferro. *Foto de uma Cruz de Primeira Classe*. In: BIANCHI, Sebastián J. *Iron Cross 1st Class*. Disponível em: <http://www.wehrmacht-awards.com/iron_cross/2nd_1st_class/1st_class/ironcross1.htm>. Acesso em 10 mai 2013. Página 45.

Figura 05: Emblemas nos cintos alemães. Disponível em: <http://www.rationalrevolution.net/articles/understanding_fascism.htm>. Acesso em 10 mai 2013. Página 46.

Figura 06: Ilustração do fundo do Cartaz 01. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 47.

Figura 07: Bandeira Nazista. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Flag_of_the_NSDAP_\(1920%E2%80%931945\).svg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Flag_of_the_NSDAP_(1920%E2%80%931945).svg)>. Acesso em 10 mai 2013. Página 48.

Figura 08: Ilustração da borda do Cartaz 01. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 50.

Figura 09: Brasão do NSDAP. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Reichsadler_der_Deutsches_Reich_\(1933%E2%80%931945\).svg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Reichsadler_der_Deutsches_Reich_(1933%E2%80%931945).svg)>. Acesso em 10 mai 2013. Página 51.

Figura 10: Brasão do Imperador. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Wappen_r%C3%B6m.kaiser.JPG>. Acesso em 21 mai 2013. Página 52.

Figura 11: Brasão do Sacro Império. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Quaterionenadler_David_de_Negker.svg>. Acesso em 21 mai 2013. Página 52.

Figura 12: Brasão da República de Weimar. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Wappen_Deutsches_Reich_\(Weimarer_Republik\).svg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Wappen_Deutsches_Reich_(Weimarer_Republik).svg)>. Acesso em 21 mai 2013. Página 52.

¹ Há as denominações Cartazes e Figuras, pois se optou pela clara distinção entre eles, uma vez que as segundas sempre abordam aspectos relacionados aos primeiros.

Figura 13: Brasão da Alemanha atual. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Coat_of_Arms_of_Germany.svg>. Acesso em 21 mai 2013. Página 52.

Cartaz 02: Sistema Ferroviário Alemão. Disponível em: <<http://www.bytwerk.com/gpa/posters/reichsbahn.jpg>>. Acesso em 10 mai 2013. Página 53.

Figura 14: Desmembramento do Cartaz 02. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 55.

Figura 15: Trabalho. Disponível em: <<http://www.bytwerk.com/gpa/posters/kauft.jpg>>. Acesso em 10 mai 2013. Página 55.

Figura 16: Liberdade. Disponível em: <<http://www.bytwerk.com/gpa/posters/tomorrow.jpg>>. Acesso em 10 mai 2013. Página 55.

Figura 17: União. Disponível em: <<http://www.bytwerk.com/gpa/posters/daf.jpg>>. Acesso em 10 mai 2013. Página 55.

Figura 18: Ilustração da família do Cartaz 02. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 56.

Figura 19: O Julgamento. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:David-Oath_of_the_Horatii-1784.jpg>. Acesso em 21 mai 2013. Página 58.

Figura 20: O Juramento. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Le_Serment_du_Jeu_de_paume.jpg>. Acesso em 21 mai 2013. Página 58.

Figura 21: Ilustração do trem do Cartaz 02. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 60.

Figura 22: Brasão da Ferrovia. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Deutsche_Reichsbahn_Gesellschaft_logo.svg>. Acesso em 21 mai 2013. Página 62.

Figura 23: Ilustração do fundo do Cartaz 02. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 63.

Figura 24: Ilustração do texto do Cartaz 02. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 65.

Cartaz 03: Xequemate!. Disponível em: <<http://www.bytwerk.com/gpa/posters/check.jpg>>. Acesso em 10 mai 2013. Página 66.

Figura 25: Desmembramento do Cartaz 03. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 66.

Figura 26: Ilustração da peça de xadrez do Cartaz 03. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 68.

Figura 27: Peça de xadrez (rei). Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Chess_piece - Black king.JPG](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Chess_piece_-_Black_king.JPG)>. Acesso em 22 mai 2013. Página 69.

Figura 28: Ilustração do fundo do Cartaz 03. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 69.

Figura 29: Bandeiras nazistas na Alemanha. *Nuremberg, Alemanha, 1938*. Disponível em: <http://palliserlabs.files.wordpress.com/2013/02/05_31-46b.jpg>. Acesso em 23 mai 2013. Página 71.

Cartaz 04: Bombardeio às escuras. Disponível em: <<http://www.bytwerk.com/gpa/posters/dark.jpg>>. Acesso em 10 mai 2013. Página 73.

Figura 30: Desmembramento do Cartaz 04. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 74.

Figura 31: Ilustração do esqueleto do Cartaz 04. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 75.

Figura 32: Pintura de Albertus Pictor. Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Taby_kyrka_Death_playing_chess.jpg>. Acesso em 23 mai 2013. Página 76.

Figura 33: Ilustração do fundo do Cartaz 04. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 77.

Figura 34: Apague!. Disponível em <<http://www.geschichteinchronologie.ch/eu/3R/propaganda-2wk-d/plakat037-3R-verdunkeln-m-dom-1941ca.jpg>>. Acesso em 23 mai 2013. Página 78.

Cartaz 05: Silêncio!. Disponível em: <http://resources21.kb.nl/gvn/NIOD01/NIOD01_AG0432_W.jpg> Acesso em 10 mai 2013. Página 79.

Figura 35: Desmembramento do Cartaz 05. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 80.

Figura 36: Ilustração do ganso do Cartaz 05. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 82.

Figura 37: Ilustração do fundo do Cartaz 05. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 83.

Cartaz 06: SS sobre o dragão vermelho. Disponível em: <<http://www.bytwerk.com/gpa/posters/belgium.jpg>>. Acesso em 10 mai 2013. Página 85.

Figura 38: Desmembramento do Cartaz 06. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 86.

Figura 39: Ilustração do dragão do Cartaz 06. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 86.

Figura 40: Serpente 01. Disponível em: <<http://www.bytwerk.com/gpa/posters/snake1.jpg>>. Acesso em 24 mai 2013. Página 87.

Figura 41: Serpente 02. Disponível em: <<http://www.bytwerk.com/gpa/posters/luge.jpg>>. Acesso em 24 mai 2013. Página 87.

Figura 42: Híbrido de dragão com serpente. Disponível em: <<http://www.bytwerk.com/gpa/posters/dragon.jpg>>. Acesso em 24 mai 2013. Página 88.

Figura 43: Ilustração do fundo do Cartaz 06. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 90.

Figura 44: Ilustração do texto do Cartaz 06. Arte produzida por Hugo Araújo e editada pela autora desta monografia para este estudo. Página 91.

RESUMO

A partir da exibição da conjuntura vivida na Europa, desde o pré-1933 até o fim da Segunda Guerra Mundial, trata-se, dentre outros aspectos, da exposição e compreensão dos seus eventos históricos. São conceituadas as formas e ferramentas importantes para a composição de uma propaganda. Estabelecem-se os movimentos estéticos e elementos adotados pelo partido nazista como “institucionais”. Prossegue-se, então, à catalogação e conseqüente análise semiológica, segundo os preceitos de Roland Barthes, referentes aos níveis denotativos e conotativos de significação, dos elementos contidos em (6) seis anúncios compreendidos entre a ascensão do partido nazista na Alemanha, em 1933, ao término da Segunda Guerra, em 1945.

Palavras-chave: Nazismo, semiologia, anúncios, publicidade.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 DO PÓS-REVOLUÇÃO CIENTÍFICA AO TÉRMINO DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL	17
2.1 A Nova Escrita da História	17
2.2 Contextualização	17
2.3 Fascismo Italiano	19
2.4 Totalitarismo Alemão	21
2.5 Segunda Guerra Mundial	22
3 FERRAMENTAS DO PROCESSO COMUNICACIONAL	28
3.1 Propaganda Ideológica	28
3.2 A Retórica Aristotélica e a Composição do Texto Publicitário	30
3.3 Técnicas Publicitárias	31
3.4 Movimentos Estéticos	32
3.5 Fontes e Cores	35
4 O SEGREDO POR TRÁS DOS CARTAZES NAZISTAS	38
4.1 Metodologia Detalhada	38
4.2 Análises dos anúncios de 1933 a 1939	40
4.3 Análises dos anúncios de 1939 a 1945	72
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96

1 INTRODUÇÃO

O século XX pode ser definido como possuidor de “uma característica única e contraditória: parece ter sido o mais preparado e explicado pelos séculos anteriores e, simultaneamente, o que mais distanciou a humanidade de seu passado” (FILHO, 2003, p. 16). O período também pode ser visto, em vários aspectos, como a Era dos Extremos, expressão cunhada pelo historiador Eric Hobsbawm para intitular um de seus livros, demonstrando que nada aconteceu em meio-termo nesse momento histórico.

Um século de duas guerras mundiais, uma guerra conhecida como fria e de inúmeros conflitos de menores proporções; o século em que conceitos de povo, nação e indivíduo são reapreendidos; no qual o mundo se ocidentaliza; de violência e criatividade; do desenraizamento social; da separação entre ricos e pobres; da tecnologia e da exploração; do advento dos meios de comunicação; da distância e da proximidade; e da democracia e dos totalitarismos.

Referir-se ao século XX e não se ater aos totalitarismos é praticamente impossível, uma vez que são marcas permanentes na história da Europa e do mundo. Mas o que seria o totalitarismo? Para Hannah Arendt, o totalitarismo é um regime político, inexistente até então, que se fundamenta na ideologia e no terror. Ainda para a autora, “os movimentos totalitários são organizações maciças de indivíduos atomizados e isolados” (1998, p. 373) que objetivam e efetivam a organização o povo em seu novo conceito – como massa desindividualizada, irracional.

Em *As Origens do Totalitarismo*, Hannah Arendt define os elementos, as origens e o conceito de totalitarismo de forma intensa e demasiado extensa, por meio da comparação dos Estados totalitários Alemão e Russo. Em linhas gerais, a autora estabelece, em parágrafos pontuais ao longo de seu livro, diferenciações e semelhanças entre o autoritarismo e o totalitarismo.

Para Arendt, ambos os regimes – autoritário e totalitário – se caracterizam pelo uso da repressão das opiniões contrárias às ideologias e posicionamentos adotados pelo governo; da mesma forma, submetem os demais poderes às decisões tomadas pelo Executivo. A respeito da hierarquia nos dois tipos de regime, a autora afirma que “não há hierarquia sem autoridade” (2007, p.454), destacando isso como um ponto comum entre ambos, porém, ressalva que, “[...] em relação à

“personalidade autoritária”, o princípio da autoridade é, para todos os efeitos, diametralmente oposto ao princípio do domínio totalitário.” (2007, p. 455). Ou seja, há autoridade nos dois casos, porém elas são opostas, pois:

O domínio totalitário (...) visa à abolição da liberdade e até mesmo à eliminação de toda espontaneidade humana e não a simples restrição, por mais tirânica que seja, da liberdade. Essa ausência da autoridade hierárquica no sistema totalitário é demonstrada pelo fato de que, entre o supremo poder (*o Führer*) e os governos não existem níveis intermediários definidos, cada uma com o seu devido quinhão de autoridade e de obediência. (ARENDDT, 2007, p. 455)

Quanto à figura do Líder, Arendt explica que ele não estabelece hierarquia nem no Estado totalitário quanto no movimento totalitário. Explica ainda que a autoridade não se filtra de cima para baixo “através de todas as camadas intermediárias até a base da estrutura política, como no caso dos regimes autoritários” (2007, p. 454).

A característica atrelada ao líder que mais os distingue é o fato de, no autoritarismo, ele ser uma figura rígida e superiora, que extingue partidos políticos, sindicatos, direitos individuais, obtendo o caráter de tirano; e, no totalitarismo, o líder ser um tirano, como no autoritarismo, porém carismático, que centraliza (extingue demais partidos para a criação de um só, por exemplo) e dá forma a uma nação.

Portanto, de forma sucinta, fica nítida a distinção na forma de organização entre os dois tipos de regime: o autoritarismo traz passividade ao povo – inclusive no aspecto político, enquanto o totalitarismo impõe uma forma ideológica a ele. O totalitarismo, resumindo, pode ser considerado uma versão mais extremada e de relativa distinção do autoritarismo.

Dentro dos sistemas totalitários, há inúmeros aspectos a abordar. Porém, a explanação pretendida aqui se atém ao maquinário da propaganda persuasiva, que está presente na origem e na consolidação dos movimentos fascistas. A abordagem ocorrerá sob os vieses histórico, propagandístico e semiológico, como forma de compreender alguns cartazes da propaganda alemã dos anos de 1933, com a ascensão do partido nazista – e da figura de Hitler – na Alemanha, até o término da Segunda Guerra Mundial, em 1945. É sabido que há vasta referência bibliográfica sobre o referido tema e que cada uma traz um autor, com suas vivências e seus posicionamentos sobre o tema. Portanto, a abordagem será voltada às obras que são referências em conceitos que envolvam a conjuntura mencionada, sejam elas

livros teóricos ou filmes históricos – optando-se, majoritariamente, pelo uso da primeira. Desta forma, este estudo pretende contribuir, em sua grande parte, junto às áreas de humanidades e comunicação.

Desde sempre, buscou-se entender, assim como atribuir, diferentes perspectivas a um mesmo acontecimento. Fosse pelo aspecto literário, histórico, antropológico, comercial, semiótico, empresarial ou propagandístico. Não é diferente na temática escolhida. Atualmente, a produção de filmes e livros com ênfase em regimes ditatoriais tem crescido muito e as abordagens às semelhantes temáticas, variado. Há pontos de vista de crianças que nasceram no regime e não compreendiam a sua complexidade, como em *O menino do pijama listrado*, de pessoas que sofriam com ele, como no famoso relato de *O Diário de Anne Frank*, de personagens que abrigaram judeus em sua casa como *A Menina que Roubava Livros*, de narrações diferentes, de finais alternativos para a mesma história, de mudanças e cogitações ineficazes. Todas essas e ainda outras formas de ver e descrever um evento fazem parte de uma demanda e conseqüente tentativa de explicar, sob diferentes ângulos, o fato em questão. O estudo em questão opta por entender o período por seus anúncios publicitários.

Quão complexa é a mente do ser humano? Por que atitudes e ideologias são propagadas e aderidas por muitos, enquanto outros discordam totalmente? Como um grupo de pessoas é capaz de persuadir a parcela majoritária da população de seu país? De que forma levar uma pessoa a consumir seu produto, serviço ou sua ideia? Esses e outros questionamentos são recorrentes na história da humanidade. A busca pela compreensão do ser humano, suas atitudes, motivações, práticas e seus discursos é constante objeto de estudo para a área de humanidades.

Objetiva-se, portanto, compreender os símbolos utilizados na composição das propagandas e a significação apreendida, mesmo que inconscientemente, por quem as vê – bem como sua importância para a formação de um ideal. Para tal, é necessário analisar as formas de propaganda impressa (anúncios) em suas composições, significações e relações – nos campos comunicacionais, históricos ou semiológicos.

A presente pesquisa tem caráter qualitativo, de forma a encontrar resultados que permitam compor uma visão ampla e, ao mesmo tempo, focada na temática das imagens publicitárias do período ditatorial nazista. Sua estrutura segue do tratamento mais panorâmico do tema, que corresponde à pesquisa bibliográfica e,

com a passagem dos capítulos, restringe-se e, conseqüentemente, complementa-se o percurso investigativo, até a absorção, por parte do leitor, da mensagem transmitida nos anúncios com conteúdos fascistas e a reflexão proposta pela autora.

Segundo Ida Stumpf, pesquisa bibliográfica,

num sentido restrito, é um conjunto de procedimentos que visa identificar informações bibliográficas, selecionar os documentos pertinentes ao tema estudado e proceder à respectiva anotação ou ao fichamento das referências e dos dados dos documentos (...) (2005, p. 50).

Sendo assim, afirma Sonia Virgínia Moreira:

os pesquisadores de Comunicação, na fase inicial de suas investigações, precisam avaliar e selecionar de maneira criteriosa os recursos metodológicos que irão embasar os trabalhos e que, neste caso, estão formalmente ligados à análise documental (2005, p. 271).

A partir de tais fragmentos, nota-se que a pesquisa exploratória e análise documental, bem como a seleção e análise de anúncios (*corpus*), tornam-se de extrema importância, uma vez que são o ponto central da abordagem pretendida. Após o levantamento bibliográfico e iconográfico e a posse dos documentos, tornam-se essenciais, para o estabelecimento de prioridades e interesses, as anotações em fichas (fichamentos), instrumentos recorrentes para a compreensão, explicação e demarcação de conceitos que serão utilizados ao longo desta monografia.

No primeiro capítulo, o foco é a parte histórica e cronológica, em específico do período pré-1933 e de 1933 a 1945. Assim, fica compreendida a conjuntura econômica, política e social em que a comunidade europeia se encontrava, bem como fica estabelecida a condução ao entendimento do que ocorria, em particular, na Alemanha.

O segundo capítulo explana a propaganda, as técnicas e os instrumentos de persuasão. De que forma as cores, a tipografia e os movimentos artísticos do período podem se combinar para transmitir uma mensagem, uma ideologia a ser seguida? Quais ferramentas podem ser utilizadas, de forma que a mensagem que se deseja propagar seja transmitida com pleno sucesso ao receptor? Com tais questionamentos sanados, o leitor está apto a compreender o capítulo seguinte.

Compondo o *corpus* da pesquisa, o terceiro capítulo traz a análise semiológica da retórica existente em alguns discursos imagéticos e textuais (quando

pertencente ao primeiro) do período nazista, entre ascensão e término (1933-1945), como forma de construção de um ideal, bem como a análise, sob a perspectiva dos níveis denotativos e conotativos de significação de Roland Barthes, dos anúncios do mesmo período. Ou seja, sob a luz da teoria de Roland Barthes e a metodologia de Gemma Penn, Semiologia, Comunicação e História se unem para atribuir sentido às escolhas feitas nos cartazes. Ao todo, 6 (seis) anúncios constituem o estudo: três do período de 1933 a 1939 e três de 1939 a 1945.

A conclusão retoma as percepções mais elucidativas e traz, por meio de sucinta explanação bibliográfica e a contemporaneidade do nazismo (em literaturas ou produções cinematográficas). A intenção aqui, também, é demonstrar que, mesmo em regimes políticos e econômicos distintos (totalitarismo e democracia, por exemplo), com culturas muitas vezes díspares, alguns traços se mantêm e são amplamente difundidos. Não é diferente com a práxis da propaganda. Em sua parte final, evidencia-se a necessidade humana em tentar, de diversas maneiras, compreender esse período de idolatria em meio à banalização do mal².

Por aspectos intermináveis, o fenômeno político totalitarismo marca o século XX de forma inigualável e se torna fenômeno convidativo àqueles que desejam compreendê-lo. Uma era que “findou como uma curva inesperada da história, num astucioso desencontro do que achávamos ser o futuro, turvou nossa memória e nosso olhar. E tornou-se pedra e esfinge, com um brilho que ainda cega e desafia” (FILHO, 2003, p.16).

² Expressão utilizada por Hannah Arendt para referir-se aos fascismos.

2 DO PÓS-REVOLUÇÃO CIENTÍFICA AO TÉRMINO DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

2.1 A Nova Escrita da História

Sobre a nova forma de escrita historiográfica, Lloyd Kramer (2001) afirma que há, cada vez mais, a busca por novas formas de entender e abordar o passado (pela utilização de outras áreas do conhecimento) e essa busca gera a renovação e a “redefinição da orientação política da historiografia tradicional” (2001, p.131). Para o autor,

o único traço verdadeiramente distintivo da nova abordagem cultural da história é a abrangente influência da crítica literária recente, que tem ensinado os historiadores a reconhecer o papel ativo da linguagem, dos textos e das estruturas narrativas na criação e descrição da realidade histórica (2001, p. 131-132).

Há a identificação da exposição de Lloyd Kramer com a prática escrita encontrada neste estudo, cuja escrita não se encaixa como institucional ou tradicional – fator que não implica, de forma alguma, na perda de qualidade. “Repensar as fronteiras da linguagem constitui um meio de repensar e ampliar as fronteiras da história.” (2001, p. 140).

A perspectiva aqui adotada relembra uma retomada histórica, uma espécie de “viagem no tempo”, em que os eventos não são tidos como acabados e sim como em aberto - proposta de conduzir o leitor a entender os processos. No caso, como o enfoque principal não é a parte histórica, tenta-se, de forma simultânea, colocar as informações mais relevantes para o desenvolvimento dos capítulos posteriores e não transmitir ao leitor a sensação de superficialidade.

Ao utilizar da escrita de outros autores que veem os eventos como passados e completos, a narrativa se modifica em relação à temporalidade verbal. Nessa forma de escrita adotada, parece haver uma aproximação da literatura, o que não é estimado pela narrativa tradicional. “A tarefa do historiador, portanto, consiste em desenvolver um “diálogo” no qual se permita que o passado autônomo questione nossas tentativas recorrentes de reduzi-lo à ordem.” (2001, p.139).

2.2 Contextualização

Desde a segunda revolução industrial, iniciada em 1880, segundo Pierre Milza e Serge Berstein (2009), a história da economia mundial se acelerou junto ao

progresso técnico e industrial, ainda que grandes parcelas populacionais se mantivessem na produção manufatureira ou artesanal. Novas fontes de energia surgiram e avançaram em diversas áreas da produção. Substituição do carvão e vapor pelo petróleo e pela eletricidade, o advento do aço e do alumínio como descobertas importantíssimas, o progresso na indústria química para distintos fins, as indústrias automobilística e aeronáutica ganhando espaço. Mais consumo, mais disparidade social e financeira.

A partir de então, o mundo se integra, “globaliza-se”. Por globalização, entende-se “uma divisão mundial cada vez mais elaborada e complexa de trabalho; uma rede cada vez maior de fluxos e intercâmbios que ligam todas as partes da economia mundial ao sistema global” (HOBBSAWM, 2000, p. 92). Os modos de produção e de vida começam a se transformar, a se modernizar em todo o mundo, devido, principalmente, às relações financeiras, aos intercâmbios comerciais e às trocas humanas efetuadas nas migrações.

Nas primeiras décadas do século XX, o capitalismo liberal, em que a intervenção Estatal é condenada para priorizar as livres e naturais relações mercantis, já iniciava seu processo de modificação. Segundo o historiador Eric Hobsbawm, a globalização e a integração da economia mundial no entre guerras se estagnam ou regridem devido às perturbações de guerras e restrições políticas – “cada Estado fazia o mais possível para proteger suas economias de ameaças externas, ou seja, de uma economia mundial que estava visivelmente em apuros” (HOBBSAWM, 2000, p. 93).

Ao término da Primeira Guerra Mundial, grande parte da Europa se encontrava em ruínas. Não somente os países que saíram dela perdedores, mas também alguns dentre os vencedores atravessavam momentos de extrema dificuldade. A Alemanha, perdedora na Primeira Guerra Mundial, devia indenizações a outros países (como a França) e, submetida ao Tratado de Versalhes, teve redução de seu exército, foi impedida de atuar na marinha e aeronáutica e sofreu com a inflação e altas taxas de desemprego. A Itália, por sua vez, apesar de vencedora, não estava recebendo suas indenizações por parte da Alemanha, nem anexando os territórios que haviam sido “prometidos” aos vencedores. Sendo assim, acreditava-se que pior crise do que aquela não haveria de existir. Enganaram-se.

A Segunda Guerra foi desencadeada por motivações diversas, por uma conjunção de fatores. Mas, segundo Gonçalves (2000), se pode afirmar que, dentre

os fatores, a crise econômica de 1929 desempenhou papel fundamental. Para o autor, se somadas a saída da “neutralidade Estatal” proposta originalmente pelo liberalismo, o protecionismo exagerado de mercados e moedas, a conjuntura de autossuficiência dos Estados Unidos (a maior economia do mundo), à aparente imunidade da União Soviética perante o que acontecia e aos altíssimos índices de desemprego, miséria e fome, problemas de reinserção dos ex-combatentes na vida civil, gera-se o que ficou conhecido como Grande Depressão, cujo ápice ocorreu em 29 de outubro de 1929, com a quebra da Bolsa de Nova Iorque. O que a Primeira Guerra Mundial iniciou, a Crise de 29 ampliou de forma intensa e violenta.

Ainda sobre o período, Milza e Berstein (2009) ressaltam a importância dos Estados Unidos como um dos três polos de dominação econômica e financeira desde a segunda fase da revolução industrial, acrescido ao noroeste da Europa e ao Japão. E sobre a aparente imunidade da União Soviética àquela conjuntura europeia, Hobsbawm (2000) recorda que o país “rompera clamorosamente com o capitalismo” e que a URSS “entrava numa industrialização ultra-rápida e maciça”, enquanto o resto do mundo entrava em estagnação.

Com o agravamento da situação individual e, ao mesmo tempo, coletiva, a Grande Depressão tomava dimensões globais e “isso deixou a Europa Central pronta para o fascismo” (HOBBSAWM, 2000, p. 95). Exatamente a partir desse momento, para utilizar de uma metáfora bergmaniana, o ovo da serpente começa, lentamente, a ser gestado.

2.3 Fascismo Italiano

Em paralelo ao que ocorria na conjuntura mundial, Anne Carol, Jean Garrigues e Martin Ivernel (1997) afirmam que as províncias do Nordeste da Itália se encontravam tomadas pelo desemprego, miséria, inflação: frustradas internamente e internacionalmente. Benito Mussolini, nascido em 1883 na Romanha, diretor do diário socialista *Avanti!*, integrante expulso do Partido Socialista e antigo professor primário, toma posições direitistas radicais acerca da guerra que o afasta de seus amigos políticos. Em 23 de Março de 1919, para conter concentrações socialistas e grevistas, funda os *fascios* italianos de combate – de onde advém o termo fascismo. Com reivindicações políticas, sociais e nacionalistas, busca obter apoio dos descontentes com a conjuntura do pós-guerra. “O fascismo compartilhava

nacionalismo, anticomunismo, antiliberalismo etc. com outros elementos não fascistas da direita” (HOBSBAWM, 2000, p. 121).

