

Copyright © 2012 Wagner Pinheiro Pereira

Publishers: Joana Monteleone/ Haroldo Ceravolo Sereza/ Roberto Cosso

Edição: Joana Monteleone

Editor Assistente: Vitor Rodrigo Donofrio Arruda

Projeto gráfico: Marília Reis

Diagramação: Marília Reis/ João Paulo Putini

Revisão: Maria da Glória Galante de Carvalho

Assistente de Produção: Natalia Marcelli de Carvalho/ João Paulo Putini

Capa: Sami Reininger/ João Paulo Putini

IMAGENS DA CAPA

No topo: Adolf Hitler treina poses e gestos a serem utilizados para convencimento das massas em discursos políticos durante um ensaio fotográfico realizado por Heinrich Hoffmann, o seu fotógrafo oficial, em 1924/1925.

Embaixo: O Presidente Franklin Delano Roosevelt profere um discurso ao país em seu primeiro programa radiofônico "Fireside Chat", transmitido diretamente da Casa Branca, Washington, D.C., em 12 de março de 1933.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-SA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RI

P-489p

Pereira, Wagner Pinheiro
O PODER DAS IMAGENS: CINEMA E POLÍTICA NOS GOVERNOS DE ADOLF
HITLER E DE FRANKLIN D. ROOSEVELT (1933-1945)
Wagner Pinheiro Pereira
São Paulo: Alameda, 2012
700p.

Inclui bibliografia
Filmografia
ISBN: 978-85-7939-045-6

1. Cinema e Estado - Estados Unidos. 2. Cinema e Estado - Alemanha. 3.
Estados Unidos - Política e governo - 1933-1945. 4. Alemanha - Política
e governo - 1933-1945. 5. Estados Unidos - História. 6. Alemanha -
História. I. Título.

10-3343 CDD: 791.43
CDU: 791.43

020360

ALAMEDA CASA EDITORIAL

Rua Conselheiro Ramalho, 694 – Bela Vista

CEP: 01325-000 – São Paulo – SP

Tel. (11) 3012-2400

www.alamedaeditorial.com.br

O PODER DAS IMAGENS

CINEMA E POLÍTICA NOS GOVERNOS DE ADOLF HITLER

E DE FRANKLIN D. ROOSEVELT (1933-1945)

WAGNER PINHEIRO PEREIRA



americanos continuaram sendo apreciados até hoje pelo grande público que se emocionou com a bravura dos soldados americanos em luta contra os bárbaros inimigos.

Wagner Pinheiro Pereira deu continuidade ao estudo do cinema de propaganda em seu doutorado, no qual analisa filmes produzidos por regimes de massa (nazista, fascista, franquista, salazarista, varguista e peronista) mostrando as conexões entre eles. Espero que o livro atual sirva de estímulo para a leitura do próximo quando a publicação acontecer.

Profa. Dra. Maria Helena Rolim Capelato

Profª. Titular em História da América – FFLCH-USP

Introdução

O presente estudo tem como proposta central a análise comparada da utilização do cinema como instrumento de propaganda política e de controle da opinião pública durante os governos de Adolf Hitler (1933-1945), na Alemanha, e de Franklin Delano Roosevelt (1933-1945), nos Estados Unidos da América. As produções cinematográficas alemãs e americanas¹ desse período são significativas para a compreensão das ideologias que orientaram esses governos e para a discussão sobre a relação entre cinema e política. Além disso, o mapeamento dos aspectos comuns, diferenciais e específicos das imagens e mensagens políticas veiculadas pelo cinema possibilita a compreensão da natureza dos respectivos governos e das mudanças políticas e culturais que eles introduziram nos dois países.

O interesse pelo tema proposto surgiu durante os anos em que cursava o colegial técnico de Publicidade e Propaganda, período em que tive a oportunidade de assistir a alguns filmes nazifascistas. Na faculdade entrei novamente em contato com o tema ao cursar História da Cultura – II, ministrado pela Profª. Dra. Maria Helena Rolim Capelato, do Departamento de História (FFLCH-USP), que buscou discutir a relação existente entre política e cultura no nazismo. Estimulado pela proposta do curso, realizei, sob sua orientação, uma pesquisa de iniciação científica sobre cinema nazista intitulada “*O triunfo do Reich dos mil anos: Cinema e propaganda política na Alemanha Nazista (1927-1945)*”².

(1) Comparando as observações de Cecília Azevedo, utilizaremos neste trabalho a expressão “americano (a/s)”. Embora certos das imprecisões conceituais e das críticas políticas em torno dessa designação, compreendemos o termo “americano”, à moda dos antropólogos, como uma categoria nativa, portadora de sentidos culturais e políticos forjados ao longo do conflituoso processo de construção da identidade nacional. É relevante também que no Brasil os termos “americano (a)” e “norte-americano (a)” sejam mais usuais do que “estadunidense” para designar os habitantes dos Estados Unidos da América (EUA). Cf. AZEVEDO, Cecília da Silva. “Relações Internacionais no século XXI: percursos e debates acadêmicos”. In: AZEVEDO, Cecília & RAMINELLI, Ronald (org.). História das Américas: novas perspectivas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2011, p. 276.

(2) PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O triunfo do Reich dos mil anos: cinema e propaganda política na Alemanha nazista (1927-1945)*. São Paulo: Monografia de Iniciação Científica em História – FFLCH-USP, Fapesp, 2000, orientação Profª. Dra. Maria Helena Rolim Capelato. Uma síntese desta pesquisa foi publicada em: PEREIRA, Wagner Pinheiro. “O triunfo do Reich dos mil anos: cinema e propaganda política na Alemanha

Ao final da pesquisa de iniciação científica, por ocasião de duas viagens aos Estados Unidos da América, tive a oportunidade de visitar museus, exposições, bibliotecas, arquivos e acervos cinematográficos, principalmente em Nova York, Washington D.C., Boston, Novo México e Califórnia. Foi nesse contato com a cultura americana e tendo em mente o estudo realizado sobre cinema e propaganda nazista, que senti despertado o meu interesse pela relação entre cinema e política no governo de Franklin Delano Roosevelt, para verificar de que forma um regime democrático realizava filmes de natureza política e propagandista.

A partir do material coletado, pareceu-me estimulante e oportuno realizar um estudo comparado do papel político do cinema sob a égide dos governos de Hitler e Roosevelt, visando identificar as imagens, os temas e as ideias que circularam nas produções cinematográficas do período e qual o significado delas nos contextos históricos da Alemanha e dos Estados Unidos da América.

Ao comparar essas produções cinematográficas surgiu a seguinte questão: os filmes realizados nos dois governos denotam a veiculação de mensagens político-ideológicas. No entanto, considerando as diferenças existentes entre esses regimes políticos – ditadura totalitária³ e democracia liberal reformista (keynesiana)⁴ –, nazista (1933-1945)? In: CAPELLATO, Maria Helena et al (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 255-269.

3 O termo regime ou Estado totalitário parte da perspectiva teórica trabalhada por Hannah Arendt em *Origens do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo* (São Paulo: Companhia das Letras, 1998). Nesta obra, a autora considera o totalitarismo como um sistema político no qual o Estado domina completamente a sociedade e até a vida pessoal dos indivíduos. O regime totalitário é uma forma de ditadura, porém muito mais invasora da privacidade das pessoas do que as ditaduras tradicionais. Sob esse regime, o Estado centraliza todos os poderes políticos e administrativos, não permitindo a existência de outros grupos ou partidos políticos, além do partido no poder que se superpõe e se confunde com o Estado. O totalitarismo se caracteriza pelo desprezo às liberdades públicas e individuais do cidadão, principalmente as liberdades de opinião, associação, imprensa e comunicação, fazendo com que a opinião pública deixe de existir como esfera independente. Nesse regime, o Estado torna-se uma entidade ameaçadora que comanda e fiscaliza a vida de todas as pessoas do nascimento até a morte. A vida familiar passa a girar em torno da ideologia do grupo no poder, a formação das crianças e dos jovens é militarizada em instituições do Estado. Além de destruir a individualidade dos cidadãos, as ditaduras totalitárias fazem a sociedade viver numa atmosfera constante de insegurança e terror, perpetrada pela atuação da polícia secreta estatal e pela manipulação do imaginário coletivo através das mensagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa, que são utilizados intensamente com propósitos de propaganda política e de monopolização da verdade. Segundo Hannah Arendt, as duas maiores manifestações do totalitarismo no século XX foram o nazismo (1933-1945) e o stalinismo (1924-1953), apesar das diferenças ideológicas que as distinguem.

