WAGNER PINHEIRO PEREIRA

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)

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

O IMPÉRIO DAS IMAGENS DE HITLER:
O PROJETO DE EXPANSÃO INTERNACIONAL DO MODELO DE
CINEMA NAZISTA NA EUROPA E NA AMÉRICA LATINA
(1933 - 1955)

Wagner Pinheiro Pereira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena Rolim Capelato

SÃO PAULO

2008

RESUMO

O Império das Imagens de Hitler: O Projeto de Expansão Internacional do Modelo de Cinema Nazista na Europa e na América Latina (1933 - 1955)

O propósito principal desta tese de doutorado é desenvolver um estudo de histórias conectadas sobre a expansão internacional do modelo de cinema nazista na Europa e na América Latina, durante as décadas de 1930 e 1950. A influência da Alemanha nazista sobre as indústrias de cinema e as produções cinematográficas da Itália fascista, de Portugal salazarista, da Espanha franquista, do Brasil varguista e da Argentina peronista, representou a tentativa de Berlim tornar-se a “Nova Hollywood Mundial” e teve importantes implicações políticas, culturais e econômicas em todos esses regimes políticos de massas, que nos propomos analisar.

A tese analisa também três instituições político-culturais privilegiadas do III Reich: 1) O *Ministério Nacional para Esclarecimento Público e Propaganda* (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* - RMVP), através do qual o ministro da propaganda nazista, Dr. Joseph Goebbels, empenhou-se na conquista do controle total dos meios de comunicação de massa, na reestruturação forçada das indústrias cinematográficas e na padronização das sessões de cinema, impondo uma produção obrigatória, planejada para aumentar o potencial propagandístico do cinema; 2) A *Câmara Internacional de Cinema* (*Internationale Filmkammer* – IFK), uma organização internacional de representantes da indústria cinematografia 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 e da União Soviética e; 3) A *Hispano-Film-Produktion* (HFP), através da qual o cinema nazista tentou conquistar os mercados hispânicos (Espanha e América Latina).

Em termos gerais, a análise das políticas governamentais, dos principais temas políticos apresentados nos filmes, da influência da censura e de outros aspectos relacionados à produção cinematográfica, tais como legislação, políticas de crédito e sistemas de co-produções entre esses regimes políticos de massas, pretende mostrar como o cinema mundial foi influenciado e controlado pela Alemanha nazista, mas apresentou especificidades que procuramos mostrar neste trabalho.

PALAVRAS-CHAVES: Cinema Nazista; Nazi-Fascismo; Leni Riefenstahl; América Latina; Propaganda Política.

ABSTRACT

The Hitler Empire of Image: The International Expansion Project of Nazi Cinema's Model in Europe and Latin America (1933 - 1955)

The main purpose of this PhD Thesis is to develop a connected histories' study on the international expansion of Nazi Cinema's model in Europe and Latin America, during the 1930s and 1950s. The Nazi Germany's influence over the film industries and cinematographs productions of Mussolini's Italy, Salazar's Portugal, Franco's Spain, Vargas' Brazil, and Peron's Argentina, represented the Berlin's ruthless attempts at becoming the "New World-Wide Hollywood", and also had important political, cultural and economical implications in all these mass political regimes, that we proposed to analyze.

The thesis also analyzes three privileged political-cultural institutions of the III Reich: 1) The *Reich Ministry for Popular Enlightenment and Propaganda* (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* - RMVP), through which the Nazi propaganda minister, Dr. Joseph Goebbels, sought to achieve total control of the mass media communications, forced restructuring of national film industries, and standardized film screening by imposing a compulsory production, designed to enhance film's propagandistic potential; 2) The *International Film Chamber* (*Internationale Filmkammer* – IFK), a international organization of national film industry representatives from twenty-two nations, founded in 1935 to establish a Nazi Germany hegemonic control over an integrated European economic and cultural space that could rival the United States of America and the Soviet Union cinemas' models, and; 3) The *Hispano-Film-Produktion* (HFP), through which Nazi cinema tried to conquer Spanish markets (Spain and Latin America).

In general terms, the analysis of the governmental policies, the main politics' themes presented on the films, the influence of censorship, and others aspects related to the cinematograph productions, such as legislation, credit policies, and co-productions system between these mass political regimes, present how the world cinema was influenced and controlled by Nazi Germany, but presented specificities that we intend to point out in these PhD thesis.

KEY-WORDS: Nazi Cinema; Nazi-Fascism; Leni Riefenstahl; Latin America; Propaganda.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	001
INTRODUÇÃO	006
CAPÍTULO I:	
CINEMA DA ALEMANHA NAZISTA: UM MODELO MUNDIAL DE CINEMA POLÍTICO	028
1.1 – A Edificação do Cinema na Alemanha: Indústria e Propaganda	028
1.2 – Fritz Lang: Um Modelo de Cinema Político para a Alemanha (Nazista)	032
1.3 – A Alemanha de Adolf Hitler: Propaganda Política e o Controle dos Meios de Comunicação	039
1.4 – O Império das Imagens de Hitler: O Cinema Alemão do III Reich	070
1.4.1 – A Organização do Cinema Nazista Durante a República de Weimar	070
1.4.2 – As Idéias Cinematográficas de Goebbels e os Modelos de Filmes Estrangeiros	078
1.4.3 – O Processo de “Alinhamento” (<i>Gleichschaltung</i>) do Cinema Alemão	091
1.4.4 – O Processo de Estatização da Indústria Cinematográfica Alemã	103
1.4.5 – O Espetáculo do Poder: O Nazismo nas Telas de Cinema	109
1.5 – A <i>Câmara Internacional de Cinema</i> e o Projeto Expansionista do Cinema Nazista	122
1.6 – Os Cineastas Oficiais e suas Produções Cinematográficas	134
3.6.1 – Leni Riefenstahl: A Estetização Cinematográfica do Nazismo	134
3.6.2 – Veit Harlan: O Cinema de “Entretenimento Político” do Nazismo	146
CAPÍTULO II:	
CINEMA DA ITÁLIA FASCISTA: O PARCEIRO CONCORRENTE	156
2.1 – A Itália de Benito Mussolini: Propaganda e Controle dos Meios de Comunicação	157
2.2 – O Cinema de Mussolini: Indústria, Propaganda e Entretenimento	166
2.3 – O Cinema Fascista na Luta pela Hegemonia Cultural na Europa	192
2.3.1 – O Cinema Fascista na Guerra Civil Espanhola	194
2.3.2 – O Cinema Fascista na Europa da “Nova Ordem Mundial de Hitler”	196
2.4 – Os Cineastas Oficiais e suas Produções Cinematográficas	200
2.4.1 – Alessandro Blasetti: O Cinema “Camisa Negra” do Fascismo	200
2.4.2 – Giovacchino Forzano: O Cinema Educativo de Benito Mussolini	205
CAPÍTULO III:	
CINEMA DE PORTUGAL SALAZARISTA: O APRENDIZ DEDICADO	208
5.1 – O Portugal de António de Oliveira Salazar: A Configuração do Estado Novo	208
5.2 – O Cinema de Salazar: Imagens de um Estado Novo	217
5.3 – Os Cineastas Oficiais e suas Produções Cinematográficas	239
5.3.1 – António Lopes Ribeiro: O Cineasta Oficial do Salazarismo	239
5.3.2 – Leitão de Barros: O Monumental Cinema Histórico do Salazarismo	247
CAPÍTULO IV:	
CINEMA DA ESPANHA FRANQUISTA: O SUCESSOR FIEL	258
6.1 – A Espanha de Franco: Guerra Civil e Franquismo	258
6.2 – O Cinema de Franco: A Cruzada Franquista nas Telas	262
6.3 – Os Cineastas Oficiais e suas Produções Cinematográficas	280
6.3.1 – José Luis Sáenz de Heredia: O Modelo de Cinema Franquista	280
6.3.2 – Juan de Orduña: O Cinema Dramático do Franquismo	288

CAPÍTULO V:	
CINEMA DO BRASIL VARGUISTA: O SIMPATIZANTE AMBÍGUO	294
7.1 – O Brasil de Getúlio Vargas: Propaganda e Controle dos Meios de Comunicação	294
7.2 – O Cinema Brasileiro na Era dos Estúdios: Adhemar Gonzaga e Carmen Santos	309
7.3 – O Livro das Imagens Luminosas: Cinema, Política e Educação na Era Vargas	326
7.4 – A Obra Getuliana em Cena: Humberto Mauro e os Filmes Nacionalistas	350
 CAPÍTULO VI:	
CINEMA DA ARGENTINA PERONISTA: O ÚLTIMO DISCÍPULO	368
8.1 – O Projeto Nazista na Argentina e a Contra-Ofensiva Britânica e Norte-americana na América Latina	368
8.2 – A Argentina de Perón: Propaganda e Controle dos Meios de Comunicação	374
8.3 – Evita: Carreira Artística no Rádio e no Cinema	382
8.4 – O Cinema de Perón: Uma Nação em Festa	390
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	405
 ARQUIVOS E BIBLIOTECAS	410
 PERIÓDICOS	412
 DOCUMENTOS OFICIAIS, TEXTOS DE ÉPOCA, DIÁRIOS E MEMÓRIAS	413
 BIBLIOGRAFIA	419

Dedico esta Tese de Doutorado, com todo o meu amor e carinho, à minha mãe Elza e à minha avó Petra.

AGRADECIMENTOS

Durante a realização da minha Tese de Doutorado tive a oportunidade de conhecer várias pessoas, estreitar laços de amizade e, sobretudo, aprender muito com todas elas. Por isso, várias são as pessoas às quais gostaria de expressar minha gratidão.

Primeiramente, quero dedicar um agradecimento muito especial à Profa. Dra. Maria Helena Rolim Capelato, orientadora desta Tese de Doutorado, a quem, desde os tempos da Iniciação Científica, devo tanto o apoio para a realização das minhas pesquisas, quanto a gratificante oportunidade de vivenciar o trabalho de historiador. Ter sido o seu orientando, durante dez anos, é, para mim, uma grande honra e motivo de orgulho, pois a Profa. Maria Helena, além de ser uma historiadora com uma trajetória exemplar e inspiradora, destaca-se, ao nível pessoal, pela sua humildade, disposição e generosidade. Indubitavelmente, sua amizade, confiança, incentivo e esmerada orientação foram fundamentais para a realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Francisco Carlos Teixeira da Silva, eminente Professor Titular de História Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), cuja presença na minha Banca Examinadora de Defesa de Doutorado muito me honrou e a quem sou grato pelo incentivo, apoio, sugestões bibliográficas e frutífero diálogo compartilhado ao longo desses anos.

Minha gratidão ao Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio, integrante da Banca Examinadora de Defesa de Doutorado, pela sua atenção, solicitude, indicações bibliográficas e considerações sobre o tema da pesquisa. Sua participação na Banca, como em outras ocasiões, trouxe uma rica contribuição e orientação, auxiliando a apontar um caminho para o aperfeiçoamento final do presente trabalho.

À Profa. Dra. Maria Luiza Tucci Carneiro, integrante da Banca Examinadora de Defesa de Doutorado, que tem acompanhado desde o início a evolução da minha trajetória acadêmica e da minha pesquisa de doutorado, agradeço pela sua boa vontade, incentivo e estimulante troca de idéias e sugestões, que tem sido para mim de valia inestimável.

Ao Prof. Dr. Eduardo V. Morettin, integrante da Banca Examinadora de Qualificação e de Defesa de Doutorado, agradeço pelo apoio, incentivo, sugestões e rico intercâmbio de idéias, compartilhados no grupo de discussão que coordena sobre Cinema e História na Universidade de São Paulo.

À Profa. Dra. Tânia Regina de Luca, integrante da Banca Examinadora de Qualificação, o meu agradecimento pela receptividade e gentileza que demonstrou ao

acompanhar e compartilhar de minhas idéias sobre o tema e pelo empréstimo de importantes materiais sobre História Contemporânea.

À Profa. Dra. Vera Lucia Amaral Ferlini, Presidente da Comissão Gestora da Cátedra Jaime Cortesão, agradeço pela atenção, confiança, incentivo e inestimável apoio que recebi para o desenvolvimento da pesquisa em Portugal e Espanha. A bolsa de estadia de curta duração de pesquisa concedida pela Cátedra Jaime Cortesão foi fundamental para o aprimoramento de minha formação como pesquisador na área de História Ibérica e para a realização da minha pesquisa de doutoramento em Portugal e Espanha.

À Profa. Dra. Mary Lucy Murray Del Priore, a primeira a acreditar na minha capacidade de pesquisa, agradeço pela orientação e incentivos recebidos nos primeiros passos da minha formação de historiador, desde o início da graduação na USP.

À Profa. Dra. Mariarosaria Fabris agradeço as estimulantes discussões sobre cinema italiano e o empréstimo de material bibliográfico e audiovisual sobre o tema, que foram importantes para o estudo do caso fascista.

À Profa. Dra. Mary Anne Junqueira, sou grato pelo apoio dado ao desenvolvimento da pesquisa e pelo rico intercâmbio de idéias sobre temas da História dos Estados Unidos da América que compartilhamos.

Aos professores do Departamento de História (FFLCH-USP) –, Profa. Dra. Elizabeth Cancelli, Profa. Dra. Eni de Mesquita Samara, Profa. Profa. Dra. Maria Ligia Coelho Prado, Prof. Dr. Elias Thomé Saliba, Prof. Dr. Nicolau Sevcenko e Prof. Dr. Modesto Florenzano – sou grato pelas indicações, informações e esclarecimentos que se incorporaram ao trabalho e pelo apoio recebido ao longo da minha trajetória acadêmica.

Aos Prof. Dr. Rubens Machado Jr. e Prof. Dr. Henri Gervaiseau, do Departamento de Cinema, Rádio e TV (ECA-USP), sou grato pelas enriquecedoras reflexões e discussões teórico-metodológicas, realizadas em cursos de pós-graduação e congressos.

Gostaria de fazer um agradecimento especial também à todos os meus orientadores no exterior:

Ao Prof. Dr. Wolfgang Benz, Diretor do Centro de Estudos sobre Anti-semitismo da Universidade Técnica de Berlim (Alemanha) e renomado autor de livros que são referência aos estudos do nazismo, sou profundamente grato pela atenção, solicitude e apoio para indicar-me todos os contatos e arquivos que deveria consultar, além das estimulantes discussões acerca da História da Alemanha Nazista. Tendo sido o meu orientador na Alemanha, não só esteve ao meu lado desde as etapas iniciais de instalação em Berlim, mas também demonstrou enorme interesse em acompanhar a evolução da pesquisa, ajudando-me no acesso e coleta de fontes e bibliografia, alertando-me para a

complexidade histórica da Alemanha Nazista e corrigindo os mal-entendidos de minhas interpretações iniciais. Sem dúvida, sua contribuição foi muito importante para o resultado desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Fernando Rosas, Diretor do Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa (Portugal) e um dos mais renomados historiadores portugueses dedicados ao estudo do salazarismo, e ao Prof. Dr. Tiago Costa Pinto dos Reis Miranda, investigador do Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa (Portugal), agradeço pelas orientações no desenvolvimento da pesquisa e pelos auxílios no acesso e coleta de fontes e bibliografia, durante a minha estadia em Portugal.

Ao Prof. Dr. Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, do Centro Superior de Investigações Científicas (CSIC) de Madri e um dos mais renomados historiadores espanhóis dedicados ao estudo do franquismo, sou grato pela excelente orientação prestada durante a minha estadia na Espanha. Sua presteza em recomendar-me os arquivos e obras bibliográficas mais importantes e sua preocupação em integrar-me em seu grupo de estudos, estabelecendo meu contato com outros pesquisadores que trabalhassem temas afins, foram imprescindíveis para a concretização da parte espanhola da pesquisa.

À Profa. Dra. Marie-Christine Pauwels, da Universidade de Paris X, agradeço pela orientação, indicações e sugestões dadas durante a minha estadia na França.

À Profa. Dra. Patrícia Funes, da Universidade de Buenos Aires, agradeço pelas primeiras orientações sobre cinema argentino e peronismo, assim como as indicações de especialistas, bibliografia e localização de fontes na Argentina.

Ao Dr. Bruno Walter Otto Fischli, Diretor do Instituto Goethe de São Paulo, agradeço a colaboração e esclarecimentos sobre cinema alemão, recebidos desde as minhas pesquisas iniciais durante a Graduação em História.

À Martha Dill, Dieter Gern, José A. Zanetin e as bibliotecárias Bethinha e Angela agradeço a gentileza e atenção com que fui sempre recebido e atendido no Instituto Goethe de São Paulo.

Ao Joel Yamaji, Claudinho e Bill, agradeço pela atenção, gentileza e auxílio na consulta e empréstimo de material do arquivo da ECA-USP.

Ao DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico) agradeço pela bolsa concedida para a realização da minha pesquisa de doutorado na Alemanha.

Agradeço, em especial, ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), pela bolsa de doutorado, que foi imprescindível e fundamental para a realização e conclusão desta tese de doutorado.

Ao Dr. Hermann Kux, que incentivou e torceu pela concretização da minha viagem à Alemanha, agradeço as amáveis indicações sobre o modo de vida alemão, a atenção, o auxílio e apoio inestimáveis dados ao longo de todo o processo da pesquisa na Alemanha.