Com o “perigo vermelho” (comunistas) à solta e com possibilidades de revoluções sociais, movimentos socialdemocratas (marxistas) ou trabalhistas estourarem a qualquer momento, a proteção foi encontrada, pelas classes médias e dominantes, no fascismo. Com apoio presencial e financeiro, em novembro de 1921, os *fascios* italianos de combate são transformados no Partido Nacional Fascista (PNF).

Em 28 de Outubro de 1922, Mussolini convoca seu grupo militar de apoio, “os camisas negras”, em vasto número de 300 mil, para uma demonstração de força devastadora na qual o poder seria dado a Mussolini – por golpe de Estado. A conhecida “Marcha sobre Roma”, segundo Max Gallo, é citada como lendária por não conter o número supracitado, mas, “no máximo, uns 5 mil indivíduos mal armados. Mesmo engrossados por grupos vindos de toda a Itália, não somam mais de 25 mil. Bastariam 400 carabineiros para eles se dispersarem” (2004, p. 04). O que o autor quer demonstrar e que vai ao encontro do que Carol, Garrigues e Ivernel (1997) afirmam, é que, se o rei Victor-Emanuel III tivesse o interesse de dar fim ao golpe, ele o teria feito. Mas na verdade, ambos os autores afirmam, que seu real objetivo era oficializar o fascismo no governo. Em abril de 1924, os fascistas vencem as eleições e se consolidam no poder.

De forma sucinta, enquanto assumia tranquilizando a população italiana, // *Duce* tomava atitudes características dos totalitarismos: destruía, por detrás dos panos, as organizações, instituições e agremiações que tivessem posições contrárias ao regime – fazendo uso de sua organização paramilitar esquadrista; utilizou-se vastamente dos meios de comunicação, em expansão no período, para ressaltar a qualidade do regime; expressava-se em discursos dramáticos com pretensão ao apoio das massas trabalhadoras; orientava a difusão do conhecimento segundo os preceitos fascistas; tentava erradicar o desemprego que assolava a Itália – e conseguiu. Moveu-se, após os dois primeiros anos de governo, do liberalismo econômico ao forte intervencionismo estatal, na tentativa de dar maior autonomia à Itália.

2.4 Totalitarismo Alemão

Hitler é nomeado chanceler e, apesar da voracidade, chega ao poder na Alemanha por medidas legais, em 30 de janeiro de 1933 – após tomar algumas (várias) medidas desesperadas para tal. Nascido em 1889 em Braunau, na Áustria, combate na primeira guerra mundial. Depois da guerra, cuida do até então pequeno Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP), desdobramento do original Partido dos Trabalhadores Alemães (DAP), fundado, em 1919, por Anton Drexler e Karl Harrer. Em 8 de Novembro de 1923, faz a tentativa frustrada da tomada de poder em Munique (conhecida como Putsch da Cervejaria ou Putsch de Munique). Hitler é preso e escreve o que posteriormente será considerada a bíblia dos alemães, o *Mein Kampf*, que transmitirá os preceitos do nazismo, ou seja, um sistema “baseado no nacionalismo, na violência, na xenofobia e no racismo exacerbados” (CARNEIRO, 2004, p. 102).

Como dizem Carol, Garrigues e Ivernel, o partido nazista propunha soluções simples para a crise: “anular as dívidas dos agricultores, lutar contra os judeus, combater o capitalismo selvagem, renunciar às cláusulas humilhantes do Tratado de Versalhes; e aparecia-lhes como a melhor proteção contra o perigo vermelho” (1997, p. 22). Essa simplicidade era transmitida num discurso absorvido com maior facilidade pelas camadas que compunham o Partido Nazista – pequena burguesia, operariado de origem camponesa, classe média, aristocracia operária, os que desejavam o revanchismo e os combatentes inconformados da Primeira Guerra.

Diferentemente da reação na Itália, após a crise de 1929, que atinge a Alemanha em cheio devido à sua política economicamente dependente do exterior, Hitler aproveita a conjuntura e busca a conquista do povo alemão pela “criação do inimigo” (CARNEIRO, 2004, p. 104) – solução simples e problemática. Nesses Estados fascistas, como regimes totalitários que são, suprimem a figura do indivíduo. Não existe um indivíduo, existe uma nação, um conjunto. A nação alemã, nesse momento, é o Nacional-Socialismo e seus ideais são os do povo, da totalidade.

Para a supressão individual desencadeada pela violência, em 1921, são criadas as Seções de Assalto (SA), com a função inicial de prover segurança às reuniões do partido. Em 1924, após sair da prisão, Hitler dá vida às Tropas de Proteção (SS), como um segmento das Seções de Assalto, destinado a proteger os

altos dirigentes do NSDAP – justamente porque as SA não foram suficientemente competentes e cometeram, juntamente com Hitler, o fiasco do Putsch de Munique.

Heinrich Himmler assume como chefe das SS em janeiro de 1929 e fica nítida a duplicidade do papel das SS em “participar, ao lado das SA, na actividade de intimidação que iria permitir a Hitler chegar ao poder, e reger os conflitos que surgissem no partido” (CAROL; GARRIGUES; IVERNEL, 1997, p. 23). Em meados de 1934, o Estado SS era difundido, Himmler era nomeado para a chefia da Gestapo e, em 1936, de toda a polícia política do Estado Nazista. Os ideais eram propagados pelo Estado, dentre outros aspectos, por meio da radical intolerância das Tropas de Proteção.

2.5 Segunda Guerra Mundial

A aproximação entre o fascismo italiano e o alemão ocorre a partir de 1936, com o encontro que resulta no eixo Roma-Berlim – aliança formada a partir da união dos dois países isolados internacionalmente. Ambos os países passaram da liberal-democracia à ditadura totalitária. A partir da visita italiana à Berlim, Mussolini se deslumbra com a força *Der Führer* e de sua nação, decidindo criar versões adaptadas, na Itália, de diversos instrumentos alemães de demonstração de poderio, como o “passo romano” dos soldados em comparação ao “passo de ganso” alemão, a multiplicação de ideais antissemitas e a criação do ministério da Cultura Popular.

Estado forte, nacionalismo elevado (desencadeando xenofobia e intolerância), propaganda política e exército são os pontos essenciais no aparelho fascista de Estado. Propagação do antissemitismo; a supressão dos direitos civis; as absurdas Leis Raciais de Nuremberg, com o fim de promover a ilusão de um grupo seletivo de alemães sem a mácula do judaísmo; e as representações em cartazes e materiais escolares, em que judeus eram retratados como cogumelos venenosos e serpentes, em contraposição ao messiânico líder de um povo ariano que traria a liberdade, por meio do rompimento das amarras que impediam a nação de se desenvolver, sintetizam os ideais do fascismo que se vivia na Alemanha do período nazista – e que também eram tomados como corretos por Mussolini.

Itália, Alemanha e Japão modernizavam suas indústrias bélicas e construía novas armas, aviões e navios, a fim de crescerem, nos planos interno e externo, de forma autônoma. O sentimento de revanchismo, desencadeado pelo resultado da Primeira Guerra Mundial, ainda reverberava no interior de cada alemão. “Na

madrugada do dia 1º de setembro de 1939, as forças armadas alemãs transpuseram a extensa fronteira comum e invadiram as planícies polonesas com seus tanques. Não houve declaração de guerra.” (GONÇALVES, 2000, p.167).

Mas por que a Polônia? “Na época, a Polônia dividia o território alemão. A reivindicação da Alemanha era de ter o direito de livre passagem ligando a Prússia Oriental ao resto do território alemão” (TOTA, 2006, p. 363). A Alemanha se preparou para essa invasão algum tempo antes, com disciplina e treinamento, o que permitiu que ela arquitetasse suas estratégias e invadisse o país de forma massiva e veloz. Infantaria mecanizada e a pé, somadas à aviação potente da *Luftwaffe* levaram a Polônia ao chão em questão de um mês, ao todo. Por ter sido pega de surpresa, a nação polonesa não esboçou nenhum tipo de reação. Quando se pensou em reagir, já era tarde demais. A União Soviética (URSS) invadiu o Estado polonês pelo leste no dia 17 do mês de setembro. Após a rendição da Polônia, seu status de Estado independente fora extinto. Agora era um Estado anexado à Alemanha. A partir dessa anexação, veio a exploração da mão de obra local e a intolerância ao outro, ao diferente. O conhecimento dessa guerra relâmpago (*Blitzkrieg*) causa um arrepio total no continente europeu. A comum reação de ojeriza transmuta-se no horror de uma guerra total.

Para Williams Gonçalves (2000), a França e a Inglaterra não reagiram imediatamente ao ataque na Polônia, apesar de terem compromissos de ajuda com o país. Após o ocorrido, as nações francesa e inglesa tentaram negociar com Hitler, mas não obtiveram nenhuma resposta. Hitler não queria negociações. Dessa forma inadiável, os dois governos declaram guerra à Alemanha. Inicia-se, portanto, a primeira fase da Segunda Guerra Mundial, caracterizada como de “vitórias espetaculares das forças nazistas e manifestações de arrogância de Hitler” (TOTA, 2006, p.364), porém vista como um período de inação por Gonçalves – período denominado, pelos alemães, de *Sitzkrieg* (guerra sentada) –: “A guerra limitava-se à propaganda, com chuvas de panfletos para os civis e discursos transmitidos pelo rádio” (GONÇALVES, 2000, p. 173).

O minério de ferro sueco abastecia as indústrias alemãs e as mantinha em pleno funcionamento, tornando-se, para a Inglaterra e França, uma fonte de preocupação. Sabendo da intenção de intervenção inglesa e francesa no transporte de matéria-prima, Hitler foi mais ágil e a Alemanha invade e ocupa a Dinamarca e a Noruega. O próximo destino seria a França. Sabendo disso e da localidade que se

originaria o ataque (através da Bélgica e Luxemburgo), formou-se a Linha Maginot, com o propósito de defender a França desse ataque. Hitler usou mais uma vez sua estratégia inigualável e sua Força Aérea (*Luftwaffe*) para surpreender o adversário.

Para Gonçalves (2000), a superioridade alemã não estava em números, mas em técnicas. O “uso inteligente se traduz por grandes concentrações, velocidade e ofensiva” (GONÇALVES, 2000, p. 175) e se contrapunha à desorientação dos aliados ocidentais. França e Inglaterra se esforçavam para não permitir o avanço destruidor das forças alemãs. Winston Churchill, primeiro-ministro recém-assumido na Inglaterra, visita a França e se impressiona com a desorganização e fragilidade do exército do país. Quando somadas à fraqueza das tropas francesas e à esmagadora invasão alemã, a crise social e política aumentam. Apesar de o sentimento de derrotismo e de rendição estarem aflorados na França, Churchill tenta evitar, a todo custo, que isso aconteça. A figura do general Charles De Gaulle, somada à de Churchill, foi imprescindível para a permanência dos franceses na guerra. Ele “propunha uma remodelação das forças blindadas, com a modernização dos tanques e carros de combates, mas suas propostas não foram aceitas” (TOTA, 2006, p. 367) e, em 4 de junho de 1940, os alemães invadem a França e estendem suas bandeiras com suásticas nos pontos marcantes da cidade, como a Torre Eiffel.

“A Alemanha tinha o inteiro domínio do continente e a Inglaterra estava isolada” (GONÇALVES, 2000, p. 177). Sendo assim e visando ao domínio territorial da Grã-Bretanha, as forças aérea e naval se mantinham mais em evidência do que a terrestre (exércitos). Com superioridade técnica naval, a Inglaterra decidiu bloquear a Alemanha e a Itália pelos mares, bem como pela economia. Apesar de os alemães contra atacarem com o uso de submarinos, a sua superioridade era verdadeiramente aérea. A então conhecida Batalha da Inglaterra durou de agosto de 1940 a junho de 1941 e acabou com o adiamento da invasão alemã na Inglaterra. Portanto, pode-se deduzir que, de certa forma, foi uma vitória britânica.

Para Gonçalves (2000), dois acontecimentos tornaram a guerra europeia em guerra total: a Operação Barbarossa e o ataque à base naval de Pearl Harbor. O primeiro acontecimento se deu com a necessidade vista, pela Alemanha, de expansão rumo ao leste, especificamente rumo à União Soviética, o principal inimigo da Alemanha nazista. Segundo Tota (2004), as várias tropas de invasão seguiam a Moscou por diversas direções, até alcançarem, por volta de 800 km, a Ucrânia, as cidades de Leningrado e a capital Moscou. Com a invasão dessas duas cidades

importantes da União Soviética, a conseqüente expectativa de tomada territorial “e a apropriação de grandes centros produtores de trigo, carvão e petróleo, (...) provavelmente tornaria a Alemanha uma potência inexpugnável” (GONÇALVES, 2000, p. 178) – bem como supriria as necessidades da devastadora máquina nazista.

O ataque à base de Pearl Harbor, na ilha de Oahu, Havaí, foi reflexo dos resultados e desgastes da Primeira Guerra Mundial. Além disso, “o Japão moderno, que se formou na segunda metade do século XIX, buscava fontes de matérias-primas para suas indústrias e entrou em choque direto com os Estados Unidos, que tinham grandes interesses nas mesmas áreas procuradas pelos japoneses” (TOTA, 2006, p. 372). Após o ataque de 7 de setembro de 1941, o Japão, encabeçado pelo almirante Yamamoto, controla as atividades do Oceano Pacífico. 4 (quatro) dias após o ataque, Hitler declarou guerra aos Estados Unidos. Assim formou-se a Grande Aliança, composta por Inglaterra, França e Estados Unidos e cujos inimigos eram os países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão). Entre os Aliados, a “relativa desconfiança mútua existente nas relações entre os três grandes permitiu que a aliança tivesse êxito” (GONÇALVES, 2000, p. 182). Foi a união dos diferentes por uma motivação momentânea comum: Hitler e a sua megalomaniaca formação de um Grande Estado Germânico (*Grossraum*).

A Batalha de Stalingrado, iniciada em 17 de julho de 1942, foi um ponto de inflexão da Segunda Guerra Mundial, em que Hitler caminhava para o seu fim e a União Soviética ascendia ao status de potência. Stalingrado, às margens do rio Volga, era a última cidade-obstáculo entre a expansão alemã e os campos de petróleo. Sendo assim e aumentando a importância dessa pretendida tomada de território, a URSS se aproveitou do inverno para isolar os alemães de quaisquer fontes de sobrevivência. A primeira derrota alemã na Segunda Guerra Mundial foi motivada pela ausência de alimentos e munições.

Segundo Antonio Pedro e Lizânias Lima (2005), a queda da Itália acontece em setembro de 1943, quando os Estados Unidos invadem seu território e, unidos aos movimentos internos de resistência antifascista, influenciam na deposição de Mussolini pelo Marechal Badoglio. Hitler intervém e ordena a invasão alemã no norte da Itália, onde Mussolini se abriga e funda a República de Salò. Os conflitos entre as duas potências – Estados Unidos e Alemanha – permanecem até a tomada de Roma, em 1944.

A etapa final da guerra se inicia com o Dia D, em 6 de junho de 1944. Os alemães sabiam que os Aliados iriam à Normandia a qualquer momento e decidiram montar a “Muralha do Atlântico”, em que se tentava deter a invasão em partes essenciais, uma vez que uma muralha em toda a costa seria impossível. Os aliados desembarcaram na Normandia e, unidos à resistência local, enfraqueciam as forças alemãs. Para Gonçalves (2000), dois fatores foram decisivos para a vitória dos Aliados: a superioridade perante a *Luftwaffe* e a falta de entendimento entre generais do Eixo quanto à defesa a ser utilizada. Posteriormente, um ataque mais incisivo é exercido sobre o exército alemão com o uso das forças francesas e americanas. A última etapa dessa guerra foi o contra-ataque em dezembro de 1944, nas Ardenas. Sem sair vitorioso, Hitler se abriga no *Bunker* em Berlim, de onde só saiu morto. Hitler ainda tinha um fio de esperança de que os anglo-americanos notassem a importância da ocupação da União Soviética e das terras do leste. Não foi o que aconteceu.

Temendo o mesmo fim de Mussolini – capturado, fuzilado e exposto em praça pública em 28 de abril de 1945 –, Hitler casa-se com Eva Braun em 29 de abril e juntos tomam, no dia 30, pílulas de cianureto³. Após a morte e “conforme as instruções que deixara para seus subordinados, Hitler teve seu corpo incinerado; o que serviu para dificultar a identificação feita pelos soviéticos” (GONÇALVES, 2000, p. 191) e também para manter o imaginário acerca de seu real fim.

Cabe destacar também que quatro conferências definiram, ao todo, o rumo da guerra: a de Teerã, Yalta, Potsdam e Bretton Woods. Segundo Gonçalves (2000), a primeira das quatro, a de Teerã, ocorrida entre 28 de novembro e 2 de dezembro de 1943, reuniu os três líderes das potências Aliadas (Churchill, Stalin e Roosevelt) para a continuidade das negociações entre eles, para criar a ONU e definir a extinção do poderio alemão, com o dia D. A Conferência de Bretton Woods é feita em julho de 1944 para definir o sistema econômico capitalista mundial pela criação do Banco Internacional de Reconstrução e Desenvolvimento (BIRD)⁴ e do Fundo Monetário Internacional (FMI). Ainda segundo o autor, a Conferência de Yalta, de 4 a 11 de fevereiro de 1945, formada pelos Aliados, voltou-se para a divisão europeia segundo zonas de influência – mais de acordo com a realidade militar do que com a

³ Muito utilizadas durante a Segunda Guerra Mundial por espões que preferiam a morte à entrega de informações aos inimigos.

⁴ Posteriormente sua nomenclatura se transformará em Banco Mundial (BM).

realidade político-diplomática. A Conferência de Potsdam, entre 17 de julho e 2 de agosto de 1945, foi a primeira em que somente Stalin fazia parte da formação original. Por datar de um período em que a Segunda Guerra já havia terminado na Europa, decidia-se o que fazer com a Alemanha e com os que praticaram atos contra a humanidade.

Portanto, não restam dúvidas de que, pelas atrocidades políticas e sociais, seus fanatismos descabidos ou pelo caráter consciente de seus dominantes acerca do processo histórico ao qual passavam, os fascismos podem ser considerados os movimentos políticos que marcaram o século XX, ao mesmo tempo, de forma singular e permanente.

3 FERRAMENTAS DO PROCESSO COMUNICACIONAL

3.1 Propaganda Ideológica

Segundo Richard Hollis (2000), após a declaração de guerra em 1939, o design gráfico desempenhou papel central nas vidas políticas dos países, principalmente nos que tinham relação direta ou indireta com ela. Ilustrações partidárias se encontravam em pôsteres, faixas, cartazes e panfletos, distribuindo símbolos enfáticos aos seus receptores. A difusão das câmeras fotográficas acontecia com mais intensidade e a fotografia, com suas colagens e montagens, passava a ser percebida pelas populações de outra forma. “A fotografia, além de sua função documental, podia também ser usada para manipular símbolos através da iluminação e do recorte de imagens” (HOLLIS, 2000, p. 111).

Nos períodos históricos entre guerras e da Segunda Guerra Mundial, as propagandas foram compostas para a transmissão rápida de uma mensagem, normalmente ideológica, sem exigir muita instrução para sua decodificação. Realmente definia-se como uma propaganda destinada às massas. Portanto, faz-se necessário compreender o conceito de ideologia e o de propaganda, para posteriormente entender o que é a propaganda ideológica. Tendo isso em vista, pode-se entender ideologia como

um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (idéias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer. Ela é, portanto, um corpo explicativo (representações) e prático (normas, regras, preceitos) de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas, culturais, sem jamais atribuir tais diferenças à divisão da sociedade em classes a partir das divisões da esfera da produção. Pelo contrário, a função da ideologia é a de apagar as diferenças como de classes e fornecer aos membros da sociedade o sentimento da identidade social, encontrando certos referenciais identificadores de todos e para todos, como, por exemplo, a Humanidade, a Liberdade, a Igualdade, a Nação, ou o Estado. (CHAUÍ, 2008, p.113-114)

Propaganda é definida, segundo o dicionário de Oxford, como “uma associação ou projeto para propagar uma doutrina ou prática”. A palavra deriva “do latim *propagare*, que significa a técnica do jardineiro de cravar no solo os rebentos novos das plantas a fim de reproduzir novas plantas que depois passarão a ter vida

própria” (BROWN, 1971, p. 12). O dicionário Michaelis define propaganda como o “ato ou efeito de propagar”, corroborando, portanto, com a sua forma original latina.

Segundo a definição de Nelson Jahr Garcia (1989), propaganda ideológica se caracteriza como mais ampla, global e complexa do que as demais (comercial, eleitoral).

Sua função é a de formar a maior parte das idéias e convicções dos indivíduos e, com isso, orientar todo o seu comportamento social. As mensagens apresentam uma versão da realidade a partir da qual se propõe a necessidade de manter a sociedade nas condições em que se encontra ou de transformá-la em sua estrutura econômica, regime político ou sistema cultural. (GARCIA, 1989, p. 10-11)

Analisando a definição de ideologia feita por Marilena Chauí, percebe-se o viés de materialismo histórico, em que a sociedade é regida pelos conceitos e relações entre dominantes e dominados dentro de uma hierarquia classista. Apesar da adoção de determinada ideologia para definir o seu conceito, principalmente a parte final de sua reflexão se associa às definições comuns de Estados fascistas atribuídas por outros autores da área como Maria Luisa Tucci Carneiro e Arthur Dapieve, em que não há a individualização dentro de um Estado, ele é um só corpo, onde seus componentes não possuem distinção. Garcia faz uma ressalva acerca do conceito de ideologia, afirmando que

uma vez definida, a ideologia serve como modelo para a compreensão da realidade e guia orientador da conduta de todo o grupo e de cada indivíduo em particular. Resta verificar de que forma a ideologia é propagada, tornando-se conhecida pelos diversos membros de uma classe social ou, até mesmo, por toda a sociedade. (GARCIA, 1989, p. 25-26)

Dessa forma, nota-se a convergência das definições entre os dois autores acerca da concepção de ideologia. O autor explica que é devido à necessidade de propagar informações norteadoras, transpondo as barreiras de classes, que se faz o uso da complexa propaganda ideológica. De forma sutil, ao definir propaganda ideológica, Garcia perpassa pelo conceito de persuasão. A necessidade vista por um regime e transmitida ao propagandista (que, por sua vez, executará essa demanda) é a de persuadir uma sociedade de acordo com uma “versão da realidade”, podendo esta ser correta ou equivocada (segundo os pressupostos de cada indivíduo).

3.2 A Retórica Aristotélica e a Composição do Texto Publicitário

Adilson Citelli (2006) informa que discorrer sobre persuasão implica em retomar a tradição do discurso clássico por meio da retórica. Aristóteles (384-322 a.C.) escreve o livro *Arte Retórica*, onde define a retórica como algo dotado de ciência, como “um *corpus* com determinado objeto e um método verificativo dos passos seguidos para se produzir persuasão.” (CITELLI, 2006, p. 10). Roland Barthes acrescenta que “Aristóteles definiu a retórica como “a arte de extrair de qualquer assunto o grau de persuasão que ele comporta”, ou como “a faculdade de descobrir especulativamente aquilo que em cada caso pode ser próprio a persuadir”.” (2001, p. 15).

Durante a obra *Arte Retórica*, Aristóteles explicita algumas “regras gerais” de aplicação nos discursos persuasivos. Para ele, havia três tipos de espaços cujas retóricas variavam entre si, adequando-se a eles. Sendo assim, subdividiu a retórica em três domínios, onde cada um possui uma temporalidade distinta: deliberativo ou político, judiciário ou forense e demonstrativo ou epidítico. Pereira informa que para cada gênero havia uma ideia que deveria nortear o discurso: “no deliberativo, a ideia do útil; no judiciário, a ideia do justo; e no demonstrativo, a ideia do belo, do honorífico.” (PEREIRA, 2006, p. 18).

As retóricas estabelecidas por Aristóteles podem ser definidas sinteticamente segundo a análise de Khazzoun Dayoub como:

1. o **deliberativo** (decisivo): orientado para que o auditório tome uma decisão; 2. o **forense ou judiciário**: orientado para que o auditório atue de forma a conceder seu voto a favor da tese do orador; e 3. o **epidítico ou de exibição**: orientado para elogiar ou censurar e o lugar de onde fala o orador é o do belo e o do feio, no aspecto da moralidade. (2004, p.17)

O escritor clássico determina a estrutura do texto segundo quatro instâncias “sequenciais e integradas”: o exórdio, a narração, as provas e a peroração. Esse modelo ficou conhecido como *Modelo Aristotélico da Retórica Deliberativa*, cujo objetivo é induzir o receptor à deliberação futura por meio da reflexão racional.

Segundo Citelli (2006), o exórdio é o início do discurso. O trecho em que ficará claro em qual gênero ele se encaixará pode ser considerado sua introdução. Para Dayoub, além do começo, “ele serve de preparação ao caminho a seguir. Seu objetivo é demonstrar a finalidade pela qual se diz o discurso e diz respeito ao ouvinte” (2004, p. 17).

A narração compõe a parte do discurso em que “os fatos são arrolados, os eventos indicados. (...) É propriamente o andamento argumentativo” (CITELLI, 2006, p. 12). Dayoub se refere ao mesmo termo como “exposição” e o define como “a apresentação do assunto e embasa a demonstração da tese” (2004, p. 23).

A parte das provas em um discurso persuasivo é aquela em que se prova o que se afirma. “A credibilidade do argumento fica dependente da capacidade de comprovar as afirmativas.” (CITELLI, 2006, p. 12). Também chamada de “persuasão” por Dayoub, apresenta-se após a exposição do tema, são descritas as “provas que servem para sustentar o desenvolvimento da tese.” (2004, p. 23).

Localizado ao término do discurso persuasivo, a peroração desempenha o papel da conclusão do texto. Citelli afirma que essa é a última etapa para “assegurar a fidelidade do destinatário”. Conhecido também por Dayoub como “epílogo”, “resume os pontos mais importantes do discurso e tem a finalidade de reavivar a memória dos ouvintes e causar influência pela emoção” (2004, p. 23). Ainda acerca da finalização do discurso, Aristóteles, em seu livro *Arte Retórica*, afirma que

A peroração compõe-se de quatro partes: a primeira consiste em dispô-lo [o ouvinte] mal para com o adversário; a segunda tem por fim amplificar ou atenuar o que se disse; a terceira, excitar as paixões no ouvinte; a quarta, proceder a uma recapitulação. (ARISTÓTELES apud CITELLI, 2004, p. 13)

Os fenômenos de circularidade e unicidade devem permear todo o discurso, segundo Aristóteles. O primeiro é definido quando o texto tem seu início e seu término dialogando, interligando-se de forma natural. A metáfora escolhida para ilustrar seria a da cobra que morde o próprio rabo. O segundo acaba por ser resultado do primeiro. O assunto deve ser um só, para que nem a mensagem e nem o destinatário se percam no processo da retórica. Estrutura similar pode ser adotada para a composição do texto publicitário.