4 O termo *democracia liberal* parte da perspectiva teórica trabalhada por Evelyn Doloron em *Memória do Mal: tentação do bem. Indagações sobre o século XX* (São Paulo: ARX, 2002, p. 19-43). A democracia liberal defende

de-se considerar que o uso do conceito cinema de propaganda política seja adequado para definir os filmes realizados nos dois casos?

A democracia representativa como a única forma compatível com o Estado liberal, definido como aquele que reconhece e garante alguns direitos fundamentais, entre eles a liberdade civil e política. Assim, identifica a democracia como a liberdade do indivíduo de escolher livremente os seus representantes. Neste sentido, segundo o autor, a democracia liberal pressupõe a presença de dois princípios: autonomia da coletividade e autonomia do indivíduo. No entanto, isso não significa que as democracias são Estados que não conhecem nada superior à expressão da vontade, seja ela coletiva ou individual, pois existe algo que se situa acima que é a ideia de justiça e de direitos iguais para todos. Outro elemento definidor da democracia é o sufrágio universal, já que ele é responsável pela eleição de “representantes do povo”, ou seja, a democracia liberal é representativa. Também faz parte da definição de democracia a ideia do pluralismo, pois a pluralidade garante o direito de autonomia do indivíduo para organizar sua vida privada como bem entender. Além disso, na democracia o direito e o poder ficam claramente separados, e o primeiro controla o segundo; a sociedade, assim, constitui-se em Estado de direito, regido por um contrato tácito que empunha todos os cidadãos. O mesmo princípio demanda uma pluralidade das organizações políticas (partidos), entre os quais o cidadão pode escolher livremente. Mesmo quando, nas eleições, um dos partidos conquista o poder, os partidos vencidos, que se tornam oposição, têm também direitos. Os meios de comunicação mantêm-se plurais, a fim de escapar a uma tutela política única. Por último, o Estado é o único a ter um exercício e uma política, que reprime ou castiga aqueles que fazem uso da violência ou praticam a discriminação contra certos grupos da sociedade. No caso do governo de Franklin Delano Roosevelt, em decorrência da quebra da Bolsa de Valores de Nova York (1929) e da grande depressão econômica do início da década 1930, a democracia liberal americana assume uma postura reformista (keynesiana). O reformismo adota uma intervenção estatal no domínio econômico visando sanar falhas do livre mercado (crises do capitalismo e distorções econômicas excessivas), minimizar abusos do direito de propriedade (função social da propriedade e proteção à ecologia) e limitar a concentração do capital (constituição de monopólios/oligopólios). Sua principal característica é enfatizar o bem-estar da sociedade. O exemplo típico de política pública adotada por um Estado reformista foi o *New Deal* (*Novo Acordo*), plano proposto por Franklin Roosevelt para enfrentar a grande depressão econômica de 1929 e que teve como base as ideias do economista inglês John Maynard Keynes. Muitas das propostas keynesianas contestam as hipóteses liberais de que as forças do mercado conduzem ao equilíbrio econômico. Keynes mostra que é possível em uma economia de mercado a permanência de longas crises, marcadas pela recessão e pelo desemprego. Para superá-las, recomenda o aumento do gasto público, com o objetivo de suprir a deficiência de demanda do setor privado. Seguindo essa diretriz, o *New Deal* fez o Estado se tornar o principal agente do reativamento econômico do país. A construção de grandes obras públicas ajudou a aumentar a taxa de emprego e foram concedidos créditos para as empresas, além de serem adotadas inúmeras medidas assistenciais de atendimento aos trabalhadores. A maior diferença entre os Estados autoritário/totalitário e o liberal reformista reside no respeito deste último à democracia. O Estado liberal reformista é apontado como o melhor caminho para conciliar democracia, que implica maior participação popular nas decisões políticas, e capitalismo, que concentra renda e aumenta as desigualdades sociais. Nesse sentido, a ampliação da democracia no mundo capitalista ocidental só foi possível graças à instituição do *Welfare State* ou *Estado do Bem-Estar*, decorrente do Estado liberal reformista. Ressalte-se ainda que esse modelo de Estado procura sempre se legitimar por meio de políticas públicas que melhoram a situação da classe trabalhadora.

Para a melhor compreensão dessa questão torna-se necessário, inicialmente, apresentar um breve panorama da história da propaganda política.⁵

O termo *propaganda* possui uma conotação pejorativa ao sugerir estratégias manipuladoras de persuasão, intimidação e engano, estando relacionado às lutas ideológicas do século XX. O emprego original da palavra, aplicado à propagação sistemática de crenças, valores e práticas, remonta ao século XVII: em 1622, o papa Gregório XV promulgou a *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* (*Sacra Congregação para a Propagação da Fé*), uma missão organizada pelo Vaticano para disseminar a fé no Novo Mundo, reviver e fortalecer o poder da Igreja na Europa e, principalmente, contrariar as ideias rivais da Reforma Protestante. Ao longo dos séculos XVIII-XIX, marcados pelas grandes cerimônias políticas da Revolução Francesa (1789) e pelo progressivo surgimento da sociedade de massas, a palavra foi empregada em todas as linguas europeias referindo-se de forma generalizada tanto à difusão de ideias políticas e religiosas, quanto à publicidade dos anúncios comerciais.

A propaganda moderna se fez presente na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), quando os governos em luta se deram conta de que os métodos tradicionais de recrutamento não obtiveram sucesso em repor o número de combatentes necessários para o *front* de batalha. Necessitaram, então, conquistar o apoio da opinião públi-

5 Se considerarmos o termo *propaganda* em toda sua amplitude, poderia ser elaborada uma longa lista de outros povos e culturas que utilizaram técnicas de propaganda, principalmente através da arte, desde o Egito Antigo até as nações que compõem o amplo mosaico do nosso tempo presente. Segundo Célia Sznitser, “é possível situar a origem da propaganda política ao lado do surgimento da própria política, ou das formas mais primitivas de organização social, reconhecendo como tal todas as manifestações que incluem a relação multidão-ílder, envolvendo persuasão, crenças em mitos e a utilização de simbologias. Seu uso como meio de controlar o fluxo de informações, manejar a opinião pública, ou manipular comportamentos é tão antigo quanto se tem registro histórico”. Nesta perspectiva, para além das controvérsias provocadas pelas noções modernas do termo “propaganda”, é possível verificar que o uso da arte para fins políticos e propagandísticos tem uma longa história. Os dirigentes das cidades-estado, reinos ou impérios do mundo antigo utilizaram a arte em uma escala monumental para destacar seu poder, glorificar suas vitórias e intimidar ou difamar seus inimigos. Os símbolos e rituais políticos da Roma imperial foram elaborados detalhadamente pelos imperadores dos séculos I e II, cujas imagens se comemoravam em estátuas monumentais e se distribuíam em moedas e medalhas por todo o Império. Os espetáculos arquitetônicos de Roma foram planejados para celebrar cerimônias espetaculares de triunfo, obediência e unidade, e para exibir prisioneiros e despojos de guerra. Durante a Idade Média, a arte esteve intimamente ligada a política, já que as esferas da autoridade religiosa e da profana eram indivisíveis. As obras artísticas medievais, de temática cristã, refletiam, muitas vezes, os interesses ideológicos dos poderes eclesiais ou seculares, que as encomendavam. Cf. SZNITSER, Célia. *A dimensão visual da propaganda nas imagens do judaísmo e do islamismo*. Dissertação de Mestrado – São Paulo, FFLCH-USP, 1996, p. 59-62.