À Profa. Astrid Rosa Grisanti, pessoa tão querida, que desde o início incentivou e transmitiu confiança para que eu seguisse a carreira de historiador, expresso a minha gratidão pelo carinho, confiança e estímulo que tenho recebido em todos os momentos.

À Carla Bísaro, a “analista precoce”, que esteve ao meu lado nos momentos mais importantes desta pesquisa, muito obrigado pela nossa linda história, repleta de carinho, admiração e incentivo incondicional.

À Marcia Yumi Takeuchi, querida amiga e parceira nas “aventuras históricas”, um agradecimento especial pela longa e sincera amizade, pelo apoio, pelas estimulantes discussões historiográficas e pelos materiais coletados em Buenos Aires.

À Gláucia Rodrigues Castellan, agradeço pela nossa frutífera e agradável convivência e pelo estímulo recebido para os momentos de “inspiração histórica”, vitais para a redação final da tese.

À Angélica Muller, minha amiga gaúcha-carioca, agradeço a excelente acolhida no Rio de Janeiro.

Agradeço também o apoio e incentivo dos meus queridos amigos do curso de História da FFLCH-USP: José Miguel Nanni Soares, Mariana Martins Villaça, Maria Antônia Dias Martins, Ismara Izepe de Souza, Aline Beltrame e Mariana Cardoso dos Santos Ribeiro, que acompanharam a realização da minha tese de doutoramento, dando uma “força” especial para a superação daquelas “dificuldades históricas”, e compartilhando comigo inúmeros e inesquecíveis momentos acadêmicos e pessoais.

Ao Luiz Gustavo Ribas, monitor da turma do curso de “Cinema e Televisão: História e Linguagem”, um agradecimento especial pela atenção, gentileza, apoio e empenho na coleta de materiais durante o desenvolvimento desta tese de doutorado.

Finalmente, mas não menos importante, desejo expressar a minha enorme gratidão a todos os membros da minha querida família, que sempre deram um importante e carinhoso apoio para a realização da minha pesquisa, compreendendo os momentos de ausência ocorridos durante o meu “auto-exílio” para o desenvolvimento da tese. Dedico, assim, todo o meu reconhecimento aos meus pais, com um agradecimento especial e eterno à minha querida mãe Elza, presença constante e vital em minha vida, que nunca mediu esforços para que pudesse me dedicar aos estudos com exclusividade e realizar os meus mais importantes projetos e sonhos. Muito obrigado pelo amor, carinho, confiança,

apoio e bons valores que sempre recebi e pelo seu estímulo incessante e envolvente em acompanhar e vibrar com cada momento e “descobertas” desta pesquisa.

À minha avó Petra, de saudosa memória, que foi a maior incentivadora pela minha paixão por História e Cinema, sou também grato pelo carinho, ternura e confiança que sempre recebi, e pelo seu apoio e incentivo quando decidi seguir a carreira de historiador. À memória dela e à sua presença neste trabalho associo os meus eternos agradecimentos.

Deixo aqui registrado os meus sinceros agradecimentos à todas aquelas pessoas que mesmo não tendo sido citadas aqui, sabem que acompanharam, direta ou indiretamente, o desenvolvimento da pesquisa e me auxiliaram tendo sempre uma palavra amiga e um gesto de incentivo.

INTRODUÇÃO

“Quem controla o passado controla o futuro; quem controla o presente controla o passado”.

George Orwell. 1984. (1949)

“De acordo com a lei dos pensamentos duplos não importa se a guerra não é real ou, quando é, que a vitória não é possível. A guerra não é para ser ganha ou perdida é para ser eternizada. A essência da guerra moderna é que a destruição produz trabalho ao ser humano. A sociedade hierárquica somente é possível nas bases da pobreza e da ignorância. A princípio, a guerra é planejada para manter a sociedade na beira da fome. A guerra é a fúria dos governantes contra suas próprias ideologias e seu objetivo não é a vitória sobre a Eurásia ou Lestásia, mas manter a própria estrutura da sociedade intacta”.

George Orwell. 1984. (1949)

As duas epígrafes acima foram extraídas do livro *1984*, que começou a ser escrito por George Orwell em 1943, com o título de *O Último Homem da Europa*, mas só viria a ser publicado em 1949. Há quem afirme que a obra deve muito a um romance russo, *Nós*, da autoria do dissidente Evgeni Zamiatin, escrito em 1920 e traduzido para o inglês em 1924. Orwell confessou conhecer a obra e ser de certa forma seu herdeiro (tal como, aliás, Aldous Huxley e o seu *Admirável Mundo Novo*)¹. O romance de Orwell foi, todavia, muito mais preciso no que se refere à denúncia da opressão estatal e muito mais terrível ainda na sua mensagem de alerta para um mundo dominado pelo “Olho” onipresente do “Big Brother” (“Grande irmão”), que tudo observa e a todos domina.

Considerado o equivalente contemporâneo do *Leviathan* (só que em forma de romance)², *1984* está longe de poder ser reduzido a uma simples alegoria ao totalitarismo soviético³, muito embora a União Soviética e Stálin sejam, de fato, os seus modelos mais

---

¹ Com *1984*, um fantástico romance que a saúde cada vez mais débil de Orwell não deixou levar até onde queria, a crítica tem concedido ao autor o lugar de precursor literário que raramente lhe foi atribuído com seus romances anteriores. No entanto, acredito que *1984* pode ser pensado como continuador de uma tradição do romance distópico que representa o cruzamento do romance utópico do renascimento e do iluminismo e as duras realidades políticas do século XX. Orwell não foi o primeiro a tentá-lo; acontece que a sua atualidade e a época em que foi escrito o trouxeram até a cultura de massa, via televisão e cinema. A primeira metade do século XX, contudo, havia-nos dado vários romances distópicos, alguns dos quais mais aperfeiçoados do que *1984*. Nos anos 1930, o escritor tcheco Karel Capek (conhecido na Grã-Bretanha através de George Bernard Shaw) escreveu uma excepcional prefiguração da Segunda Guerra Mundial em *A Guerra das Salamandras*, além de uma distopia sobre guerras religiosas em *A Fábrica do Absoluto*. E acima de tudo, temos *Nós*, do russo Evgeni Zamiatine, a primeira “utopia negra” inspirada no bolchevismo – e talvez a melhor de todas –, um livro literalmente excepcional e politicamente clarividente que Orwell leu e em que se inspirou para escrever *1984*.

² A comparação é feita por Bernard Crick, *George Orwell: A Life*. Londres: Penguin Books, 1992. p.570.

³ O termo *regime* ou *Estado Totalitário* utilizado nesta tese baseia-se na perspectiva teórica trabalhada por Hannah Arendt em *Origens do Totalitarismo. Anti-semitismo. Imperialismo. Totalitarismo*. (São Paulo: Cia. 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 desrespeito às liberdades públicas e individuais do cidadão, principalmente as

óbvios. O estatuto de clássico de 1984 é atestado pelo fato das suas imagens e metáforas fazerem hoje parte do vocabulário e imaginários políticos: do “Big Brother” à “Novilíngua”, do “Duplipensar” aos famosos slogans “Guerra é Paz, Liberdade é Escravidão, Ignorância é Força”, dos “Dois Minutos do Ódio”, ao “Buraco da Memória”, é possível reconhecer os traços mais sinistros do pesadelo totalitário.

Cartaz do “Big Brother” apresentado numa adaptação cinematográfica da obra 1984 de George Orwell.

Mas 1984 é muito mais do que uma descrição visionária de um mundo petrificado pelo triunfo do totalitarismo. Em muitos aspectos, o livro é também uma descrição alegórica do mundo de 1949 (o ambiente esqualido da Faixa Aérea Número 1 – o território europeu da Oceania onde se desenrola a ação do livro – é uma alusão à Londres do pós-guerra; o “Ministério da Verdade” – “Miniver”, em Novilíngua – é inspirado na BBC) e uma premonição das conseqüências que poderiam resultar do impasse entre três superpotências munidas de armas nucleares (a Oceania, Eurásia e Lestásia, correspondentes, nos tempos da Guerra Fria, ao bloco anglo-americano, URSS e China).

---

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 são militarizadas 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. As duas maiores manifestações do Totalitarismo no século XX foram o Nazismo alemão (1933 - 1945) e o Stalinismo soviético (1924 - 1953), apesar das diferenças ideológicas que as distinguem.

Finalmente, *1984* apresenta um conjunto de observações acerca do uso da linguagem, enquanto instrumento de controle social (veja-se, por exemplo, o fenômeno do “politicamente correto”) e da manipulação da memória enquanto mecanismo de dominação política (“Quem controla o passado controla o futuro; quem controla o presente controla o passado”, era um dos lemas do Partido Interno do INGSOC – Socialismo Inglês).

George Orwell foi um intelectual que procurou, acima de tudo, manter a isenção e a liberdade de crítica, que se definia a si próprio como um “escritor político”, mas que se colocava para além de qualquer simpatia ou filiação partidária – apesar de nunca renegar o seu pendor socialista e confessar votar na legenda trabalhista, na falta de algo melhor. Por isso, a sua previsão de um mundo tiranizado pelos “medias” destinava-se tanto ao Ocidente quanto ao Oriente, tanto ao capitalismo, que ele considerava o embrião do nazi-fascismo, quanto ao comunismo da URSS, pervertido pelo terror stalinista. É esta liberdade de análise que faz de Orwell um escritor universal e de *1984* um monumento de lucidez, enquadrado na época em que foi concebido e catapultado para os nossos dias, onde, se possível, é ainda mais terrivelmente ameaçador do que em 1950.

O mundo antecipado por Orwell dividia-se em três grandes blocos políticos: Eurásia, Lestásia e Oceania, esta governada pelo Partido Interno que dividiu a História em duas épocas: antes e depois do aparecimento do Partido. A História anterior desapareceu, ignorada, destruída e desvirtuada. Os deuses foram substituídos pelo “Big Brother” (esse “Grande Irmão” que criou a revolução e governa em nome dela). Um pouco por todo o lado impera o “Olho” desse inspetor geral, que por vezes cede lugar à imagem do rebelde fugitivo, Emmanuel Goldstein, inimigo nº.1 da Revolução, que escreveu “Teoria e Prática do Coletivismo Oligárquico”, um livro amaldiçoado, relatando a verdade sobre o que se passa na Oceania. É preciso odiar Goldstein, amar a Revolução e a Ordem estabelecida. Winston, o protagonista do romance, é apenas um trabalhador do “Ministério da Verdade”, que escreve artigos que não só contribuem para o desenvolvimento de uma nova linguagem (“Novilíngua”), como também se encarregam de expandir a doutrina “certa” e erradicar as heresias. Mas numa terra onde o amor está proibido e se consentem as relações sexuais apenas com o fim de procriar, Winston cai num “crime mental”, ao se apaixonar por Júlia. É assim que irá parar às mãos de O’Brien, que se encarregará de torturar o dissidente, até este assumir o erro, expurgar as falhas através da técnica de “vaporização” e outras igualmente terríveis que o levarão a aceitar o “duplo pensamento” que permite que “2+2=5”, ou o que quer que o Partido ordene. A descrição de elementos exteriores, cenográficos, pode ter perdido algum do seu tom de ameaça, tão latente em 1949 (paradas militares, prisões, torturas físicas e psicológicas continuam a existir hoje,

mas se calhar não serão as mais graves, talvez por serem as mais facilmente detectáveis), mas a lavagem cerebral que permite dominar sutilmente “por dentro” o cidadão, essa sublimou-se habilmente. Não será verdadeiramente “orwelleana” a invasão do Iraque, com tudo o que a rodeou, antes, durante e depois? Não será terrivelmente “orwelleana” a progressiva desmotivação cultural, educacional, civilizacional? O ministro da informação do Iraque não parecia comandar o “Ministério da Verdade”? Bush não tem a presença e a grandeza ameaçadora de um “Big Brother”, mas não se identifica bem com as mesmas consequências nefastas?

Ao mesmo tempo, parece que a sociedade e a cultura de massas vivem num momento de crise de valores. Por exemplo, apesar da seriedade do tema, o nazismo e o Holocausto, que servem como testemunho dos tempos sombrios e como emblema das possibilidades de destruição no mundo contemporâneo, são incorporados e apropriados pela cultura de massas e pelo universo pop de forma inconseqüente, gerando, muitas vezes, uma “banalização do mal”. Apesar dos horrores cometidos pelo nazismo continuarem causando um sentimento de repulsa, as imagens e estéticas nazistas ainda exercem uma espécie de efeito hipnótico e inconsciente, fascinando e seduzindo as pessoas, que desconhecem ou ignoram os verdadeiros horrores do nazismo. Como exemplos dessa perspectiva, Adolf Hitler passou a ser visto como um precursor dos astros pop, tendo como referência os históricos congressos nazistas comparados aos grandes espetáculos de ópera-rock; tornaram-se comuns entre os jovens, a adoção de videogames que tratam este genocídio como um jogo de luta entre o Bem e o Mal; ou então, a matança sistemática de mais de seis milhões de judeus assume, junto a mídia, as características de um típico melodrama hollywoodiano.

Resta sublinhar que, em 1984, o grande Olho perseguia o cidadão na rua e em casa de forma obsessiva e ameaçadora. Afinal, chegados ao início do século XXI, há milhares de cidadãos que formam fila indiana à porta dos estúdios de TV em todo o mundo para serem “vigiados” não por um ente totalitário, mas por todos nós. Afinal, o terror não precisa necessariamente se instalar pelo cinzento gélido das paredes de prisões estereotipadas ou numa ambientação austera e claustrofóbica, mas pode adquirir outros tons, aparentemente mais alegres, mas que encerram ameaças não localizáveis, tão ou mais perigosas do que as imaginadas pelo autor no romance. O seu “Big Brother” deu origem a programas de televisão que fazem reverter em proveito próprio a estrutura de um Estado vigiado que Orwell antevia. A perversão da História foi fazer de (quase) todos nós comparsas voluntários deste jogo terrível.

O que é mais assustador, no entanto, é descobrir que muito mais do que uma obra de ficção, a formação de um conjunto de Estados, que possuíam projetos totalitários, e a instrumentalização política dos meios de comunicação e das produções culturais como recursos de propaganda e de controle social imaginados por George Orwell em 1984, quase conseguiram realmente dominar o mundo. Ao contrário dos paralelos traçados entre a obra e as superpotências do contexto da Guerra Fria, imaginados pelo autor e especialistas, foi a partir da década de 1910 que começou a se configurar a formação de três superpotências políticas, com projetos de configurar o mundo totalmente a sua imagem e idéias. Tratava-se dos Estados Unidos da América (EUA), da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e da Alemanha Nazista (III Reich).

O confronto entre essas três superpotências é visível não só no campo político, que culminou com a Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), na qual, duas delas tiveram de se aliar para destruir um inimigo comum, para depois voltarem a se opor no cenário da Guerra Fria, mas pode ser acompanhado através do ponto de vista cultural, em especial no campo cinematográfico. Para se ter a dimensão das formas pelas quais esses países almejavam conquistar aliados, visando formar blocos político-culturais, a presente tese de doutoramento centra sua atenção no projeto político de expansão internacional do modelo de cinema da Alemanha nazista, idealizado pelo *Ministério Nacional para Esclarecimento Público e Propaganda* (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*) do III Reich. Os nazistas pretendiam configurar um terceiro modelo cinematográfico, capaz de competir com o cinema hollywoodiano clássico e com o cinema revolucionário soviético, objetivando alcançar uma hegemonia mundial, o que simbolizaria a efetivação da idéia do triunfo do “Reich dos Mil Anos” de Adolf Hitler. Para isso, o regime nazista buscou realizar parcerias com alguns regimes políticos de massas europeus e latino-americanos. O projeto mostrou-se tão fecundo que sobreviveria a derrota do nazi-fascismo na Segunda Guerra Mundial, mantendo-se como uma alternativa viável até 1955, momento em que as novas estéticas modernas de cinema decretaram o fim do modelo de cinema político de massas, proposto pelo nazismo.

Dessa forma, o estudo da utilização do cinema como instrumento de propaganda política nos governos de Adolf Hitler (Alemanha), de Benito Mussolini (Itália), de António de Oliveira Salazar (Portugal), de Francisco Franco (Espanha), de Getúlio Vargas (Brasil) e de Juan Domingo Perón (Argentina) torna-se indispensável para delinear um quadro de referência da política de comunicação e dos órgãos estatais de propaganda na Europa e na América Latina, durante as décadas de 1930 -1950.

Neste sentido, privilegia-se analisar de que forma estes governos criaram sofisticados

mecanismos estatais de propaganda e utilizaram-se do cinema para conquistar a adesão da sociedade em torno de um projeto político-pedagógico nacionalista, que visava “educar” as massas segundo seus princípios ideológicos.