3.3 Técnicas Publicitárias

Para J.A.C. Brown (1971), a necessidade de modificar opiniões existe desde que o homem aprendeu o dom da palavra, antes que esse dom ficasse conhecido como a arte do discurso (por meio da retórica e oratória) ou que o homem aprendesse a escrever. Ainda que a violência exista para auxiliar no processo persuasivo, os pensamentos são norteados de palavras e são eles que movem as ações. Brown expõe algumas das técnicas utilizadas na propaganda que tendem a

utilizar os canais tradicionais para tal. Subdivide as técnicas em oito: o emprego de estereótipos, a substituição de nomes, seleção, mentira descarada, repetição, afirmação, apontar o inimigo e apelo à autoridade.

“O emprego de estereótipos” é a “classificação” (fixa) das pessoas em tipos, tornando difícil a separação com o real. Ainda segundo o autor, classificar é uma tendência natural dos povos – seja de objetos, animais, afazeres ou pessoas. “A substituição de nomes” é a técnica utilizada de forma a atingir os sentimentos dos receptores, uma vez que há a substituição de palavras neutras por termos com conotação emocional. A técnica de “seleção” se volta para a triagem dos fatos que mais interessam ao propagandista para um fim específico. A “mentira descarada” é definida como uma mentira contada pelo propagandista a fim de minimizar ações tomadas.

A “repetição”, por sua vez, seria contar inúmeras vezes uma afirmação (verdadeira ou não) de forma torná-la aceita por seu público. O uso de *slogans* e palavras-chave é muito comum durante a utilização dessa técnica. A técnica da “afirmação” se refere à defesa afirmativa e enfaticamente posicionada que alguns propagandistas fazem a fim de transmitir uma mensagem. A dúvida é inimiga da persuasão. “Apontar o inimigo” é praticamente tentar definir-se por meio da negação daquilo que realmente é. Mostra-se o diferente, o “errado”, o inimigo real ou imaginário, a fim de atingir os seus objetivos. Por fim, a técnica “apelo à autoridade” é utilizada de forma a propagar maior credibilidade à informação transmitida para o receptor.

Dessa forma, as técnicas são diversas e suas utilizações podem ocorrer de forma simultânea ou isolada, dependendo da intenção do propagandista e do modo com o qual ele deseja transmitir essas informações. As propagandas do período totalitário alemão demonstram a utilização de todas as técnicas mencionadas acima: algumas referentes a propagandas específicas, outras a toda a conjuntura alemã do período 1933-1945.

3.4 Movimentos estéticos

O século XX abriga em si muitos movimentos estéticos diferentes principalmente pela distinção temporal e espacial dos seus vários acontecimentos. Quando visto pelo aspecto artístico, portanto, também pode ser considerado um século complexo. A arte se modifica rapidamente, assim como as pessoas e seus

sentimentos. Os materiais e as técnicas se transmutam a fim de atender sempre uma nova demanda de percepção dos espectadores.

Octavio Paz⁵ afirma que “a história da arte moderna pode dividir-se em duas correntes: a contemplativa e a combativa.” (p. 02). Referindo-se à primeira, retoma os movimentos de Cubismo e abstrativismo; e à segunda, remete ao Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo. Além desses, não há como se esquecer da importância do expressionismo.

De 1905 a 1930, o expressionismo alemão trouxe os sentimentos à tona. Morbidez, agressividade, frenesi, agonia, mas também beleza e encantamento. Formas distorcidas, cores impactantes e sensações representadas em peças únicas que nos fazem refletir sobre o que viveram os homens daquele período.

Tendo seu início como movimento literário a partir do *Manifesto Futurista* de Marinetti em 1909, o Futurismo, impulsionado pela difusão dos automóveis, transmitia a beleza da velocidade, bem como a revolta dos tempos em que a industrialização e o capitalismo traziam consigo a exploração e alienação.

Fundado em 1916 como movimento estético, o Dadaísmo teve o objetivo de não fazer sentido em contraposição às insanidades que haviam sido cometidas durante a Primeira Guerra Mundial com propósitos da época. A intenção de artistas como Jean Arp, Tristan Tzara e Kurt Schwitters era de ser imprevisível por meio da utilização do considerado *nonart*.

Decorrente do Dadaísmo e como outro movimento do período entre as duas guerras mundiais, o Surrealismo surge em Paris, em 1920, em meio à onda vanguardista. Inicia-se na Europa e Estados Unidos como movimento literário, principalmente promovido por André Breton, autor da obra *Manifesto do Surrealismo*, e se transforma também em movimento plástico com pintores como Salvador Dalí, René Magritte, Jean Miró, Max Ernst, entre outros não menos importantes. “O Surrealismo, que implica ir além do realismo, buscava deliberadamente o bizarro e o irracional para expressar verdades ocultas, inalcançáveis por meio da lógica.” (STRICKLAND, 1999, p. 149).

A obra de arte, para os surrealistas, deveria ter conteúdo. “O que diz a obra de arte não é seu conteúdo manifesto, mas o que se diz sem dizer: aquilo que está atrás das formas, as cores, as palavras.” (PAZ, p. 03). E, apesar de não adotar o

⁵ Não foi encontrada a data da obra. Para informações adicionais, ver as Referências Bibliográficas.

modelo surrealista como base para as suas artes, os modelos fascistas tinham consciência da importância dada a cada parte dos conteúdos de suas peças.

Sintetizando, portanto, vê-se que, ao final da Primeira Guerra Mundial, muitos movimentos estéticos surgiram de forma a manifestar o que estava no interior daqueles artistas – e, nesse ponto, nenhum movimento estético foi tão enfático quanto o expressionismo alemão. Quando o partido nazista chega ao poder, visando à opressão ao livre pensamento e expressão deste, muitos artistas plásticos e designers perdem seus empregos ou se exilam do país temendo o pior, tanto para as suas artes quanto para as suas vidas.

A partir do monopólio do Estado alemão, o nacionalismo e conservadorismo imperaram. O modelo que se desejava representar era o clássico, onde os homens e mulheres são fortes, motivos de orgulho e ideais. A arquitetura demonstra pilares largos, transmitem a solidez de um regime inabalável a qualquer força externa. “Na esfera da política, as idéias converteram-se em ideologias e as ideologias em idolatrias; os objetos de arte, por sua vez, transformaram-se em ídolos e os ídolos transformaram-se em idéias.” (PAZ, p. 02)

A primeira forma de censura ocorreu no âmbito musical, em que se privilegiava a tonalidade e em que o jazz foi fortemente proibido. No âmbito literário, livros de autores como Hemingway, Thomas Mann e Helen Keller viram nas fogueiras os seus fins. No quesito filmes, o sistema se utilizou de pouquíssimos diretores para transmitir a ideologia predominante. Nos teatros, a censura de temáticas contrárias às desejadas eram oprimidas.

De acordo com Carol Strickland (1999), *Arte Degenerada (Entartete Kunst)* era como o sistema totalitário alemão chamava a arte moderna. Em 1937, após confiscar obras de artistas vanguardistas, despedir outros ou proibi-los de criar, foi organizada uma mostra artística, onde alguns artistas viram suas obras expostas de forma depreciativa e caótica. Algumas das obras confiscadas foram indicadas como traidoras dos ideais do novo regime. Ainda segundo a autora, houve a contratação de atores para que criticassem em voz alta a insanidade dos artistas.

Rabiscavam dizeres depreciativos nas paredes entre os quadros, os quais eram agrupados nas categorias ‘Insultos à Mulher Germânica’ e ‘A Natureza Vista por Mentis Doentes’. Etiquetas de preço exibiam o quanto os museus tinham pago por cada quadro e a mensagem: ‘Contribuinte, você deveria saber como é que gastam o seu dinheiro.’ Apesar do esforço para suprimir a “ofensiva” arte moderna, a mostra

teve uma afluência estimada de três milhões de pessoas e foi um grande sucesso. (STRICKLAND, 1999, p. 144)

3.5 Fontes e Cores

No design e em toda a área de criação artística, sabe-se que a mensagem que se deseja passar transcende o que está escrito. Mensagens podem ser passadas somente com textos, somente com imagens, símbolos, ícones, fotografias, colagens, montagens, formas abstratas, entre outros, ou com a junção de muitos desses elementos de forma simultânea.

Pôsteres, livros, jornais produzidos por artistas expressionistas caracterizavam-se por uma ilustração agressiva, de violentos contrastes, que era combinada com letras desenhadas livremente ou com tipos pesados, desenhados originalmente para anúncios publicitários. (HOLLIS, 2001, p. 51)

Os designers relacionados ao movimento dadaísta se atraíam pela utilização de colagens e montagens de imagens anteriormente finalizadas, juntando fontes de texto distintas e ornamentos para suas composições. Nesse período, segundo Strickland (1999), a tipografia era construtivista, o que pressupunha a crítica ao racionalismo, e a variedade de tamanhos de papel era relativamente escassa. As pranchetas de trabalho eram parecidas com as de arquitetos e os layouts não eram completamente livres, pois seguiam instruções. As imagens voltavam-se mais para a ilustração e para a fotografia.

A Escola de Arte Bauhaus, fundada em 1919, em Weimar, trouxe uma nova estética para diferentes áreas e uma delas foi a tipográfica. Anteriormente “o alfabeto apresentava problemas especiais: o estilo de escrita prevalecente era o gótico, cujo formato arcaico era claramente inadequado à era das máquinas” (HOLLIS, 2001, p. 53). A Bauhaus introduz uma “Nova Tipografia”, como ficou conhecida, mais fina, sem serifa e bastante geométrica. Jan Tschichold seria seu maior divulgador e, na publicação de 1925 intitulada *elementare typographie* explícita, dentre outras questões relativas à legibilidade, impressão e importância da fotografia, alguns princípios básicos dos quais Richard Hollis destaca três:

1. A tipografia é moldada por necessidades funcionais.
2. O objetivo do layout tipográfico é a comunicação (da qual o layout é o veículo gráfico). A comunicação deve ser feita através da forma mais concisa, simples e penetrante.
3. Para que a tipografia sirva a fins sociais, seus ingredientes precisam ter *organização interna*

(conteúdo ordenado) e *externa* (material tipográfico adequadamente relacionado). (HOLLIS, 2001, p. 54)

A ascensão do NSDAP (Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães) causou a perda de empregos de designers conhecidos, o fechamento da Bauhaus e, ao mesmo tempo, fez o uso das novas técnicas de design e dos pôsteres de Ludwig Hohlwein. Segundo Hollis (1999), a Nova Tipografia ficou “tachada de bolchevismo cultural e parodiada nos anúncios de exposições sobre a desprezada *Entartete Kunst* (Arte Degenerada).” (2001, p. 66).

Modelos mais nacionalistas foram lançados – como a tipia Fraktur – para que fossem utilizadas massivamente na publicidade Estatal. Anunciada na revista de artes *Graphische Nachrichten*, em Berlim, em 1935, a Fraktur trazia à tona as raízes e a força do povo pelas características de escrita à mão caligrafada e germânica. A fonte Futura, de Renner, foi utilizada em documentos oficiais por ser considerada uma tipia prática e, por isso, sobreviveu.

Adolf Hitler explica, em seu *Mein Kampf*, que a “intenção não é ressuscitar o velho *Reich*, que pereceu por seus próprios erros, mas sim, construir um novo Estado” (2001, p. 369). Ele, que diz ter sido um forte defensor da conservação das cores do antigo *Reich*, passa por um processo de seleção de esboços nas cores vermelho branco e preto. Por fim e “depois de inúmeras tentativas, eu havia chegado a uma forma definitiva; uma bandeira de fundo vermelho com um disco branco, em cujo meio figurava uma cruz suástica preta” (HITLER, 2001, p. 370). Especifica ainda as relações dimensionais de proporção entre as formas da bandeira.

Por meio da defesa da escolha das cores feitas pelo líder do Estado totalitarista alemão, nota-se novamente a importância da conversão de ideias em ideologias e das ideologias em idolatrias, como anteriormente mencionado:

Como nacionais-socialistas, costumamos ver na nossa bandeira o nosso programa. No vermelho, vemos a idéia socialista do movimento, no branco a idéia nacional, na cruz suástica a missão da luta pela vitória do homem ariano, simultaneamente com a vitória da nossa missão renovadora que foi e será eternamente anti-semítica. (HITLER, 2001, p. 371).

Além das cores devidamente escolhidas e justificadas – segundo a ideologia nazista – o que moveu os homens a aceitarem as publicidades como verdades? De aceitar a intolerância com normalidade? Hitler afirma que “a nova bandeira tinha que representar o símbolo da nossa própria luta, e, ao mesmo tempo, deveria produzir

um efeito majestoso sobre as massas.” (2001, p. 369). Mas de que forma produzir esse “efeito majestoso sobre as massas”? Por meio de símbolos de fácil decodificação, da utilização de dizeres enfáticos, do clima instaurado no país e de discursos pronunciados de forma que os pôsteres, cartazes e pronunciamentos se complementassem para atingir a perfeição pretendida.

4 O SEGREDO POR TRÁS DOS CARTAZES NAZISTAS

4.1 Metodologia detalhada

Classificar imagens cujo traço principal é a intensidade e pungência de seus símbolos, distingui-las e analisá-las competentemente são atividades complexas, pois todos os discursos escritos ou imagéticos são dotados de história, conjuntura e significações que ressoam na cultura geral de seus receptores. Mas esses receptores não compartilham uma só mente, uma só fonte de conhecimento ou uma só vivência, tampouco as reconstroem da mesma maneira. A historiadora e comunicóloga Bárbara Velasco afirma, com razão, que “cada indivíduo constrói para si um conjunto representativo a partir do imaginário coletivo por ele partilhado.” (2006, p. 121). Sendo assim, permanece o questionamento: de que forma, portanto, compreender a interpretação atribuída a uma imagem? A imagem possui uma decodificação mais rápida e perceptível do que as palavras?

A Semiologia pode ser definida como “a ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social” (SAUSSURE *apud* PENN, 2004, p. 321). Mas, afinal, o que seria um signo linguístico? De acordo com Gemma Penn (2004), Ferdinand de Saussure (1857 - 1913) foi um linguista suíço que compreendeu que, dentro da linguística estrutural (que percebe a língua como um sistema e busca entender suas regras), havia unidades complexas e inter-relacionadas. As nomeou de signos. O então denominado signo linguístico, diz Adilson Citelli, “possui dupla face: o significante e o significado” (2006, p. 24). Define o significante como “o aspecto concreto do signo, é sua realidade material, ou imagem acústica” (2006, p. 24) e o significado como “o aspecto imaterial, conceitual e que nos remete a determinada representação mental evocada pelo significante” (2006, p. 24).

Com relação à análise de imagens, Gemma Penn afirma ver, em Roland Barthes, uma teoria mais clara e útil. “Enquanto Saussure criou um lugar especial para a linguística dentro da semiologia, Barthes começa seu *Elements of Semiology* invertendo a relação.” (2004, p. 321). De forma geral, para a autora, Barthes consegue fornecer uma interpretação, de forma mais completa, a uma imagem visual – seja ela dotada de texto ou não.

Roland Barthes (1915-1980) pondera, dentre outras questões, sobre os diferentes níveis de significação que podem ser extraídos em uma análise semiológica. O primeiro nível de significação é chamado por ele de *denotação* e é o

momento em que “o leitor necessita somente (de) conhecimentos linguísticos e antropológicos” (PENN, 2004, p. 324). O segundo nível, mais complexo, é chamado de *conotação*, em que “o leitor necessita (de) outros conhecimentos culturais” (PENN, 2004, p. 324) – Barthes nomeia os conhecimentos culturais de léxicos. Assim sendo, o sentido a ser atribuído pelo leitor ao que analisa será correspondente à experiência, cultura e ao conhecimento adquirido desde então (léxico), tornando-se, portanto, variável. De forma a disponibilizar um exemplo fácil e próximo, para responder à última pergunta do primeiro parágrafo, o leitor teve que recorrer ao arcabouço cultural e inteligível que possui e percorreu, de forma superficial e praticamente imperceptível, pelo sistema analítico de Barthes.

Penn realça uma diferença entre imagens e linguagem: “a imagem é sempre polissêmica ou ambígua” (2004, p. 322) de forma que, para retirar o seu sentido dúbio, recorre-se ao texto (relação denominada por Barthes de *ancoragem*). Em contrapartida, diz a autora, quando imagem e texto se unem, por meio de uma relação recíproca, a fim de proporcionar um sentido completo, tem-se o que Barthes denominou *revezamento*. Uma diferença entre a linguagem e a imagem se pauta em seus signos inerentes. Para a linguagem, os signos surgem de forma sequencial; para a imagem, de forma simultânea.

A partir do arcabouço documental fornecido, parte-se, enfim, para a estruturação da análise. Segundo Gemma Penn,

o processo de análise pode ser descrito como uma dissecação seguida pela articulação ou reconstrução da imagem semanticizada, ou “intelecto somado ao objeto” (George & George, 1972: 150). O objetivo é tornar explícitos os conhecimentos culturais necessários para que o leitor compreenda a imagem. (2004, p. 325).

Tomando nota sobre a conceitualização da análise semiológica e após a escolha do material, segundo Penn (2004), parte-se à identificação e catalogação dos elementos para as análises denotativa e, posteriormente, conotativa. O terceiro passo é identificar, por meio de perguntas, de que forma os elementos se relacionam, quais os conhecimentos necessários para a sua compreensão, entre outras. De forma final, realiza-se um relatório geral abrangendo as demais fases.

4.2 Análises dos anúncios de 1933 a 1939⁶

Este tópico se atém à análise realizada sobre três cartazes. O Cartaz 01 foi intitulado “Hitler empunha a bandeira nazista”, com a datação da década de 1930. O Cartaz 02 foi intitulado “Sistema ferroviário alemão”, com datação do mesmo período que o anterior. Designa-se o Cartaz 03 com o nome de “Xeque-mate!”, possui a data provável de 1936. As medidas originais, cores específicas, técnicas e meios utilizados para a propagação dos cartazes são desconhecidos.

O primeiro anúncio passível de análise data de meados de 1930⁷ e trata-se, como diversos pôsteres do período totalitário vivido na Alemanha, de uma imagem com nítidas conotações político-ideológicas e significações além-imagem.

Texto: “Es lebe Deutschland!” (“Vida longa à Alemanha!”, em tradução livre⁸).

Imagem: Cenário épico e divinizado, Hitler, seus seguidores, águia, bandeiras.



Cartaz 01: Hitler empunha a bandeira nazista

⁶ Todos os anúncios e as datações aqui dispostos foram retirados do site: GERMAN PROPAGANDA ARCHIVE. Disponível em: <www.calvin.edu/academic/cas/gpa>. Acesso em 25 mar 2013.

⁷ Não houve bibliografia encontrada pela autora que disponibilizasse a data de forma segura e com exatidão.

⁸ Traduzido do site *German Propaganda Archive*, ponto 10, seção *Nazi Posters: 1933-1939*, cujo texto encontra-se em inglês como “*Long live Germany!*”.

A primeira análise, relativa ao estágio denotativo, refere-se ao nível linguístico. O único texto contido no cartaz, localizado em sua parte inferior central, “*Es lebe Deutschland!*”, encontra-se no exclamativo, denotando exaltação, de forma a solicitar ao leitor que respire a Alemanha, sintá-na, elabore mais o seu patriotismo, sua noção de nacionalismo. De acordo com Gemma Penn, “o segundo componente dos elementos textuais é visual: tipográfico e espacial” (2004, p. 328). Assim sendo, no aspecto tipográfico, nota-se que a frase não está em caixa alta - apenas as primeiras letras da frase e da palavra ‘Alemanha’ estão em letra maiúscula. Sua coloração é dourada⁹, assemelhando-se à tonalidade das demais partes dessa borda. A tipografia remete às raízes germânicas, com um estilo gótico e extremamente adornado de escrita que se aproxima, mantidas as peculiaridades de um design mais manual, ao estilo das fontes *Fraktur*, *Germanica* e *Schwabacher*. Dessa forma, há a retomada das raízes alemãs como forma de reforçar o ideal de nacionalismo proposto.

Fraktur
Germanica
Schwabacher

Sobre o aspecto espacial, a escrita se localiza ao centro inferior da imagem, como elemento complementar à imagem de Adolf Hitler, como se a sentença exclamativa fosse a base de suas atitudes e seus discursos, o que o move a agir, uma representação da sua ideologia ufanista.

A mesma análise é solicitada por Gemma Penn (2004) para as imagens. Nota-se um homem, um líder (Hitler), em pé, com uma altura desigual no quadril como se transmitisse a impressão, ao espectador, de um personagem em movimento, como se caminhassem em direção a algo, no caso, ao observador. Seu

⁹ Sujeito às alterações de impressão e digitalização do cartaz.

cabelo possui uma movimentação que sugere vento, bem como o posicionamento das bandeiras trepidantes. Sua mão fechada, bem como a angulação do braço e sua fisionomia séria, transmite firmeza, força e garantia do cumprimento dos discursos e das propostas proferidas.

Ao fundo, nota-se a presença de vários homens semelhantes. O que os diferencia é o posicionamento que estão adotando: uns fazem a saudação *Heil Hitler!*, enquanto outros empunham bandeiras do partido nazista alemão. Nenhum deles demonstra apatia ou insignificância ao que estão fazendo; pelo contrário, demonstram seguir o líder de forma fervorosa. A noção de quão vasto esse exército ou essa população é, pode ser reparada pela perspectiva imposta pelo rio, em formato de serpente, à esquerda, na imagem. Percebe-se, pela sua distância e silhueta longínqua das montanhas, que essa multidão, cuja dimensão alcança a perspectiva disponível do horizonte, ascende de forma exaltada e confiante. Ao deslocar o olhar um pouco mais para cima, veremos uma águia, altaneira e observadora, surgir em forma de silhueta perante um céu iluminado, com raios celestiais. Por fim, a “moldura” floral preta e dourada do cartaz traz organicidade e naturalidade à peça, além de transmiti-la um caráter elevado e proporcionar um diálogo com a parte interna da arte.

Como se pode notar, para fazer a análise dos níveis de significação, optou-se por dividir o Cartaz 01 em três partes: Hitler, plano de fundo e moldura. O segundo e seguinte exame se refere à parte conotativa da imagem, em que há a necessidade de léxicos, ou seja, de conhecimento sobre o que se analisa.



Figura 01: desmembramento do Cartaz 01¹⁰

¹⁰ Todas as figuras encontram-se na lista de ilustrações, localizada no início desta pesquisa.

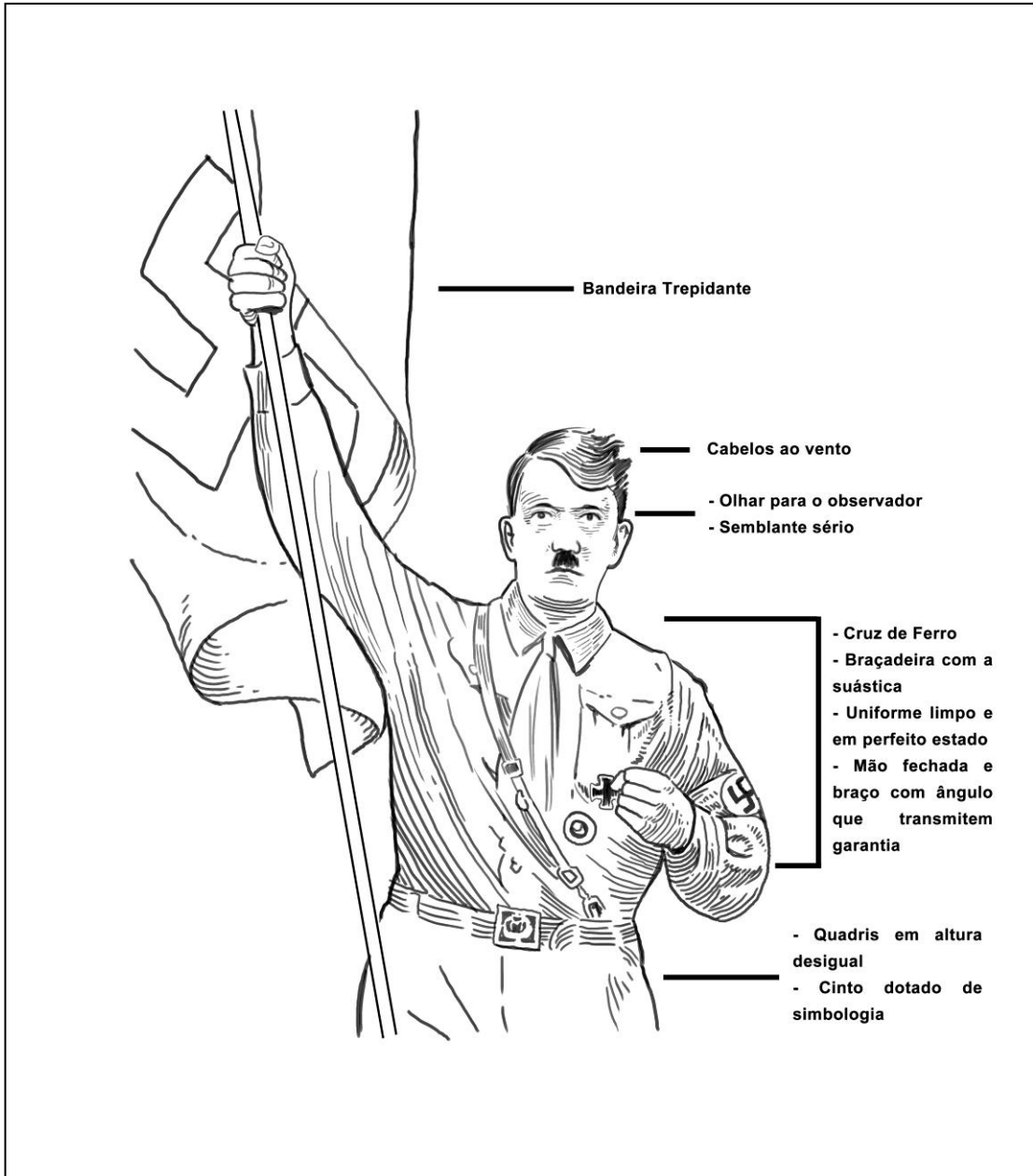


Figura 02: Ilustração de Hitler empunhando a bandeira

A primeira reflexão que pode ser tomada é referente ao uniforme que Hitler veste. Por que esse uniforme e não outro? Esse uniforme, como pode ser visto na figura abaixo, foi a vestimenta adotada por Hitler durante o período em que ocupou o posto de líder do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP).