ca e, para isso, utilizaram os meios de comunicação de massas, como a imprensa de grande tiragem, o rádio, o cinema e todos os novos processos de reprodução gráfica, para disseminar mensagens favoráveis às diretrizes da política estatal em tempos de guerra. Esses veículos de comunicação introduziram possibilidades inéditas no que se refere à persuasão e à propagação de ideias, em virtude de sua atuação ainda mais eficaz sobre o imaginário dos indivíduos. Além de utilizar os meios de comunicação como arma de propaganda política, os governos também fizeram uso da censura e da manipulação de informações que foram combinadas à crescente aplicação da guerra psicológica empreendida contra a moral do inimigo. Depois da Primeira Guerra Mundial, a propaganda governamental prosseguiu nos países democráticos, ainda que as agências oficiais preferissem, a partir de então, referir-se a ela com eufemismos do tipo “serviços de informação” ou “educação pública”. Esse afã por evitar a palavra foi motivado pela ideia de sua incompatibilidade com os ideais da democracia, já que a palavra *propaganda* foi sendo associada cada vez mais com os emergentes Estados imperialistas, tais como a União Soviética e a Alemanha nazista, que empregaram-na abertamente em sua terminologia oficial. Nas democracias ocidentais, a palavra *propaganda* era vinculada à noção de *totalitarismo*, termo polêmico que, até 1945, foi empregado para definir as ditaduras nazifascistas e, durante a Guerra Fria, a União Soviética e os demais Estados comunistas.⁶

A história da propaganda política⁷ moderna está, portanto, intimamente ligada ao desenvolvimento da sociedade e da cultura de massa, consolidada a partir da década de 1920, com o avanço tecnológico dos meios de comunicação. Valendo-se de ideias e conceitos, a propaganda os transforma em imagens, símbolos, mitos e utopias que são transmitidos pela mídia. A referência básica da propaganda é a sedução, elemento de ordem emocional de grande eficácia na conquista de adesões políticas. Em qualquer governo, a propaganda é estratégica para o exercício do poder, mas adquire uma força muito maior naqueles em que o Estado, graças ao monopólio dos meios de comunicação, exerce controle rigoroso sobre o conteúdo das mensagens.

6 O panorama histórico da evolução da propaganda política é baseado nas informações extraídas dos seguintes estudos: CAHILL, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 2000, p. 7-8; HURCI, Estela. *Una literatura y propaganda: de los santos inocentes a el día de la bestia*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1999; HERRERA, Juan María. *A propaganda política*. São Paulo: Difel, 1965; e ТИХОНОВИЧ, Серге. *A misificação dos meios pela propaganda política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

7 As reflexões teóricas sobre propaganda política foram extraídas do estudo de CAPRATO, Maria Helena R. *Identidade em uma propaganda política no vanguardismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998, p. 35-36.

gens, procurando bloquear toda atividade espontânea ou contrária à ideologia oficial. O poder político, nesses casos, conjuga o monopólio da força física e da força simbólica;⁸ tenta suprimir dos imaginários, toda representação do passado, presente e futuro coletivos que seja distinta daquela que atesta a sua legitimidade e cauciona o controle sobre a vida coletiva. Em governos dessa natureza, a propaganda política se torna onipresente, atua no sentido de aquecer as sensibilidades e tende a provocar paixões, visando assegurar o domínio sobre os corações e mentes das massas.

Dentre todos os meios de comunicação utilizados para exercer tal influência psicológica, o cinema foi bastante privilegiado, tanto pelas ditaduras de direita e de esquerda, quanto pelas democracias liberais.

O cinema foi utilizado para fins políticos inicialmente pelos americanos em 1898,⁹ durante a Guerra Hispano-Americana, e logo depois pelos ingleses, em 1901, durante a Guerra dos Bôeres (1899-1902). No entanto, foi somente a partir da Primeira Guerra Mundial que os líderes políticos definitivamente descobriram a grande influência que este novo meio de comunicação exercia sobre as massas e não tardaram em utilizá-lo como arma de propaganda política. Nesse contexto, especialmente na Grã-Bretanha, França e Estados Unidos da América, foram criados departamentos de censura e leis que regulamentavam a produção, distribuição e exibição cinematográfica, numa tentativa de preservar a produção nacional frente à concorrência estrangeira.

Apesar disso, os filmes de propaganda desse período eram modestos, grosseiros e até mesmo ingênuos, não possuindo ainda o aperfeiçoamento técnico, o fascínio e a eficácia que teriam os produzidos a partir da ascensão dos regimes socialistas e nazifascistas.¹⁰

8 Nas palavras de Hannah Arendt, “nos países totalitários, a propaganda e o terror parecem ser duas faces da mesma moeda.” Cf. ARENDT, *op. cit.*, p. 390.

9 *The battle of Manila Bay* (A batalha de Manila, Vitagraph, 1898), que reconstituiu a batalha ocorrida nas Filipinas entre americanos e espanhóis, durante a Guerra Hispano-Americana, é considerado por muitos historiadores de cinema como a primeira produção cinematográfica utilizada como peça de propaganda política.

10 Um mapeamento preliminar da utilização do cinema como instrumento de propaganda política pelos regimes nazifascistas foi apresentado no artigo de minha autoria: “Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo” (In: *História: questões & debates*, ano 20, n. 38, jan./jun. 2003, Curitiba. Ed. UFPR, 2003, p. 101-131) e posteriormente foi objeto de análise da minha tese de doutorado: *O Império das imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazi-fascista na Europa e na América Latina* (1933-1955). Tese de Doutorado em História Social – São Paulo, FFCCH UNICAMP, 2008 (Orient.: Prof.ª Dra. Maria Helena Kozminski Capelato, e-mail: hkaav@fcheccha.jahne.com.br).

De forma precursora, Lênin, na época da Revolução Russa de 1917, já afirmava: “De todas as artes, o cinema é para nós a mais importante. Deve ser e será o principal instrumento cultural do proletariado.”¹¹

Num texto de 1923, León Trotski, o então comandante do Exército Vermelho, declarou: “O cinema deve ser um contraponto para os atrativos do álcool, da religião [...] a sala de cinema deve substituir o boteco e a igreja, deve ser um suporte para a educação das massas.”¹²

Além disso, o ditador soviético Josef Stálin, sucessor de Lênin, era muito afeiçoado ao cinema e gostava, em especial, das comédias musicais americanas, que assistia, com regularidade, em uma sala de projeção particular, montada em sua residência. Ao mesmo tempo, a censura férrea estabelecida durante o seu mandato acabava com o cinema russo do início da Revolução Bolchevique para convertê-lo em uma arma de propaganda a seu serviço, destinada, principalmente, à produção do “culto à personalidade do camarada Stálin”.

Na Itália fascista, por exemplo, Benito Mussolini proibiu a importação de filmes americanos, organizou a indústria cinematográfica italiana para objetivos educacionais e propagandísticos através do Instituto Nacional I. U. C. E. e, em 1937, inaugurou os estúdios da *Cinecittá* (*Cidade do Cinema*), a versão italiana de *Hollywood*, declarando ser “o cinema a arma mais forte do regime fascista”.¹³ Com esta iniciativa conseguiu uma potente indústria cinematográfica nacional capaz de rodar grandes produções de propaganda do regime e os glamorosos filmes denominados de *telefoni bianchi*.¹⁴ Não podemos esquecer também que o filho do ditador italiano, Vittorio Mussolini, atuou como cineasta e roteirista, além de ter sido o diretor da elitista revista especializada

11 *Speeches*, New York, New York, 1958, p. 44.