Trata-se, portanto, de uma pesquisa sobre a circulação internacional de uma estética cinematográfica específica, consolidada durante o regime nazista, que serviu de modelo para os outros países europeus e latino-americanos. O modelo alemão foi difundido na Itália, Portugal, Espanha, Brasil e Argentina e apropriado de diferentes maneiras, de acordo com as especificidades locais. O aspecto comum a essas experiências diz respeito a política de massas que foi posta em prática nesses diferentes países, nos quais foram introduzidos um tipo novo de poder que tinha como um dos seus pilares a propaganda política divulgada pelos meios de comunicação, inclusive o cinema⁴. Os documentários,

---

⁴ Para a definição de uma política de massas, baseada na relação líder/massa e na propaganda política, nos valem das análises de Hannah Arendt contidas em sua obra *Origens do Totalitarismo*, onde a autora analisa, em profundidade, essas duas questões. No entanto, é importante esclarecer que não estamos incorporando o conceito de totalitarismo para definir a natureza dos regimes nazista, fascista, salazarista, franquista, varguista e peronista como totalitários, pois esta conceituação, além de complexa, é polêmica e foge ao escopo do nosso trabalho.

É importante lembrar, no entanto, que a construção política e ideológica do conceito “Totalitarismo” se deu de forma precoce. Coube a oposição liberal italiana, entre 1923 e 1925, a caracterização do fascismo como um Estado Totalitário. Na verdade, a oposição apenas apropriou-se, negativizando, de uma expressão proposta pelo próprio Mussolini. Em seu afã de elevar o Estado à posição de realidade última da nação, Mussolini insistia em que “*espiritual ou materialmente não existiria qualquer atividade humana fora do Estado, neste sentido o fascismo é totalitário*”. (MUSSOLINI, Benito. *Scritti e Discorsi*. Milão: Ulrico Hoepli Editore, 1935. p.07.) Porém, análises posteriores como a de Hannah Arendt não considerariam o fascismo italiano como um regime totalitário, categoria da qual fariam parte apenas o nazismo alemão (1933 - 1945) e o stalinismo soviético (1924 - 1953). Afinal, para a autora, o uso do termo “Totalitarismo” deveria ser usado com parcimônia e prudência. No prefácio do seu livro *Origens do Totalitarismo*, escrito em 1966, ao assinalar as diferenças entre os regimes totalitários nazista e stalinista – Hannah Arendt mostrou-se cautelosa sobre o caso da República Popular da China, sob a liderança de Mao Tsé-tung, durante o período da Revolução Cultural (1966 - 1975), mesmo porque, naquele momento, segundo ela, “o nosso conhecimento é ainda menos seguro do que era em relação à Rússia dos anos 1930, em parte porque esse país conseguiu isolar-se muito mais radicalmente contra os estrangeiros após a vitória da Revolução, e em parte porque ainda não tivemos o auxílio de desertores dos escalões superiores do Partido Comunista Chinês”. Neste aspecto, a autora insistiu no reconhecimento de que “o governo totalitário é diferente das tiranias e das ditaduras; a distinção entre eles não é de modo algum uma questão acadêmica que possa ser deixada, sem riscos, aos cuidados dos ‘teóricos’, porque o domínio total é a única forma de governo com a qual não é possível coexistir”. Com essa ressalva, o fascismo italiano – para não falar de outras formas tradicionais de ditadura – foi excluído de sua análise. Taxativamente, a autora lembrou que Mussolini, tão orgulhoso do termo “Estado totalitário”, não tentou “estabelecer um regime inteiramente totalitário, contentando-se com a ditadura unipartidária”. E prosseguiu: “Ditaduras não-totalitárias semelhantes surgiram, antes da II Guerra Mundial, na Romênia, Polônia, Estados Bálticos, na Hungria, em Portugal e, mais tarde, na Espanha. Os nazistas, cujo instinto era infalível para discernir essas diferenças, costumavam comentar com desprezo as falhas dos seus aliados fascistas, ao passo que a genuína admiração que nutriam pelo regime bolchevista da Rússia (e pelo Partido Comunista da Alemanha) só era igualada e refreada por seu desprezo em relação às raças da Europa Oriental. O único homem pelo qual Hitler sentia ‘respeito incondicional’ era ‘Stálin, o gênio’ – sendo a recíproca verdadeira, como revelou Krushev no XX Congresso: ‘Stálin confiava apenas em um homem – e esse homem era Hitler’”. (ARENDT, Op.cit., pp.341-342; 343; 358; 359-360.).

A decisão de Hannah Arendt em definir somente o nazismo e o stalinismo como regimes totalitários, excluindo o fascismo italiano, levou alguns autores a contestarem esta exclusão, como fez Renzo De Felice em *Le Fascisme. Un totalitarisme à l'italienne?* (Paris: Presses de la FNSP, 1981). O conceito de *totalitarismo*, assim como o de *fascismo*, também foi discutido e adotado por alguns autores na Espanha, Portugal, Brasil e Argentina para definir franquismo, salazarismo, varguismo e peronismo, em trabalhos como: MILZA, Pierre. *Les Fascismes* (Paris: Imprimerie Nationale, 1985), MUÑOZ, Jacobo. “El Franquismo: um fascismo a la española” (In: *Cadernos de PEDAGOGIA. Fascismo y Educación*. Set.1976), PINTO, Antonio da Costa. *O Salazarismo e o Fascismo Europeu* (Lisboa: Estampa, 1992), FALCON, Francisco José Calazan. “Fascismo: Autoritarismo e Totalitarismo” (In: SILVA, José Werneck da. *O Feixe e o Prisma. Uma Revisão do Estado Novo. Vol.1 – O Feixe. O Autoritarismo com Questão Teórica e Historiográfica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991) e LEFORT, Claude. “A Imagem do Corpo e o Totalitarismo” (In: *A Invenção Democrática. Os Limites do Totalitarismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987). Contudo, muitos outros autores refutam essa tese de considerar esses regimes totalitários ou fascistas. Acreditamos que, embora a experiência nazista tenha servido de modelo para as demais, as especificidades locais não podem ser deixadas de lado. Cabe comentar ainda que a análise sobre o totalitarismo relacionado ao terror, uma das bases do conceito formulado por Arendt, também demonstra a dificuldade da aplicação desse conceito para outras realidades históricas, porque se essa experiência tipifica o nazismo e o stalinismo, o mesmo não se pode dizer em relação às demais políticas que se caracterizaram pela extrema repressão e controle social, mas não tiveram uma prática de terror, similar às analisadas pela autora.

filmes de ficção, de reconstituição histórica, cinejornais e desenhos animados tiveram um papel fundamental na propagação de um projeto político que visava a difusão de um imaginário totalitário construído a partir da representação de uma sociedade UNA, indivisa e coesa; através desse tipo de imaginário, os representantes desses regimes buscavam construir uma identidade coletiva excludente que definia um NÓS (irmanado num mesmo ideal) por oposição a um OUTRO (considerado inimigo). A pátria/nação era vista como um todo organicamente construído pelo par líder/massa⁵. Conquistar os “corações e mentes” para as causas que os representantes desse novo tipo de poder defendiam significava dar legitimidade às políticas defendidas à época, inclusive às políticas destinadas à propaganda e meios de comunicação de massa.

Os regimes analisados são considerados por nós como expressão de “políticas de massas”, orientadas por projetos de natureza totalitária que foram re-apropriados e postos em prática de formas distintas e cujos resultados também foram diferenciados. Por esse motivo, nos referimos a todos esses regimes como “políticas de massas”, orientadas por projetos que definiram a criação de um imaginário totalitário.

Os regimes políticos de massas se propunham a colocar, no centro de toda ação política, o povo enquanto massa, desqualificando a idéia da democracia representativa⁶. Neste aspecto, o povo era considerado como agregado homogêneo e como exclusivo depositário dos valores positivos, específicos e permanentes de uma nação.

A característica básica da política de massas era o contato direto entre o líder carismático e as massas, supostamente sem a intermediação de partidos ou corporações, embora ocorresse, muitas vezes, a monopolização da representação política por parte de um partido único de massa, hierarquicamente organizado, que se superpunha e se confundisse com o Estado. A idéia geral era a de que o líder procurava estabelecer um vínculo emocional – e não racional – com o “povo” para ser eleito e governar. Isto implicava num sistema de políticas, ou métodos utilizados para o aliciamento das classes sociais de menor poder aquisitivo além da classe média urbana, entre outros, procurando a

---

⁵ Para a compreensão do significado dos imaginários totalitários, ver o estudo de Claude Lefort, que analisou o significado da representação do par líder/massa através da imagem do corpo UNO no texto: “A Imagem do Corpo e o Totalitarismo”. In: LEFORT, Claude. *A Invenção Democrática. Os Limites do Totalitarismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. pp.107-131.

⁶ A noção de massa, como a de povo, é demasiadamente abstrata, pois apenas descreve os aspectos mais superficiais dessa realidade política e não permite conhecê-la por completo. Mas segundo Francisco Weffort, para uma caracterização formal do fenômeno, é necessário estabelecer os seguintes aspectos gerais: 1) a “massificação”, provocada pela “proletarização” (de fato, mas não consciente) de amplas camadas de uma sociedade em desenvolvimento, que desvincula os indivíduos de seus quadros sociais de origem e os reúne na “massa”, conglomerado multitudinário de indivíduos relacionados entre si por uma sociabilidade periférica e mecânica; 2) a perda da “representatividade” da “classe dirigente” – e, em consequência, de sua “exemplaridade” – que, assim, se transforma em “dominante”, parasitária; 3) aliadas a estas duas condições, a presença de um líder forte e carismático, que fala sempre em nome do povo, como se este fosse um conjunto homogêneo e não houvesse em seu interior diferenças entre as classes sociais, e a existência de um cenário histórico marcado por grandes desigualdades sociais, miséria, ausência de uma sólida tradição de vida democrática. Tais condições abrem possibilidades de que a política de massas venha a se constituir e alcance ampla significação social. WEFFORT, Francisco C. “Política de Massas”. In: IANNI, Octavio et alii. *Política e Revolução Social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965. pp.173-174.

simpatia daqueles desarraigados para angariar votos e prestígio – resumindo, legitimidade – para si. Isto pode ser considerado um dos mecanismos mais representativos desta forma de governo, que teve à sua frente lideranças carismáticas e autoritárias com enorme popularidade junto às massas.

Os líderes políticos de massas apresentavam a sociedade como se estivesse dividida entre as massas impotentes e os grupos de poderosos que se colocam contra elas. Mas a idéia de luta de classes não era parte dessa retórica política, que preferia glorificar o papel infalível do líder como protetor das massas⁷.

Na política de massas, o conceito de povo não era racionalizado, mas intuído ou convincentemente postulado, isto é, colocado como fato de tal forma que passa a ser reconhecido sem necessidade de ser demonstrado. Baseada na premissa da homogeneidade das massas populares, a política de massas se diferenciava radicalmente não só dos movimentos de classe, como também dos movimentos interclassistas. Estes não negavam a diferenciação de classes, embora tentassem conciliá-las; a política de massas, ao contrário, a ignorava, para ela a divisão era entre “povo” e “não-povo”. O “não-povo” era tudo o que é extrínseco a um povo histórico, territorial e qualitativamente determinado. Dessa forma, exaltava a coletividade nacional, valorizando a formação de um “homem novo ideal”, que era enquadrado em organizações tendente a uma socialização política planificada, funcional ao regime e a ideologia do grupo no poder.

Os regimes políticos de massas caracterizaram-se também pelo aniquilamento das oposições mediante o uso da violência e do terror e pela utilização de um aparelho de propaganda, baseado no controle das informações e dos meios de comunicação de massa, com o propósito de monopolização da “verdade”. O crescente dirigismo estatal no âmbito econômico e a tentativa de integrar nas estruturas de controle do partido ou do Estado, de acordo com uma lógica totalitária, a totalidade das relações econômicas, sociais, políticas e culturais foram características importantes desse tipo de fenômeno político.

---

⁷ Hannah Arendt, em *Origens do Totalitarismo*, explicou a emergência dos totalitarismos, relacionando-os ao crescimento da sociedade de massa. Segundo a autora, as “massas” são constituídas por um grande número de indivíduos atomizados, isolados, sem qualquer sentimento claro de integração em grupo ou classe, ansiosos para escapar do curso arbitrário, ininteligível, de suas vidas diárias para “a coerência fictícia de uma ideologia”. O totalitarismo atrai essas massas desapegadas e lhes inculca lealdade, graças à sua propaganda megalomaniaca, oferecendo-lhes como meta a dominação mundial e inimigos por toda a parte para temer e odiar. E simultaneamente a força à lealdade pelo terror, com o emprego do assassinato implacável e arbitrário. Contudo, no momento da derrota do totalitarismo, os seres disponíveis que compõem a massa cessam imediatamente de acreditar no dogma pelo qual ainda pouco estavam dispostos a sacrificar sua vida. Logo que o movimento, isto é, o mundo fictício que as abrigou, é destruído, as massas reverterem, sem dificuldades ou escrúpulos, ao seu antigo *status* de indivíduos isolados que aceitam de bom grado uma nova função num mundo novo ou mergulham novamente em sua antiga e desesperada superfluidade, à procura de outra ficção promissora, ou esperam até que a velha ficção recupere força suficiente para criar novo movimento de massa. Cf. ARENDT, Op.cit., pp. 361 e 413.

Inserido no panorama da circulação de imagens, idéias e práticas político-culturais, que envolveram os diálogos entre os regimes políticos de massas na Europa e na América Latina, o presente estudo encontra na perspectiva das *histórias conectadas* uma proposta, que contribui para o mapeamento das aproximações e dos conflitos de idéias e práticas políticas entre a Alemanha nazista e os outros Estados europeus e latino-americanos (Itália fascista, Portugal salazarista, Espanha franquista, Brasil varguista e Argentina peronista), a partir de lógicas espaciais, temporais, políticas e culturais distintas, mas que, em função da similaridade do corpus documental, assim como da postura dos Estados, dos projetos de cinema e da atuação dos cineastas desses governos, permite uma melhor compreensão dos casos estudados.

O intercâmbio de idéias e propostas cinematográficas entre produtores culturais de diferentes nacionalidades resultou numa rede de contatos entre cineastas que permitiu a configuração de novas formas de representação relacionadas aos fenômenos de circulação, apropriação e ressignificação de idéias. Na reconstituição do movimento de circulação de idéias, especial atenção é conferida aos contatos entre os cineastas que as diferentes *histórias conectadas* permitiram.

Cabe lembrar que os tempos atuais de avanço da globalização propiciaram a discussão sobre a construção de *histórias conectadas*. Em artigo publicado em 2001, Serge Gruzinski defende a ampliação do olhar do historiador para além da nação, propondo que se estabeleçam *conexões*⁸. A expressão *connected histories* (*histórias conectadas*) foi proposta por Sanjay Subrahmanyam, historiador indiano radicado na França, que desmonta a “visão tradicional” da historiografia européia sobre o mundo asiático, propondo que a inter-relação de processos situados em lugares diferentes seja estudada⁹. Tal perspectiva mostra-se mais fecunda para a compreensão de fenômenos localizados em uma grande escala geográfica porque permite uma análise acurada entre objetos de dimensões variadas. Enfatiza que a história asiática moderna não pode ser vista como mero produto ou resultado do “comando” da história européia, sem a qual, supostamente, não existiria. Propõe que ela seja entendida em suas conexões com a Europa e com as outras partes do mundo, sem que se estabeleçam pólos, um determinante e outro subordinado.

⁸ GRUZINSKI, Serge. “Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres ‘connected histories’”. *Annales*, Histoire, Sciences Sociales. Paris, janvier – février 2001.

⁹ SUBRAHMANYAM, Sanjay. “Connected histories: notes towards a reconfiguration of early modern Eurasia”. In: LIEBERMAN, Victor (Ed.). *Beyond binary histories. Re-imagining Eurasia to c. 1830*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999.

Chakrabarty, indiano radicado nos Estados Unidos, propõe que o olhar do historiador não fique restrito ao espaço nacional, critica a perspectiva eurocêntrica e defende uma abordagem transnacional, uma vez que há contatos constantes entre culturas e sociedades¹⁰. Acreditamos que o enfoque das *histórias conectadas*, ao privilegiar a circulação, as trocas e as zonas de contato que se constituíram culturalmente – em nosso caso, no âmbito da Europa e América Latina – complementa de forma enriquecedora o tradicional método comparativo, entendido como uma estratégia que permite ao historiador não apenas identificar semelhanças, analisar influências comuns, mas também compreender as implicações peculiares de fatores similares em contextos diferentes e detectar inter-relações¹¹.

* * *

A propaganda veiculada nas produções cinematográficas dos regimes políticos de massas europeus e latino-americanos representa um dos mais importantes pilares de sustentação desse tipo de poder.

O termo *propaganda* possui uma conotação pejorativa ao sugerir estratégias manipuladoras de persuasão, intimidação e engano. Apesar disso, as conotações negativas e emotivas da palavra *propaganda* estão intimamente ligadas às lutas ideológicas do século XX¹².

---

¹⁰ CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe. Postcolonial thought and historical difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

¹¹ BLOCH, Marc. “Pour une histoire comparée des sociétés européennes”. In : *Mélange historiques*. Paris: SEVPEN, 1963.