Figura 03: Hitler num Comício em Dortmund

Por meio dessa fotografia, insígnias ou elementos menos visíveis na arte podem ser melhor analisados. Segundo Stephen Thomas Previterra¹¹, a cruz de ferro, com design semelhante à cruz templária, foi instituída por Friedrich Wilhelm III, rei da Prússia, em 10 de março de 1813, como concessão temporária para esforços contra Napoleão. O arquiteto Karl Friedrich Schinkel (1781 – 1841) foi convidado pelo rei para desenhá-la e buscou, como fonte de inspiração, a cruz da *Ordem dos cavaleiros teutônicos de Santa Maria de Jerusalém*, das Terceiras Cruzadas. O autor afirma que “Friedrich Wilhelm III pediu que o conceito do objeto incluísse a coroa prussiana, sua cifra real, a data da instituição (1813) e uma representação das folhas de carvalho, a árvore sagrada da Alemanha.” (tradução livre). Feita da junção de três partes (moldura de prata em duas fases com um núcleo de ferro entre elas), a cruz fora entregue em diferentes momentos da história da Alemanha, exibindo sempre o ano de emissão. Apesar de todo o histórico, a cruz de ferro ficou mais conhecida e difundida após o período nazista, em que Hitler determina a inserção,

¹¹ Autor do artigo “*The Iron Cross – History and Introduction*”, disponível no site <http://www.wehrmacht-awards.com/iron_cross/history/history.htm>. Acesso em 10 mai 2013.

ao centro da cruz, o símbolo de uma suástica – como pode ser percebido, em detalhes, no exemplo abaixo.



Figura 04: Cruz de Ferro

Ainda a respeito da suástica, Hitler afirma, em *Minha Luta*, que “um dentista de Starnberg produziu um desenho bem regular e muito parecido com o meu, com um único defeito de trazer a cruz suástica com ganchos curvos sobre um disco branco.” (2001, p. 370). Após as edições que julgou necessário, chegou ao símbolo do partido nazista. Sobre a braçadeira do partido disposta no braço esquerdo, Hitler discorre sobre a identidade que desejou manter:

No mesmo sentido, fez-se encomenda de braçais para os encarregados do “serviço de ordem”, sendo o braçal vermelho, com um disco branco, trazendo no centro a cruz suástica preta. O emblema do partido foi esboçado segundo as mesmas diretrizes: um disco branco sobre fundo vermelho e no centro a cruz. (2001, p. 370).

A fivela do cinto utilizado por Hitler tanto na fotografia (Figura 03) quanto no Cartaz 01 pode ser visto como encaixado em uma série de fivelas utilizada nas roupas oficiais das diferentes áreas do sistema nazista (Figura 05). Os dizeres contidos nesse cinto também contribuem para a montagem do cartaz, uma vez que está escrito “*Gott mit uns*” (Deus está conosco)¹² ou “*Gott zur ehr*” (Na honra/grança de Deus)¹³. Também é interessante notar a predominância da suástica, a presença da águia pousada sobre ela e as folhas de carvalho, demonstrando unidade entre os detalhes da imagem e a estética adotada na arte – especificamente na moldura, por exemplo.

¹² Tradução livre do inglês (ver referência na lista de ilustrações).

¹³ Tradução livre do inglês (ver referência na lista de ilustrações).



Figura 05: Emblemas nos cintos alemães

Assim sendo, faz-se necessária a análise conotativa do plano de fundo da arte, como se verá a seguir.

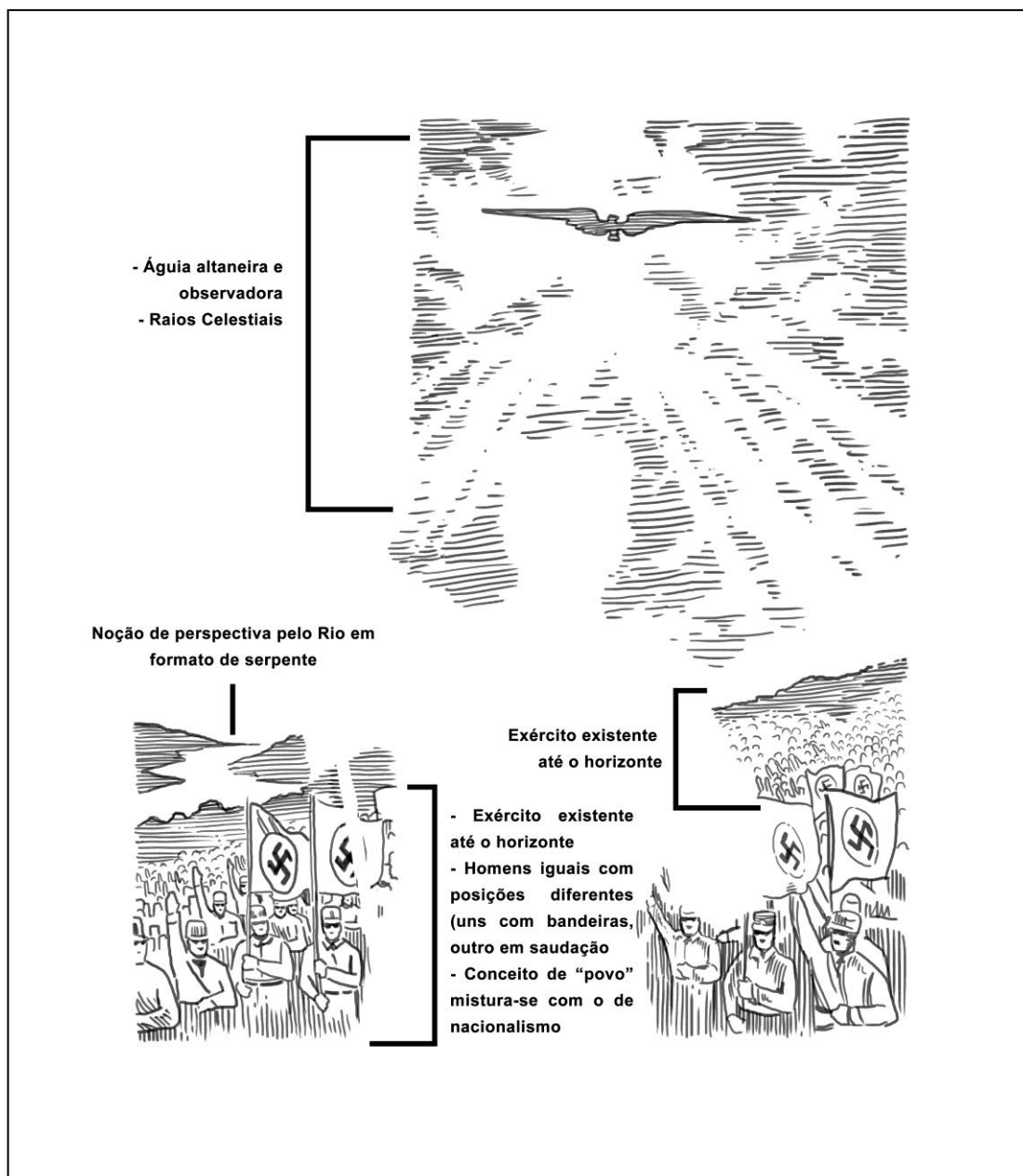


Figura 06: Ilustração do fundo do Cartaz 01

A representação do povo, no Cartaz 01, coincide com a definição de nação e de povo com a qual o regime totalitário se identifica. Arthur Dapieve (2000), em artigo intitulado *Invenção original do nosso tempo: o nazi-fascismo*¹⁴, afirma que, no século XX, houve “três noções distintas, poderosas e não-hegemônicas do que seja povo”. A concepção da democracia ocidental com os ideais iluministas em que o “povo” era um conjunto de cidadãos (burgueses) livres e racionais da democracia; do comunismo de Marx e Engels, em que o “povo” era uma determinada classe

¹⁴ Foi disponibilizado à autora somente a cópia do texto, sendo possível saber apenas que o texto se encontrava no caderno de política do Jornal O Globo e os dados sobre o autor. Não foi possível identificar suas páginas.

(proletariado) consciente e destinada a fazer o seu destino; e a grande novidade: a noção de povo no fascismo: “povo” como “massa desindividualizada, irracional, atrelada a conceitos mais ou menos vagos, como Nação, Terra, Raça”.

Fica nítido, a partir do referencial teórico dado por Dapieve, que o povo não tem cara, não tem divisões, nem particularidades. São, para o fascismo, exatamente como estão representados no cartaz: seguidores semelhantes, com propósitos de afirmação nacionalistas. Há algumas páginas foi falado sobre a diferenciação ser relativa àqueles que faziam saudações ao *Führer* e àqueles que empunhavam as bandeiras do partido. Relativo à identificação do partido, Hitler profere:

Dois anos mais tarde, quando as “tropas de ordem” já se tinham transformado, há muito tempo, em um batalhão de assalto de muitos milhares de homens, surgiu a necessidade de dar a essa organização de defesa da nova doutrina ainda um símbolo especial de triunfo: *Os estandartes!* Esses, também, foram esboçados por mim e a execução foi confiada a um fiel adepto do partido, o ourives Guhr. Desde aquele momento, os estandartes passaram a ser os sinais característicos da campanha nacional-socialista. (2001, p. 371).

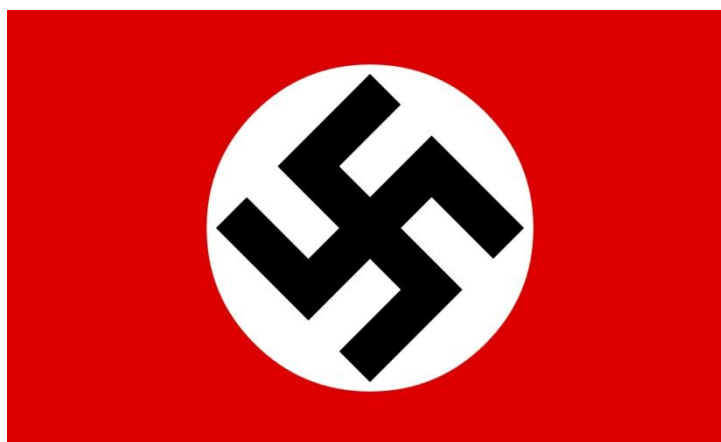


Figura 07: Bandeira nazista

Com relação às cores gerais impressas no cartaz, percebe-se predominância de tons marrons, de terra. Se isso tem algo a ver com a afirmação de território alemão ou questões referentes a ela, não se pode garantir, mas parece nítido que a escolha de cores favoreceu as bandeiras vermelhas do partido nacional-socialista. Sobre a relação do povo com as cores e o símbolo escolhidos para personalizar e distinguir uma ideologia, ainda no início do movimento, Hitler afirma que:

As tropas do “serviço de ordem”, cada vez mais extensas, contribuíram, extraordinariamente, para a propagação do novo símbolo do movimento. Era um símbolo de verdade! Por serem intérpretes da nossa veneração pelo passado, estas cores ardentemente amadas, que, outrora, alcançaram tanta glória para o

povo alemão, eram, agora, ainda a melhor materialização das aspirações do movimento. (2001, p. 370).

Acima do povo, paira uma águia. A águia seria a parte mítica da análise. É um animal que se localiza entre o divino e o espiritual; entre os pontos mais altos dos céus e da terra. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant explicitam que a águia é um

símbolo de tamanha importância, que não existe nenhuma narrativa, ou imagem, histórica ou mítica, tanto em nossa civilização quanto em todas as outras, em que a águia não acompanhe, ou mesmo não os represente, os maiores deuses e os maiores heróis: é o atributo de Zeus (Júpiter) e do Cristo; é o emblema imperial de César e de Napoleão; (...) (2000, p. 22).

Completa ainda que, para a mitologia germânica, assemelha-se à Wotan; na cristã, São João; e, para Jung, é o símbolo do pai. Segundo Juan-Eduardo Cirlot (2005), assemelha-se à figura do leão na terra. De forma geral, é vista como símbolo da força, grandeza e vitória. “Possui, pois, o ritmo da nobreza heroica.” (CIRLOT, 2005, p. 66). “Identificada ao Cristo em certas obras de arte da Idade Média, exprime, a um só tempo, sua ascensão e realeza” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 22) e pelas próprias características do animal como boa visão e inteligência, destaca-se como superior, ágil e perspicaz. Sobre a posição do animal em voo, Chevalier e Gheerbrant (2000) ressaltam que as “suas asas abertas, comenta Alexander, evocam as linhas recortadas do relâmpago, bem como as da cruz.” (p. 23) – o que somente reforça o caráter divinizado que se quer passar à peça.

O elemento estético dos raios celestiais molda um fundo épico para a peça e transmite a sensação de aprovação superior à causa. Cirlot (2005) afirma que os raios são considerados um símbolo de soberania, da ação do superior sobre o inferior. Chevalier e Gheerbrant destacam ainda que

Numerosas obras de arte de todas as áreas culturais apresentam raios ao redor do Sol, auréolas e outras figuras. Os raios simbolizam uma emanção luminosa que se propaga a partir de um centro (sol, santo, herói, gênio) sobre outros seres. Expressam uma influência fecundante, de ordem material ou espiritual. Um ser radiante é de natureza ígnea, aparentado com o Sol. Poderá esquentar, estimular e fecundar, ou, ao contrário, queimar, secar, esterilizar, segundo as disposições do sujeito que receber os raios. (2000, p. 767)

A partir do exame da arte, parte-se à terceira parte da análise conotativa – ao que a autora desta monografia designou “moldura”.

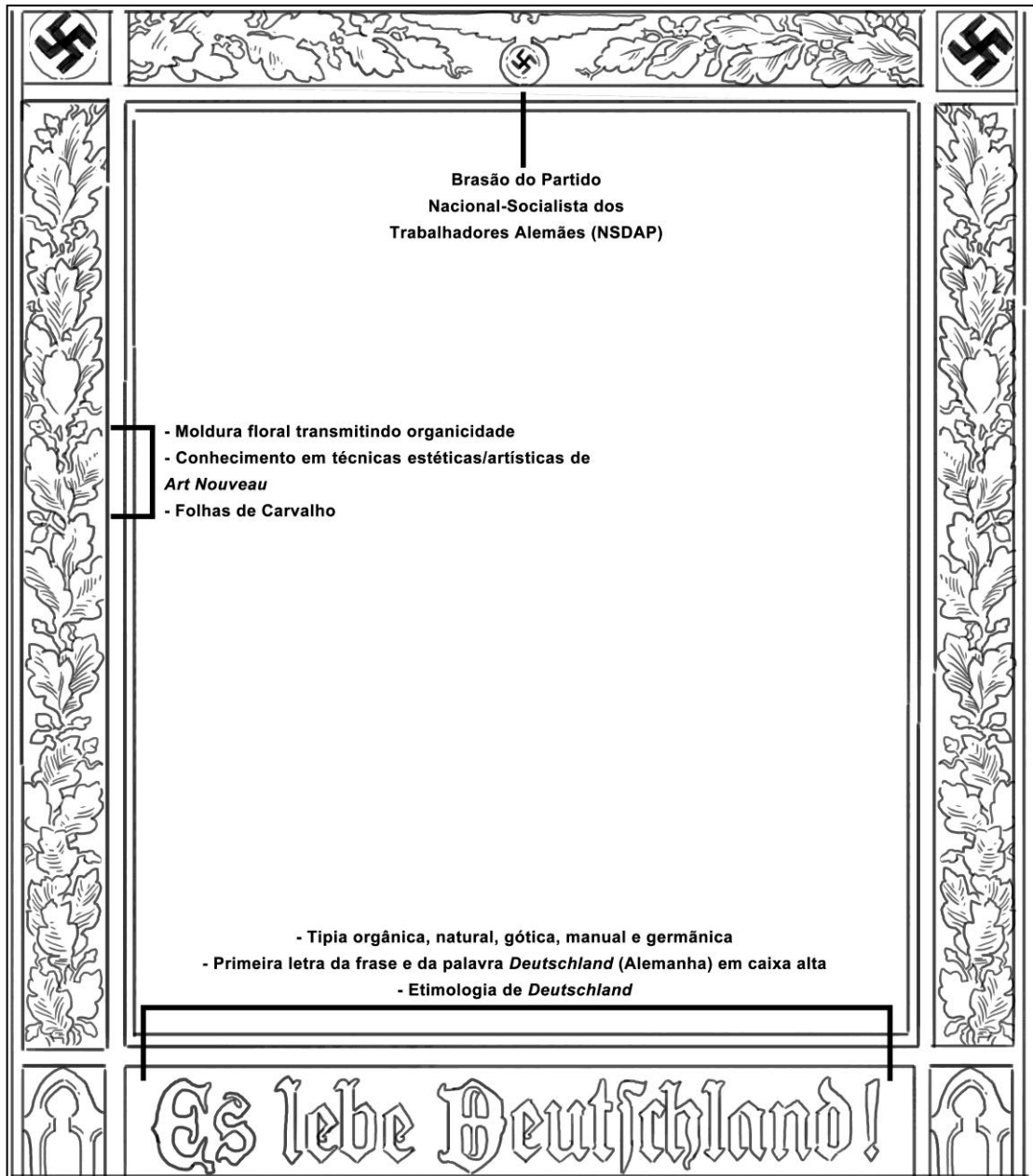


Figura 08: Ilustração da borda do Cartaz 01

O primeiro ponto que se destaca na moldura é o seu caráter adornado, floral, transmitindo organicidade. Tal estilo fora utilizado durante um período específico e classificado como *Art Nouveau*. Para Carol Strickland, o movimento se iniciou entre 1890 e a Primeira Guerra Mundial, como oposição à “esterilidade da Era Industrial. Baseava-se em formas torcidas, floridas, que se contrapunham à aparência pouco estética dos produtos fabricados por máquinas” (1999, p. 91). Não se afirma aqui a utilização intencional de um movimento estético, mas sim a provável busca de referências ou conhecimento artístico para a utilização e disposição das folhas de forma agradável.

Tais folhas também possuem significado. Em uma de suas inúmeras variações, são folhas de carvalho. O carvalho é utilizado como árvore símbolo da Alemanha e de outros países. Segundo Chevalier e Gheerbrant, “o carvalho, em todos os tempos e por toda parte, é sinônimo de força: e essa é claramente a impressão que dá a árvore na idade adulta.” (2000, p. 195). Explicam que as palavras ‘carvalho’ e ‘força’ possuem a mesma raiz latina – a palavra *robur*, que simboliza tanto força moral quanto física.

Árvore sagrada em numerosas tradições, o carvalho é investido dos privilégios da divindade suprema do céu, sem dúvida porque atrai o raio e simboliza a majestade (...) Indica particularmente solidez, potência, longevidade, altura – tanto no sentido espiritual quanto no material. (2000, p. 195).

A utilização de suas folhas ocorre muito em condecorações do período, associadas à Cruz de Ferro.

A águia imperial, na parte central superior da moldura, é uma forma estilizada do brasão do partido nazista (NSDAP), com variação permitida do lado da águia para a direita do espectador, ao invés de se virar para o lado esquerdo, como é o original encontrado no brasão. Segundo Geoff Walden, originalmente, o projeto era mostrar a cabeça da águia virada para o seu direito, quando usado como um símbolo nacional, e à sua esquerda, quando usado como um símbolo do Partido Nazista, mas esta convenção não foi sempre seguida¹⁵.



Figura 09: Brasão do NSDAP

A águia imperial (*Reichsadler*) é uma derivação da águia romana e tem seu uso muito frequente na heráldica. Sua utilização se origina com os imperadores do Sacro Império Romano, perpassa pela República de Weimar, pelo período nazista e chega à utilização atual no brasão da República Federal da Alemanha – com o nome não mais de *Reichsadler*, mas de *Bundesadler* (águia federal).

¹⁵ Tradução livre do inglês. Retirado de: <<http://www.thirdreichruins.com/reichsadler.htm>>. Acesso em 21 mai 2013.

A Figura 10 representa o brasão do Imperador Maximiliano II (1564-1576). Nota-se a utilização da águia de duas cabeças. A Figura 11 traz o brasão de armas do Sacro Império Romano (século XVI). A Figura 12 demonstra o brasão da República de Weimar (1919-1933). A Figura 13 é o brasão com a águia federal utilizado atualmente como brasão da Alemanha.



Figura 10: Brasão do Imperador



Figura 11: Brasão do Sacro Império



Figura 12: Brasão da República de Weimar



Figura 13: Brasão da Alemanha atual

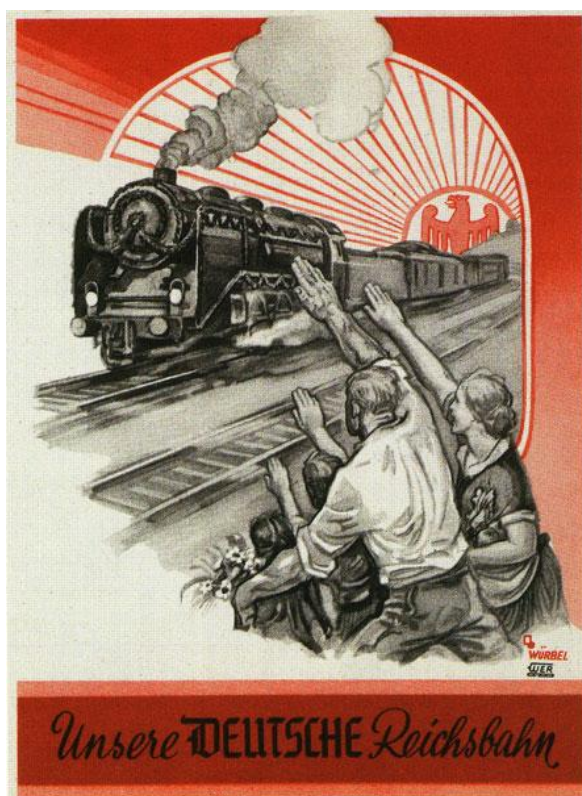
O brasão também utiliza as folhas de carvalho e o símbolo da suástica. Ou seja, é perceptível a ligação da escolha do adorno da moldura com os brasões presentes na parte superior central dela, e, não explicitamente, na fivela do cinto de Adolf Hitler. A decisão de manter uma identidade de forma praticamente imperceptível ao olhar de um espectador desatento acaba por relacionar itens separados e aparentemente desconexos, a fim de transmitir uma mensagem geral, uma ideologia: a ideologia do Estado e conseqüentemente do povo.

Sobre o aspecto textual, no âmbito conotativo, duas questões merecem destaque por se correlacionarem com partes da arte: a relação da organicidade da moldura com a escrita manuscrita, orgânica; e a etimologia da palavra *Deutschland* (Alemanha). Segundo Sérgio Rodrigues (2013), “o alemão *Deutsch* e o inglês *Dutch* são aparentados, ambos descendentes de um termo germânico arcaico, *theudo*, que significava “popular, nacional””. *Land*, para as duas línguas, significa terra. Ou seja, terra do povo, popular. Isso também se relaciona com o povo

conquistando a terra, povoando-a, exercendo a nacionalidade e transmutando-se em nação.

Por fim, cabe ressaltar que, em se tratando da análise denotativa, foi-se um pouco além do inicialmente proposto. Em alguns momentos, foi árduo tentar separar a visão já aguçada que a autora possui, devido ao demasiado contato analítico com o objeto, da perspectiva de um espectador primário. Relativo à análise conotativa, a busca por significados foi enriquecedora e, durante o próprio percurso de análise, elementos até então desconhecidos ou aparentemente imperceptíveis se tornaram claros e dotados de significado cabível ao conjunto da obra.

O Cartaz 02, disposto a seguir, cuja data é estabelecida pelo site *German Propaganda Archive* como de 1930, trata-se de uma imagem de divulgação e promoção do sistema ferroviário alemão, por isso, a autora desta monografia optou por intitulá-lo assim.



Cartaz 02: Sistema ferroviário alemão

Aplicando novamente os passos anteriormente seguidos, a primeira análise é voltada para as questões denotativas, cujo contato do espectador com a arte é superficial, desprovido de atribuição de significações ou de pressupostos. Assim sendo, analisa-se, de forma primeira, o texto e a imagem de forma geral, como partes que compõe a peça.

Texto: “Unsere DEUTSCHE Reichsbahn” (“Nosso Reichsbahn Alemão”, em tradução livre¹⁶).

Imagem: Pessoas saudando, locomotiva de trem, trilhos, águia.

O texto não possui pontuação o que, para o idioma é errado, mas os publicitários e designers têm liberdade criativa, não sendo de forma alguma equivocado dispor a frase desta maneira. A utilização de uma palavra em caixa alta no meio de uma sentença também se encaixa na mesma afirmação dada anteriormente. Retomando algumas questões necessárias para o prosseguimento da análise, Gemma Penn propõe o exame tipográfico e espacial. Quanto à tipografia nota-se estilo caligrafado, manual, nas duas palavras das extremidades e a palavra do centro encontra-se em caixa alta e com estilo germânico, gótico, remetendo novamente às raízes alemãs. A frase está localizada no centro inferior da imagem, assim como no Cartaz 01.

Analisando a imagem sob o aspecto denotativo, vê-se 4 (quatro) pessoas fazendo a saudação *Heil Hitler!* com felicidade (como pode ser notado ao olhar para a lateral do semblante da mulher), um veloz trem e, ao fundo, percebe-se uma águia ascendente que possui linhas saindo de seu centro em perspectiva.