12 *Speeches*, New York, New York, 1958, p. 44.

13 *Speeches*, New York, New York, 1958, p. 44.

14 O filme de “telefone branco” eram inspirados, sobretudo, no cinema alemão daquela época, que retornava, em quase inalterada, as fórmulas das operetas. Ambientados em terras distantes e exóticas para o público italiano – como a Hungria, por exemplo, – com seus luxuosos cenários e personagens sempre bem vestidos, com seus inevitáveis quiproquós, foram assim chamados porque o telefone, pintado de branco, era o meio escolhido pelos protagonistas para se comunicarem entre si. São típicos dessa produção: *A secretária privada* (La signorina privata, dir. Goffredo Alessandrini, 1931); *A telefonista* (La telefonista, dir. Nunzio Malasomma, 1931); *O senhor Max* (Il signor Max, dir. Mario Camerini, 1937); *A amante secreta* (L’ amante segreta, dir. Giuseppe De Santis, 1941) etc. Cf. FERRARI, Manara Maria. *O neo-realismo italiano: uma leitura*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 87-88.

Cinema, em que colaboraram importantes cineastas que mais tarde seriam os responsáveis pelo desenvolvimento do cinema neorrealista italiano.

Na Alemanha nazista, Adolf Hitler criou o *Ministério Nacional para Esclarecimento Público e Propaganda* (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*), o mais sofisticado e famoso órgão de propaganda governamental das décadas de 1930 e 1940. Sob a direção do Dr. Joseph Goebbels, o responsável pela “direção espiritual da nação”, este órgão passou a exercer um poder de enormes proporções, controlando não somente a propaganda do regime, mas a forma com que todas as informações chegavam à população e todas as manifestações ligadas à vida cultural e social da Alemanha eram realizadas durante o regime nazista. O *Ministério da Propaganda* atuou no cinema através das seguintes instituições: 1) *Câmara Nacional de Cinema* (*Reichsfilmkammer* – RFK), que coordenou a reestruturação forçada das indústrias cinematográficas e a padronização das sessões de cinema, sendo responsável por incentivar, supervisionar e controlar toda a produção cinematográfica de propaganda e de entretenimento popular da Alemanha; e 2) *Câmara Internacional de Cinema* (*Internationale Filmwaker* – IFK), uma organização internacional de representantes da indústria cinematográfica de vinte e duas nações, fundada em 1935, para estabelecer o controle hegemônico da Alemanha nazista sobre um espaço europeu econômico e cultural integrado, que pudesse rivalizar com os modelos de cinema dos Estados Unidos da América (EUA) e da União das Repúblicas Socialistas e Soviéticas (URSS).

Durante o regime nazista foram produzidos inúmeros filmes, que, de diversas formas, exaltavam o nazismo e a liderança de Adolf Hitler, encorajavam o nacionalismo exacerbado e o espírito militar, assim como incitavam sentimentos racistas e xenófobos na sociedade alemã, através da criação de estereótipos dos inimigos da nação, apontando o comunismo como uma ameaça maléfica aos ideais da civilização ocidental e acusando os judeus de possuírem planos demoníacos de dominação mundial.

Dentro deste panorama histórico não é de se estranhar que as ditaduras da Península Ibérica, inspiradas no exemplo da Alemanha nazista, também tenham investido no poder do cinema como arma de propaganda política.

No caso de Portugal, António de Oliveira Salazar afirmava que o cinema seria importante para “informar” primeiro e para “formar” depois.¹⁵ Nesta perspectiva, o ditador português criou, em 26 de outubro de 1933, o *Secretariado de Propaganda*

Nacional (SPN),¹⁶ indicando como diretor António Ferro, um intelectual modernista que bem cedo se interessou pelo fenômeno cinematográfico. Conheceu Gabriele D’Annunzio e entrevistou ditadores, visitou vários países da Europa e da América, e escreveu alguns textos literários causadores de certo escândalo em Portugal. A partir da iniciativa deste “Goebbels português” (António Ferro era assim chamado pelos seus críticos mais ferrenhos) foram realizadas inúmeras sessões dos *cinemas ambulantes*, que percorreram o país exibindo filmes de propaganda nacionalista; organizou a *Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas* (SPAC) e as missões cinematográficas da *Agência Geral das Colônias* que assumiram a produção dos cinejornais, dos documentários e dos filmes ficcionais do regime salazarista.

Já na Espanha, ainda em plena Guerra Civil Espanhola (1936-1939), os nacionalistas de Franco em conjunto com a *Falange Española* criaram, em 1937, o *Departamento de Imprensa e Propaganda*, que foi substituído um ano depois pelo *Departamento Nacional de Cinematografia*, e os serviços de imprensa e propaganda passaram a depender do *Ministério do Interior*, dirigido pelo cunhado de Franco, Ramón Serrano Suñer. A longa sucessão de medidas protectionistas que amparou a indústria cinematográfica espanhola entre 1939 e 1975, unida ao rígido mecanismo de censura franquista, criou uma contínua sensação de insegurança que impossibilitou ao cinema espanhol adquirir uma posição de maior destaque na cinematografia mundial até a morte do ditador espanhol.

No Brasil, a partir da ascensão de Getúlio Vargas ao poder com a Revolução de 1930 e, sobretudo, durante o Estado Novo (1937-1945), o regime varguista procurou mobilizar os meios de comunicação de massa para objetivos educativos e propagandísticos. A criação de vários órgãos estatais, tais como o *Instituto Nacional de Cinema Educativo* (INCE) e o *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP), mostram como as organizações congêneres da Alemanha nazista, da Itália fascista e de Portugal salazarista serviram de modelos de inspiração para a criação e organização da política de comunicação e dos órgãos estatais de propaganda do regime varguista.

15 Cf. SALAZAR, António de Oliveira. “Tina e necessidade de propaganda nacional”. In: *Discursos*, 1928-1934.

Tomso I. Coimbra Editora, 1936, p. 292.

16 O *Secretariado de Propaganda Nacional* (SPN), em 11 de março de 1944, passou a denominar-se *Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular*, sendo novamente, em 24 de novembro de 1944, renomeado *Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo* (SNIT). Este secretariado sofreria ainda mais uma última alteração de nome em 1968, quando passou a chamar-se *Secretaria de Estado da Informação e Turismo* (SEIT). Ver PEREIRA, Wagner Pinheiro. “Capítulo III: Cinema de Portugal salazarista: o aprendiz dedicado”. In: *O mito da imagem de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazi-fascista na Europa e na América Latina* (2011-2052). Tese de Doutorado em História Social – São Paulo, FFLCH-USP, 2008 (orientação: Prof. Dra. Maria Helena Kollin Capelato, CNPq/DAAD/Catedra Jaime Cortesão), p. 208-257.

No caso do cinema brasileiro, Getúlio Vargas elaborou o decreto-lei n.º 21240, em abril de 1932, que previa o atendimento da maior parte das reivindicações feitas por cineastas e educadores, estabelecendo incentivos para a produção de filmes que fossem capazes de contribuir para o aprimoramento educacional do povo brasileiro. Já durante o Estado Novo, o regime varguista trataria de produzir curtas-metragens de propaganda mais direta e explícita, principalmente através do *Cinejornal Brasileiro*, enquanto os produtores privados, contando com incentivos oficiais, se ocupariam da propaganda velada através do longa-metragem.¹⁷

Na Argentina, a política cinematográfica do peronismo apresentou características similares às praticadas nas outras áreas de cultura e comunicação. Em 1947, o governo peronista promulgou a Lei 12.999, com modificações posteriores, que dispôs sobre a obrigatoriedade de exibição de filmes argentinos em todos os cinemas do país. Em março de 1948, um decreto do Executivo impôs ao Banco Industrial uma linha de empréstimos de até 70% do custo de cada filme produzido sem garantias reais. Em 1949 reduziram-se as importações de películas estrangeiras. Em 1950, a Lei 12.999 foi modificada, impondo-se uma obrigatoriedade ainda maior e regulamentou-se dois tipos de empréstimos: um de fomento, que alcançava até 60% do custo da película terminada, e outro especial, que cobria até 70% do custo do filme a ser filmado quando tratava-se de temas de divulgação argentina.