¹² O emprego original do termo, para descrever a propagação sistemática de crenças, valores e práticas, remonta ao século XVII, quando o Papa Gregório XV promulgou, em 1622, 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, contra-atacar as idéias rivais da Reforma Protestante. Ao longo dos séculos XVIII e XIX, a palavra foi empregada em todas as línguas européias, referindo-se de forma generalizada tanto a difusão de idéias políticas e religiosas, quanto a publicidade dos anúncios comerciais. No entanto, 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 Szniter, “*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-líder, 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*”. 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 espaços 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 à 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 eclesiásticos ou seculares, que as encomendavam. Já a propaganda política de caráter nacional, dirigida às massas, tem como referências iniciais as grandes festas da Revolução Francesa (1789) e as próprias cerimônias políticas que marcaram sua nacionalização nos países ocidentais durante o século XIX. Ainda neste período, as técnicas de propaganda dão um salto vertiginoso com a progressiva “emergência da sociedade de massas”. À medida que cada veículo de comunicação de massas começava a encontrar um público, imediatamente este se tornava também um veículo de propaganda (jornais, revistas, cartazes, etc.). No final do século XIX e início do XX, os meios de comunicação de massas ganharam ainda mais agilidade, rapidez e poder de difusão e penetração junto à população com a invenção do rádio e do cinema e, posteriormente, da televisão. Esses veículos de comunicação introduziram possibilidades inéditas no que se refere à persuasão e à propagação de idéias, em virtude de sua atuação ainda mais eficaz sobre o

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 pública 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. Além de utilizar os meios de comunicação como armas de propaganda política, os governos também fizeram uso da censura e da manipulação de informações que foram combinadas a 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 idéia de sua incompatibilidade com os ideais da democracia, já que a palavra *propaganda* foi sendo associada cada vez mais com os emergentes Estados unipartidaristas, 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 nazi-fascistas e, durante a Guerra Fria, a União Soviética e os demais Estados comunistas.

A história da propaganda política moderna está, portanto, intimamente ligada ao desenvolvimento da política, da sociedade e da cultura de massas, consolidada a partir da década de 1920, com o avanço tecnológico dos meios de comunicação. Valendo-se de idéias 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, 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; 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

---

imaginário dos indivíduos. Cf. Informações extraídas dos estudos de: CLARK, Toby. *Arte y Propaganda en el Siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 2000. pp.7-9. & SZNITER, Célia. *A Dimensão Visual da Propaganda Nazista: As Imagens do Judeu e do 'Ariano'*. São Paulo: Dissertação de Mestrado (FFLCH-USP), 1996. pp.59-62.

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 massas¹³.

Dentre todos os meios de comunicação utilizados para exercer tal influência psicológica, o cinema foi privilegiado. Neste sentido, a escolha de filmes – ficcionais, de reconstituição histórica, documentários e cinejornais – como fonte primária de investigação é decorrente da importância adquirida pela produção cinematográfica com sentido político, principalmente, a partir da Primeira Guerra Mundial. Como afirmam Leif Furhammar e Folke Isaksson:

A velha idéia 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 declarado¹⁴.

No entanto, a utilização do cinema como fonte histórica remonta há apenas quatro décadas e, ainda, encontra dificuldades no que se refere à formulação de um arcabouço teórico e metodológico efetivo. De qualquer forma, avanços foram realizados com a formulação de alguns conceitos fundamentais acerca dessa relação, que não podem ser ignorados pelo historiador que deseje pensar a relação “Cinema e História”. Alguns dos problemas enfrentados nesse tipo de análise dizem respeito ao enquadramento do filme enquanto fonte histórica e agente da História.

Qualquer reflexão sobre a relação “Cinema e História” toma como parâmetro a premissa de que todo filme é uma fonte histórica, desde que corresponda a um vestígio do passado, seja ele imediato ou remoto. Todavia, foi a partir da década de 1960 que o filme começou realmente a ser visto como um possível documento para a investigação histórica. Para Marc Ferro, um dos principais estudiosos da relação “Cinema e História”¹⁵, essa demora se explica pela própria história da historiografia. Em seu artigo “Analyse de Film, Analyse de Sociétés”¹⁶ 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

---

¹³ As reflexões teóricas sobre propaganda política apresentadas foram extraídas do estudo de: CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em Cena. Propaganda Política no Varguismo e no Peronismo* (Campinas: Papirus, 1998. pp.35-36.); DOMENACH, Jean-Marie. *A Propaganda Política* (São Paulo: Difel, 1963); DRIENCOURT, Jacques. *La propagande, nouvelle force politique* (Paris: Librairie Armand Collin, 1950); TCHAKHOTINE, Serge. *A Mistificação das Massas pela Propaganda Política*. (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967) e nas considerações de ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*, em especial quando a autora diz que “*nos países totalitários, a propaganda e o terror parecem ser duas faces da mesma moeda*”. Cf. ARENDT, Op.cit., p.390.

¹⁴ FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p.38.

¹⁵ Sobre aos trabalhos teóricos de Marc Ferro dedicados a relação “Cinema e História” ver: MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: *História e Cinema. Dimensões Históricas do Audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. pp.39-64.

¹⁶ FERRO, Marc. *Analyse de film, Analyse de sociétés*. Paris: Hachette, 1975.

a fala do Estado e de suas instituições, de um Estado que se via e se queria uno, onde não havia lugar para a diferença. O documento privilegiado, portanto, somente poderia ser o oficial – declarações ministeriais, discursos e tratados comerciais.

Essa linha de pensamento somente sofreu mudanças com as pesquisas da “Nova História”, quando novas fontes foram valorizadas, dentre elas, as produções cinematográficas, conforme afirma o historiador Jacques Le Goff¹⁷. Portanto, ao refletirmos sobre o papel do cinema na sociedade, constatamos que

vivemos no século do audiovisual. Ao realizarem em 1895 a primeira projeção pública de filmes numa tela, os irmãos Lumière entreabriram uma moderna e fabulosa Caixa de Pandora, de que surgiu, pouco a pouco, uma nova dimensão do espetáculo, uma nova escrita, uma nova arte, uma nova indústria, um novo tipo de representação do mundo, um novo campo – imenso – proporcionado à imaginação humana. Não obstante a técnica tenha evoluído desde então, não obstante os meios de difusão dessa espantosa ‘máquina de refazer a vida’ tenham se transformado radicalmente com o passar dos anos (vídeo, canais de televisão públicos e privados, televisão a cabo, satélites...), não obstante o espectador de hoje tenda a preferir o ‘cinema em casa’ às salas cheias de outrora, não obstante tudo isso, as imagens em movimento continuam a exercer um poder de atração considerável, as histórias contadas na película continuam a seduzir um grande público, as estrelas da tela – grande ou pequena – continuam a ter uma popularidade fantástica. O cinema continua a ser, por excelência, a diversão do nosso tempo, com uma influência e um poder de persuasão inigualáveis¹⁸.

Visto isso, nas palavras de Martin Jackson,

o cinema deve ser considerado como um dos depositários do pensamento do século XX, na medida em que reflete amplamente a mentalidade dos homens e mulheres que fazem filmes. Do mesmo modo que a pintura, a literatura e as artes plásticas, o cinema ajuda a compreender o espírito do nosso tempo¹⁹.

O cinema desde sua invenção serviu inicialmente à ciência como um instrumento do seu progresso; os Exércitos também o utilizaram desde o início, até para melhor identificar as armas do inimigo; os governos, desde muito cedo, perceberam o seu poder de propaganda e que, sob a aparência de representação, eles doutrinam e glorificam. Mais do que centenário, o cinema enfim mereceu a atenção do historiador; resta agora estudá-lo e associá-lo com o mundo que o produz. Afinal,

desde seus inícios, o cinema, como espetáculo de massas, recorreu à História como fonte de inspiração temática. O próprio Méliès chegou a rodar em suas ‘atualidades filmadas’ alguns episódios – como as bodas do rei Eduardo VII – reconstruídos em estúdios antes que os fatos históricos se produzissem. Posteriormente, resulta evidente sublinhar que, *O Nascimento de uma Nação* e *O Encouraçado de Potemkin* se baseavam em fatos históricos, e que não poucos momentos célebres da História – o Império Romano, a Idade Média, a ‘colonização’ do Terceiro Mundo, a Conquista do Oeste, etc. – tem

¹⁷ LE GOFF, Jacques. *A Nova História*. Lisboa: Edições 70, 1982. p.28.

¹⁸ BEYLIE, Claude. *As Obras-Primas do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.09.

¹⁹ JACKSON, Martin A. “*El historiador y el cine*”. In: ROMAGUERA, Joaquim & RIAMBAU, Esteve. (org.). *La historia y el cine*. Barcelona: Fontamara, 1983. p.14.

desempenhado papéis transcendentais na gênese de alguns gêneros cinematográficos.

Por sua parte, a História tem tido no cinema – desde que este existe – um valioso instrumento de trabalho, que nem sempre é adequadamente valorizado pelos próprios historiadores. Mas o certo é que o cinema, bem como instrumento de reprodução documental de alguns acontecimentos fundamentais – desde a guerra dos Bôeres até o bombardeio israelita de Beirut – bem como possibilidade de reconstrução fictícia de qualquer fato histórico, já faz tempo que deveria ser tido em conta por seu ilimitado potencial de memória histórica transmitida em imagens²⁰.

Vários foram os estudiosos que se preocuparam com a relação entre Cinema e História. O historiador Eduardo Morettin afirma que essa relação é tão antiga quanto o próprio cinema, conforme comprova a leitura do artigo “*Le cinéma et l’histoire*”, um documento de 1898, em que o autor, Boleslas Matuszewski, mostrava-se

consciente do que era história, sensível ao que poderia ser o cinema (...) analisando as relações mútuas destas duas formas de expressão²¹.

Siegfried Kracauer, um dos pioneiros da utilização do cinema como documento 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 enormemente artificial “realmente” refletia “tendências psicológicas profundas” e a loucura institucionalizada da vida na Alemanha. Segundo ele, os filmes conseguiam refletir a mentalidade nacional porque (1) não são produções individuais, mas coletivas e (2) têm como alvo e mobilizam uma audiência de massa, não por meio de temas ou discursos explícitos, mas nos desejos implícitos, inconscientes, ocultos, não verbalizados²². Na abordagem figurativa de Kracauer, o cinema alemão da República de Weimar prenunciou 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) e *M – O Vampiro de Düsseldorf* (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, dir. Fritz Lang, 1931), um movimento na direção do nazismo evidenciado nas tendências autoritárias dos próprios filmes. Nesse sentido, Kracauer explora 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 paranóia nacionais.

²⁰ ROMAGUERA, Joaquim & RIAMBAU, Esteve (orgs.). *La historia y el cine*. Barcelona, Fontamara, 1983. p.07.

²¹ G.M.S. “Le cinéma et l’histoire: un document de 1898. In: *Cultures* (1): 1974. p.233. Apud. MORETTIN, Eduardo Victorio. *Cinema e História: Uma Análise do Filme “Os Bandeirantes”*. São Paulo: Dissertação de Mestrado em Artes, 1994. Nota 2, p.10.

²² KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. p.17.

Seria, no entanto, somente a partir da década de 1960 que o filme começou realmente a ser visto como um possível documento para a investigação histórica, sendo elevado à categoria de “novo objeto”, definitivamente incorporado ao fazer histórico²³. 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 movimento²⁴.

O filme, desde então, passou a ser encarado como testemunho da sociedade que o produziu, como um reflexo – não direto e mecânico – das ideologias, dos costumes e das mentalidades coletivas.

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.

Segundo Jean-Claude Bernardet,

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 conseqüentemente 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 fala²⁵.

Neste aspecto, é possível identificar o passado comum entre o cinema e a fotografia baseado na crença construída no século XIX, segundo a qual ambos poderiam captar a realidade de forma neutra. Porém, logo ficou evidente que as câmeras fotográficas e cinematográficas não proporcionavam o registro objetivo da realidade. Uma vez que as

---

²³ Conforme já apontado, esta incorporação ocorre nos domínios da chamada “Nova História”. Esta corrente do pensamento historiográfico francês, em linhas gerais, relativiza a importância do fato histórico, pois “o fato não é em história a base essencial de objetividade ao mesmo tempo porque os fatos históricos são fabricados e não dados e porque, em história, a objetividade não é pura submissão aos fatos”. LE GOFF, Jacques. “História”. In: *Enciclopédia Einaudi*. Memória e História. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987. p.167.

²⁴ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p.86.

²⁵ BERNARDET, Jean-Claude. *O Que é Cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981. pp.11-20.

imagens produzidas era o resultado de escolhas feitas pelos fotógrafos e cineastas, segundo interesses, crenças, valores, preconceitos e convenções²⁶.

Todavia, o passado comum entre o filme e a fotografia não significou uma identidade total. Segundo o historiador Antônio Costa, na fotografia o objeto foi “arrancado” de sua duração e imobilizado num momento expressivo; no cinema o objeto foi inserido na duração, ritmando no contraponto de imagens, com todos os momentos que exprimiu²⁷. Portanto, como afirma o historiador Elias Thomé Saliba,

o cinema transformou na sua vocação aquilo que a fotografia nunca conseguiu captar: as imagens em movimento, a animação das cenas, o trânsito das luzes, o ritmo incessante das mudanças de planos. Originalmente fotografia animada que proporcionava a ilusão do movimento, o cinema fez, com que, pela primeira vez, a imagem das coisas fosse a imagem da própria duração delas (...) Registro e reprodução do movimento, segundo seus pais fundadores. Desdobramento do comportamento humano que não admite equilíbrio na ausência de movimento, segundo abordagens psicológicas. Uma continuidade entre inúmeras rupturas, segundo definições mais modernas. Mobilidade dos tempos em função do espectador, sempre imóvel na poltrona, embora criativo e participante, segundo as teorias da recepção mais recentes. Daí a íntima e fecunda proximidade do cinema com a temporalidade e a história²⁸.

Vale ressaltar ainda que os cineastas e/ou produtores de um filme “espelham” os valores da sociedade através da presença de elementos da estética e da própria linguagem cinematográfica, dos quais, muitas vezes, nem mesmo eles têm consciência, constituindo-se, dessa forma, em “zonas ideológicas não-visíveis da sociedade”²⁹. Postula-se, assim, que um filme, seja ele qual for, sempre vai além do seu conteúdo, escapando mesmo ao controle de quem faz a filmagem.

Na mesma perspectiva, Siegfried Kracauer afirma:

O que os filmes refletem não são credos explícitos, mas dispositivos psicológicos, profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam abaixo da consciência³⁰.

²⁶ No caso do processo inicial de elaboração da fotografia, por exemplo, é possível identificar uma série de escolhas de natureza técnica impostas ao fotógrafo que condiciona a imagem por ele elaborada, tais como: o ângulo escolhido, a potência da câmera utilizada para o trabalho, os recursos/técnicas disponíveis para a revelação, bem como o tipo de papel usado para a impressão e as cores nas quais será impressa. Além dos aspectos técnicos devemos destacar o papel do fotógrafo na criação da imagem fotográfica através da sua influência na escolha e no tratamento dado ao tema fotografado, o que faz com que o fotógrafo exteriorize um posicionamento político que interfere brutalmente na produção – supostamente “objetiva e real” – do “registro mecânico”. Para Boris Kossoy: “A eleição de um aspecto determinado – isto é, selecionado do real, com seu respectivo tratamento estético –, a preocupação na organização visual dos detalhes que compõem o assunto, bem como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia: todos são fatores que influirão decisivamente no resultado final e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural. O registro visual documenta, por outro lado, a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens, particularmente naquelas que realiza para si mesmo enquanto forma de expressão pessoal”. KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989. p.27.

²⁷ Cf. COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1987.

²⁸ SALIBA, Elias Thomé. “História e Mobilidade em Central do Brasil”. In: SOARES, Maria de Carvalho & FERREIRA, Jorge (orgs.). *A História Vai ao Cinema. Vinte Filmes Brasileiros Comentados por Historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.250.

²⁹ FERRO, Marc. *Cinema e História*. p.93.

³⁰ KRACAUER, Op.cit, p.18.

Os filmes, na verdade, como todo produto humano e, portanto, histórico, contêm elementos que lhe foram inseridos de forma consciente e outros que não. Estes últimos, por sua vez, localizam-se numa esfera inconsciente, seja do produtor tratado individualmente, seja da coletividade como um todo.

Indubitavelmente, o fascínio que o cinema exerce sobre as pessoas se deve a sua “impressão de realidade” que é a grande responsável por trazer o espectador o mais próximo possível do assunto do filme, da história contada, estabelecendo entre ambos uma relação de pura fascinação, onde aquele abandonaria sua consciência crítica, e esta [a obra] deixaria de ser uma tomada de consciência de uma certa realidade para limitar-se a ser uma cópia do real³¹.

O cinema em si, imagem fotográfica em movimento (e posteriormente sonorizada), já traz um grande potencial de convincente *mimisis* da realidade. O movimento traz a dimensão do tempo ao cinema. Segundo Edgard Morin,

o movimento é a força decisiva da realidade: é nele e através dele que o tempo e o espaço são reais. (...) a conjunção da realidade do movimento e da aparência das formas provoca a sensação da vida concreta e uma percepção da realidade objetiva³².

Já a inclusão do som, segundo Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, contribuiu para que se obtivesse a ilusão de que

o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme³³.