Referente às pessoas, notamos um homem com as pernas entreabertas como se acabasse de se juntar aos demais integrantes. A posição do homem também transmite segurança para o restante da família, principalmente para as duas crianças, reforçando os imaginários da sociedade patriarcal alemã do período. A composição da família também é a mais tradicional possível: um filho e uma filha, com o filho homem sendo mais velho. A mulher também é representada de forma independente, como a ideia que se desejava imprimir à mulher alemã, porém também como uma figura bastante maternal. O ideal físico clássico de homens fortes, com músculos definidos e de mulheres magras, bravias e relativamente fortes e o arianismo são, por demasiado, retratados nos pôsteres e nas fotografias alemãs, também como forma de propagar essa ideologia extremamente eugenista.

A seguinte análise dos níveis de significações é conotativa e se dará em três partes: pessoas, trem e fundo. Desta forma, acredita-se fazer o que é proposto por Gemma Penn: destrinchar uma imagem, separar com atenção todos os seus elementos.

¹⁶ Traduzido do site *German Propaganda Archive*, ponto 19, seção *Nazi Posters: 1933-1939*, cujo texto encontra-se em inglês como *“German Reich Railway”*.

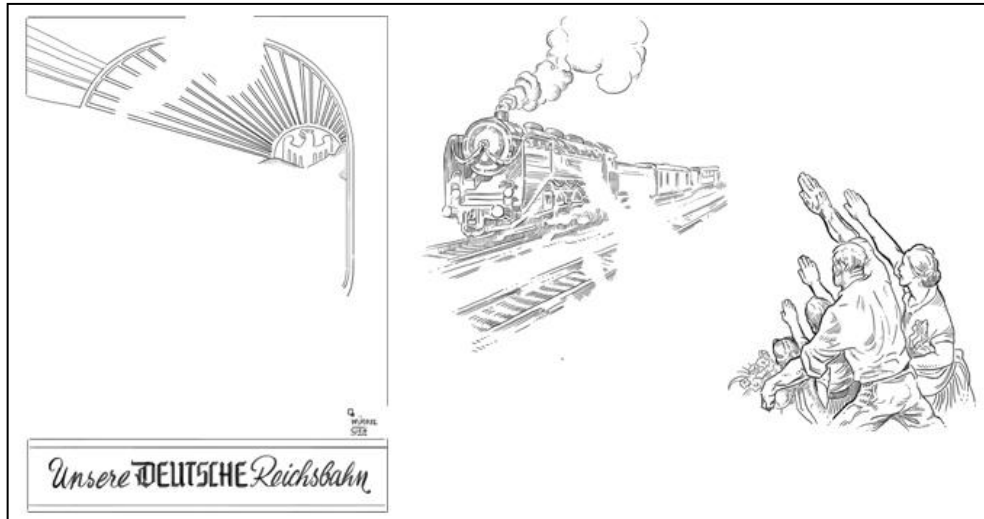


Figura 14: Desmembramento do Cartaz 02

Ponderando sobre as pessoas, nota-se que a disposição foi feita de forma a designar uma família alemã tradicional com quatro integrantes. Podemos analisar a família pelo retrato das suas vestimentas: o homem (pai) possui as mangas arregaçadas, o que simboliza trabalho, vontade de trabalhar, empenho. Ao mesmo tempo, transmite naturalidade por ser um ato normal tomado pelo povo para facilitar a articulação do braço. Essa técnica é muito utilizada nos pôsteres nazistas, como é percebido nas figuras 15, 16 e 17. Mas não somente neles. Muitos políticos utilizam essa técnica, até hoje, para demonstrar aos eleitores que estão trabalhando duro para mudar a realidade em que vivem e, também passam a sensação de proximidade com o povo.



Figura 15: Trabalho



Figura 16: Liberdade



Figura 17: União

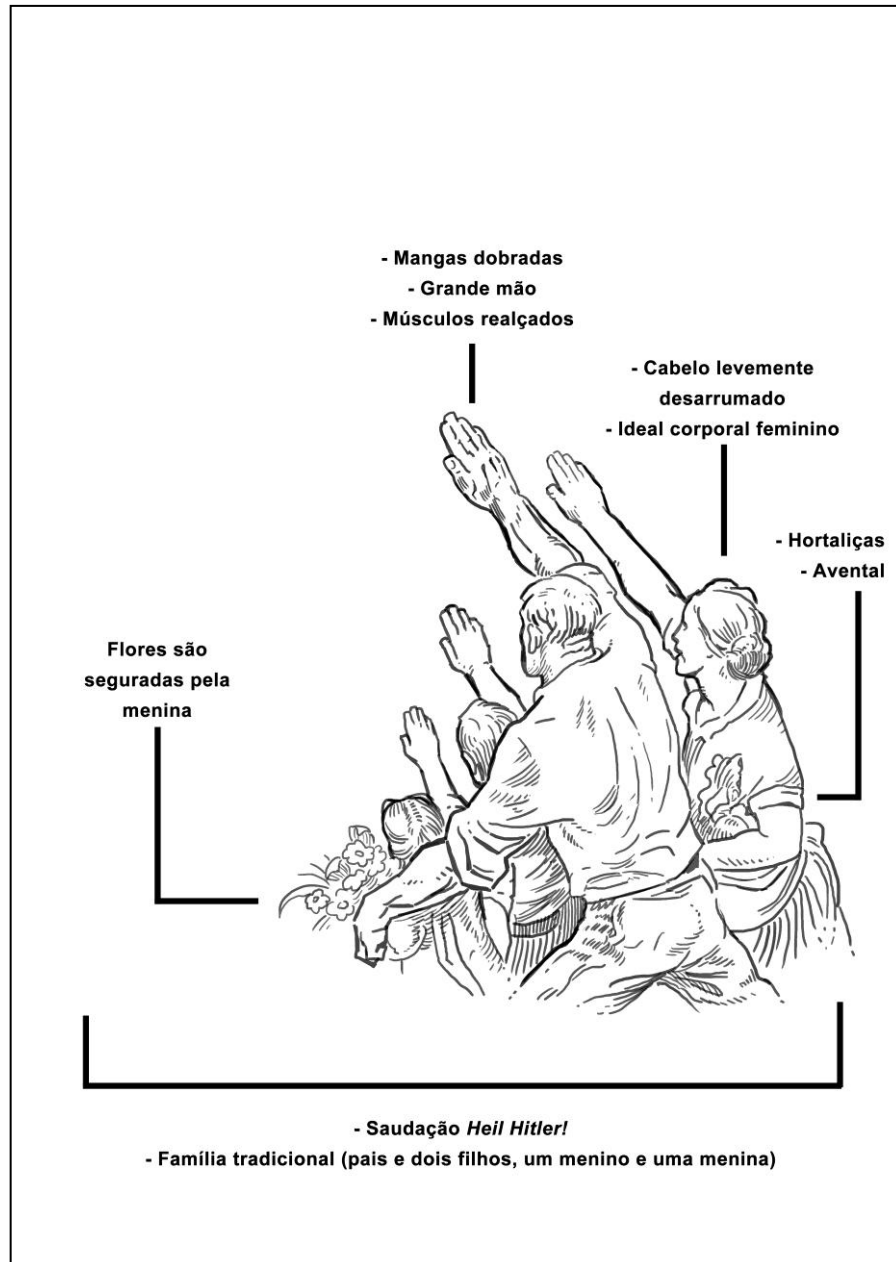


Figura 18: Ilustração da família do Cartaz 02

O pai possui um físico muito forte e seus músculos aparecem muito bem definidos. Sua mão é enorme, bem como a mão do menino que parece não pertencer a uma criança com essa estatura e porte. O homem do Cartaz 02 se assemelha de forma impressionante com o homem da Figura 15. Em ambas as figuras, destacam-se os músculos, as mãos, as mangas dobradas. A diferença é que, na Figura 15, os músculos têm que ficar ressaltados, pois o homem faz força. No Cartaz 02 não. Ou seja, o realce muscular nesse caso não tem a ver com peso carregado no momento, mas com o tipo físico ideal alemão, com o trabalho digno e o esforço do cotidiano.

A mulher (mãe) segura hortaliças, o que sugere que ela os tenha colhido recentemente. Segura-nas com um pano amarrado à cintura – que pode ser entendido como um avental. Seu cabelo não está meticulosamente ajeitado, demonstra um pouco de bagunça, como se ela estivesse trabalhando. A menina pequena segura flores que parecem, assim como os legumes e frutas, recém-colhidas e levadas para a linha do trem como uma forma de homenageá-lo (com a sua imponência) e da mesma maneira homenagear aqueles alemães que se dedicaram à realização desse feito.

Não se pode afirmar com total certeza, mas a saudação feita pelos integrantes dessa família é comumente feita pela população à figura de Hitler. O que provavelmente sugere, em análises paralelas, que o *Führer* estivesse dentro desse trem ou que o trem, por seus atributos, remetesse à sua figura. Da mesma forma, por se tratar de uma saudação também entre pessoas, é possível que tenham pessoas sendo transportadas no trem. Em linhas gerais, Tilman Allert (2005) informa que a saudação *Heil Hitler!* (Salve Hitler!) tornou-se popular e cumprimento comum quando Hitler ascendeu ao poder. O culto à sua personalidade demonstrava um sinal de respeito, lealdade e fidelidade ao homem que havia rompido com os altos índices de desemprego e erradicado a fome da maioria da população – o povo se sentia grato por isso.

Apesar de ainda haver discussão sobre o tema entre historiadores, acredita-se que o famoso *Heil Hitler!* seja um gesto derivado de uma antiga saudação romana feita como cortesia militar. A associação do gesto à cultura republicana de Roma tem suas bases nos movimentos antimonárquicos franceses do século XVIII, em que os quadros de Jacques-Louis David desempenham papel central. Soldados da república romana (Figura 19) e Napoleão Bonaparte são igualmente retratados pelo artista - Napoleão como aclamado por seus soldados com a saudação romana (Figura 19).



Figura 19: O Julgamento¹⁷

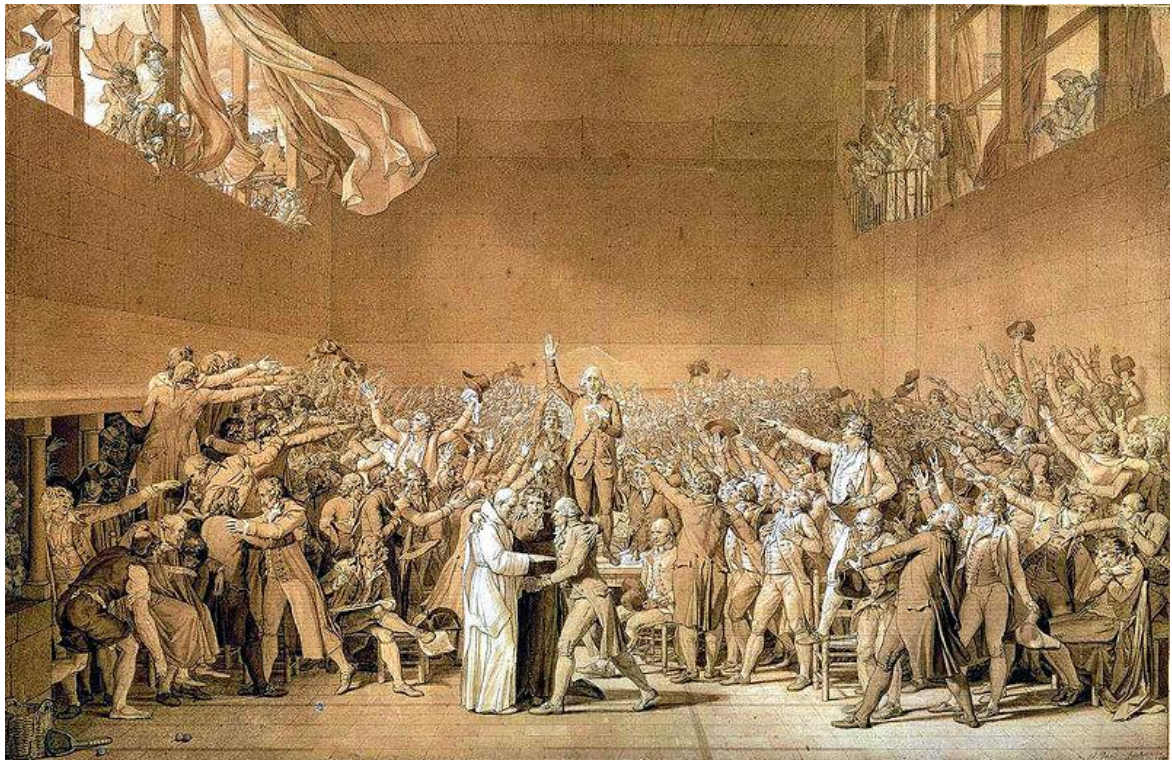


Figura 20: O Juramento¹⁸

¹⁷ Julgamento dos Horácios (1784), de Jacques-Louis David .

¹⁸ Juramento do Jogo da Péla (1789), de Jacques-Louis David .

Discorrendo sobre o gesto de saudação *Heil Hitler!*, também conhecido por *Sieg Heil!* (Salve a Vitória!) ou, *Heil mein Führer!* (Salve, meu líder), Tilman Allert afirma que

Podemos ler o componente gestual da saudação de Hitler de duas maneiras diferentes. Uma mão aberta em um gesto de saudação sinais de que a recepcionista não está carregando uma arma, indica tranquilidade da intenção, que, como vimos, é um aspecto importante de saudações verbais também. Também significativo é o fato de que o braço direito foi o único a ser levantada, salvo em caso de enfermidade física. (2005, p. 46).¹⁹

Continua afirmando ainda que o levantamento do braço direito representa autenticidade e credibilidade. Segundo Allert (2005), Hitler faz algo diferente ao colocar as pessoas próximas ao fazer o ato de saudação: intensifica a sensação externa de estranhamento e incerteza - o que, segundo o autor seria rapidamente superado durante uma saudação comum. Enfatiza ainda que

O componente físico da saudação de Hitler não estava confinado à mão e do braço. A tensão de uma rigidez ao longo do corpo, o que indica a concentração e gravidade, foram também elementos importantes. Neste sentido, a saudação de Hitler se assemelha a saudação militar clássica, em que a postura física enfatiza hierarquia. Na saudação militar, uma solenidade forçada permeia todos os aspectos do gesto, e a demanda de atenção por parte da pessoa que dá a saudação é tão absoluta que torna impossível para ele mesmo para pensar em qualquer outra ação, especialmente uma que interromper o funcionamento da linha clara e ordenada de comando. Quando um soldado saúda, ele está demonstrando que ele está pronto, disposto e capaz de subordinar-se à cadeia de comando, e a rigidez de seu corpo tira a ênfase, na verdade descarta a possibilidade de que ele poderia agir de forma independente, mesmo para salvar seu papel, desaparece - a impressão de que o uniforme do soldado, seu capacete, em particular - reforça. (2005, p. 46-47).

A segunda parte da análise conotativa ocorrerá sobre o cenário em que essa família se encontra. Ele parece completamente desértico, porém, obviamente, não sem vida. A impressão de deserto nos é dada principalmente pela tonalidade do anúncio. Mas tendo um pouco de conhecimento geográfico (ou vivência alemã, no caso do público-alvo desse anúncio), é possível perceber que não se trata de um deserto e sim de um campo. Dessa forma, cabe associar os elementos que as mulheres da família seguram (flores e colheitas) ao ambiente e pressupor que se tratam de camponeses. Sobre o camponês, Bárbara Velasco afirma que

¹⁹ Tradução livre do inglês.

Hitler diz considerar um erro acreditar que o trabalhador do campo deve ser mais respeitado que o trabalhador que larga a aldeia para tentar novos horizontes nas cidades. Nesse sentido, pode-se inferir que pudesse haver a crença de que o camponês é mais corajoso, habilidoso e “trabalhador”, pois está diante de recursos escassos e com oportunidades de crescimento inferiores aos daqueles que se lançam nos grandes centros urbanos. (2006, p. 126-127).

As flores seguradas pela menina, além de transmitirem o aspecto cultural da homenagem, são o símbolo, para Cirlot, “da fugacidade das coisas, da primavera e da beleza”. (2005, p. 256). Para Chevalier e Gheerbrant cada flor possui uma simbologia específica, porém, nem por isso a flor, de forma generalizada, “deixa de ser, de maneira geral, símbolo do princípio passivo.” (2000, p. 437).

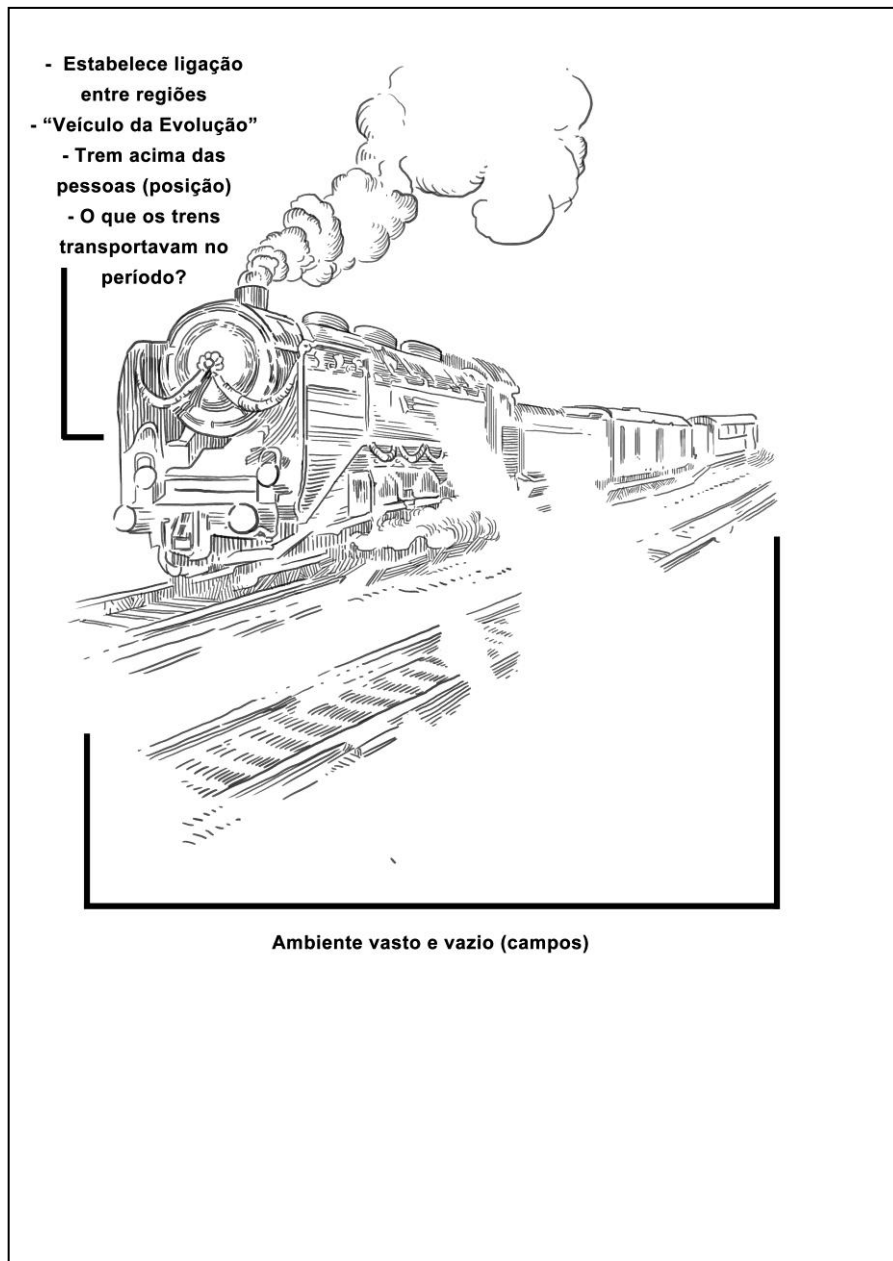


Figura 21: Ilustração do trem do Cartaz 02

Quanto ao trem, por seus aspectos próprios, estabelece ligações entre todas as regiões de uma nação e até mesmo continentes, permitindo intercâmbios e comunicações. Segundo Chevalier e Gheerbrant, como símbolo, o trem

é a imagem da vida coletiva, da vida social, do destino que nos carregam. Evoca o veículo da evolução, que dificilmente tomamos, na direção certa ou errada, ou que perdemos; simboliza uma evolução psíquica, uma tomada de consciência que prepara a uma nova vida. (2000, p. 897).

Ao definir o trem como “veículo da evolução”, os autores sintetizam também o status inerente ao meio de transporte. As nações que dispunham de ferrovias eram consideradas avançadas perante aquelas que não possuíam. O transporte de materiais e matérias se dava de forma muito mais rápida, ágil e conveniente, do que quaisquer outros meios disponíveis.

Porém, apesar de todo o simbolismo, o trem aí representado não é um trem qualquer. Após duas reorganizações e mudanças de domínio sobre a ferrovia fundada em 1920 como *Deutsche Reichseisenbahnen* (Ferrovia Imperial Alemã, conhecida pela sigla DRB), o Estado nazista assume o controle. O controle da rodovia, por parte do regime alemão, fez com que nele fossem adicionados símbolos nazistas, bem como os tradicionais alemães. Segundo Arvo L. Vecamer²⁰, é importante ressaltar que a ferrovia apoiou as necessidades das forças armadas alemãs (*Wehrmacht*), quaisquer que fossem elas – industriais, tráfego, civis, de extermínio. Por exemplo, durante o período do Holocausto, vítimas eram friamente transportadas de trem aos campos de concentração.

Outro ponto que demonstra superioridade perante os indivíduos é o posicionamento do trem e das pessoas. O trem está acima delas. É posicionamento sutil, mas demonstra que o Estado é regulador, está acima e, como um instrumento do Estado, o trem também se caracteriza da mesma forma. A saudação é enfática e, quaisquer que sejam as pessoas ou materiais transportados, estão representados como símbolo de orgulho para a nação alemã.

O terceiro ponto passível da análise conotativa é parte anterior ao trem. De todas as figuras, a que primeiramente salta aos olhos é a da águia imperial. O

²⁰ Artigo disponível em: <<http://www.feldgrau.com/dreicksbahn.html>>. Acesso em 21 mai 2013.

animal se assemelha ao da heráldica²¹, porém é uma adaptação do emblema da *Reichsbahn* (Figura 22) do período da República de Weimar.



Figura 22: Brasão da Ferrovia

Como é perceptível abaixo (Figura 23), há uma variação que faz com que a imagem da águia se assemelhe mais ao brasão exposto na Figura 13 (página 52) do que ao próprio brasão da Ferrovia. Uma vez que todas as representações envolvem a mesmo símbolo, a ideia essencial foi passada. Pela forma que está ao redor da águia, parece que ela é o sol e que, como o sol, está nascendo, ascendendo no horizonte. Pensando nessa similitude com o astro central no sistema que leva o seu nome (solar), vemos a intenção de assemelhar uma figura essencial para toda a vida à ideologia simbolizada pela águia imperial. A vida se move em torno do sol, depende do sol. Depende do sistema – nazista.

²¹ Ciência e arte referente à criação de brasões.

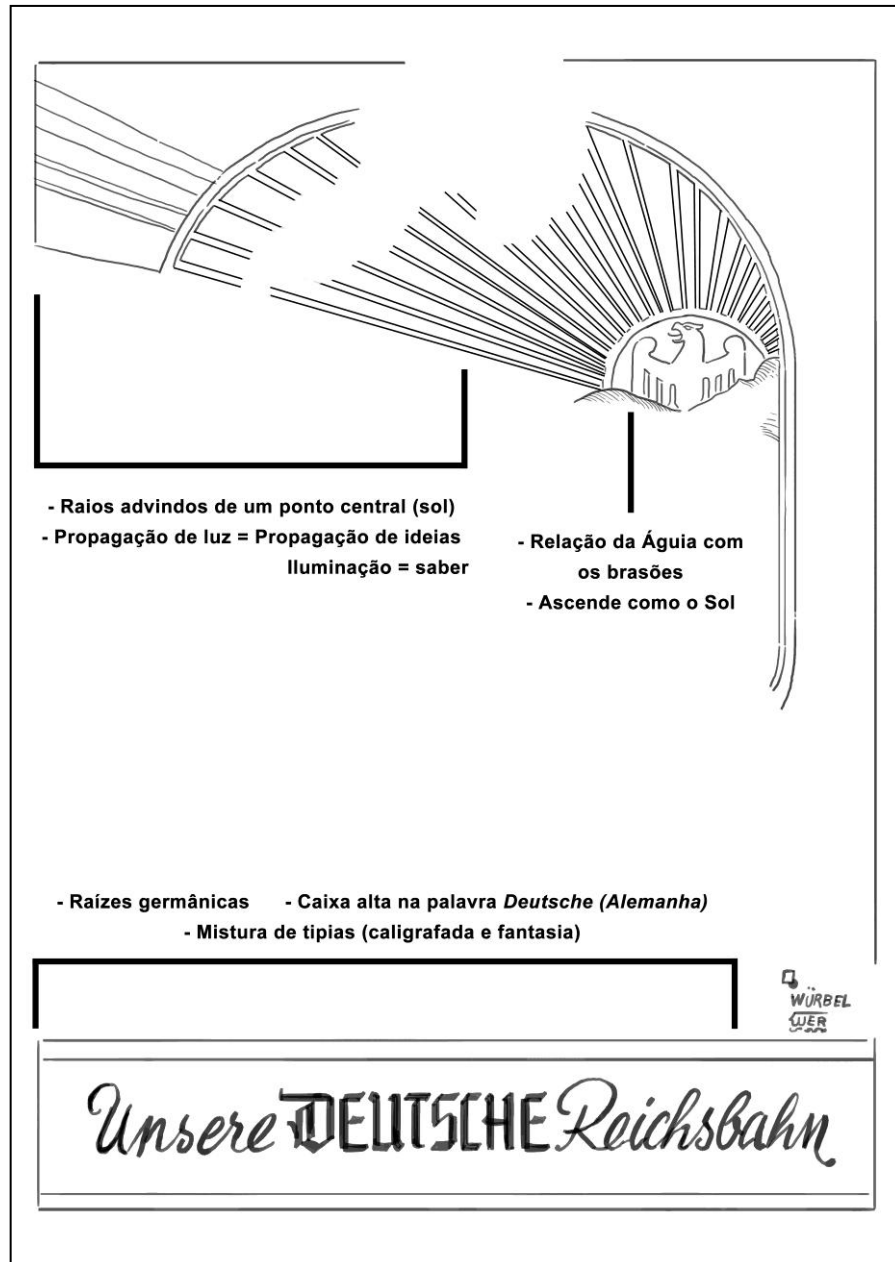


Figura 23: Ilustração do fundo do Cartaz 02

Como visto anteriormente na análise do Cartaz 01, a técnica dos raios advindos de algum ponto da obra é utilizada de forma extensiva pelos propagandistas do período. Somente a estética e a forma com que esses raios são retratados variam. Os raios emanam de um centro sobre outros seres, exercem sobre eles demasiada influência – há, nesse caso, irradiação de uma ideologia (simbolizada pelas águias dos brasões) e a propagação de uma mensagem (inauguração da ferrovia sob as rédeas curtas do Estado).