Um importante vínculo entre o cinema argentino e o regime peronista foi Raúl Alejandro Apold, antigo chefe de publicidade da *Argentina Sono Film* e diretor do *Noticiero Panamericano*, que assumiu o cargo de Subsecretário de Informações da Presidência, função que o transformou num “Czar do Cinema Argentino”. Através de seu comando, a propaganda política peronista foi divulgada através de documentários, filmes ficcionais e do cinejornal *Successos Argentinos (Acontecimientos Argentinos)*. Foi através dessas produções audiovisuais que a imagem do casal Perón se consolidou na Argentina, com a difusão do mito “Perón cumple, Evita dignifica”, ressaltando a figura de Perón como o “libertador” e de Eva Perón como a “guia espiritual da nação”.¹⁸

17 As informações sobre o cinema brasileiro na Era Vargas foram extraídas do estudo de: ALMEIDA, Claudio Aguiar. *O cinema como “agitador de almas”*. Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999.

18 Sobre o cinema peronista ver: PEREIRA, Wagner Pinheiro. “Cinema da Argentina peronista: o último discípulo”. In: *O império das imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazifascista na Europa e na América Latina (1933-1955)*. Tese de Doutorado em História Social – São Paulo, FFLCH-USP, 2008. p. 368-404 e PEREIRA, Wagner Pinheiro. “O espetáculo do poder: políticas de comunicação e

Uma mentalidade similar demonstrou ter o comandante Fidel Castro quando, entre as primeiras medidas tomadas após subir ao poder em 1959, criou o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos, o I.C.A.I.C., responsável pela produção de um cinema a serviço de sua permanente revolução. Referendada muitos anos depois pela criação, em 1979, do Festival Internacional de Cinema de Havana e, em 1987, de uma importante Escola de Cinema.¹⁹

A partir dos exemplos apresentados é possível perceber que a utilização do cinema como veículo de mensagens políticas ocorreu tanto em regimes ditatoriais, quanto democráticos. Portanto, para efeito de comparação, a análise será centrada nas semelhanças, diferenças e particularidades existentes nas produções cinematográficas realizadas durante os governos de Adolf Hitler e Franklin Delano Roosevelt. A escolha é decorrente do fato de terem sido, respectivamente, exemplos representativos de uma ditadura totalitária e de uma democracia liberal reformista, e também por terem ocorrido em situação histórica contemporânea.

Neste aspecto, o presente estudo encontra na perspectiva comparada uma proposta que contribui no mapeamento das aproximações e dos conflitos entre Estado-cinema-cineastas a partir de lógicas espaciais, temporais, políticas e culturais distintas, mas que, em função da similaridade do corpus documental, assim como da postura dos cineastas de ambos os governos, permite uma melhor compreensão dos casos estudados.

Marc Bloch, historiador francês que utilizou intensamente a comparação, considerava o método comparado como um instrumento de uso corrente e com resultados positivos. Para o autor, “duas condições são necessárias para que haja, historicamente falando, comparação: uma certa semelhança entre os fatos observados – e evidente – e uma certa diferença entre os meios em que aconteceram”.²⁰

propaganda nos fascismos europeus e nos populismos latinoamericanos (1922-1955)”. In: SEBRIAN, Raphael Elias Bianchelli et al (orgs.). *Do político e suas interpretações*. Campinas: Pontes, 2009, p. 45-88. PEREIRA, Wagner Pinheiro. “A ditadura das imagens: cinema e propaganda nos regimes políticos de massas da Europa e da América Latina (1922-1955)”. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da et al (orgs.). *O Brasil e a Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010, especialmente p. 813-830.

19 Sobre o tema ver: VILUÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano: Revolução e Política Cultural*. São Paulo: Annablume, 2010.

20 Bloch, Marc. “Pour une histoire comparée des sociétés européennes”. In: *Mélanges historiques*. Paris: Éditions Bibliothèque Generale de l'École Pratique des Hautes Études, 1961, p. 17.

Ainda segundo ele, deve-se comparar, para levantar novas questões, novos problemas que permitam o surgimento de novos enfoques e novas interpretações. Para isso, propõe o estudo de sociedades ao mesmo tempo vizinhas e contemporâneas, influenciadas umas pelas outras, submetidas, em virtude de sua proximidade e de seu sincronismo, à ação das mesmas grandes causas e remontando, ao menos parcialmente, a uma origem comum. Com isso se espera chegar a conclusões menos hipotéticas e mais precisas.²¹

O estudo comparado do papel do cinema nos governos de Hitler e Roosevelt encaixa-se perfeitamente nessa perspectiva apresentada por Marc Bloch. A opção pela comparação entre Alemanha e Estados Unidos advém de suas relações culturais e históricas, da influência mútua no cinema, dos contatos entre os dois governos, bem como das relações entre os cineastas dos dois países, expressas nos seus filmes, memórias e depoimentos. Não se trata aqui apenas de uma pesquisa comparada, pura e simples, entre uma e outra experiência política e cinematográfica. A história comparada nos permite obter explicações novas, complementares e/ou mais gerais, que aquelas esboçadas a partir do estudo de um só caso institucional ou nacional.

Além disso, o tema proposto é bastante pertinente devido ao conflito ocorrido entre os Estados Unidos e o Iraque. Mais uma vez, fomos bombardeados por uma guerra de imagens – televisivas –, que recuperou, com sucesso, imagens, símbolos e mitos políticos utilizados pela Alemanha e pelos Estados Unidos nas décadas de 1930 e 1940. O discurso imagético voltou a apresentar o mundo dividido entre as “forças do bem” e as “forças do mal”, através do confronto *democracia* (representada pelos Estados Unidos de George W. Bush) versus *totalitarismo* (desta vez, representada pelo Iraque de Saddam Hussein). Cabe destacar também que grupos neonazistas, espalhados pelo mundo inteiro, utilizam a internet para planejar ações terroristas conjuntas, para trocar artigos racistas e para vender e disseminar materiais de propaganda nazista. Conscientes do poder de persuasão das imagens, os neonazistas reutilizam os filmes nazistas das décadas de 1930 e 1940 para continuar propagando mensagens de intolerância racial, religiosa e política. Assim, conforme pode ser percebido, a relevância do estudo proposto se justifica não só pela tentativa

de compreensão mais aprofundada da utilização que os regimes ditatoriais e democráticos fizeram – e ainda fazem – do cinema como arma de propaganda política e de controle da opinião pública, mas também pela atualidade do tema, ou seja, o uso de imagens para fins políticos.