Dessa forma, o cinema sonoro surgiu como um aperfeiçoamento da impressão de realidade, inserido que está na tendência da evolução das técnicas cinematográficas que caminham no sentido de um acréscimo dos efeitos de realidade. Mas, a

impressão de realidade por si só era insuficiente, embora fundamental, para o estabelecimento de um estado de fascinação no espectador. Era preciso que ela estivesse conectada a uma história de ‘sonho’, um ‘cenário de sonho’, percorrido por ‘criaturas de sonho’, como são efetivamente os componentes deste cinema em que tudo é mais belo do que na realidade, mas não demasiado – o suficiente para parecer possível³⁴.

Conforme lembra Eduardo Morettin, Marc Ferro

entende que todo o filme, sem privilegiar nenhum gênero, deve ser analisado pelo historiador. A obra cinematográfica traz informações fidedignas a respeito do seu presente. A recuperação destas informações exige do pesquisador conhecimentos teóricos e técnicos (...) A noção de autenticidade, surgida da

³¹ Cf. KANE, Pascal. “A Relação Espetáculo – Espectador”. In: TORRES, A. Roma. *Cinema, Arte e Ideologia*. Porto: Afrontamento, s.d. pp.22-23.

³² MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes Ed., 1980. p.108.

³³ ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p.118.

³⁴ MONACO, James. *How to Read a Film – The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*. Londres: Oxford University Press, 1977. pp.184-185.

necessidade de se compreender exatamente o que se passou, a realidade de um dado momento histórico, permeia toda a discussão³⁵.

Ao examinar documentários, baseados na “realidade”, e filmes ficcionais, Marc Ferro adverte-nos 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 reconstituição 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, intriga 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 História³⁶.

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 produtora³⁷.

A observação de Marc Ferro refere-se a um preconceito existente em relação ao cinema e à literatura, enquanto fontes úteis para o historiador: o fato de pertencerem ao campo da ficção, daquilo que foi inventado, do que não aconteceu realmente. No caso específico do cinema, por exemplo, surgiu, inicialmente, a preocupação em classificar o que seria o *documentário* e o que seria a obra de *ficção*, entendendo-se que o primeiro, composto de cenas reais, de época, poderia ser objeto de estudo do historiador, enquanto que a obra *ficcional* não o seria, na medida em que, resultado da criação de um “artista”, pouco ou nada teria a ver com a noção de “realidade” histórica.

Uma questão decorrente dessa abordagem refere-se a classificação dos chamados *filmes de reconstituição histórica*, que teriam a tarefa de reconstruir o mais fidedignamente possível os acontecimentos do passado, a vida das “grandes personagens” históricas, além da preocupação em reconstituir a indumentária, a mobília e os costumes da época. Para Marc Ferro,

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 produção³⁸.

³⁵ MORETTIN, Op.cit., p.23.

³⁶ FERRO, Marc. *Analyse de Film, Analyse de sociétés*. p.10.

³⁷ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p.27.

³⁸ RIAMBAU, Esteve. “El Film Histórico”. In: ROMAGUERA, Joaquim & RIAMBAU, Esteve (org.). *La historia y el cine*. Barcelona: Fontamara, 1983. p.67.

É importante frisar, segundo Ferro, que

nos filmes que tratam do passado, nosso interesse não está, particularmente, na sua representação do passado, mas na escolha dos temas, nos gostos da época, nas necessidades de produção, nos lapsos do criador³⁹.

Portanto devemos iniciar nossas investigações a partir da análise imagética:

É preciso considerar a História a partir das imagens. Não procurar nelas apenas a ilustração, confirmação ou desmentido da escrita⁴⁰.

A partir dessas observações, o autor rompe as barreiras, questionando as classificações de “documentário”, de “filme ficcional” e de “filme de reconstituição histórica”. Marc Ferro considera, portanto, que o filme, de qualquer gênero cinematográfico, constitui-se como documento e objeto de análise para o historiador. Afinal, conforme afirmaram Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, 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 contemporâneo⁴¹.

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, falsificações 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 filme⁴².

³⁹ FERRO, Marc. *A História Vigada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. pp.41-75.

⁴⁰ FERRO, *Cinema e História*. p.86.

⁴¹ VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ. Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papirus, 1994. p. 56.

⁴² NAPOLITANO, Marcos. “Fontes Audiovisuais: A História Depois do Papel”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. pp.236-237.

Outro aspecto importante a ser ressaltado, como aponta Marc Ferro, é o fato de o cinema ser um testemunho privilegiado da história, em função da dificuldade dele ser controlado pelas instâncias envolvidas em sua produção. Mesmo o Estado, através da censura, não consegue cerceá-lo completamente, já que todo filme possui uma tensão própria. Qualquer obra cinematográfica traz à tona elementos que viabilizam uma análise de seu contexto diversa da proposta formulada por aqueles que a produziram. Para o historiador, o filme

destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo constitui diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude 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 sociedade⁴³.

Neste aspecto, discordo de Marc Ferro e compartilho das observações de Eduardo Victorio Morettin ao afirmar:

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 idéia proposta pelo historiador 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 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, separam 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 deriva 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 imagem⁴⁴.

Nesta tese não se analisam os filmes do ponto de vista semiológico, pois a finalidade não é tratar de estética ou de história do cinema. Os filmes não são estudados como objeto artístico, mas como fenômeno social e histórico, testemunha de um estágio de civilização; por isso a criação não deve ser dissociada da produção.

De uma forma geral, um filme traz consigo as marcas de seu tempo e, sendo assim, a maioria dos filmes produzidos sob os regimes políticos de massas europeus e latino-americanos em estudo estão relacionados com o contexto histórico que os produziu.

⁴³ FERRO, Marc. "O filme: uma contra-análise da sociedade?" In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. (org.). *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979. pp.202-203.

⁴⁴ MORETTIN, Op.cit., pp.41-42.

Nessas condições, não seria suficiente empreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens sonorizadas, não-sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de Governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa⁴⁵.

A partir dessas observações, acredito que as produções cinematográficas realizadas durante os regimes nazista, fascista, salazarista, franquista, varguista e peronista são significativas para o estudo da relação entre Cinema e História. Além disso, o mapeamento dos aspectos comuns, diferenciais e específicos das imagens e mensagens veiculadas pelo cinema possibilita a compreensão da natureza dos respectivos regimes e das mudanças políticas e culturais que eles introduziram em seus países. Neste sentido serão objetos de análise: o projeto da Alemanha nazista de formação de um modelo de cinema mundial, concorrente aos modelos do cinema hollywoodiano clássico e do cinema revolucionário soviético; a política cultural dos seis regimes políticos de massas selecionados referentes ao cinema (legislação, políticas de crédito e censura); a postura dos *cinastas oficiais* em relação aos programas políticos dos respectivos regimes; e os principais temas tratados nos filmes de propaganda.

Pretendo mostrar aspectos comuns entre o cinema produzido pelos regimes políticos de massas europeus e latino-americanos que utilizaram esse meio de comunicação como arma de propaganda política, atentando para o fato que muitas das idéias e dos temas veiculados no cinema não foram idealizados unicamente pelo Estado, já que contaram com a participação ativa e espontânea de muitos cineastas, que em busca de favores e proteção do Estado, ou por identificação com as respectivas “causas nacionais”, se aproximaram dos seus governos e produziram filmes que tinham o objetivo de propagar os ideais e valores da “nova política” preconizada por estes governos.

A partir dessas questões será focalizada a circulação dos projetos da política cinematográfica nazi-fascista envolvendo o contato entre cineastas alemães, italianos, portugueses, espanhóis, brasileiros e argentinos bem como a circulação de idéias e imagens expressas nos filmes. Este estudo exige, assim, a compreensão das políticas de comunicação dos regimes europeus (fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo) e latino-americanos (varguismo e peronismo), relacionadas ao cinema, e dos mecanismos estatais criados para a instrumentalização da propaganda totalitária.

A tese possui seis capítulos e encontra-se dividida da seguinte forma:

---

⁴⁵ FERRO, *Cinema e História*, p.87.

O primeiro capítulo apresenta um panorama histórico da formação e consolidação da indústria cinematográfica na Alemanha, dedicando especial atenção à função política do cinema alemão atribuída pelo regime nazista entre 1933 e 1945.

As relações entre o cinema alemão e o III Reich são discutidas no capítulo através da análise das políticas e idéias cinematográficas de Hitler e Goebbels, dos referenciais de filmes estrangeiros assimilados pelo cinema nazista, do papel dos cineastas oficiais e dos principais temas políticos inseridos nos filmes alemães. Especial atenção é dada à configuração de um novo modelo de cinema político arquitetado pelo regime nazista e o seu projeto de expandi-lo internacionalmente, para rivalizar com os modelos cinematográficos dos Estados Unidos e da União Soviética.

Os três capítulos seguintes realizam um estudo da efetivação política do projeto de expansão do modelo de cinema da Alemanha nazista para a Europa, a partir dos planos esboçados pelos três principais organismos político-culturais do Terceiro Reich – *Ministério Nacional para o Esclarecimento Público e Propaganda*, *Câmara Internacional de Cinema e Hispano-Film-Produktion*. O enfoque dado aos casos italiano, português e espanhol possibilita traçar um panorama da luta do Terceiro Reich para conquistar a hegemonia cinematográfica na Europa e o impacto do cinema nazista, como modelo referencial, para as cinematografias da Itália fascista, de Portugal salazarista e da Espanha franquista. É privilegiada também a atuação das cinematografias nazi-fascistas no contexto da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial.

Os dois últimos capítulos discutem a política cinematográfica do Terceiro Reich para a América Latina, acompanhando a circulação de idéias, imagens e práticas políticas entre os regimes nazi-fascistas e seus parceiros latino-americanos, assim como a influência do cinema nazista nas produções cinematográficas do Brasil varguista e da Argentina peronista. A influência de Hollywood e o contra-ataque dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha contra a tentativa de domínio da produção cinematográfica nazi-fascista na América Latina também são discutidos.

Ao me debruçar sobre esse significativo momento histórico e tomar o cinema como objeto de estudo e fonte para o historiador, acredito poder demonstrar que as produções cinematográficas são significativas para a compreensão histórica destes regimes políticos e também para a reflexão sobre as mediações existentes entre cultura e política na Alemanha, Itália, Portugal, Espanha, Brasil e Argentina.

CAPÍTULO I

CINEMA DA ALEMANHA NAZISTA: UM MODELO MUNDIAL DE CINEMA POLÍTICO

“O cinema proclamará o valor, a força, inclusive a violência, na medida em que esta sirva ao ideal patriótico. Ou será isso ou não será nada”.

Adolf Hitler

1.1 – A EDIFICAÇÃO DO CINEMA NA ALEMANHA: INDÚSTRIA E PROPAGANDA

A organização do cinema alemão até a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914, ocorreu num processo semelhante ao de muitos países europeus. O nascimento do cinema foi um fenômeno internacional, mas a Primeira Guerra Mundial o transformou em produto nacional.

Antes da Primeira Guerra Mundial, os industriais alemães haviam demonstrado pouco interesse em investir no desenvolvimento cinematográfico. Somente depois de ver os enormes lucros da firma francesa *Pathé* neste setor, alguns deles mostraram-se dispostos a modificar sua atitude. A partir de 1914, no conflito bélico, mudaria por completo a situação do cinema alemão, dado que grande parte do material fílmico havia procedido, até então, do estrangeiro, ocupando a produção alemã somente 15% da produção total. Com o vazio criado pela proibição oficial, em 1916, de importar filmes, impôs-se a mais imperiosa necessidade de criar organismos nacionais capazes de cobrir a demanda interna, aumentada pelo desejo dos alemães de escapar da dura realidade cotidiana da guerra. O atraso da indústria cinematográfica alemã impedia também o governo imperial de utilizar o cinema como arma política na guerra:

O nascimento do cinema alemão propriamente dito resultou em parte das medidas organizacionais tomadas pelas autoridades deste país. Estas medidas podem ser resumidas por duas constatações que todos os alemães cultos estavam em condição de fazer durante a Primeira Guerra Mundial. Primeiro, eles se tornaram cada vez mais conscientes da influência de filmes anti-germânicos produzidos em toda a parte no exterior – um fato que os surpreendeu ainda mais porque eles ainda não haviam percebido o imenso poder de sugestão inerente a esta mídia. Segundo, eles reconheceram a insuficiência da produção doméstica. Para satisfazer a enorme demanda, produtores incompetentes haviam inundado o mercado com filmes que se mostravam de qualidade inferior à maioria dos filmes estrangeiros; ao mesmo tempo, o cinema alemão não havia sido animado, todavia, pelo zelo propagandístico que os Aliados evidenciavam.

Conscientes desta perigosa situação, as autoridades alemãs tentaram mudá-la, intervindo diretamente na produção de filmes¹.

A fim de organizar uma propaganda cinematográfica, de acordo com os interesses do Estado, criou-se em novembro de 1916 a *Deutsche Lichtbild-Gesellschaft (Deulig)*. A *Deulig*, financiada pelos industriais Hugo Stinnes e Alfred Hugenberg – naquele tempo presidente da Krupps e posteriormente “barão da imprensa”, dono da Ufa, e líder do *Partido Nacional Alemão (Deutsche Nationale Volkspartei – DNVP)* –, produziria até 1918 um total de 150 filmes, em sua maioria documentários a serviço da propaganda nacional, econômica e cultural, tendo como objetivo conter a propaganda inglesa e francesa nos países neutros². O escasso capital disponível e as controvérsias internas entre os diferentes setores políticos reduziram, na prática, a eficácia desta iniciativa.

Em janeiro de 1917, sob a inspiração do General Erich von Ludendorff, o Supremo Comando do Exército fundou outra organização cinematográfica, a *Bufa (Bild- und-Film-Aktiengesellschaft)*³. Estabelecida como uma agência do governo, ela teria a missão de ampliar e reforçar as projeções cinematográficas no “front” e também assumiu a tarefa de realizar documentários sobre as atividades militares. Assim, a *Bufa* era claramente política e aliada próxima do esforço de guerra; o primeiro parágrafo do seu estatuto a descrevia como uma “instituição militar”⁴. Dentre seus primeiros filmes de propaganda produzidos, destacaram-se: *Os Culpados da Guerra Mundial (Die Schuldigen des Weltkrieges)*, que apresentava os líderes políticos da França, Inglaterra e Estados Unidos como mentirosos, provocadores e criminosos; *O Descobrimento da Alemanha pelos Marcianos (Die Entdeckung Deutschlands durch die Marsbewohner)*, onde extraterrestres visitavam a Alemanha, seu Exército, sua Frota, seus Zeppellins, e concluíam: “O povo alemão é o melhor povo do mundo! Os soldados alemães não podem mesmo ser derrotados!”; e *A Formação de Jovens da Saúde Pública (Die Ausbildung von Sanitätsjugen)*, um documentário destinado a juventude⁵.

De cerca de 350 títulos de propaganda militar da *Bufa*, apenas 14 eram de ficção. Mas é importante notar que a produção de filmes de propaganda mobilizou os escritores Bernhard Kellermann, Möller van der Bruck e Hans Brennert, que teriam grande influência no cinema nazista⁶.

A primeira tentativa de alinhar as atividades da *Bufa* com as da *Deulig* falhou devido as suas divergências internas, mas a necessidade de conter a propaganda inimiga estava

---

¹ KRACAUER, Op.cit., 1988. p.50.

² BREDOW, Wilfried & ZUREK, Rolf. *Film und Gesellschaft in Deutschland*. Hamburgo: Hoffmann u. Campe, 1975. p.20.

³ TRAUB, H. *Die Ufa*. Berlim: 1943. p.21.

⁴ Ibid., p.137.

⁵ Conforme BEHN, Manfred. “Filmfreunde”. In: BOCK, Hans & TÖTEBERG, Michel. *Das Ufa Buch*. Frankfurt: Zweitausendseins, 1994. p.33.

⁶ BARKHAUSEN, Hans. *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*. Hildesheim: Olms Presse, 1982. p.112.

tornando-se cada vez mais clara. Numa carta, enviada a 4 de julho de 1917, ao Ministério da Guerra, Ludendorff reconheceu que a guerra demonstrava o poder do cinema como “arma de educação e influência”, e que os inimigos da Alemanha tinham conseguido desta forma causar grandes prejuízos. Calculando mais de 100 milhões de marcos a verba destinada à propaganda da “Entente”, a maior parte consumida pelo cinema, Ludendorff propunha que a produção cinematográfica fosse também utilizada pelos alemães como “*meio de influência política e militar, com o máximo efeito*”⁷. Neste apelo, Ludendorff argumentou que a centralização da indústria cinematográfica alemã deveria ser encarada como “uma urgente necessidade militar”. A produção foi, então, nacionalizada para contra-atacar a propaganda inimiga com produções de caráter patriótico.

Num tempo de guerra, as idéias de Ludendorff eram tratadas como ordens. Por isso, o grande capital alemão, que não estava representado na *Deulig*, zeloso ante o êxito deste nos Balcãs, decidiu, em 18 de dezembro de 1917, fundar, em união com o Supremo Comando do Exército, a *Universum-Film-Aktiengesellschaft* (Ufa). A iniciativa partira do lado militar do General Erich von Ludendorff e na iniciativa privada do *Deutsche Bank*. A tesouraria imperial investiu 7 milhões de marcos e os restantes 25 milhões, procediam de várias empresas industriais⁸. As produtoras cinematográficas existentes, *Nordische Filmgesellschaft* (*Nordisk*), *Messter-Konzern* e *Union-Konzern*, foram integradas a Ufa. Mais tarde somariam outros sócios, formando conjuntamente uma grande organização cujas atividades dentro e fora da Alemanha alcançariam todos os campos da indústria cinematográfica: produção, distribuição e salas de exibição⁹.