Ainda dentro do terceiro ponto de análise, vê-se um fundo simples, que procura não intervir na disposição da imagem. Menos elaborado do que o Cartaz 01

em termos de utilização de cores e tonalidades, o Cartaz 02 se baseia nas três colorações aderidas pelo nazismo: vermelho, branco e preto. De forma a não causar impacto no espectador com o emprego de cores ‘chapadas’, sem forma e sem vida, a mistura das três cores foi usada para dar sombreamento, volume e dinamismo à arte.

Acerca das cores, o branco pode ser visto ora como ausência (perspectiva física), ora como soma das cores (perspectiva psicológica). Segundo Chevalier e Gheerbrant, pode-se definir a simbologia da cor branca como uma coloração que é a “da revelação, da graça, da transfiguração que deslumbra e desperta o entendimento, ao mesmo tempo em que o ultrapassa (...)” (2000, p. 144). Israel Pedrosa afirma que “é cor indicativa das mutações e transições do ser” (2010, p. 130). Completa ainda dizendo que “o branco é a cor da pureza, campo que não se originou ainda uma cor definida, que é como uma promessa, a expectativa de um fato a se desenvolver.” (2010, p. 131). Dessa forma, fica nítido que a utilização dessas cores, desde o antigo *Reich*, sempre teve suas bases nas expectativas para o que viria.

O preto possui as mesmas características que o branco em termos de se caracterizar como síntese ou carência de cor. Apesar de suas associações com o mal, sombrio e com as trevas, segundo Chevalier e Gheerbrant, a cor é conhecida, na heráldica, como *sable* (expressão francesa que significa “areia”) e “significa prudência, sabedoria e constância na tristeza e nas adversidades” (PORS *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 741). Informando uma técnica muito utilizada nos meios referentes às artes, Pedrosa afirma:

Nas artes decorativas e artes gráficas em geral, tem emprego indispensável como elemento de contraste para ressaltar a qualidade dos matizes. As cores puras (vermelho, amarelo, azul, violeta etc), contornadas com preto, ganham em luminosidade e vibração. (2010, p. 132).

O vermelho, assim como várias cores, possui diversas tonalidades, bem como é explicitado no gradiente ao fundo do Cartaz 02. É, segundo Pedrosa, “a cor que mais se destaca visualmente e a mais rapidamente distinguida pelos olhos.” (2010, p. 119). Chevalier e Gheerbrant explicitam que a cor é considerada

o símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em

termos visuais, conforme seja claro ou escuro. O vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irreduzível. O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida. Um seduz, encoraja, provoca, é o vermelho das bandeiras, das insígnias, dos cartazes e embalagens publicitárias; o outro alerta, detém, incita à vigilância e, no limite, inquieta (...) (2000, p. 944)

De forma estética e harmoniosa, as cores do Terceiro *Reich* alemão trazem simbologias e suas utilizações não são simplesmente ‘institucionais’, uma vez que denotam uma mensagem, por exemplo: o calor dos raios advindos do “sol” (simbolizado pela águia imperial) não poderia ser representado em outra cor se não o vermelho.



Figura 24: Ilustração do texto do Cartaz 02

Como parte final da peça, a análise tipográfica é necessária. Devidamente alinhadas, as duas fontes distintas se complementam de forma singular. O peso maior está na palavra *Deutsche* (Alemanha) e sua representação se dá em uma tipia fantasia, que remete às raízes germânicas, tanto quanto a do Cartaz 01. A diferença é que todas as letras da palavra estão em caixa alta e demonstram, ao mesmo tempo, finura, altura e solidez. A fonte que a acompanha tem caráter mais caligrafado e contrabalança o peso da palavra central pela sua utilização nos dois lados. A posição inferior centralizada da frase também transmite equilíbrio de importância com a parte superior, principalmente pelo peso que a palavra central transmite.

O anúncio de número três possui datação de 1936²² e, lembrando, foi intitulado pela autora desta monografia de “Xeque-mate!”.

²² Segundo dados do site *German Propaganda Archive*.



Cartaz 03: Xequemate!

Texto: “*Shach den Kriegshetzern der Welt*”, na parte superior (“Xequemate aos fomentadores de guerra do mundo”, em tradução livre²³) e “*Jede Stimme Dem Führer!*” (“Cada voto para o *Führer!*”, em tradução livre²⁴) na parte inferior.

Imagem: peças e tabuleiro de xadrez modificados, faixa vermelha, suástica.

Subdividiu-se a peça em dois espaços, para melhor destrinchamento: peça preta e tabuleiro com fundo (faixa vermelha lateral).



Figura 25: Desmembramento do Cartaz 03

²³ Traduzido do site *German Propaganda Archive*, ponto 31, seção *Nazi Posters: 1933-1939*, cujo texto encontra-se em inglês como “*Check the war-mongers of the world*”. (Xequemate é utilizado na frase como uma jogada final, portanto, seria melhor traduzido para o português como Xequemate).

²⁴ Traduzido do site *German Propaganda Archive*, ponto 31, seção *Nazi Posters: 1933-1939*, cujo texto encontra-se em inglês como “*Every vote for the Führer!*”.

Analisando pelo viés denotativo, é possível perceber a presença de um tabuleiro de xadrez que possui somente 4 peças: uma maior, imponente e importante e outras três, representadas em outra cor, demonstrando que são de “jogadores” distintos. O tabuleiro está localizado na frente de uma faixa vermelha que relembra o posicionamento de uma bandeira, com a suástica no meio e os dizeres acima e abaixo do símbolo. A parte superior do texto está em fonte caligrafada, enquanto a inferior se encaixa na categoria *sans serif* (sem serifa), bastonada.

A fonte disposta na parte superior direita do Cartaz 03 se encontra na cor preta²⁵ e somente as palavras “*Schach*” (xadrez), “*Kriegshetzern*” e “*Welt*” (mundo) possuem as primeiras letras em maiúsculo. A fonte da parte inferior direita possui a coloração branca e todos os seus caracteres se encontram em caixa alta. Ainda um ponto a destacar é o da exclamação muito maior do que os demais caracteres, na frase localizada na porção inferior do cartaz. Aliás, a exclamação poderia, por si só, caracterizar os regimes totalitários, especialmente o nazista que aqui é analisado. Ela indica, nesse cartaz, a exaltação em forma de ordem. “Cada voto para o *Führer!*”, segundo o site *German Propaganda Archive* é utilizado devido à proximidade com o Referendo de 1936, feito para decidir se a população alemã aprovaria ou não a ocupação militar da Renânia²⁶.

Acaba se tornando um tanto quanto contraditório utilizar um cartaz desses para convencer a população de que a Alemanha está extinguindo “os fomentadores de guerra”, agindo como um. Mas o que não há de contraditório em algumas ideologias? O ideal e a vontade de cumprir uma meta estabelecida a qualquer custo geram, naturalmente, a contraditoriedade, uma vez que a ideologia, quando muito forte, pode cegar os olhos para determinadas questões em nome de outras. Por isso, há quem atribua o cartaz a outro período e inclusive traduza sua parte inferior de outra forma²⁷.

Iniciando a análise conotativa pelo aspecto tipográfico, entende-se que apesar de *Shach* significar xadrez, quando há o ataque ao rei do oponente, grita-se, em alemão, “*Schach dem König!*”, que significa, no fim das contas, Xeque, um ataque

²⁵ Apesar da digitalização em qualidade precária, sabe-se que as cores aderidas pelo partido nazista eram o vermelho, preto e branco.

²⁶ Região ao oeste da Alemanha, entre as margens do rio Reno.

²⁷ Não foi encontrado, pela autora, site suficientemente confiável para a cogitação de inseri-lo nesta monografia. Assim sendo, essa afirmação permanece considerada, por parte da autora desta monografia, hipotética.

ao Rei. Como a arte é uma metáfora feita à população da Alemanha e principalmente aos seus oponentes, deve-se refletir o significado da palavra fora ambiente do xadrez. Alheio a esse ambiente, representa uma convocação para a luta, para a guerra. Ou seja, nota-se que a palavra está permeada de significados de um confronto que vise uma decisão final.

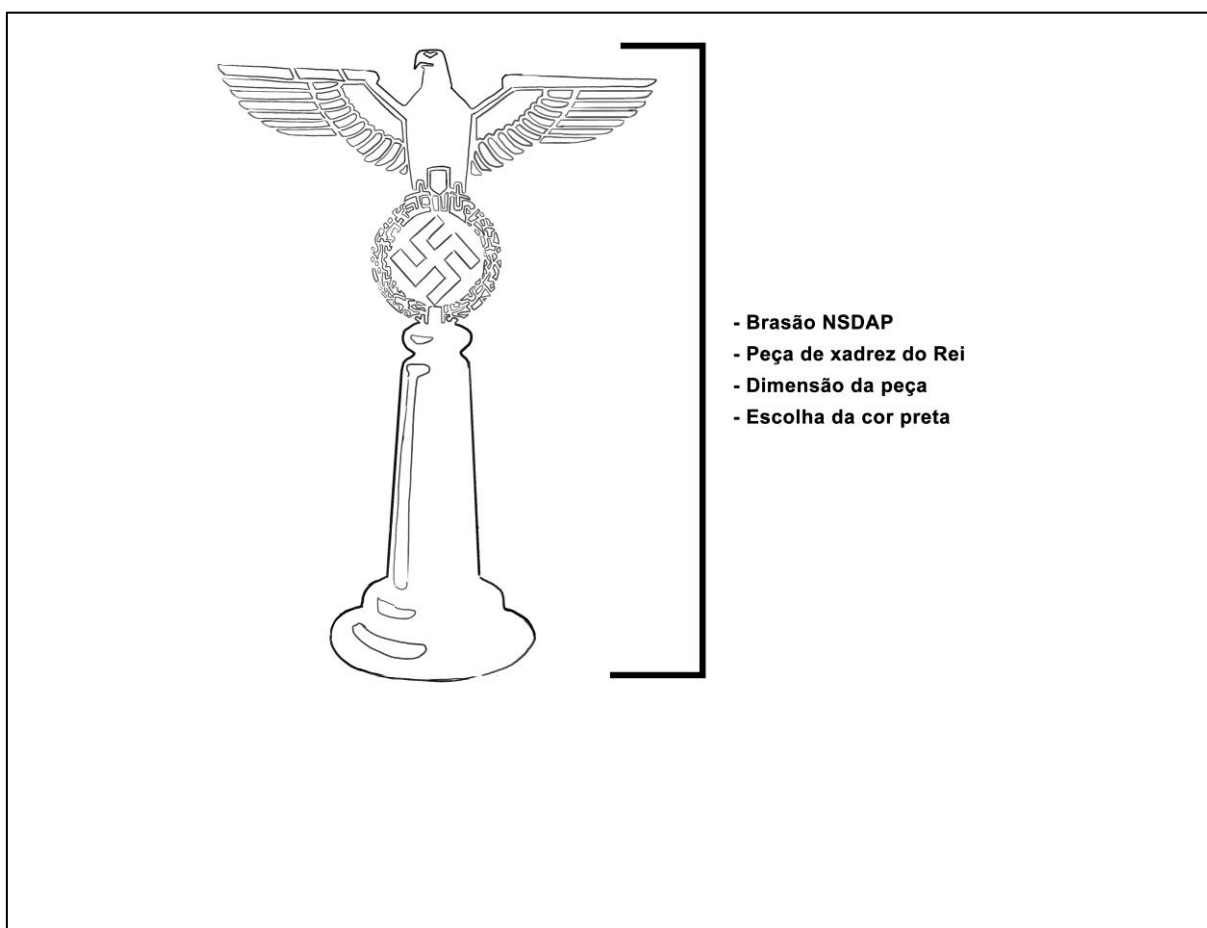


Figura 26: Ilustração da Peça de Xadrez do Cartaz 03

Como jogo de reis e rei dos jogos, o xadrez se associa analogicamente, de forma ímpar, com o período nazista. A peça preta, em que paira o emblema do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP), é a peça do Rei modificada (Figura 26). No cartaz, ela simboliza o *Reich*, palavra que provém de “rei” em suas raízes germânicas e pode ser traduzida como Reino, Império ou Nação. É utilizada na expressão do período *Das Dritte Reich* (O Terceiro Império²⁸).

²⁸ Normalmente é conhecida, em português, como O Terceiro *Reich*, sem tradução.



Figura 27: Peça de Xadrez (rei)

Ainda com relação à peça de xadrez do Cartaz 03, afere-se que a cor preta, nesse caso, não possui relação de simbologia específica e sim com o fato de, dentre as duas cores do xadrez (preto e branco), o preto possui maior contraste e se assemelha mais ao brasão e à suástica.

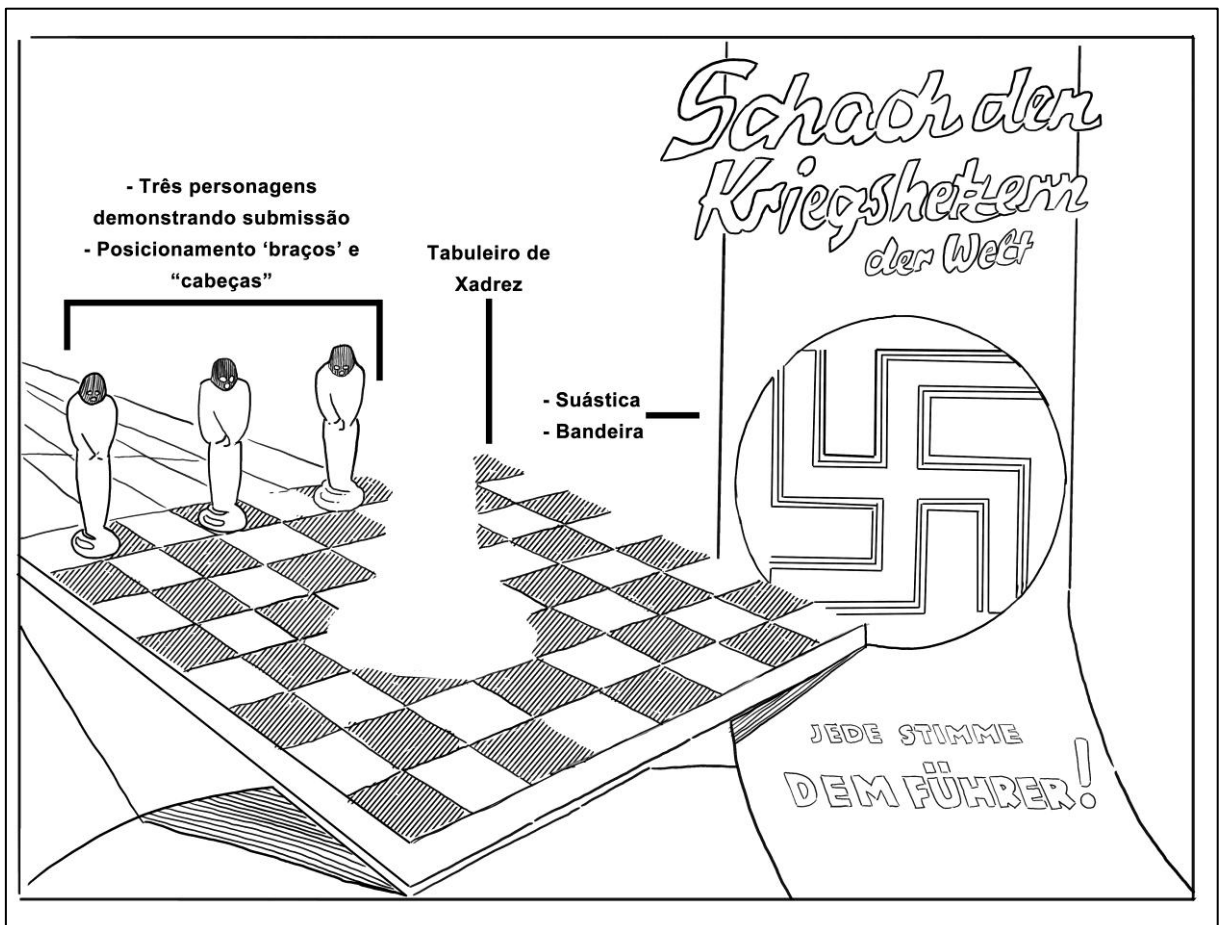


Figura 28: Ilustração do fundo do Cartaz 03

Com relação ao aspecto simbólico que o jogo e seu tabuleiro vinculam a si, Chevalier e Gheerbrant sintetizam as ideias expressas ao afirmar que

É preciso considerar, no importante simbolismo do jogo de xadrez, de um lado, o jogo propriamente dito, e do outro, o tabuleiro sobre o qual ele se desenrola. O tabuleiro é uma representação do mundo manifestado, tecido de sombra e de luz, em que se alternam e equilibram o *yin* e *yang*. O jogo põe em ação essencialmente a inteligência e o rigor. (...) O tabuleiro de xadrez simboliza a tomada de controle, não só sobre adversários e sobre um território, mas também sobre si mesmo, sobre o próprio eu, porquanto a divisão interior do psiquismo humano é igualmente o cenário de um combate. Aceitação e domínio da alternância. (2000, p. 966-967).

Assim sendo, principalmente a segunda parte da afirmação se encaixa de modo singular às palavras expressas no cartaz, em que a ‘tomada do controle’ é a expressão de ordem.

Sobre a figura do rei, Chevalier e Gheerbrant declaram que

O rei é também concebido como uma projeção do eu superior, um ideal a realizar. Não tem mais, então, nenhuma significação histórica e cósmica, torna-se um valor ético e psicológico. Sua imagem concentra sobre si os desejos de autonomia, de governo de si mesmo, de conhecimento integral, de consciência. Nesse sentido, o rei é, com o herói, o santo, o pai, o sábio, o arquétipo da perfeição humana, e ele mobilizava todas as energias espirituais para se realizar. Mas esta imagem pode perverter-se na de um tirano, expressão de vontade de poder mal controlada. (2000, p. 776).

Cabe reparar também na figura das três peças de xadrez que simbolizam o oponente. Várias tríades poderiam ser montadas sem, contudo, se chegar a um final seguro e satisfatório. Juntando fatores históricos, cronológicos, estéticos ou semiológicos, não se sairia da elaboração de hipóteses. Dessa forma, cabe-se aqui analisar somente derivações do visual, sem partir imprudentemente para essas áreas.

Percebe-se que o posicionamento dos ‘braços’ e das ‘cabeças’ das peças indica submissão do ‘inferior’ ao ‘superior’. A diferenciação no tamanho das peças também indica que o *Reich*, simbolizado pela peça do rei, está em um patamar acima, num posicionamento de destaque e acima dos demais – o que intensifica a perspectiva do superior sobre o inferior.

A suástica, segundo Chevalier e Gheerbrant, “é um dos símbolos mais difundidos e antigos. É encontrado do Extremo Oriente à América Central, passando pela Mongólia, pela Índia e pelo norte da Europa” (2000, p. 852). Cirlot completa

dizendo que “seu poder sugestivo é grande porque integra dois símbolos muito efetivos: a cruz de braços iguais (grega) e os quatro eixos numa mesma direção rotatória.” (2005, p. 541).

A simbólica dos números ajuda a compreender melhor o sentido de força totalizadora deste emblema: a suástica é feita de uma cruz, cujas hastes – como nas orientações vetoriais que definem um sentido giratório e em seguida o enviam de volta ao centro – são quadruplicadas. O seu valor numérico é, portanto, de quatro vezes quatro, i.e., dezesseis. É o desenvolvimento da força da Realidade, ou do universo. Como desenvolvimento do universo criado, associa-se a essas grandes figuras criadoras ou redentoras invocadas acima; como desenvolvimento de uma realidade humana, expressará o extremo desenvolvimento de um poder secular, o que explica suas atribuições históricas, de Carlos Magno a Hitler. Aqui, o sentido da rotação intervirá, igualmente, que se trate do sentido direto astronômico, cósmico e, portanto, ligado ao transcendente – é a suástica de Carlos Magno; ou do sentido inverso, dos ponteiros de um relógio, no temporal e no profano – é a suástica hitleriana. Guénon interpreta esses sentidos contrários como a *rotação do mundo visto de um e de outro pólo*; os pólos aqui, são o homem e o pólo celeste e não os pólos terrestres. (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 853).

Ou seja, apesar da complexa e extensa exposição, nota-se que o símbolo é dotado de um ponto central em que as extremidades ‘giram’ ao seu redor. Dessa forma, gera-se um ciclo, uma constante regeneração.

A faixa vermelha ao lado, sugere ser uma bandeira por se assemelhar às bandeiras que eram colocadas pela Alemanha e pelos púlpitos em que Hitler discursava. Apenas a suástica se encontra em posicionamento distinto, o que não acarreta nenhum tipo de prejuízo para a decodificação da mensagem pelo leitor.



Figura 29: Bandeiras nazistas na Alemanha

Por fim, considera-se que os três cartazes propostos para o período de 1933 a 1939 possuem as respectivas análises finalizadas. Dessa forma, percebe-se a necessidade de analisar o período posterior (1939 a 1945), que compreende alguns pôsteres da Alemanha no período da Segunda Guerra Mundial.

4.3 Análises dos anúncios de 1939 a 1945²⁹

Neste tópico, conta-se com a análise de mais três cartazes, desta vez produzidos em outra época e, portanto, com outras ênfases. Notar-se-á que nenhum dos presentes cartazes conta com elementos tradicionais ou com a paleta de cores vista no período anteriormente apresentado. Isso ocorre porque o enfoque é outro. Antes, o enfoque era em difundir uma ideologia, propagá-la, chamar o povo (massa) para se juntar ao *Führer* e aos seus ideais.

Os cartazes se encontram dispostos da seguinte maneira: O Cartaz 04 foi intitulado, pela autora desta monografia, de “Bombardeio às escuras” – e é datado de 1940. O Cartaz 05 é datado do outono de 1943 e recebe o título “Silêncio!”. O Cartaz 06 não possui a disponibilização da datação e se designa com o nome “SS sobre o dragão vermelho”. Assim, como dito anteriormente (no início do ponto anterior), cores, medidas, técnicas e meios originais dos cartazes são desconhecidos.

O primeiro pôster deste tópico traz os reais significados de uma guerra representados em uma imagem: Um esqueleto sobre um avião, lançando bombas sobre a população.

Texto: “Der Feind sieht Dein Licht! Verdunkeln!” (“O inimigo vê a sua luz! Escureça/Apague!”, em tradução livre³⁰).

Imagem: Esqueleto, silhueta de uma pessoa, bomba, avião, escuridão.

²⁹ Todos os anúncios e as datações aqui dispostos foram retirados do site: GERMAN PROPAGANDA ARCHIVE. Disponível em: <www.calvin.edu/academic/cas/gpa>. Acesso em 25 mar 2013.

³⁰ Traduzido do site *German Propaganda Archive*, ponto 9, seção *Nazi Posters: 1939-1945*, cujo texto encontra-se em inglês como “*The enemy sees your light! Black out!*”.



Cartaz 04: Bombardeio às escuras

Seguindo os passos de Barthes explicitados na metodologia de Gemma Penn, parte-se para a análise denotativa dos elementos presentes no Cartaz 04. Ao aspecto tipográfico, nota-se que a palavra no centro da frase, localizada na parte superior do pôster, é a única que não está com a primeira letra maiúscula. ‘*Der Feind*’ significa ‘o inimigo’ e ‘*Dein Licht*’ significa ‘a luz’. Dessa forma, fica subentendido que a frase possui dois significados para o receptor: o inimigo vê a sua luz acesa e isso gera um prejuízo inigualável à sua vida (morte); e o seu inimigo é, de fato, a luz, pois ela é quem vai delatar a sua posição e, conseqüentemente, o levará ao óbito.

Por outro lado, a palavra ‘*Verdunkeln*’ que significa, em tradução livre, ‘apague’, além de estar no exclamativo (bem como a frase acima), tem sua tipia fantasia remetendo, ao mesmo tempo, a um texto feito com um pincel, e, em maior

intensidade, a um raio, uma palavra que vem em forma mais incisiva, mais chocante, que desperta realmente a atenção do leitor. Acaba por intensificar o caráter exclamativo e até mesmo impositivo da mensagem.

Discorrendo sobre o aspecto denotativo da imagem, percebe-se uma caveira com uma expressão maléfica, sentada sobre um avião, jogando, entre as nuvens, uma bomba no pequeno cidadão, representado pela silhueta, na cidade abaixo. A inclinação da cabeça da caveira, o posicionamento do avião, bem como do lado em que o esqueleto segura a bomba, sugerem que ela olha para o indivíduo abaixo e que ele é o seu alvo.

Para a análise conotativa dos níveis de significação, decide-se por quebrar a imagem em duas partes: a figura da caveira e o fundo, juntamente aos textos.



Figura 30: Desmembramento do Cartaz 04

Como a primeira parte da análise, escolhe-se o esqueleto, pois é a figura que ocupa posição (espacial) quase central na peça e com certeza o posto de personagem principal da arte.