A escolha de filmes – ficcionais, de reconstituição histórica, documentários, desenhos animados e cinejornais – como fonte primária de investigação é decorrente da importância adquirida pela produção cinematográfica com sentido político nas décadas de 1930 e 1940. Como afirmam Leif Furthammar e Folke Isaksson:

A velha ideia de que os filmes podem ser considerados apenas como diversão ou arte, ou eventualmente ambos, é atualmente encarada com crescente ceticismo. É amplamente reconhecido que os filmes refletem também as correntes e atitudes existentes numa determinada sociedade, sua política. O cinema não vive num sublime estado de inocência, sem ser afetado pelo mundo; tem também um conteúdo político consciente ou inconsciente, escondido ou declarado.²²

No entanto, a utilização do cinema como fonte histórica é ainda recente e encontra dificuldade no que concerne à formulação de um arcabouço metodológico sólido. De qualquer forma, a reflexão sobre a relação cinema e história deve tomar como parâmetro a premissa de que todo filme é um documento, desde que corresponda a um vestígio do passado, seja ele imediato ou remoto.²³ Todavia, foi somente a partir da década de 1960 que o filme começou a ser visto como um possível documento para a investigação histórica. Para Marc Ferro essa demora se explica pela própria história da historiografia. Em seu artigo *Analyse de films, analyse de sociétés*,²⁴ retoma o final do século XIX, momento em que a história se organiza como disciplina positiva, para constatar que a fala preponderante do período era a fala do Estado e de suas instituições, de um Estado que se via e se queria uno, onde não havia lugar

²¹ FURTHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 38.

²² FERRI, Cristiano. “O cinema e o conhecimento da história.” *O Olho da História: Revista de História Contemporânea*, vol. 3, n. 3, nov. 1996; e NÓVOA, Jorge. “Apologia da relação cinema-história.” *O Olho da História: Revista de História Contemporânea*, vol. 3, n. 1, nov. 1995.

²³ FERRO, Marc. *Analyse de films, analyse de sociétés*. Paris: Hachette, 1975.

²⁴ *Apud* CAPELLATO, op. cit., p. 33; e PRADO, Maria Lígia Coelho. “Repensando a história comparada da América Latina.” *Revista de História / Departamento de História (FRICHI-USP)*, n.º 183, 2.º semestre de 2005, São Paulo: Humanitas/FRICHI-USP, 1998. Ver especialmente p. 17-22.

para a diferença. O documento privilegiado, portanto, era somente o oficial: declarações ministeriais, discursos e tratados comerciais.²⁵

Na década de 1930, Walter Benjamin, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, já chamava a atenção para a importância assumida pelos meios de comunicação, em especial pelo cinema, na política, advertindo para o perigo dos processos de *estetização da política* e de *politicização da arte*,²⁶ praticados, respectivamente, pelo nazifascismo e pelo comunismo. Segundo o autor,

a crise da democracia pode ser interpretada como uma crise nas condições de exposição do político profissional. As democracias expõem o político de forma imediata, em pessoa, diante de certos representantes. [...] Mas como as novas técnicas permitem ao orador ser ouvido e visto por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante do aparelho passa ao primeiro plano. [...] O rádio e o cinema não modificam apenas a função do intérprete profissional, mas também a função de quem se representa a si mesmo diante desses dois veículos de comunicação, como é o caso do político. O sentido

25 Cf. SOHVAZMAN, Sheila. *Como o cinema escreve a história: Elia Kazan e a América*. Dissertação de Mestrado Campinas, FCH- Unicamp, 1994, p. 61.

26 Walter Benjamin, no epílogo de seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, chamou a atenção para a importância das massas na história contemporânea e para a dificuldade que o nazifascismo encontrava em atender a seus anseios básicos. Segundo ele, o nazifascismo nem cogitava em alterar o regime de propriedade. Dessa forma, ao pretender organizar as massas, os regimes nazifascistas não admitiam que elas fizessem valer seus direitos, mas que apenas “se expressassem”. O resultado disso tudo, diz Benjamin, foi que o nazifascismo tendeu naturalmente a uma estetização da vida política. Além do mais, devido a sua dinâmica de revolução permanente, de superprodução industrial e com sua obsessão pela morte, todos os esforços do nazifascismo para “estetizar” a política convergiram para a guerra. Afinal, somente a guerra poderia dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, capaz de preservar as relações de produção existentes. Portanto, ao “estetizar” a política, o nazifascismo permitiu a estética “compensar” o mundo racionalizado, transformando a experiência política numa experiência estética da comunidade. Assim, segundo Walter Benjamin, “se na Antiguidade, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses gregos; agora, ela havia se transformado em espetáculo para si mesma. Com os regimes nazifascistas, sua autoalienação havia atingido um ponto que lhe permitiu viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a ‘estetização da política’ praticada pelo nazifascismo: já o comunismo responderia, de outra forma, com a ‘politicização da arte’”. Cf. PINHEIRO, Wagner Pinheiro. “Estetização da política” (Verberet). In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da et al (orgs) *Enciclopédia de guerras e revoluções do século XXI: as grandes transformações do mundo contemporâneo – conflitos, cultura e comportamento*. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 2004, p. 262-264.

dessa transformação é o mesmo no ator de cinema e no político, qualquer que seja a diferença entre suas tarefas especializadas. Seu objetivo é tornar “mostráveis”, sob certas condições sociais, determinadas ações de modo que todos possam controlá-las e compreendê-las [...] Esse fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador.²⁷

Siegfried Kracauer, um dos pioneiros da utilização do cinema como fonte de investigação histórica e preocupado com as potencialidades democráticas e totalitárias dos meios de comunicação de massa, procurou demonstrar, em *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (1947), como o cinema alemão da República de Weimar (1918-1933), apesar de bastante artificial, “realmente” refletia “tendências psicológicas profundas” e a loucura institucionalizada da vida na Alemanha. Segundo ele, os filmes conseguiam refletir a mentalidade nacional por (1) não serem produções individuais, mas coletivas e (2) terem como alvo e mobilizarem uma audiência de massa, não por meio de temas ou discursos explícitos, mas nos desejos implícitos, inconscientes, ocultos, não verbalizados.²⁸ Na abordagem figurativa de Kracauer, o cinema alemão da República de Weimar permaneceu a insanidade caligaresca do nazismo. O autor identificou uma espécie de teleologia mórbida em obras-primas como *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, dir. Robert Wiene, 1919), *Metropolis* (*Metropolis*, dir. Fritz Lang, 1927), *M – O vampiro de Düsseldorf* (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, dir. Fritz Lang, 1931), dentre outros, um movimento na direção do nazismo, evidenciado nas tendências autoritárias dos próprios filmes. Nesse sentido, Kracauer explorou uma espécie de mimese social, percebendo a historicidade da própria forma como figurativa de situações sociais. Ou seja, os filmes são vistos como representando, de uma forma alegórica, não a história literal, mas as obsessões profundas, perturbadoras e inconscientes do desejo e da paranoia nacionais.²⁹

27 Benjamin, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (Primeira Versão – 1935/1936). In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas – Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 183.

28 KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler, uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p. 12.

29 Fundamentalmente a proposta metodológica de Siegfried Kracauer seria criticada por diversos autores, pois parte do contexto histórico da Alemanha pré-nazista para mostrar nos filmes alemães deste período a

Seria, no entanto, somente a partir da década de 1960 que o cinema/filme começou realmente a ser visto como uma possível fonte para a investigação histórica, sendo elevado à categoria de “novo objeto”, definitivamente incorporado ao fazer histórico. Dessa forma, a partir dos avanços da historiografia da Nova História, o cinema e os filmes foram incluídos nos estudos dos historiadores. Segundo Marc Ferro,

o filme pode tornar-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica. Esta definição é o ponto de partida que permite tirar o filme do terreno das evidências: ele passa a ser visto como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento.³⁰

Ao estudarmos a história do cinema podemos constatar que ele possibilitou somar técnica e linguagem para a produção da realidade, tal qual esta se apresenta ao olhar. Dessa forma, o cinema criou a ilusão de ser uma arte objetiva, neutra, na qual não haveria a interferência do homem, já que a câmera cinematográfica seria vista como um artefato mecânico que eliminaria a intervenção humana e asseguraria a objetividade.