Enfim, a Alemanha contava com um instrumento propagandístico nacional com suficiente capacidade financeira para produzir todos os tipos de filmes, que podiam servir para orientar a opinião pública no sentido desejado pelo poder político e, ao mesmo tempo, para o entretenimento – vigiado – das massas. Todavia, devido à derrota militar e os movimento revolucionários de 1918, a Ufa somente chegaria a cumprir os fins previstos pelos seus criadores na República de Weimar. Ludwig Klitzsch, um dos industriais que haviam ajudado a fundar a *Deulig* e que posteriormente viria a administrar a Ufa, observou alguns anos mais tarde:

Depois do colapso de 1918, a Alemanha demonstrou sua completa independência no campo de produção cinematográfica para um mundo atônito. A Ufa logo provaria ser a maior indústria cinematográfica na Europa¹⁰.

⁷ A carta está reproduzida na íntegra In: BOCK, Hans & TÖTEBERG, Michel. *Das Ufa Buch*. p.34.

⁸ Fürst Henkel von Donnersmark da indústria pesada da Silésia, Robert Bosch, da linha de vapor Hamburgo-América, o Norddeutscher Lloyd, AEG e o Dresdener Bank.

⁹ KORTE, Helmut. *Film und Realität in der Weimarer Republik*. Berlim: C.Hanser Verlag, 1978. pp. 68-69.

¹⁰ Apud. BREDOW, Op.cit., p.28.

Durante o interregno revolucionário, os Conselhos do Povo aboliram a censura cinematográfica acreditando contribuir com esta medida para a socialização do cinema. O resultado foi, sem dúvida, decepcionante, dado que em vez de filmes de qualidade, uma onda de filmes pornográficos passou a invadir os cinemas, provocando o protesto de amplos grupos das classes médias e seus representantes. Tal protesto culminaria em uma nova lei, a *Reichslichtspielgesetz* (1920), que censurava as produções cinematográficas, enquanto outros meios de comunicação, como a imprensa, conservavam sua liberdade de expressão.

O pleno desenvolvimento da indústria cinematográfica alemã começou a partir da criação da República de Weimar. Para evitar problemas políticos, o Estado renunciou a sua participação financeira na Ufa, passando suas ações ao *Deutsche Bank*. A difícil situação econômica caracterizada por uma galopante inflação, redundava num aumento de espectadores que recorriam aos cinemas para esquecer de seus problemas. A inflação também tinha outro aspecto positivo: a competição do estrangeiro enfrentava grandes dificuldades, devido a alta de suas moedas, para colocar seus produtos no mercado alemão, enquanto para os produtores e distribuidores alemães ocorria o contrário: sem nenhum esforço seus filmes – muitos deles, como sabemos de extraordinária qualidade, – conquistavam os cinemas europeus e norte-americanos. A crescente inversão nos negócios cinematográficos facilitou a sua expansão, ao mesmo tempo, que provocou diversos processos de concentração horizontal e vertical no setor. Ao final desta etapa consolidaram-se cinco grandes indústrias cinematográficas: em primeiro lugar *Ufa*, seguida por *Emelka*, *Deulig*, *Terra Film AG* e *National Film AG*¹¹.

A partir da reforma monetária de 1923, a economia alemã viveu uma certa revitalidade graças à ajuda do capital norte-americano. Contudo, a indústria cinematográfica se viu prejudicada pela invasão de filmes estrangeiros, novamente capazes de competir com as produções alemãs que, por sua vez, vinham a diminuir drasticamente sua cota de exportação. Os norte-americanos controlaram, em pouco tempo, 40% do mercado de cinematográfico alemão. Embora o governo da República de Weimar tenha tentado frear as importações com a imposição de cotas limitadas para cada país, a situação das empresas alemãs piorava continuamente. Em 1926, a Ufa teve que abrir-se ao capital norte-americano da *Metro Goldwyn-Mayer* e da *Paramount* para sanar suas finanças, ao não encontrar empresas alemãs dispostas a dar mais dinheiro. As produtoras norte-americanas pretendiam com esta medida anular a concorrência alemã nos mercados internacionais. Porém, suas intervenções não foram suficientes, dado que

---

¹¹ KORTE, Op.cit., p. 73.

a indústria alemã se via, justamente nos anos da crise mundial, na obrigação de realizar a adaptação ao cinema sonoro: inovação introduzida nos Estados Unidos em 1927.

A difícil situação econômica obrigava as empresas cinematográficas a produzir cada vez mais filmes sonoros com a finalidade de assegurar a arrecadação. Este gosto estético majoritário rebaixou consideravelmente a qualidade média dos filmes e acabou, quase por completo, com os experimentos artísticos dos primeiros anos 1920. À margem dos filmes de entretenimento, os realistas e politicamente comprometidos com as classes depauperadas ocupariam, ao final da República de Weimar, o lugar das encenações e fantasias das vanguardas anteriores. Com a chegada do cinema sonoro, no começo dos anos 1930, esta evolução seguiria até a ascensão de Adolf Hitler ao poder, mas esse novo tipo de produção cinematográfica alemã não se fixou tanto nos filmes de puro diálogo quanto os norte-americanos; especialmente, Georg Wilhelm Pabst e Fritz Lang desenvolveram engenhosos recursos para perpetrar a preponderância do visual¹².

A alta concentração dos meios de produção cinematográfica em poucas mãos e a existência de um sistema de controle estatal sobre a mesma, facilitou aos nazistas a incorporação imediata do cinema como arma estratégica para a sua propaganda.

1.2 – FRITZ LANG: UM MODELO DE CINEMA POLÍTICO PARA A ALEMANHA (NAZISTA)

Fritz Lang (1890 - 1976), oriundo de uma família da alta burguesia austríaca, cedo se deixou atrair pelo mundo da cultura e da arte. Depois de abandonar, para desgosto de seu pai, o curso superior de engenharia em Viena, viajou por vários lugares do mundo, até se fixar em Paris, onde começou a pintar postais e a desenhar caricaturas para jornais como meio de subsistência e para poder pagar os estudos nas escolas de pintura que freqüentava. Data dessa estadia em Paris o seu interesse pelo cinema. De regresso a Viena durante a Primeira Guerra Mundial, Lang alistou-se no exército e, em 1918, após algumas condecorações e muitos ferimentos, foi declarado inapto para continuar a combater sendo enviado para um hospital militar, onde começou a escrever roteiros de filmes.

Desmobilizado, foi, casualmente, convidado para atuar numa peça teatral. O produtor Erich Pommer ao assisti-la, decidiu convidar o jovem ator a trabalhar nos estúdios da *Decla*, em Berlim. Aí Lang atuou algum tempo como roteirista, escrevendo vários roteiros para filmes “fantásticos” e “demoníacos”, até converter-se em diretor de cinema na

---

¹² NOELLE NEUMANN, E. (ed.). *Das Fischer Lexikon, Publizistik*. Frankfurt: Fisher, Taschenbuchverlag, 1971. pp.31-32.

Alemanha. Chegou a ser convidado para dirigir *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919), mas teve de abandonar a produção para finalizar seu seriado *As Aranhas* (*Die Spinnen*, 1919-1920).

Após adquirir a nacionalidade alemã e contraído matrimônio com Thea von Harbou, que com ele trabalharia em todos os roteiros durante o “período alemão”, a carreira de Lang foi se consolidando com importantes filmes, até que, devido à ascensão dos nazistas, viu-se obrigado a sair da Alemanha e exilar-se nos Estados Unidos da América, onde dirigiu alguns filmes que o confirmaram como um importante cineasta antinazista. Do ponto de vista político, entretanto, a carreira do cineasta é muito mais complexa e ambígua do que é apresentado pelos livros de história de cinema, conforme pode-se observar ao analisarmos mais detidamente as mensagens políticas expressas nas imagens de seus filmes anteriores ao nazismo¹³:

Embora *Dr. Mabuse, o Jogador* (*Dr. Mabuse der Spieler*, 1922), um *thriller*¹⁴ criminal contemporâneo sobre uma organização terrorista que explora a crise inflacionária alemã para dar poderes ditatoriais a seu líder, tenha sido descrito por críticos como uma profecia do que aconteceria na Alemanha uma década depois, seu produtor, Erich Pommer, declarou que Mabuse havia sido concebido como uma personificação do movimento “spartakista”: Os terroristas deviam ser identificados com a esquerda política recentemente esmagada, e não com a extrema direita.

Em oposição ao “caos” da democracia, à “decadência” da burguesia e à “corrupção” da República de Weimar, Fritz Lang imagina outro mundo, mítico e heróico, onde o ideal guerreiro assume sua forma mais acabada: trata-se de *Os Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1923/1924), uma monumental versão cinematográfica, em duas partes, do poema alemão do século XIII, sobre a lenda de Siegfried. Neste filme Lang criou um estilo visual para a mitologia cinematográfica que pode muito bem ser encarado como um ensaio, ou mesmo um modelo, para o cinema do Terceiro Reich. O filme alimenta a fantasia nazista de super-homens da raça pura dominando seres inferiores e animais. Também em suas composições *Os Nibelungos* pode ser encarado como um precursor direto do estilo arquitetônico monumental dos projetos de Albert Speer para o Terceiro Reich: a redução da humanidade a massas ornamentais, esmagadas pela amplidão, ritmo monótono e simetria.

---

¹³ Algumas das interpretações aqui apresentadas baseiam-se nas análises de: FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. pp.221-222 e NAZÁRIO, Luiz. “O Caso Fritz Lang”. In: *Sombras Móveis. Atualidade do Cinema Mudo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. pp.207-278.

¹⁴ “Thrillers” são filmes que se propõem a prender a atenção dos espectadores através do uso intenso de ação, intriga, suspense.

Depois de criar a paisagem mitológica do sonho germânico com *Os Nibelungos*, Fritz Lang retornou à visão conspiratória e pessimista da República de Weimar com a alegoria futurística em prol de uma ditadura fascista em *Metrópolis* (1927), idealizado após uma viagem do cineasta aos Estados Unidos da América. Neste filme, ambientado na luxuosa cidade fictícia de Metrópolis do ano de 2026, os operários vivem e trabalham dez pisos abaixo da terra, onde são escravos sob uma ditadura capitalista. Querem revoltar-se, mas a jovem Maria refreia-os, profetizando um futuro mais apreciável, onde com a vinda de um messias mediador, reinará a paz e o amor.

Alertado sobre os planos de revolta dos trabalhadores pelos seus funcionários mais próximos, John Fredersen, o senhor de Metrópolis, decide pedir ajuda ao cientista diabólico Rotwang, cujo distintivo é uma estrela de cinco pontas. Este, outrora rival pelo amor da mesma mulher, Hel, a falecida esposa de Fredersen, recebe do desorientado senhor de Metrópolis a ordem de que a mulher-robô, já construída pelo cientista (e que deveria ser uma cópia de Hel), assuma as feições de Maria, para incitar a rebeldia entre os operários. Influenciados por esta falsa Maria, os operários iniciam uma revolução suicida, começando a destruir o seu próprio mundo no subsolo. O caos e a destruição se alastram dos andares mais baixos chegando até o topo da cidade. Maria, após ser seqüestrada por Rotwang, consegue escapar do laboratório e, com a ajuda de Freder Fredersen, o filho do senhor da Metrópolis, o único membro da classe superior a tomar consciência da injusta situação, consegue salvar as crianças dos trabalhadores da morte. Rotwang morre em sua luta com Freder Fredersen, e este consegue que o conflito seja resolvido, quando atua como mediador fazendo tanto o senhor de Metrópolis, quanto os operários compreendem que “não pode haver compreensão entre as mãos e o cérebro, a menos que o coração aja como mediador”. Assim, o capital e o trabalho se unem num Estado ideal sem conflitos e, principalmente, sem luta de classe. Intencionalmente ou não, Lang criou uma visão mitológica da sociedade que se harmoniza perfeitamente com a ideologia nazi-fascista. Está muito bem compreendido o entusiasmo de Hitler por esse filme. No entanto, é bom indicar também a complexidade deste projeto de Fritz Lang, cujo final aponta para questões diversas. Segundo Carlos Vesentini, se entendermos a resolução do conflito entre o capaz Grot e Fredersen, representando a união do

trabalho manual e trabalho intelectual e sua complementaridade como necessária para o bem geral, mais de um grupo político apoiaria a solução, naqueles anos 1920¹⁵.

---

¹⁵ VESENTINI, Carlos. “História e Ensino: o tema do sistema de fábrica através de filmes”. In: BITTENCOURT, Circe (org.). *O Saber Histórico na Sala de Aula*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 173.

Com *Os Espiões* (*Spione*, 1928), um filme anticomunista, Fritz Lang realizou outra completa identificação entre jogo e concorrência, hipnose e dominação, crime e capitalismo. Haighi, um banqueiro criminoso e paraplégico, interpretado por Rudolf Klein-Rogge, que também foi o intérprete do Dr. Mabuse e do cientista Rotwang, foi maquiado para assemelhar-se a Lênin, e sua quadrilha trabalha para a União Soviética. Para a realização desse filme, o cineasta baseou-se numa notícia divulgada pela imprensa sobre uma delegação comercial russa que, em visita à Alemanha, tornou-se suspeita de espionagem. Por isso o filme associa comunismo, capitalismo e judaísmo na figura do “banqueiro-bolchevique-degenerado” que Haighi encarna, desejando dominar o mundo de sua cadeira de rodas. Nesse caso, as intenções e a interpretação política são evidentes.

O filme subsequente de Fritz Lang, *A Mulher na Lua* (*Die Frau im Mond*, 1929), sobre a crença do professor Georg Mansfeldt de que existe ouro na lua e dos preparativos para a expedição espacial, que contará com a entrada forçada de um agente das potências financeiras, pode ser visto, segundo Jost Hermond, em “Archaisme et science-fiction dans le roman nazi”, como uma metáfora, onde a colonização da lua era vista como uma proposta política para a saída da Alemanha da crise mundial. A necessidade de colonização de uma ilha, de um campo inabitado, de uma terra virgem ou, neste caso, da lua, por casais de loiros biologicamente saudáveis foi um dos primeiros temas da literatura de ficção científica nacional-socialista. O filme de Lang integra em seu fundo fantástico as utopias de um futuro de colonizadores racialmente puros, que seriam amplamente abordados pela obras literárias do Terceiro Reich.

As personagens de *Die Frau im Mond* são, de fato, definidos por sua aparência física, intimamente associada a seu caráter. O professor Mansfeldt é sujo, desdentado, barbudo e sovina; ele cobiça a refeição de seu aluno, que também é pobre, e devora com avidez seu sanduíche; as paredes do quarto miserável em que vive com o professor estão forradas por notas de dinheiro. Ele convive com a doença e a sujeira mantendo íntima amizade com um rato, que alimenta com carinho, dando-lhe da própria comida. Assume uma máscara de lástima para apropriar-se das economias alheias e é a febre do ouro que o leva à lua e à morte. O professor é uma imagem do “judeu”. Em flagrante contraste está o jovem discípulo Wolf Helius. Já seu nome (Wolf = Lobo; Helius = Sol) é indicativo de sua “pureza racial”: predador loiro e vigoroso, engaja-se na aventura lunar não por desejar o ouro que aí supostamente existe, mas pela coragem moral de viver perigosamente. Do mesmo modo, a heroína Friede é uma loira de olhos azuis, uma guerreira ariana, independente e decidida, que nada teme e cujo único erro foi ter aceito a proposta de Hans, outro tipo “racialmente inferior”, moreno, semicalvo, de um caráter corrompido pela covardia, por um desprezível apego à vida. Finalmente, o menino Gustav, obcecado por “monstros” e aventureiro ativo, é uma personagem que parece ter saído das fileiras da *Juventude Hitlerista*. No final, cabe a ele conduzir a nave espacial de volta à Terra, ou seja, conduzir metaforicamente a Alemanha para um futuro nacional-socialista. Wolf e Friede, os heróis “arianos”, já se encarregaram de colonizar a lua¹⁶.

---

¹⁶ NAZÁRIO, Op.cit., pp.226-227.

M – O Vampiro de Düsseldorf (*M*, 1931) é *thriller* psicológico baseado no caso de Peter Kürten, o infanticida de Berlim. O título original do filme, “O assassino entre nós”, levou os nazistas a sabotarem inicialmente as filmagens por que suspeitavam estar indiretamente referidos no título. Em anos posteriores o filme tem sido geralmente interpretado como referindo-se ao nazismo. No entanto, é possível encontrar outra mensagem implícita em suas imagens: A fisionomia do ator judeu Peter Lorre – moreno, atarracado, corpulento e assustadiço –, que interpreta o infanticida, corresponde às representações imagéticas do “judeu” como perverso sexual, delinquente e doente mental, que eram apresentadas nos panfletos anti-semitas. Além disso, através do julgamento do assassino, o filme cria uma alegoria política em torno da necessidade da pena de morte, ou seja, atuava como uma propaganda da eutanásia, justificando a necessidade de lançar os judeus, os doentes mentais e os criminosos psicopatas para fora da sociedade ariana ou até mesmo destruí-los, por representarem elementos perturbadores da ordem e da pureza da raça.