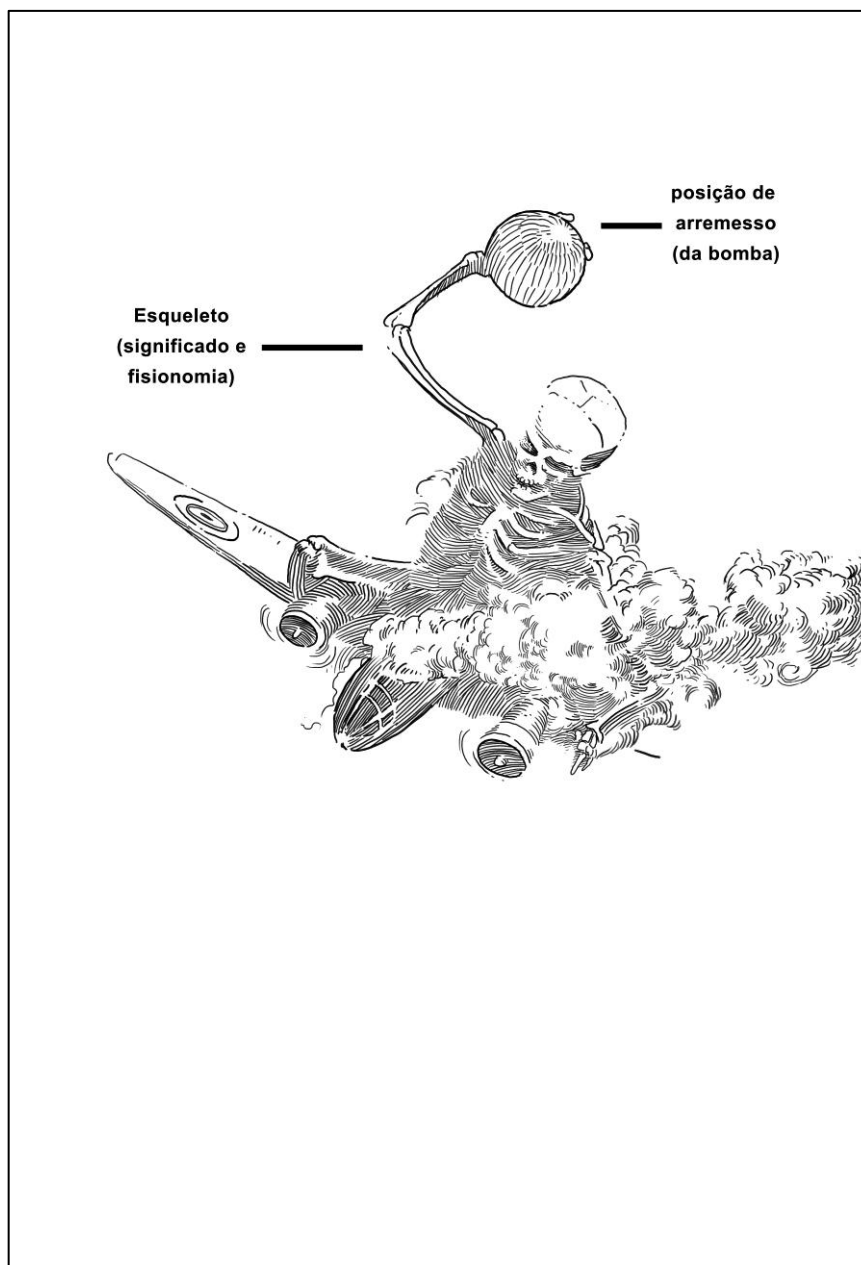


Figura 31: Ilustração do esqueleto do Cartaz 04

O esqueleto consta como símbolo relativo à morte, ao sombrio ou ao místico desde a Antiguidade. Na Idade Média, os imaginários sobre os pensamentos religiosos, ideais de céu e inferno e principalmente da morte eram muito retratados como forma de externar as angústias vividas pelos homens daquele tempo. A relação do xadrez, bem como da morte representada como esqueleto – presentes nos dois últimos cartazes aqui analisados – são pintados por Albertus Pictor (1440 – 1507), pintor medieval sueco, em uma de suas obras mais famosas: *A Morte disputando uma partida de xadrez*, localizada na Diocese de Estocolmo. A obra inspirou o filme *O Sétimo Selo*, do cineasta Ingmar Bergman, cuja temática gira,

dentre inúmeros aspectos, em torno de uma partida de xadrez, das angústias das Cruzadas e a preocupação recorrente com a morte.



Figura 32: Pintura de Albertus Pictor

Segundo Chevalier e Gheerbrant, o esqueleto é "a personificação da morte e, por vezes, do demônio. Na alquimia, símbolo do negro, da putrefação, da decomposição, das cores e operações que precedem as transmutações." (2000, p. 401). Os autores dizem ainda que a caveira representa um ser que, "através da morte, penetrou no segredo do além" (p. 401), mas que permanece, de certa forma, na terra, junto aos vivos.

A fisionomia da caveira, se assim é possível dizer, é sombria, sádica, desumana. Ela transmite sentir prazer ao atacar, em derrotar. É exatamente essa

que os propagandistas do nazismo queriam passar para a população: a noção de que o sombrio inimigo não hesitaria em matá-los. Por se tratar de uma massa a ser moldada no conservadorismo, a religião também exercia uma influência maior, o que gerava reações proporcionais às figuras sombrias como a retratada.

Os bombardeios às cidades realmente ocorriam principalmente à noite, por isso havia toques de recolher e a população era indicada, como se pode perceber, a irem para suas casas e apagar as luzes.

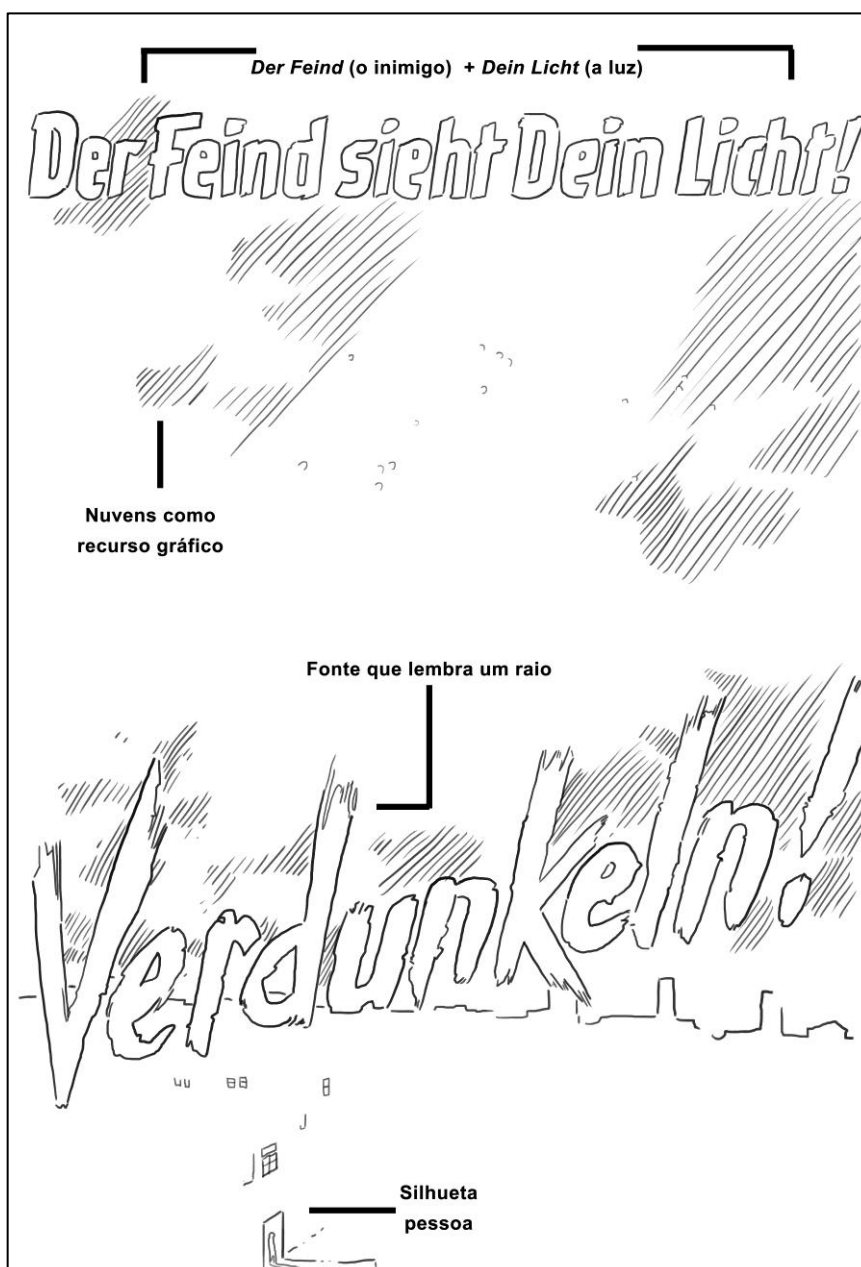


Figura 33: Ilustração do fundo do Cartaz 04

A escuridão transmitida no Cartaz 04 é reforçada pelo uso do preto que, nesse caso, diferentemente da aplicação que teve no Cartaz 03, tem conotação de

luto, mal, trevas. Chevalier e Gheerbrant afirmam que o preto é “com mais frequência compreendido sob seu aspecto frio, negativo. A cor oposta a todas as cores, é associada às trevas primordiais, ao indiferenciamento original” (2000, p. 740).

A utilização das nuvens como recurso gráfico aumenta o clima de conflito e a escuridão que os propagandistas se propuseram a transmitir. Porém, dessa utilização, pode-se tirar ainda duas novas conclusões: que os inimigos voam alto, dentre as nuvens e que isso torna mais difícil ainda a percepção das suas presenças; e/ou que o inimigo trouxe nuvens tempestuosas à Alemanha.

A aproximação com o receptor é feita de forma demasiado sutil. Há a silhueta de um indivíduo na casa que está com as luzes acesas e, juntando essa pessoa, com as demais mensagens verbais e não verbais, pode-se entender que esse alvo, essa pessoa ali representada, pode ser você (leitor).

Em 1941, um ano após o Cartaz 04, o estilo adotado é completamente diferente, mas a mensagem é a mesma. Na verdade, a perspectiva aterrorizante dá lugar a uma preocupação maior com a estética e o estilo a ser transmitido.



Figura 34: Apague!

Os dois seguintes anúncios são demasiado simbólicos e transcendem o primeiro olhar do espectador, fazendo-se necessária a maior utilização do léxico do que do visual.

Texto: “*Schäm Dich, Schwätzer!*” (“Tenha vergonha de si mesmo, tagarela!”, em tradução livre³¹) e “*Feind hört mit – Schweigen ist Pflicht!*” (“O inimigo está ouvindo – O silêncio é um dever!”, em tradução livre³²).

Imagem: Ganso, homem, fábrica e chaminés.



Cartaz 05: Silêncio!

³¹ Traduzido do site *German Propaganda Archive*, ponto 37, seção *Nazi Posters: 1939-1945*, cujo texto encontra-se em inglês como “*Shame on you, chatterer!*”.

³² Traduzido do site *German Propaganda Archive*, ponto 37, seção *Nazi Posters: 1939-1945*, cujo texto encontra-se em inglês como “*The enemy is listening. Silence is your duty!*”.

Realizando a análise denotativa da imagem, percebe-se um homem com cabeça de ganso. Suas pernas afastadas e o posicionamento dos seus braços sugere movimentação, como se o personagem retratado estivesse correndo ou andando em passadas mais aceleradas.

Pelo posicionamento e pela dimensão do único elemento do plano de fundo se comparado ao personagem, nota-se a sugestão de uma perspectiva, de que o homem com cabeça de ganso está vindo daquele local.

O exame tipográfico deixa nítida a utilização de uma tipia de coloração branca que se aproxima àquela utilizada na palavra “*Verdunkeln!*”, disposta no Cartaz 04. Porém, no Cartaz 05 as “linhas” que saem dos caracteres são diferentes, menos agressivas e espaçosas (entre si e relativo à imagem). A sugestão, nesse caso, não é de raio, nem a sensação de tensão, mas de uma escrita feita com algum pincel, em que as suas cerdas deixaram esse estilo impresso aos caracteres. A linha inferior à frase em letras fantasia caracteriza-se como bastonada, sem serifa (*sans serif*).

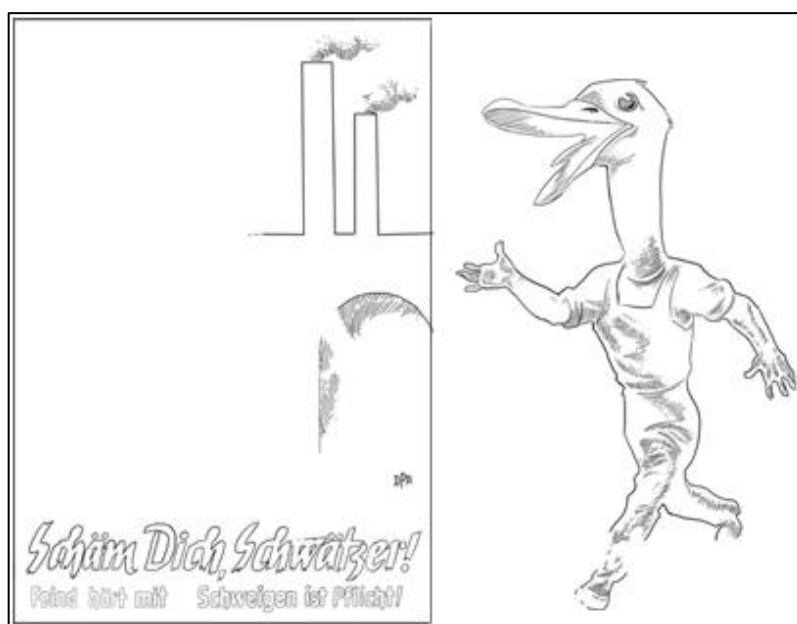


Figura 35: Desmembramento do Cartaz 05

Passando à análise conotativa (dividida em duas partes, como pode ser percebida na Figura 35), é nítida a utilização dos tons azul, branco e, de forma pontual, amarelo³³. Para Chevalier e Gheerbrant,

O azul é a mais **profunda** das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma

³³ Sujeito às alterações de impressão e digitalização do cartaz.

perpétua fuga da cor. O azul é a mais **imaterial** das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência; (...) O azul é a mais **fria** das cores e, em seu valor absoluto, a mais **pura**, à exceção do vazio total do branco neutro. O conjunto de suas aplicações simbólicas depende dessas qualidades fundamentais. (2000, p. 107).

Israel Pedrosa cita ainda que Leonardo da Vinci afirmava que “o azul é composto de luz e trevas, de um preto perfeito e de um branco muito puro como o ar” (DA VINCI *apud* PEDROSA, 2010, p. 126). O autor faz uso do que o pintor Goethe acreditava: “todo preto que clareia se torna azul (...) O azul nos causa uma impressão de cinza e também nos evoca a sombra. Sabemos que ele deriva do preto.” (GOETHE *apud* PEDROSA, 2010, p. 126). Apesar de todas as significações, também a associação mais óbvia não pode ser descartada: a água, presente nos lagos em que os gansos ficam, é representada pela cor azul. Assim sendo, o estranhamento perante à tonalidade e à utilização do animal é praticamente inexistente.

O amarelo é utilizado, devido à cor natural do bico do animal, para caracterizá-lo também na ilustração. A tonalidade do amarelo utilizado nos braços da pessoa não é tão amarelo quanto o do bico, o que faz a autora desta monografia acreditar que houve perda de qualidade cromática na digitalização da peça. E que, na realidade, a cor utilizada seria ocre ou bege. Assim sendo, resta supor que a escolha da cor azul não foi tão complexa quanto parece.

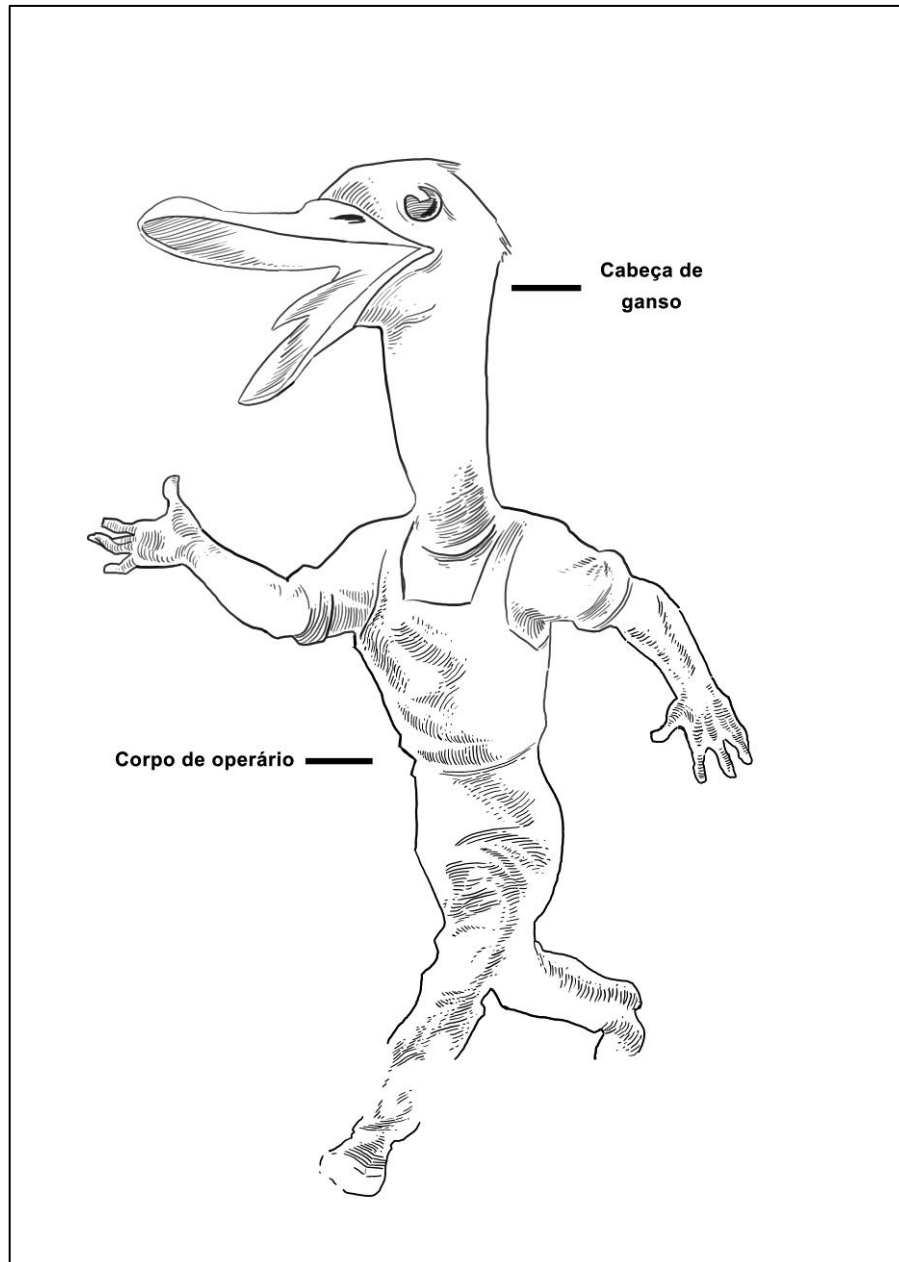


Figura 36: Ilustração do ganso do Cartaz 05

Para se entender a escolha do ganso, é necessário recorrer às significações simbólicas, dispostas por Chevalier e Gheerbrant em seu *Dicionário de Símbolos*, que envolvem a Antiguidade Clássica:

Na própria Roma, os gansos sagrados, que eram criados ao redor do tempo da deusa Juno, tinham como que uma missão de *prevenir*; eram tidos como capazes de pressentir o perigo e dar o alarma. Distinguiram-se especialmente em 390 a.C., ao gritarem quando os gauleses tentaram, uma noite, tomar de assalto o Capitólio (2000, p.460).

Como é perceptível, os gansos grasnam em uma intensidade enorme e servem de alarme. No caso, esse alarme (no sentido de sair propagando informações valiosas) é o que o regime nazista não deseja. O ganso está retratado de boca aberta, como se estivesse grasnando e correndo (ou andando rapidamente), de forma que esse som estridente se espalhará e atingirá muitos ouvintes. É uma analogia para a informação. Se houver a propagação de uma informação, muitas nações desejarão ouvir, enquanto a população de outras (no caso, da própria Alemanha), padecerá, “pagará o pato”.

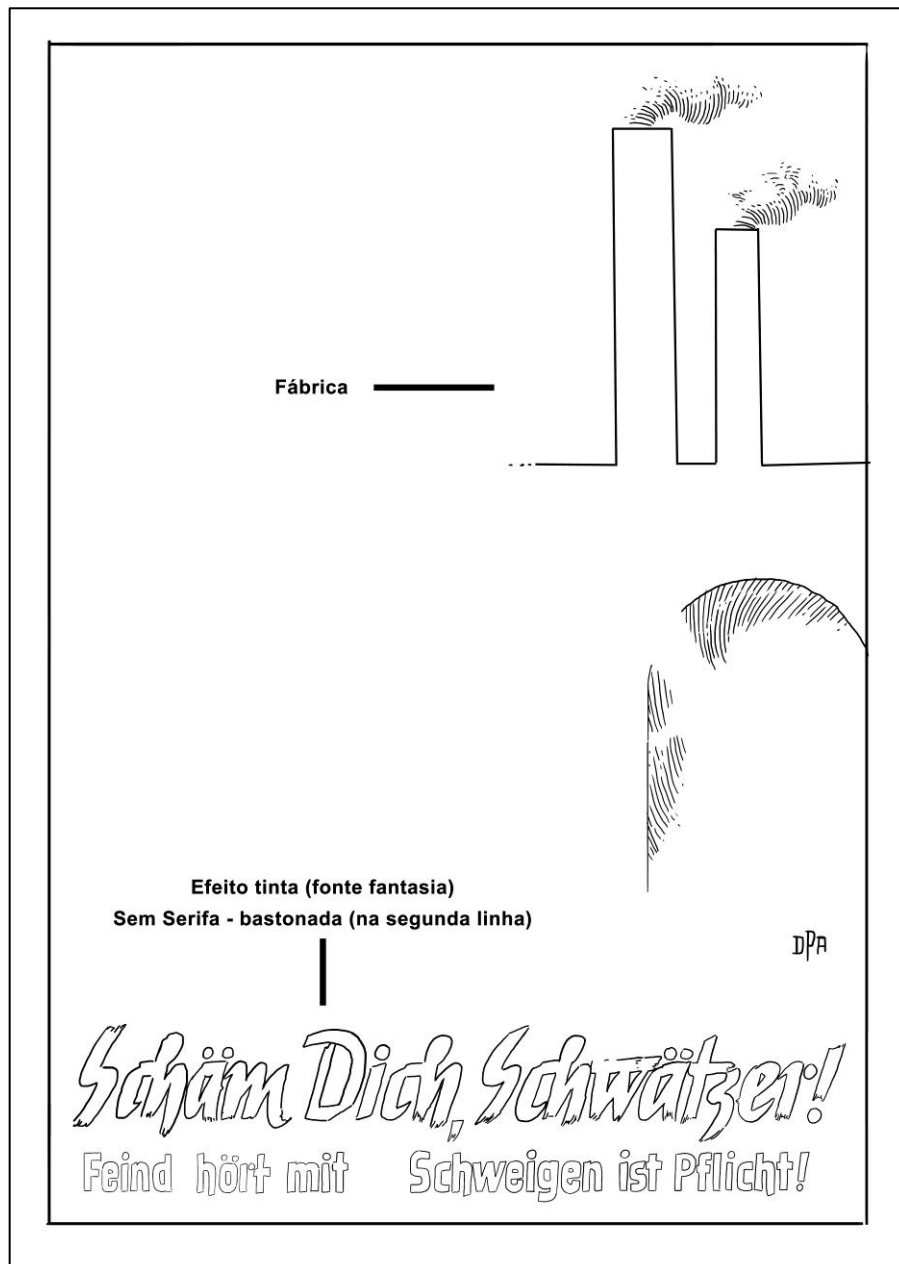


Figura 37: Ilustração do fundo do Cartaz 05

Nitidamente, ao juntar a figura (homem com macacão), ao fundo da imagem (fábrica), é obtida a personificação do operariado alemão. Hitler (2001) explicita a importância do operariado e do trabalhador para a Alemanha. Demonstra que eles são as pessoas responsáveis por extinguir, juntamente às decisões políticas tomadas, a miséria, fome e sentimento de derrota da vida dos alemães.

A fonte de reserva, na qual o movimento incipiente tem de conquistar seus adeptos, será, em primeiro lugar, a massa dos nossos operários. Esta é que nos cumpre, a todo preço, arrancar à mania internacional, salvar da miséria social, levantar da crise cultural, para integrá-la na comunhão geral e, como um fator bem distinto, precioso, desejando agir conforme o sentimento e espírito nacionais. (HITLER, 2001, p. 252).

Assim sendo, fica nítida a importância do operário e porque ele é retratado nessa imagem. O trabalhador fabril é uma figura importante para a Alemanha e, por se localizar em uma posição menos favorecida na sociedade, poderia achar as propostas dos países, espões ou outras pessoas, tentadoras e resolveria, portanto, repassar informações importantes para a segurança interna da Alemanha. O isolamento com o externo era necessário, era o protecionismo de um país que ainda sentia, de alguma forma, os reflexos econômicos do liberalismo econômico de outrora.

O último cartaz, de número 06, não possui datação conhecida. Sabe-se que foi um pôster de recrutamento da *Waffen-SS* (também conhecida como SS Armada), distribuído na Bélgica. Possui alto teor simbólico, sendo, por tal motivo, escolhido para análise.



Cartaz 06: SS sobre o dragão vermelho

Analisando a imagem pelo aspecto denotativo, vê-se um dragão vermelho, acorrentado com alguns símbolos fortes pendurados em seu pescoço, sendo esmagado ou espetado pelas formas brancas e sólidas que acima dele se localizam. Ao lado de seu corpo, há uma costela e um esqueleto. No plano de fundo, vê-se o traço de um soldado que carrega, em sua mão, uma arma (que se assemelha a um cassetete), atrás dessa figura, como que no horizonte, há uma cidade. Suas cores predominantes são: laranja, azul-esverdeado, preto, vermelho, branco, amarelo.

Sobre a tipografia, ambas as fontes utilizadas podem ser caracterizadas como sem serifa, bastonadas, alterando, entre elas, a largura dos caracteres e a espessura (a segunda fonte é mais fina e mais larga do que a primeira).