Ao sustentar-se que o cinema é natural, isto é que ele representa a visão natural é como afirmar que o real expressa-se sozinho na tela sem a interferência humana. Tal colocação implica, entre outros aspectos, na eliminação do grupo que produz a fala e consequentemente perde-se no horizonte que o cinema representa principalmente um ponto de vista. A história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade. O cinema como toda área social é um campo de luta e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar esse ocultamento e fazer aparecer quem fala.³¹

“mentalidade de uma nação”, que levaria inevitavelmente à tirania do regime nazista. Neste aspecto, a tese teleológica de Kracauer é discutível tanto pela globalidade quanto pelo fato de que o estudo traz consigo a priori os resultados da análise.

30 FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 86.

31 BERNARDINI, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981, p. 11-20.

Outro aspecto importante a ser ressaltado é o fato de o cinema ser um teste-munho privilegiado da História, em função da dificuldade de ele ser controlado pelas instâncias envolvidas em sua produção. Mesmo o Estado, através da censura, não consegue cercá-lo completamente, já que todo filme possui uma tenção própria. Qualquer obra cinematográfica traz à tona elementos que viabilizam uma análise de seu contexto diversa da proposta formulada por aqueles que a produziram, constituindo-se, dessa forma, em “zonas ideológicas não-visíveis da sociedade”.³² Para Marc Ferro, o filme

destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo constitui diante da sociedade. A câmera revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela lida os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus “lapsos” [...] as imagens [...] constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade.³³

No entanto, ao basear seu método de análise fílmica na intersecção dos aspectos “externos” – contexto histórico (meio político, social, econômico, cultural) de produção, realizadores, recepção do público, entre outros – e “internos” – as imagens cinematográficas propriamente ditas –, Marc Ferro dá à obra dois significados independentes – o externo e o interno –, desprezando o caráter polissêmico das imagens, conforme adverte o historiador Eduardo Moretini:

Não acreditamos, no entanto, que a análise das relações entre cinema e história possa ser elucidada a partir das dicotomias “aparente” – “latente”, “visível” – “não visível” e “história” – “contra-história”. A ideia proposta pelo historiador [Marc Ferro] de que o cinema não é uma expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão suporte deve ser ressaltada: um filme apresenta, de fato, tensões próprias. Essas, porém, não devem ser pensadas nos termos de sua inclusão ou no

32 FERRO, Marc. *Cinema e história*, p. 93.

33 FERRO, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade?” In: DE GOMI, Jacques & NORA, Pierre (orgs.), *História antes objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 202-203.

campo da “história” ou de sua “contra-história”, tal como faces opostas de uma mesma moeda, *parti-pris* que define um único sentido da obra. Por outro lado, afirmar a possibilidade de recuperar o “não visível” através do “visível” é contraditório, já que essa análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significado independentes, perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem. Este raciocínio só tem sentido para aqueles que, ao analisarem um filme, separaram da obra um enredo, um “conteúdo”, que caminha paralelamente às combinações entre imagem ou som, ou seja, aos procedimentos especificamente cinematográficos. Pelo contrário, afirmamos que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo desta tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna. A percepção desse movimento derivado do conhecimento específico do meio, o que nos permite encontrar os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e a sua formação em imagem.³⁴

Ao examinar filmes documentários, baseados na “realidade”, e filmes ficcionais, devemos estar atentos para o fato de que a realidade do documentário pode ser tão falsa, construída ou manipulada, quanto pode ser real uma situação encenada num filme de ficção. Por isso, documentários, filmes ficcionais ou de reconstrução histórica têm o mesmo valor para o historiador na medida em que o “real” e o “imaginário” são igualmente História e ambos são resultados de uma “construção” e ultrapassam, em sua imagem e concepção, as pretensões de seus realizadores.

A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, triga autêntica ou pura invenção, é História. O postulado? O que não aconteceu (e também, por que não? O que aconteceu), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto à própria História.³⁵

³⁴ MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: CAPELLATO, Maria Helena et al (orgs.). *História e cinema. Dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 41-43.

³⁵ FERRO, Marc. *Analyse de film, analyse de sociétés*, p. 10. Visão que pode ser complementada com a de Ismail Xavier ao considerar que o “cinema é sempre ficcional, é um fato da linguagem, constituído de imagens e de sons, pertencendo ao universo do discurso, sendo produzido e controlado, de diferentes formas por uma fonte produtora”. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 27.

Uma questão decorrente dessa abordagem refere-se à classificação dos chamados *filmes de reconstrução histórica*, que teriam a tarefa de reconstruir o mais fielmente possível os acontecimentos do passado, a vida das “grandes personagens” históricas, além da preocupação em reconstruir a indumentária, a mobilidade e os costumes da época. Aprofundando e problematizando esta perspectiva, o historiador Marcos Napolitano, em “Fontes audiovisuais: A história depois do papel”, tece os seguintes comentários:

O cinema, ou o audiovisual de ficção, ocupa um estatuto intermediário entre as duas ilusões aludidas, a “objetivista” e a “subjetivista”. Seu caráter ficcional e sua linguagem explicitamente artística, por um lado, lhe conferem uma identidade de documento estético, portanto, à primeira vista subjetivo. Sua natureza técnica, sua capacidade de registrar e, hoje em dia, de criar realidades objetivas, encenadas num outro tempo e espaço, remetem, por outro lado, a certo fetiche da objetividade e realismo, reiterado no pacto que os espectadores efetuam quando entram numa sala de cinema ou ligam um aparelho de televisão. [...] Em alguns casos, o historiador pode reproduzir esse fetiche em seu trabalho de análise, o que fica claro nos casos em que a análise é pautada pela avaliação do grau de “realismo” e “fidelidade” do filme histórico, em relação aos eventos “realmente” ocorridos. Em outras palavras, é menos importante saber se tal ou qual filme foi fiel aos diálogos, à caracterização física dos personagens ou a reproduções de costumes e vestimentas de um determinado século. O mais importante é entender o porquê das adaptações, omissões, falhas que são apresentadas num filme. Obviamente, é sempre louvável quando um filme consegue ser “fiel” ao passado representado, mas esse aspecto não pode ser tomado como absoluto na análise histórica de um filme.³⁶

Nesta senda, no momento em que define o gênero de *filme histórico* (que preferimos denominar de *reconstrução histórica*), Pierre Sorlin aponta que:

O filme histórico é um “espelho” da cultura histórica de um país, de seu patrimônio histórico. Quais Personagens não têm necessidade de apresentação, quais devem ser ao menos nomeados e para quais é necessário dar mais detalhes? Qual cena,

³⁶ NAPONITANO, Marcos. “Fontes audiovisuais: a história depois do papel”. In: PRISKY, Carla Bassarezi (org.). *História*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 336-337.

encontro ou evento se reconhece sem excitação? Quando e sob qual argumento devem ser dadas explicações? Qual a lógica que está dentro da história? Quais fatos selecionam? Quais relações mostram entre eles? O filme histórico é uma dissertação sobre a história que não interroga o seu sujeito – nisto difere do trabalho do historiador –, mas estabelece relações entre os fatos e disto oferece uma visão mais ou menos superficial. A compreensão dos mecanismos históricos como são desenvolvidos no cinema constitui um outro campo de nossa investigação.³⁷

Visão que pode ser complementada com a do historiador Esteve Rianbau, ao afirmar que

todo filme constitui um reflexo do contexto histórico em que havia sido realizado. Se, no entanto, este filme aborda um tema histórico do passado, a articulação Cinema-História se produz num nível duplo: a do filme como instrumento de análise e reprodução de um acontecimento histórico, e também como paralelo reflexo contemporâneo das circunstâncias históricas do momento da sua produção.³⁸

A inclusão do cinema/filme como fonte histórica no trabalho dos historiadores gerou a necessidade de configurar métodos de análise que pudessem dar suporte ao significado dos elementos dispostos entre a câmara cinematográfica e o ato de filmagem. Os trabalhos dos historiadores da área de Cinema e História, segundo Jean-Louis Leutrat, têm caminhado em direção a três opções de linhas de pesquisa:³⁹

• *História do Cinema*: linha de pesquisa que se ocupa da coleta de dados sobre fases, sucessão de estilos, estéticas, narrativas e biografia de cineastas e artistas. Valoriza a necessidade de historicizar os aspectos fundamentais do cinema: economia, técnica, recepção e formas.⁴⁰

37 SORLIN, Pierre. *La storia nei film: interpretazione del passato*. Firenze: La Nuova Italia, 1984, p. 19.

38 RIANBAU, Esteve. "El film histórico". In: ROMAGUERA, Joaquim & RIANBAU, Esteve (org.). *La historia y el cine*. Barcelona: Fontamara, 1983, p. 67.