Já no seu último filme realizado na Alemanha, *O Testamento do Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933), Fritz Lang mostrava o diabólico e insano Dr. Mabuse construindo uma organização criminosa para dominar o mundo. A posteridade tem encarado o filme como uma produção antinazista, graças aos comentários retrospectivos de Lang, ao fato da exibição do filme ter sido imediatamente proibida na Alemanha nazista, e também porque a interpretação, uma vez externada, parece se encaixar perfeitamente. Contudo, é incrível que essa alegada alegoria antinazista fosse tão cifrada que escapasse até à Thea von Harbou, colaboradora desse e de todos os outros filmes alemães aqui mencionados e ao mesmo tempo membro do Partido Nazista. Na realidade, *O Testamento do Dr. Mabuse* seria um filme de propaganda pró-nazista e não antinazista, já que as táticas denunciadas no testamento correspondiam às táticas de conquista do mundo pelo “judeu” da propaganda nazista, assim como aludiam ao golpe de Estado “tramado” pelos comunistas na fantasia nazista. Também é importante observar que a proibição do filme ocorreu porque, naquele momento – Hitler já havia assumido o poder –, não interessava mais aos nazistas a difusão do pânico e de uma certa paranóia social para a desestabilização política da República de Weimar e a conseqüente vitória eleitoral de Hitler.

De qualquer forma, mesmo tendo proibido o filme, Joseph Goebbels, o Ministro da Propaganda, ofereceu a Fritz Lang o cargo de chefia da indústria cinematográfica alemã.

Os acontecimentos que se teriam seguido são um dos mais célebres episódios da história do cinema mundial. Fritz Lang contou ter sido convocado para uma audiência com

Joseph Goebbels, o Ministro da Propaganda do Terceiro Reich. Ele esperava um “ajuste de contas”, mas, para seu espanto, o que Goebbels lhe disse foi o seguinte: “O Führer viu o seu *Metrópolis* e disse: ‘eis o homem que pode criar o cinema nacional-socialista’ ”. O que Goebbels lhe estava para oferecer era a direção do “novo” cinema alemão, ou seja, do cinema nazista. Fritz Lang recusou e como sabia que um “não” a Hitler se pagava caro estava consciente de que só lhe restava fazer uma coisa: fugir da Alemanha. Conta Lang: “A ‘entrevista’ com Goebbels durou do meio-dia à duas e meia da tarde. Os bancos já estavam fechados e não podia ir buscar o meu dinheiro. Tinha apenas comigo o suficiente para comprar um bilhete de trem para Paris e cheguei à ‘Gare du Nord’ sem um tostão no bolso”. Só recentemente toda esta história, durante muitos anos, contada como verdadeira e sem que ninguém duvidasse da sua veracidade, foi posta em causa e aparentemente desmentida por uma investigação de Bernard Eisenschitz, que encontrou documentação contraditória em relação às palavras de Lang. Mas o que é certo é que, com pormenores folhetinescos desta envergadura ou não, “O Testamento do Dr. Mabuse” esteve na origem do exílio de Fritz Lang. Exílio solitário, já que sua esposa Thea von Harbou ficou na Alemanha, vindo mesmo, posteriormente, a colaborar com o regime nazista. Assim, em vez de se tornar o principal dirigente do cinema nazista, Fritz Lang fugiu da Alemanha, indo para a França e depois para os Estados Unidos, onde construiu uma nova carreira.

Em Hollywood, Fritz Lang não conseguiu filmar de imediato, e enquanto esperava a oportunidade para se lançar de novo na realização de filmes (estava contratualmente ligado à MGM) aproveitou para conhecer melhor os Estados Unidos, prestando atenção à sua história e à sua cultura, sobretudo na sua expressão popular, estudando atentamente a imprensa e as revistas em quadrinhos. Após dois anos de projetos recusados, ele foi indicado para dirigir um filme sobre um linchamento perto de São Francisco: assim nasceu *Fúria* (*Fury*, 1936), dando início ao “período norte-americano” de Fritz Lang.

Mesmo realizando filmes com temáticas norte-americanas, o cineasta não renegou as suas origens nem deixou de se interessar e acompanhar os acontecimentos na Europa e, em particular, na Alemanha. Embora Fritz Lang mentisse ao pretender apresentar-se como um antinazista desde a época em que vivia na Alemanha, foi somente no exílio forçado que ele realmente assumiu o papel de exilado político, refazendo o seu passado como um artista perseguido que procurava alertar seu público contra o Nazismo. Em 1938, preocupado com o fato de a Alemanha nazista anexar a Áustria, Fritz Lang resolve iniciar o seu primeiro projeto de filme antinazista (um argumento chamado *Men Without a Country*) que acabou sendo recusado, porque o governo de Franklin D. Roosevelt estava decidido a manter uma posição de absoluta neutralidade e não-intervenção no conflito que,

entretanto, se iniciara a 1º de setembro de 1939. Charles Chaplin teve um problema semelhante com o seu *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*, 1940), e só foi autorizado a exibí-lo publicamente porque a Alemanha invadira a Polônia e a guerra começara. Mas se Charles Chaplin foi autorizado a caricaturar Hitler, o governo não deixava que se fosse mais longe e Lang viu recusada a sua proposta. Foi preciso que chegasse o 7 de dezembro de 1941, com o ataque japonês a Pearl Harbour e a conseqüente entrada dos Estados Unidos na guerra para que os filmes antinazistas passassem não só a ser aprovados como até incentivados. Fritz Lang então teve carta branca para avançar com *O Homem que Quis Matar Hitler* (*Man Hunt*, 1941), primeiro dos seus filmes feitos contra o regime nazista e o terrorismo hitlerista nos países ocupados: até 1946, seguir-se-iam *Os Carrascos Também Morrem* (*Hangmen Also Die*, 1943), *Quando Desceram as Trevas* (*Ministry of Fear*, 1944) e *O Grande Segredo* (*Cloak and Dagger*, 1946).

Até o final dos anos 1950, Fritz Lang prosseguiu filmando regularmente e fazendo esforço para conciliar os seus temas pessoais com as imposições comerciais dos produtores de Hollywood. Na segunda metade da década de 1950 o cineasta viveu uma situação paradoxal: ao mesmo tempo em que, na Europa, os representantes da revista especializada de cinema, os *Cahiers du Cinéma* o transformavam num grande expoente do antinazismo, apagando as “tendências nazistas” de seus filmes alemães, e reabilitavam as suas obras norte-americanas, até então sempre tidas como secundárias e “alimentícias”, Lang sentia-se cada vez mais restrito pelo sistema de produção hollywoodiano – até pelo tamanho dos orçamentos ao seu dispor, infinitamente mais reduzidos dos que havia tido na Europa – e, por mais de uma vez, ficou tentado a abandonar tudo e retirar-se do cinema.

Nessas condições, em 1957, acolheu sem grande hesitação uma proposta do produtor alemão Arthur Brauner para voltar a filmar na Alemanha, dando-lhe garantias de total liberdade. É de um duplo regresso que se trata, pois o regresso de Fritz Lang à Alemanha é também o seu regresso aos temas de sua obra de “juventude”, retomando o imaginário aventuroso dos seus primeiros filmes e voltando a trabalhar com a figura do célebre Dr. Mabuse no último filme de sua carreira: *Os Mil Olhos do Dr. Mabuse* (*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, 1960), uma advertência contra o retorno às ideologias totalitárias. Fritz Lang morreu em Los Angeles, em 2 de agosto de 1976.

1.3 – A ALEMANHA DE ADOLF HITLER: PROPAGANDA POLÍTICA E CONTROLE DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

Adolf Hitler nasceu em 20 de abril de 1889, em Branau-am-Inn, no Império Austro-Húngaro, fronteira com a Baviera. Filho de um funcionário da alfândega, Alois Schickelgruber Hitler, e da terceira mulher deste, uma jovem camponesa chamada Klara Pötl, ambos da região da Baixa Áustria, o jovem Hitler revelava-se hostil para com o seu pai autoritário e era devoto à sua mãe protetora e indulgente. Nada sugere que tenha sido um rapaz com quaisquer traços dignos de nota. Os registros escolares revelam que, em termos acadêmicos, não era um aluno brilhante. A sua carreira escolar teve duração de dez anos, dos quais os últimos quatro foram de uma luta constante. Acabou por abandonar a escola, em setembro de 1905, sem fazer qualquer exame final e com uma fraca avaliação no boletim, que chamava a atenção, em particular, para o seu deficiente domínio da língua alemã. Provavelmente em decorrência do fato de, durante a adolescência, ter sido afetado pelas mortes do irmão mais novo, Edmund (1900), do pai (1903) e da sua adorada mãe (1908). Sem entrar demasiado em especulações psicológicas acerca do seu estado mental, alguns biógrafos sugeriram que estas mortes e o fato dele próprio ter sobrevivido, o convenceram de que estava destinado a ter um futuro especial.

Em 1907 mudou-se para Viena com o intuito de ingressar na Academia de Belas Artes. Amargurado pela sua rejeição por parte da Academia, regressou a Linz a seguir à morte de sua mãe. Sozinho e sem qualquer ocupação, partiu novamente para Viena, aonde viria a passar cinco anos de “miséria e infortúnio”, como mais tarde recordou, levando uma vida de boêmio e de vagabundo e sofrendo, de uma forma geral, de uma crise de identidade.

Muitas das interpretações convencionais sobre os antecedentes e as raízes políticas e intelectuais de Hitler terão agora de ser revistas à luz do excelente retrato do ditador enquanto jovem, elaborado por Brigitte Hamann em *Hitlers Wien Lehrjahre eines Diktators* (Munique, 1996). A autora corrige inúmeros equívocos. Hitler não tinha, como se tem dito, ascendência judaica e nunca foi (tal como o próprio afirmou) trabalhador da construção civil. Para além disso, não considerava o médico judeu da família responsável pela morte da sua mãe. Com efeito, manteve boas relações com o Dr. Bloch, chegando mesmo a interceder para facilitar a sua emigração, em 1938. Hamann também rejeita o mito de que Hitler não ingressou na Academia de Belas Artes devido à oposição de professores judeus, e que não terá sido esta a forma como ele interpretou a situação. A descrição

detalhada, elaborada por Hamann, dos amigos e companheiros judeus de Hitler durante a estadia deste em Viena, é ainda mais surpreendente.

O ditador afirmou ter conseguido sustentar-se financeiramente, durante o tempo que viveu em Viena, trabalhando como um operário comum, tendo-se tornado artista só mais tarde. Na realidade, subsistiu com dificuldade à custa de trabalhos ocasionais, de uma herança de família e do que conseguia ganhar com a venda de desenhos pela cidade. Em regra dormia as manhãs inteiras numa hospedaria para homens, em Meldemannstrasse, e passava as tardes em cafés onde recitava sermões políticos, a quem estivesse disposto a ouvi-lo. Os testemunhos daqueles que o conheceram durante este período confirmam a descrição feita pelo próprio dos anos em que passou em Viena como sendo um tempo de grande solidão e frustração. No entanto, estes viriam a ser os anos formativos, durante os quais adotou uma posição perante a vida que quase não se alterou nos tempos que se lhe seguiram. Posteriormente, escreveu:

Viena foi para mim uma escola muito dura, mas ensinou-me as mais profundas lições da minha vida¹⁷.

A Viena cosmopolita ajudou a dar forma ao seu ódio patológico contra os judeus e os marxistas e Hitler começou a abandonar-se a sonhos exaltados acerca de uma Grande Alemanha. Ainda nos tempos de escola, Hitler tinha-se tornando um fervoroso nacionalista alemão. Para sua vida política, Hitler trouxe a experiência acumulada desde a juventude, quando teve o primeiro contato com as idéias pangermanistas e anti-semitas. Em *Mein Kampf* (*Minha Luta*) escreveria:

Foi decisivo para a minha vida posterior que me fosse dado a felicidade de ter como professor de História o velho Leopold Pötsch (...) Ele era um homem idoso, bom mas enérgico e, sobretudo pela sua deslumbrante eloquência, conseguia não só prender a nossa atenção mas empolgar-nos de verdade (...) Nós o ouvíamos muitas vezes dominados pelo mais intenso entusiasmo, outras vezes comovidos até as lágrimas. O nosso contentamento era tanto maior quanto esse professor entendia que o presente deveria ser esclarecido pelo passado e deste deveriam ser tiradas as conseqüências para daí deduzir o presente (...) Esse professor fez da história o meu estudo favorito (...) Assim, já naqueles tempos, tornei-me um jovem revolucionário, sem que fosse esse o seu objetivo¹⁸.

Não obstante o fato da monarquia austro-húngara transmitir uma sensação de estabilidade e de permanência, as reivindicações irreconciliáveis de grupos étnicos rivais (por ele referidos como “bacilli”) exerciam já uma pressão insuportável sobre o Império dos Habsburgo e sobre o idoso imperador Franz Joseph. Hitler sentia desprezo por um império multinacional em ruínas e acreditava fervorosamente que este deveria ser governado pelos alemães, sem quaisquer concessões aos eslavos e aos outros povos

¹⁷ HITLER, Adolf. *Mein Kampf*. Londres: 1939. pp.32 e 116.

¹⁸ HITLER, Adolf. *Minha Luta* (*Mein Kampf*). São Paulo: Editora Moraes LTDA., 1983. p.21.

subjugados. Existe alguma ironia no fato de seu fanático nacionalismo alemão ter origem nas suas raízes austríacas. Efetivamente, muitas das idéias por ele defendidas remontam ao Império Austro-Húngaro do virar do século XIX, no qual o nacionalismo exacerbado assumiu proporções mais significativas do que na própria Alemanha.

Em Viena, Hitler iniciou a sua aprendizagem política observando as técnicas demagógicas de Karl Lueger, líder do Partido Social Cristão e presidente da câmara. Admirava Lueger porque este “*possuía o dom raro de conhecer bem a natureza humana e por ter o cuidado de não considerar os seres humanos indivíduos melhores do que são na realidade*”¹⁹. Partilhava o desprezo de Lueger pelas massas e identificava-se com o seu anti-semitismo obsessivo, com conotações sexuais violentas e resultantes de uma preocupação com a pureza racial. Em *Mein Kampf* afirmou que se tornou um “anti-semita fanático” após o seu regresso a Viena, em 1908, quando:

Um dia em que passeava pelas ruas centrais da cidade, subitamente deparei com um indivíduo vestido em longo caftan e tendo pendidos de cabeça longos cachos pretos.

Meu primeiro pensamento foi: isso é um judeu?

Em Linz eles não tinham as características externas da raça.

Observei o homem, disfarçada, mas cuidadosamente, e quanto mais eu contemplava aquela estranha figura, examinando-a traço por traço, mais me perguntava a mim mesmo: isso é também um alemão?

Como acontecia sempre em tais ocasiões, tentei remover as minhas dúvidas recorrendo aos livros. Pela primeira vez na minha vida, comprei, por poucos pfennings, alguns panfletos anti-semíticos. (...)

Não me era lícito duvidar que, no caso, não se tratava de uma questão religiosa, mas de raça, pois logo que comecei a estudar o problema e a observar os judeus, Viena apareceu-me sob um aspecto diferente. Já agora, para qualquer parte que me dirigisse, eu via judeus e quanto mais os observava, mais firmemente convencido ficava de que eles eram diferentes das outras raças. (...) Que eles não eram amantes de banhos podia-se assegurar pela simples aparência. Infelizmente, não raro se chegava a essa conclusão até de olhos fechados. Muitas vezes, posteriormente, senti náuseas ante o odor desses indivíduos vestidos de caftan. A isso se acrescentem as roupas sujas e a aparência acovardada e tem-se o retrato fiel da raça.

Tudo isso não era de molde a atrair simpatia. Quando, porém, ao lado dessa imundície física, se descobrissem as nódoas morais, maior seria a repugnância²⁰.

Descrevendo o encontro como “*a maior modificação de idéias que alguma vez viria a experimentar*”, empenhou-se na propaganda anti-semita. Ainda que não haja certezas a este respeito, e ao contrário do que tenha declarado posteriormente em *Mein Kampf*, é muito provável que Hitler tenha tido acesso a alguma literatura anti-semita na época em que estudava em Linz, onde tomou contato com as teorias raciais mal consolidadas de um monge destituído de funções sacerdotais, Lanz von Liebenfels (e com o seu periódico racista intitulado *Ostara*), assim como o líder pangermanista austríaco, Georg von

¹⁹ HITLER, 1939. p.94

²⁰ HITLER, Op.cit., 1984. pp.46-47.

Schönerer. Efetivamente, ainda que continuasse a admirar as capacidades demagógicas de Lueger, preferia o tipo de anti-semitismo preconizado por Schönerer, por ser mais racista. Viena, onde o anti-semitismo era endêmico, serviu, inquestionavelmente, como catalizador para o seu próprio anti-semitismo latente, transformando-o no fanático que continuaria a ser até à hora da morte. O Judeu passou a ser justificação absoluta para todos os ódios, medos e desejos de Hitler. A partir desta época, altura em que descobriu *“quem eram os espíritos maléficos que desviam o nosso povo do bom caminho”*, o judeu passou a ser, para ele, a encarnação do mal e o “culpado” de todos os males da sociedade. Desta forma, ao mesmo tempo, que se condoia com a pobreza e a miséria da classe operária vienense, era capaz de rejeitar a doutrina da social-democracia, assente na doutrina de classe e anti-nacionalista, com a justificação de que *“o conhecimento dos judeus é a única chave para a compreensão da natureza profunda e dos verdadeiros objetivos da social-democracia”*²¹.