Analisando os níveis de significação sobre o aspecto conotativo, opta-se por dividir a imagem em três partes, como fica percebido na imagem abaixo.

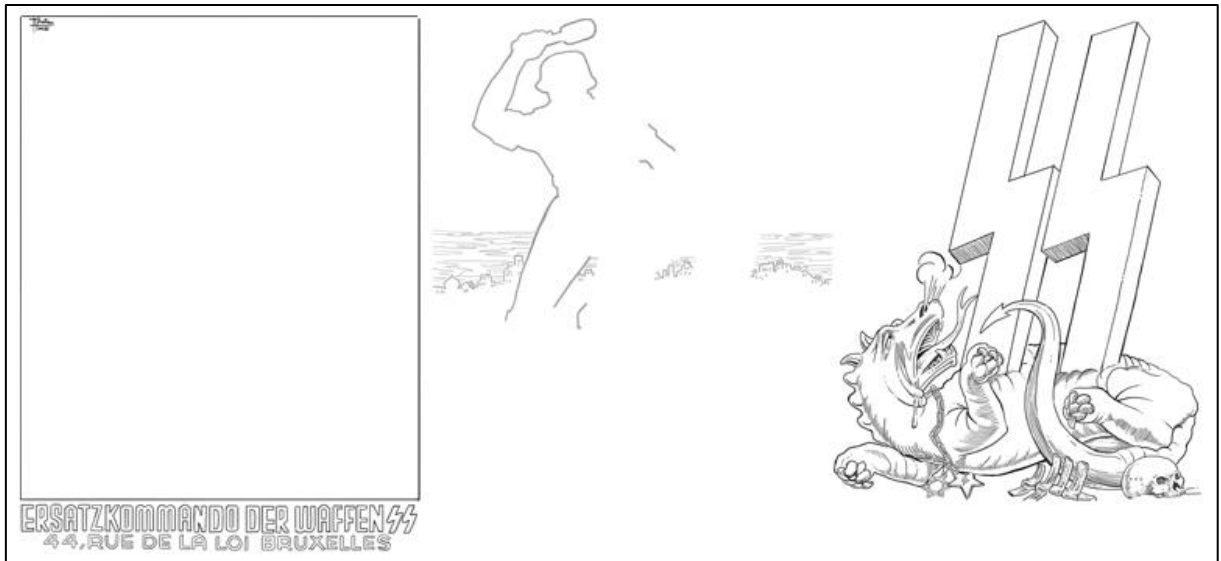


Figura 38: Desmembramento do Cartaz 06

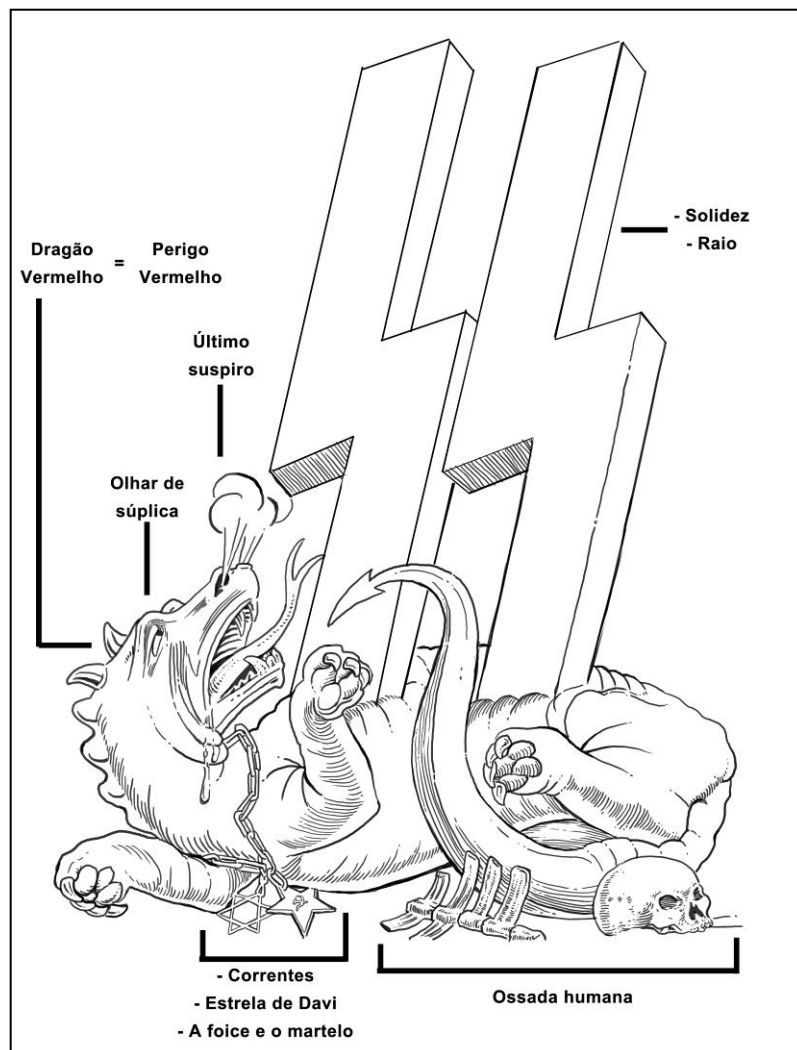


Figura 39: Ilustração do dragão do Cartaz 06

Em primeira instância, analisar-se-á a figura simbólica do dragão. Chevalier e Gheerbrant afirmam que

O dragão nos aparece essencialmente como um guardião severo ou como um símbolo do mal e das tendências demoníacas. Ele é, na verdade, o guardião dos tesouros ocultos, e, como tal, o adversário que deve ser eliminado para se ter acesso a eles. (...) Como símbolo demoníaco, o dragão se identifica, na realidade, com a serpente. (2000, p. 349)

Principalmente a última afirmação dos autores se reflete na semelhança buscada pelos propagandistas do nazismo. Com relação à afirmação de que o dragão é o guardião dos tesouros, fica nítida a intenção dos propagandistas do período em utilizar esse atributo para correlacioná-lo com judeus – que, em outros cartazes, são retratados portando sacos de dinheiro. No período pré-1933, a intolerância à alteridade como parte da ideologia nazista era muito retratada pela figura da serpente. Há ainda a hibridização entre o dragão e a serpente, como é visto na Figura 42, em que um santo (deduz-se que seja, possivelmente, São Jorge), ajuda o soldado nazista a eliminar a “anomalia”. Novamente, vê-se também, o recurso da manga dobrada, na Figura 41.



Figura 40: Serpente 01



Figura 41: Serpente 02



Figura 42: Híbrido de dragão com serpente

A historiadora Maria Luiza Tucci Carneiro reforça que

os nacional-socialistas incitavam, de forma obsessiva, preconceitos seculares ao responsabilizar os judeus por todas as aflições que ameaçavam a estabilidade da nação. Tanto o bolchevismo como o judaísmo eram atacados como representantes dos males da modernidade. Assim, dentre os preceitos básicos do ideário nazista estavam o nacionalismo exacerbado, o antibolchevismo, o antiliberalismo e o anti-semitismo. (2004, p. 106).

Dessa forma, consegue-se compreender o porquê de essas marcas estarem presas aos corpos dessas serpentes, serpentes-dragões e, inclusive, presas ao pescoço do dragão do Cartaz 06. Exatamente os dois grandes pilares utilizados como bodes expiatórios estão representados com seus símbolos mais notáveis, no pescoço do dragão: Estrela de Davi do judaísmo e a foice e o martelo do comunismo.

A Estrela de Davi possui esse nome pela utilização, segundo a tradição judaica, do símbolo sobre os escudos dos guerreiros do exército do rei Davi. A união das letras do alfabeto hebraico – *Dálet*, *Vav* e *Dálet* –, devido às suas formas triangulares, se sobrepostas, formam uma espécie de estrela³⁴. O símbolo da foice e do martelo dos comunistas é utilizado para representar o proletariado – principalmente industrial – (martelo) e os camponeses (foice). A estrela vermelha, em que o símbolo paira, possui cinco pontas que representam os cinco continentes e as cinco classes da sociedade comunista: operariado, exército, camponeses,

³⁴ Informações disponíveis em: <<http://judaism.about.com/od/judaismbasics/a/starofdavid.htm>>. Acesso em: 23 mai 2013.

juventude e intelectuais. O uso do amarelo em fundo vermelho, para eles, é a representação da insurreição³⁵.

Os símbolos estão pendurados ao dragão por meio de uma corrente, que possui o seguinte significado simbólico:

Em um sentido sociopsicológico, a corrente simboliza a necessidade de uma adaptação à vida coletiva e a capacidade de integração ao grupo. Marca uma fase da evolução ou da involução pessoais, e não há nada de mais difícil, talvez, do ponto de vista psíquico, do que sentir o indispensável elo de ligação social, não mais como uma corrente pesada e imposta do exterior, mas numa forma de adesão espontânea. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 292-293).

O dragão vermelho, provavelmente com a sua cor atribuída devido à relação com o chamado “perigo vermelho” – de expansão temida pela Europa, principalmente pela Alemanha –, insere-se no contexto da necessidade de reinserção na sociedade, de ser colocado nos eixos – ou retirado deles.

A expressão do dragão é de um ser que suplica por sua vida, que se encontra em seu último suspiro (representado pela fumaça que sai de suas narinas). Por outro lado, a sensação que passa é a de um ser que pede misericórdia, pede para não ser sacrificado. Ele não solta fogo, não oferece resistência, está em seus momentos finais. Perto de si, para amenizar a sensibilidade do espectador à expressão do animal mítico, é colocada a ossada de um ser humano, dando a consequente impressão de que ele não é inocente, de que matou uma pessoa.

As estruturas que representam a ‘SS’ (como um todo, sem distinção setorial) são sólidas, assim como a maioria das estruturas que o nazismo construiu, justamente para que se dê a sensação que a nação e os segmentos que a compõe são inabaláveis. A incisão sobre o dragão é impressionante e o que faz com que o receptor tenha essa sensação são as partes do dragão que se encontram na frente do elemento. O símbolo que representa a SS (*Schutzstaffel* ou Tropas de Proteção) é a escrita da letra S em alfabeto rúnico, utilizado para a escrita de germânicos de localizações específicas. A forma lembra um raio, que incide de modo célere e surpreendente, não permitindo, ao oponente, sequer raciocinar.

A segunda análise de cunho conotativo é feita sobre o fundo da peça, que traz um soldado em modo de ataque atrás do grande símbolo da SS.

³⁵ Informações disponíveis em:
<<http://www.westminstercollege.edu/myriad/index.cfm?parent=2514&detail=4475&content=4797>>.
Acesso em 23 mai 2013.

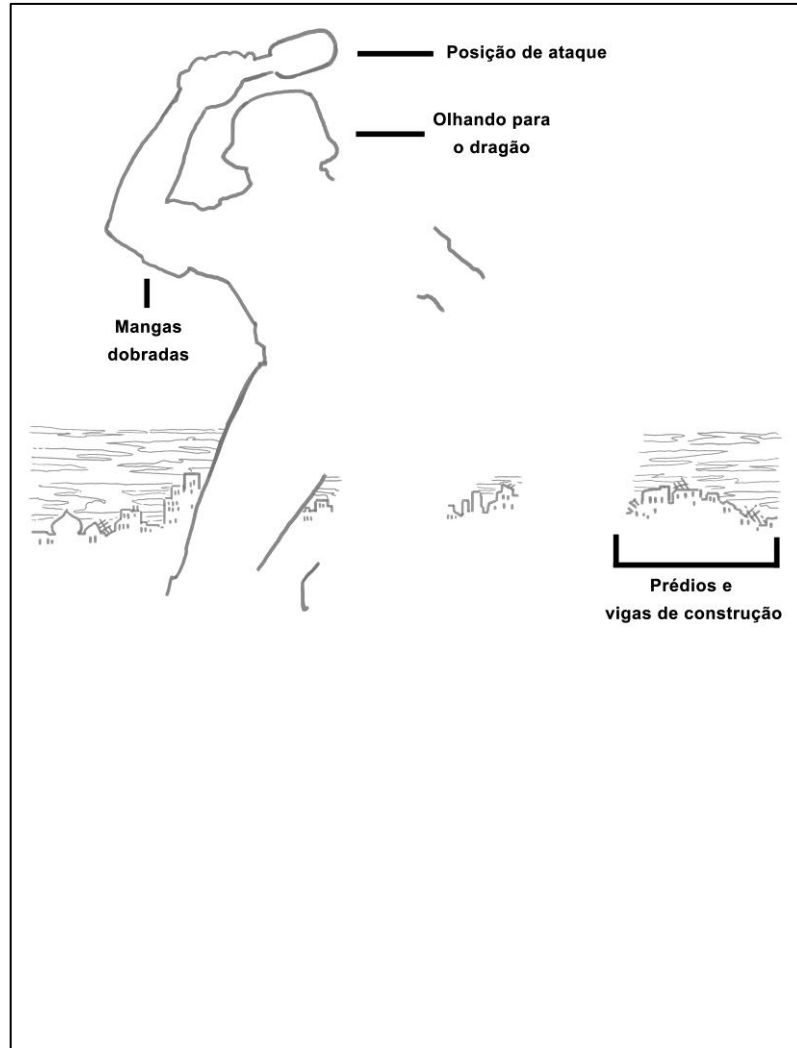


Figura 43: Ilustração do fundo do Cartaz 06

As cores do fundo são simples e, como desejado, não trazem muita implicação para a peça em si. A parte preta representa o chão, assim como o sombrio, devido à figura que traz à sua frente. As cores foram meticulosamente escolhidas para não conflitarem umas com as outras, uma vez que o verde, azul, amarelo e vermelho, assim como suas tonalidades intermediárias, tendem a se combinar de forma singular.

A cidade ao fundo aparenta estar destruída, pois mostra algumas vigas de construção em meio aos prédios. Apesar de o soldado que está com a silhueta demarcada em traço não demonstrar seu rosto, pelo seu posicionamento, vemos que ele olha e objetiva o dragão, assim como o dragão o olha de volta pedindo clemência. O soldado demonstra determinação naquilo que vai fazer e, novamente, percebe-se o recurso das mangas dobradas de um homem que desempenha uma função que exige trabalho e esforço.

Por fim, a análise conotativa da borda será sucinta e ficará restrita ao texto, uma vez que além desses elementos, há apenas uma cor.



Figura 44: Ilustração do texto do Cartaz 06

Devido à quantidade de informações contidas no anúncio, não seria possível utilizar uma fonte fantasia sem poluir o cartaz. As informações básicas são transmitidas, sem rodeios, para a população. A mensagem que se deseja passar é: recrutamento para uma seção da *Waffen-SS* e o endereço onde isto ocorrerá. Pela própria digitalização, não há como saber o que está escrito na linha abaixo do endereço³⁶. A *Waffen-SS* é uma espécie de força-tarefa da SS, seu próprio exército – diferente das forças armadas do Estado, a *Wehrmacht*. Sobre a *Ersatzkommando*, não houve bibliografia disponível que permitisse sua identificação, porém, por meio da pesquisa exploratória, pode-se deduzir que é uma das subdivisões internas da *Waffen-SS*.

³⁶ Ver o Cartaz 06.

Apesar da minuciosa seleção de somente 6 (seis) anúncios, esses representam alguns dentre os inúmeros cartazes dispostos sobre o período e que possuem conotações simbólicas. Sendo assim, diante do exposto, acredita-se ter cumprido a proposta de instruir o leitor na compreensão semiológica dos anúncios do período de 1933 a 1945.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o Ensino Médio, tenho um interesse inexplicável em compreender as mentes das pessoas que se adéquam a regimes totalitários, no sentido de adotarem mentalidade semelhante àquela que é difundida pelo poder dominante. Como sempre tive a curiosidade e o fascínio por compreender os ideais tão fortes e perversos que eram difundidos durante o nazismo e via que as pessoas costumavam julgar o regime de um modo geral, como um bloco maciço, sem analisar a perspectiva brilhante do avanço publicitário, da medicina e de outros pontos – mesmo que em conjunturas repugnantes – fez com que eu tomasse mais interesse ainda pelo tema, refletisse acerca do porquê de eu pensar diferente e se estou ‘errada’ ou ‘certa’, do ponto de vista social, em fazer tais questionamentos.

À época do Ensino Médio, eu não sabia, mas posteriormente, já na graduação, descobri que essa minha curiosidade estava imersa no mundo da semiologia e na decodificação, por muitas vezes involuntária, de símbolos. De que forma eram retratados, verbal e principalmente de forma visual, os ideais do sistema nazista em seus cartazes. Sob diversas perspectivas, o sistema nazista, direta ou indiretamente, suscita incompreensões e consequentes interesses por minha parte – aparentemente, não só minha.

A mágica proporcionada pelo cinema, se somada à necessidade humana de compreender eventos, gera visões únicas e formas emocionantes de descrevê-los. Ao mesmo tempo, devido ao caráter livre que a sétima arte possui, também são criadas diversas versões irreais dos acontecimentos – o que não é, de forma alguma, equivocado. *Olympia*, *O Triunfo da Vontade*, *A Queda*, *Arquitetura da Destruição*, *A Lista de Schindler*, *O Menino do Pijama Listrado*, *A Onda*, entre inúmeros outros, trazem, dentro dos olhares e interesses de cineastas, modos característicos de lidar com o mesmo período ou com as mesmas fontes.

Algumas dificuldades exploratórias foram encontradas. Nem todos os cartazes possuem suas datações completas, informações relevantes ou sequer digitalizações apropriadas. Nesse ponto, fica-se completamente à mercê de fontes confiáveis, como o site *German Propaganda Archive*, da *Calvin College*, Estados Unidos. Todos os cartazes foram excessivamente pesquisados, a fim de que fossem encontrados outros sites confiáveis que disponibilizassem maiores informações

sobre eles. Infelizmente, muitas das pesquisas não conduziram a demais conclusões.

A dificuldade da língua alemã também foi enorme, pois não compreendo ou sequer me aproximo de dominar o idioma. A pesquisa de cada texto foi feita de forma detalhada, buscando ver todas as possíveis traduções disponíveis, bem como foi necessária a ajuda de alguns amigos que sabem o idioma para que dessem suas opiniões sobre as traduções realizadas. De forma extremamente positiva, a maioria dos cartazes possuía a tradução para o inglês, idioma que compreendo com facilidade. Mas não foi somente porque tinha tradução que sua veracidade não foi confirmada. Foi um trabalho detalhado, que trouxe resultados significativos à análise.

A idealização de “quebrar” a imagem em vários pedaços facilita à compreensão, mas gera muito mais trabalho e detalhamento das partes expostas. Não foi uma dificuldade, mas gerou maiores cuidados e, portanto, mais dispêndio de tempo.

Em linhas gerais, no Capítulo 01, proporcionou-se ao leitor, uma explicação cronológica breve, para que ele compreendesse o que ocorria naquela conjuntura temporal e espacial. No Capítulo 02, foi fornecida a ele uma série de técnicas de persuasão, de composição de texto publicitário, definições, movimentos estéticos, além de uma introdução geral às fontes e cores que seriam vistas, com maior detalhamento, no capítulo posterior. O Capítulo 03 se ateve à análise dos níveis conotativos e denotativos de significação dos seis anúncios escolhidos do período de 1933 a 1945.

O leitor pôde ter a prévia sensação de que algumas das afirmações contidas no Capítulo 02 apareceriam no Capítulo 03, mas, desde o início, foi assegurado que no terceiro capítulo, o enfoque seria semiológico. De qualquer forma, é importante ressaltar que os dados disponibilizados no segundo capítulo foram aprendidos durante a minha graduação, mostrando-me uma nova forma de analisar e ver as peças que se demonstrou muito útil na hora de compor as minhas artes – para não deixá-las carentes em alguns aspectos. Acredito ser importante repassar esse conhecimento principalmente se o público de destino for da área de Publicidade e Propaganda.

É dúbio e demasiado jocoso ver que se estuda a retórica persuasiva, mas que, por ser um recurso tão sutil, quase não a percebemos nos discursos casuais.

Nesta exposição, assim como nos trabalhos em geral, é utilizada uma linguagem que conduz o leitor ao entendimento, o conduz a compreender e até mesmo a aceitar a pesquisa como verdade (não absoluta) – o que de fato é. É uma linguagem persuasiva. Ou seja, por mais sutil que pareça, estamos, a todo o momento, utilizando as técnicas de persuasão sem perceber ou sem que isso seja necessariamente prejudicial.

O mundo está cheio de signos, mas esses signos não têm todos a bela simplicidade das letras do alfabeto, das tabuletas do código de trânsito ou dos uniformes militares: são infinitamente mais complicados. Na maioria das vezes os vemos como se fossem informações 'naturais' (...)

Por a teoria de Roland Barthes se tratar de um exame crítico e denso, optou-se por não misturar com outras interpretações distintas e paralelas de modo a não deslocar a perspectiva do leitor ou torná-la difusa. A maior preocupação tida foi na manutenção de uma coerência e da linguagem disposta com o máximo de didática possível, pois acredito que não há nada tão complicado que não possa ser explicado e, conseqüentemente, aprendido.

Pode-se concluir, portanto, que é desconhecida análise semiológica, sobre o período, que se atenha aos detalhes ou que utilize o mesmo ponto de vista. Assim sendo, considero-na valiosa e singular para a área de comunicação, estendendo para humanidades. Mesmo que surjam outras apreciações semiológicas do período analisado ou até dos mesmos anúncios do período nazista, não há a mínima possibilidade de elas serem semelhantes, pois os pontos de vista, sobre um objeto, incidem sempre de maneira distinta.

Ao retomar o início do primeiro capítulo, em que se discorreu acerca do século XX, conclui-se que seu final “não nos levou para o futuro que ele próprio imaginara. Desembarcou-nos num presente solto do passado e desconfiado do que está por vir, obrigando-nos a reinventar os passos de uma eterna peregrinação” (FILHO, 2003, p. 21).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLERT, Tilman. *The Hitler Salute: on the meaning of a gesture*. Nova Iorque: Picador, 2005. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=-1ZtJg_PI70C&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false. Acesso em 21 mai 2013.
- ARENDDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BARBOZA FILHO, R. . *Século XX: uma introdução (em forma de prefácio)*. In: Aggio, Alberto; Lahuerta, Milton. (Org.). *Pensar o Século XX. Problemas políticos e história nacional na América Latina*. São Paulo: Editora da UNESP, 2003, p. 15-27.
- BARTHES, Roland. *A antiga retórica - Apostila*. In: *A Aventura Semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. *A cozinha dos sentidos*. In: *A Aventura Semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERSTEIN, Serge; MILZA, Pierre. *História do Século XX. 1900-1945: O Fim do Mundo Europeu*. Vol.1. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.
- BROWN, J.A.C. *Técnicas de Persuasão*. 2 ed Rio de Janeiro: Zahar, 1971.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *A Era Nazi e o Anti-semitismo*. In: Jaime Pinsky; Carla Bassanezi Pinsky. (Org.). *Faces do Fanatismo*. Vol. 1. São Paulo: Contexto, 2004. p. 102-133.
- CAROL, Anne; GARRIGUES, Jean; IVERNEL, Martin. *Resumo de história do século XX. Lisboa: Plátano, 1997*.
- CHAUÍ, Marilena. *O Que É Ideologia*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Centauro, 2005.
- CITELLI, Adilson. *Linguagem e Persuasão*. São Paulo: Ática, 2006.
- DAPIEVE, Arthur. *Invenção original do nosso tempo: o nazi-fascismo*. *O Globo*. 2000.
- DAYOUB, Khazzoun Mirched. *A Ordem Das Idéias: Palavra, Imagem E Persuasão; A Retórica*. São Paulo : Manole , 2004
- GALLO, Max. *O rei oferece o poder a Mussolini*. In: *Fascismo: como foi gerado o monstro*. *História Viva*. São Paulo: jun. 2004. p. 04-06.

GARCIA, Nelson Jahr. *O Que É Propaganda Ideológica*. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

GONÇALVES, Williams S. *A Segunda Guerra Mundial*. In: FILHO, Daniel Aarão Reis; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste. *O Século XX: o tempo das crises – revoluções, fascismos e guerras*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 167-193.

GUTERMAN, Thiago Paz. *Propaganda e Persuasão na Alemanha Nazista*. Disponível em: <<http://www.repositorio.uniceub.br/handle/123456789/2475>>. Acesso em 13 abr 2013.

HITLER, Adolph. *Minha Luta*. Tradução de Klaus Von Puschen. São Paulo: Centauro, 2001.

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos*. O breve século XX: 1914 – 1991. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 598 p.

HOLLIS, Richard. *Design Gráfico: Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KRAMER, Lloyd S. *Literatura. Crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra*. In: HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MOREIRA, Sonia Virgínia. *Análise documental como método e como técnica*. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005. p. 269-279.

PAZ, Octavio. *O Uso e a Contemplação*. São Paulo: Cultura e Ação, Revista Raiz. n.3.

PEDRO, Antonio; LIMA, Lizânias de Souza. *A Segunda Guerra Mundial. História da civilização ocidental*. São Paulo: FTD, 2005. p. 437-444.

PEDROSA, Israel. *Da Cor à Cor Inexistente*. 10 ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2010.

PENN, Gemma. *Análise Semiótica de Imagens Paradas*. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som*. 3 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. p. 319-342.

PEREIRA, Égina Glauce Santos. *Retórica e Argumentação: os mecanismos que regem a prática do discurso jurídico*. 2006. 111 p. Dissertação (mestrado) – Programa De Pós-Graduação Em Estudos Linguísticos, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ALDR-6SJQ89/disserta_o_egina.pdf?sequence=1>. Acesso em 13 abr 2013.

RODRIGUES, Sérgio. *Alemanha, Deutschland, Germany*: um país, muitos nomes. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/consultorio/alemanha-deutschland-germany-um-pais-muitos-nomes/>>. Acesso em 10 mai 2013.

STRICKLAND, Carol. *Arte Comentada: da Pré-História ao pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

STUMPF, Ida R. C. . Pesquisa Bibliográfica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005. p. 51-61.

TOTA, Pedro. *Segunda Guerra Mundial*. In: MAGNOLI, Demétrio (org.). *História das Guerras*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 355-389.

VELASCO, Bárbara M. de. *Nazismo por imagens*. Em Tempo de Histórias, v. 10, p. 117-136, 2006.