39 Para leitura mais detalhada ver: LEUTRAT, Jean-Louis. "Cinema e história". In: *Imagens*. Campinas: Unicamp, 1996.

40 *Ibidem*, p. 29.

• *História no Cinema*: nesta perspectiva de análise os filmes foram definidos como evidências e meios de representação da História. Na maioria das vezes, eles foram tratados como ilustrações de uma época ou de um fato.

• *Cinema na História*: linha de pesquisa mais ampla. O ponto de partida foi o pressuposto de que o cinema e o filme poderiam ser definidos como evidências (fontes) que permitiriam o acesso às ideologias, às relações entre a sociedade e o Estado, em última instância, às relações de poder, através da conexão estreita entre o Cinema e a História.

A presente pesquisa se utiliza dos instrumentos teórico-metodológicos destas três perspectivas de análise, ao considerar que: 1) as produções cinematográficas alemãs e americanas foram idealizadas e realizadas também por forças externas aos Estados de cinema, mantendo mediações com os seus respectivos governos; 2) o cinema/filme foi configurado como instrumento de representação da História, utilizando-se desta para afirmar os projetos preconizados nas políticas de Hitler e de Roosevelt; 3) o cinema foi um agente histórico, que ajudou a tecer e moldar os longos e complexos acontecimentos históricos das décadas de 1930 e 1940. Assim, devemos estar atentos para o fato de que

um filme é um produto cultural inscrito em determinado contexto sócio-histórico. [...] Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, ampliando certos defeitos, propondo um "contramundo", etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo.⁴¹

Assim, assistir a um número significativo de filmes alemães e americanos das décadas de 1930 e 1940, constatei que vários temas foram comuns às experiências feitas nos dois países. Por isso, uma das preocupações da pesquisa consistiu em mostrar que uma mesma imagem ou ideia, que circula e é veiculada em vários pa-

41 Sorlin, Francis & Gourot-Lévy, Anne. *Estado sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994, p. 56.

ises, apresenta significado específico quando reproduzida em contexto histórico distinto. Tornou-se necessário, então, analisar os elementos comuns e os significados específicos a partir das particularidades nacionais.

No primeiro capítulo – *Fábrica de entretenimento e máquina de propaganda: a dupla face do cinema nos tempos de Hitler e Roosevelt* – é apresentado um panorama histórico da formação e consolidação das indústrias cinematográficas na Alemanha e nos Estados Unidos da América, realizando um mapeamento das aproximações e dos conflitos entre Estado-cinema-cineastas a partir das políticas governamentais referentes ao cinema, tais como legislação, políticas de crédito e censura. O papel desempenhado pelos órgãos governamentais responsáveis por orientar os estúdios, encomendar ou censurar as produções cinematográficas foi também estudado.

O segundo capítulo – *Configuração da identidade nacional coletiva: imagens do líder, do “homem novo” e da nação* – analisa as produções cinematográficas que contribuíram para o processo de construção das imagens políticas de Adolf Hitler e Franklin Delano Roosevelt como os “salvadores nacionais” nos primeiros anos da década de 1930. É discutido também os fatores que levaram os dois governos, posteriormente, a evitar a produção de filmes de longa-metragem – documentários ou ficcionais – dedicados direta e exclusivamente ao líder.

O capítulo analisa ainda de que forma foi idealizada e apresentada pelos filmes alemães e americanos a imagem do “homem novo” e quais deveriam ser as suas contribuições para o desenvolvimento dos projetos políticos e econômicos da “Nova Alemanha” e do *New Deal*. Neste aspecto, o capítulo aponta a configuração da imagem da nova “Nação-Estado” na Alemanha e nos Estados Unidos, conforme elaborada pelos seus governos. A ideia de nação na Alemanha nazista era baseada no princípio de raça/arianismo (segundo exposto pela doutrina do “Sangue e Solo”) em contraposição à ideia de nação nos Estados Unidos, calcada nos valores e ideais de “democracia”, “liberdade” e “igualdade”.

O terceiro capítulo – *Destilando o veneno da intolerância: a construção das imagens dos inimigos* – investiga as representações dos inimigos da Alemanha e dos Estados Unidos, com vistas à compreensão da natureza dos conflitos internos e externos. Sobre os inimigos da Alemanha, verifica-se como os filmes alemães reabilitaram o mito do “judeu conspirador” e justificaram o seu imediato exterminio, estudando-se as imagens que atribuíram ao “russo comunista” as características de traidor, alcoólatra e de espião sedutor; questiona-se a razão da posição ambígua da propaganda nazista frente ao inimigo “inglês imperialista”, pois algumas vezes ele era

visto de forma respeitosa e com certa simpatia, e outras vezes, era apresentado de forma caricatural, como ridículo, covarde e pérfido; e reflete-se sobre as razões que levaram o governo nazista a não incentivar a produção de muitos filmes ficcionais dedicados exclusivamente aos inimigos “franceses” e “americanos”.

Ao se analisar os inimigos dos Estados Unidos, indaga-se a razão pela qual a imagem do “nazista” foi geralmente apresentada em filmes de espionagem ou, em grande parte, em comédias, e quais os verdadeiros motivos que levaram o cinema americano a enfatizar veementemente que nem todo alemão era nazista; procura-se entender por que não foram dedicados filmes – principalmente longas-metragens ficcionais – aos “italianos fascistas”, e porque as poucas realizações nesse sentido não levaram a realidade do italiano a sério, sendo sempre vista de forma estereotipada, cômica e ambígua; questiona-se o motivo dos inimigos “japoneses” terem sido apresentados de forma tão negativa pelo cinema americano, não sendo dissociados de seu regime político, como aconteceu com os alemães; verifica-se as diferentes formas de tratamento que foram dadas aos “russos comunistas” no cinema americano, pois num primeiro momento foram tratados como perigosos inimigos, mas já no contexto da Segunda Guerra Mundial, foram apresentados de forma cordial, ingênua e, principalmente, caricatural.

O quarto e último capítulo – *Guerra das imagens: o cinema e as imagens da guerra* – visa compreender os significados e a necessidade de se produzir diferentes imagens da guerra em determinados contextos históricos. Os principais objetivos do capítulo são apontar a importância de se recorrer a guerras históricas para justificar a Segunda Guerra Mundial; perceber os motivos que levaram aos filmes dedicados ao *front interno* a exaltar o papel da mulher e a importância da família no esforço de guerra, buscando reforçar uma concepção romantizada do conflito bélico; e entender como a imagem militar da Segunda Guerra Mundial foi apresentada pelos documentários de guerra alemães e americanos. Além disso, são verificados os fatores que levaram ao aumento significativo da produção de filmes de reconstrução histórica a partir do início da Segunda Guerra Mundial. E, neste sentido, questiona-se em que medida a realidade histórica e os prognósticos para o futuro significaram uma instrumentalização do tempo, que visava à legitimação das “novas políticas” preconizadas pelos governos de Hitler e Roosevelt nas décadas de 1930 e 1940.