A posição “tradicional” da historiografia, que sustenta a tese de que o virulento anti-semitismo de Hitler teve origem em Viena, foi contestada por Hamann, argumentando que, quando ele partiu de Viena para Munique, em 1913, ainda não era o anti-semita em que mais tarde se tornou. Esta interpretação “revisionista” é defendida por Ian Kershaw (1998 e 2000), na sua monumental biografia de Adolf Hitler, em dois volumes. Ainda que este já fosse, declaradamente anti-semita antes de chegar a Munique, Kershaw argumenta, de forma convincente, que o período-chave foi o tempo passado em Munique, entre 1918 e 1919. O anti-semitismo exterminador de Hitler desenvolveu-se a partir do choque provocado pela derrota militar de 1918 e da sua inesperada decisão de entrar na vida política²².

Isolado e fracassado, Hitler mudou-se para Munique em maio de 1913, aos vinte e quatro anos de idade, para não ter de prestar serviço militar no exército austríaco. No entanto, com o início da guerra, em agosto de 1914, alistou-se como voluntário no 16º Regimento de Infantaria da Baviera. Demonstrou ser um soldado corajoso, chegando mesmo a receber duas vezes a Cruz de Ferro, por atos de bravura, tendo sido promovido a cabo em 1917. Ferido em combate duas vezes, foi gravemente atingido durante um bombardeio de obuses de gás em outubro de 1918 e, quando o armistício foi declarado, passou três meses se recuperando num hospital da Pomerânia, onde recebeu com desespero a notícia da derrota alemã na guerra. Sobre esse momento, escreveria em *Mein Kampf*:

---

²¹ Ibid., 1983, p.44.

²² KERSHAW, Ian. *Hitler. Vol.1, Hubris, 1889-1937*. Londres: Allen Lane/The Penguin Press, 1998. pp.102-105.

Seguiram-se dias terríveis e noites mais terríveis ainda. Eu sabia que tudo estava perdido. Contar com a misericórdia do inimigo era loucura.

Nessas noites cresceu em mim o ódio contra os responsáveis por esses acontecimentos. Nos dias que se seguiram, tive consciência do meu destino. Ri-me, ao pensar no meu futuro, que há pouco tempo me tinha preocupado (...) Quanto a mim, resolvi tornar-me político²³.

No final da guerra, e num clima de intenso fervor revolucionário na Alemanha, Hitler regressou a uma Munique marcada por violentas convulsões políticas, tendo então aderido ao *Partido dos Trabalhadores Alemães (Deutsche Arbeiterpartei – DAP)*, um movimento contra-revolucionário consagrado aos princípios do “nacional-socialismo alemão”, por oposição ao “marxismo judaico” ou ao bolchevismo russo. No verão de 1919, foi designado pelo Exército alemão (*Reichswehr*) para espionar grupos extremistas em Munique e foi como informante do Exército que foi enviado para controlar as atividades do *Partido dos Trabalhadores Alemães*, nacionalista e racista, liderado pelo serralheiro de Munique, Anton Drexler. Em setembro de 1919, Hitler aderiu ao DAP, do qual faziam parte cerca de 50 membros, e em 16 de outubro proferiu o seu primeiro discurso perante o partido. Com o estilo demagógico e uma retórica estridente, descobriu que possuía talentos, até então ocultos, para fazer discursos bombásticos em comícios políticos.

Em fevereiro de 1920, o DAP alterou a sua designação para *Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei – NSDAP* ou, abreviando, *Partido Nazista*) e apresentou o seu programa partidário em vinte e cinco pontos. O programa continha grande parte das políticas que viriam a ser associadas aos nazistas, quando estes assumiram o poder de forma constitucional, em 30 de janeiro de 1933. Os artigos 1º e 3º referiam-se aos tratados redigidos em Versalhes e em St. Germain (o tratado com a Áustria) e espelhavam a humilhação em geral sentida por muitos alemães devido ao que acreditavam ser a “imposição” dos termos e das condições para a paz e a incapacidade da recém-criada República de Weimar (1918 - 1933) para garantir os interesses da Alemanha, enquanto grande potência industrial e militar. O artigo 4º era explicitamente racista e pretendia impedir os judeus de obterem a cidadania alemã, não obstante o fato de muitos deles terem lutado com honra pela Alemanha durante a Primeira Guerra Mundial. Os artigos 10º e 21º referiam-se à obrigação por parte dos cidadãos e do Estado de assegurarem o seu próprio bem estar físico e mental. Trata-se dos primeiros indícios da política de eugenia que viria posteriormente a ser implementada pelos nazistas. Curiosamente, o programa antecipou um grau de intervencionismo estatal que vai muito além das idéias *völkisch* em que outros grupos nacionalistas se baseavam. Os lucros da guerra e alguns bens seriam

---

²³ HITLER, 1983, p.136.

confiscados, todos os rendimentos para além dos salários seriam abolidos, os monopólios econômicos seriam nacionalizados e as grandes superfícies comerciais seriam coletivizadas. A antiga lei romana (“que se encontra a serviço de uma ordem mundial materialista”) seria substituída por uma lei comum alemã. A influência de Hitler pode ser detectada pelo lugar de destaque conferido ao mito da supremacia ariana e pela exclusão dos judeus da “comunidade nacional” (*Volksgemeinschaft*). Ainda que, em 24 de fevereiro de 1924, tivesse sido ele a apresentar o programa, que em parte tinha organizado, este fora em grande parte redigido sem a sua intervenção direta. Tinha concordado com o programa pelo simples fato deste espelhar o anti-capitalismo radical da época e por ser mais provável que viesse a ter o apoio das desencantadas classe operária e classe média-baixa das cervejarias e das ruas de Munique.

Para consolidar o seu poder no partido e torná-lo conhecido, Adolf Hitler dedicou-se a instrumentalizar o papel da propaganda como arma política, conforme ressalta em *Mein Kampf*:

Depois de minha entrada no *Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães*, tomei imediatamente conta da direção da propaganda. Eu tinha este setor, naquele momento, como o mais importante de todos. Tratava-se menos de assuntos de organização do que de propagar a idéia ao maior número possível. A propaganda devia preceder à organização, conquistando o material humano necessário a esta. (...) Dediquei-me nos primeiros tempos da minha atividade partidária, à propaganda. Por essa propaganda dever-se-ia conseguir, pouco a pouco, um pequeno núcleo de indivíduos, convencidos da nova idéia, os quais formariam assim o material, que mais tarde, poderia fornecer os primeiros elementos de uma organização. Visávamos mais a propaganda do que a organização²⁴.

Tendo em mente a experiência fracassada da propaganda alemã realizada durante a Primeira Guerra Mundial, que considerou absolutamente ineficiente, Hitler acreditava que o aprendizado deveria ser feito com o inimigo:

Observador cuidadoso dos acontecimentos políticos, sempre me interessou vivamente a maneira por que se fazia a propaganda da guerra. Eu via nessa propaganda um instrumento manejado, com grande habilidade, justamente pelas organizações sociais comunistas. Compreendi, desde logo, que a aplicação adequada de uma propaganda é uma verdadeira arte, quase que inteiramente desconhecida dos partidos burgueses. Somente o movimento cristão social, sobretudo na época de Lueger, aplicou este instrumento com grande eficiência e a isso se devem muitos de seus triunfos.

A que resultados formidáveis uma propaganda adequada pode conduzir, a guerra já nos tinha mostrado. Infelizmente tudo tinha de ser aprendido com o inimigo, pois a atividade, do nosso lado, nesse sentido, foi mais do que modesta. Justamente o insucesso total do plano de esclarecimento do povo do lado alemão foi para mim o motivo para me ocupar mais particularmente da questão de propaganda.

(...) Infelizmente as lições práticas eram fornecidas pelo inimigo e custaram-nos caro. O adversário aproveitou, com inaudita habilidade e cálculo

---

²⁴ HITLER, 1983, pp.361-362.

verdadeiramente genial, aquilo de que nos havíamos descuidado. Aprendi imensamente nessa propaganda de guerra feita pelo inimigo. Aqueles que da mesma forma se deviam ter servido, como lição eficiente, deixaram-na passar despercebida; julgavam-se espertos demais para aprender dos outros. Por outro lado, não havia vontade honesta para tal.

Haveria entre nós uma propaganda?

Infelizmente, só posso responder pela negativa. Tudo o que, na realidade, foi tentado nesse sentido era tão inadequado e errôneo, desde o princípio, que em nada adiantava. Às vezes era até prejudicial. Examinando atentamente o resultado da propaganda de guerra alemã, chegava-se à conclusão de que ela era insuficiente na forma e psicologicamente errada, na essência. (...)

A propaganda durante a guerra era um meio para um determinado fim, e esse fim era a luta pela existência do povo alemão. Portanto, a propaganda só poderia ser encarada sob o ponto de vista de princípios conducentes àquele objetivo²⁵.

Hitler apreciava a fabulação de mau gosto composta pela propaganda adversária, que apresentava os soldados alemães como carneiros que cortavam as mãos das crianças e abriam o ventre das mulheres grávidas. Apreciava-as porque tais imagens apelavam para o efeito mágico exercido pela aflição, a angústia e o mecanismo de solidariedade humana despertado na imaginação popular pelo espetáculo de atrocidades. Além disso, ele advertiu para o fato de que

foi um erro fundamental querer tornar o inimigo ridículo, como o fizeram os jornais austríacos e alemães.

Este sistema é profundamente errado, pois o soldado, quando caía na realidade, fazia do inimigo uma idéia totalmente diferente, o que, como era de esperar, acarretou graves conseqüências. Sob a impressão imediata da resistência do inimigo, o soldado alemão sentia-se ludibriado por aqueles que o tinham orientado até então, e, em vez de um aumento de sua combatividade ou mesmo resistência, dava-se o oposto. O homem desanimava.

Em contraposição, a propaganda de guerra dos americanos e ingleses era psicologicamente acertada. Apresentando ao povo os alemães como bárbaros e Hunos, ela preparava o espírito dos seus soldados para os horrores da guerra, ajudando assim a preservá-los de decepções. A mais temível arma que fosse empregada contra ele, parecer-lhe-ia mais uma confiança no que lhe tinham dito e aumentaria a crença na veracidade das afirmações de seu governo como também, por outro lado, servia para fazer crescer o ódio contra o inimigo infame. O cruel efeito da arma do adversário que ele começava a conhecer parecia-lhe, ao poucos, uma prova da brutalidade feroz do inimigo “bárbaro” de que ele já tinha ouvido falar, sem que, por um segundo, tivesse sido levado a pensar que as suas próprias armas fossem, muito provavelmente, de ação mais terrível.

Assim é que, sobretudo o soldado inglês, nunca se sentiu mal informado pelos seus, o que infelizmente se dava com o soldado alemão. Este chegava a rejeitar as notícias oficiais como falsas, como verdadeiro embuste.

Tudo isso era a conseqüência de se entregar esse serviço de propaganda ao primeiro asno que se encontrava, em vez de compreender que para este serviço é necessário um profundo conhecedor da alma humana²⁶.

Por essa razão, para Hitler, a propaganda teria um papel fundamental no processo de consolidação política do *Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães* (NSDAP)

²⁵ Ibid., pp.119-120.

²⁶ Ibid., p.122.

na Alemanha. Ao configurar as características do modelo de propaganda a ser empregado pelos nazistas, Hitler afirmava que

toda a propaganda deve ser popular e estabelecer o seu nível espiritual de acordo com a capacidade de compreensão do mais ignorante dentre aqueles a quem ela pretende se dirigir. Assim a sua elevação espiritual deverá ser mantida tanto mais baixa quanto for a massa humana que ela deverá abranger. Tratando-se, como no caso da propaganda da manutenção de uma guerra, de atrair ao seu círculo de atividade um povo inteiro, deve-se proceder com o máximo cuidado, a fim de evitar concepções intelectuais demasiadamente elevadas. Quanto mais modesto for seu lastro científico e quanto mais ele levar em consideração o sentimento da massa, tanto maior será o seu sucesso. (...) Compreendendo-se, a necessidade da conquista da grande massa, pela propaganda, segue-se daí a seguinte doutrina: É errado querer dar a propaganda a variedade, por exemplo, do ensino científico.

A capacidade de compreensão do povo é muito limitada, mas em compensação, a capacidade de esquecer é grande. Assim sendo, a propaganda deve restringir-se a poucos pontos. E esses deverão ser valorizados pela ação de fórmulas estereotipadas até que o último dos ouvintes esteja em condições de assimilar a idéia²⁷.

Dessa forma, a propaganda nazista deveria ser simples, emotiva e popular, procurando atingir o coração das grandes massas, compreender seu mundo maniqueísta e representar seus sentimentos, pois, segundo Hitler,

para que uma propaganda seja eficiente é preciso que ela tenha um objetivo definido e que se dirija a um determinado grupo. Ao contrário, ela ou não será entendida por um grupo ou será julgada pelo outro tão compreensível por si mesma que se torna desinteressante. Até a forma de expressão, o tom, não pode atuar da mesma maneira em camadas populares de níveis intelectuais diferentes. Se a propaganda não se inspirar nesses princípios, nunca atingirá as massas.(...) A propaganda, tanto pelas suas idéias como pela forma, deve ser organizada para alcançar as grandes massas populares e a sua justeza só pode ser avaliada pelo êxito na prática. Em um grande comício popular, o orador mais eficiente não é o que mais se aproxima dos elementos intelectuais do auditório, mas o que consegue conquistar o coração da maioria. (...) Para a causa só serão úteis os intelectuais que tenham apreendido muito bem a finalidade da mesma sobre o povo e não pela impressão que produz sobre o espírito deles. A propaganda não deve visar pessoas que já formam entre os nazistas, mas sim conquistar os inimigos do nacionalismo, desde que sejam da nossa raça²⁸.

Além disso, Hitler preconizava o seguinte princípio:

A verdade tem de ser sempre adaptada para ajustar-se a necessidade. Que se diria, por exemplo, de um cartaz anunciando um novo sabão e que, no entanto, aponta como “bons” outros sabões? A única coisa a fazer diante disso seria levantar os ombros e passar.

O mesmo se dá em relação à propaganda política que incorresse no mesmo pecado. O objetivo da propaganda não é tentar julgar direitos conflitantes, dando, a cada um, o que merece, e sim salientar exclusivamente o direito que estamos defendendo. A propaganda não deve investigar a verdade objetivamente. Na medida em que a verdade pende para o outro lado, deve-se

---

²⁷ Ibid., p.121.

²⁸ Ibid., pp.219-220.

apresentá-la de acordo com as regras teóricas da justiça, e só o aspecto da verdade que nos é favorável deve ser manifestado²⁹.

O abandono do conhecimento “objetivo” em favor do “sentimento” era uma das premissas da propaganda nazista. Afinal, lembrava Hitler,

a grande massa do povo não é composta de professores nem de diplomatas (...) A fé é menos difícil de abalar do que o saber, o amor é menos sujeito à transformação do que a inteligência, o ódio é mais durável do que a simples antipatia, e a força motriz das grandes evoluções, em todos os tempos, não foi o conhecimento científico das grandes massas, mas sim um fanatismo entusiasmado e, às vezes uma onda histórica que as impulsionava. Quem quiser conquistar as massas deve conhecer a chave que abre as portas do seu coração. Essa chave não se chama objetividade, isto é, debilidade, mas sim vontade e força³⁰.

Tomando como base a obra *Psicologia das Massas* (1895), de Gustave Le Bon (1841-1931), traduzida para o alemão em 1908, em que o autor vê a multidão como um ser, por si, novo, uma entidade diferente de seus componentes individuais, regida por paixões e tendo ações de ordem afetiva, Hitler descobriu que a massa, ao aglutinar-se, assume um caráter mais sentimental, mais feminino:

A psique das massas é de natureza a não se deixar influenciar por meias medidas, por atos de fraqueza.

Assim como as mulheres, cuja receptividade mental é determinada menos por motivos de ordem abstrata do que por uma indefinível necessidade sentimental de uma força que as complete e, que, por isso, preferem curvar-se aos fortes a dominar os fracos, assim também as massas gostam mais dos que mandam do que dos que pedem e sentem-se mais satisfeitas com uma doutrina que não tolera nenhuma outra do que com a tolerante largueza do liberalismo. Elas não sabem o que fazer da liberdade e, por isso, facilmente sentem-se abandonadas. (...)

O povo, na sua grande maioria, é de índole feminina tão acentuada, que se deixa guiar, no seu modo de pensar e agir, menos pela reflexão do que pelo sentimento.

Esses sentimentos, porém, não são complicados, mas simples e consistentes. Neles não há grandes diferenciações. São ou positivos ou negativos: amor ou ódio, justiça ou injustiça, verdade ou mentira. Nunca, porém, o meio termo³¹.

Dessa forma, nos discursos e na propaganda, não era necessário estabelecer diferenças entre liberais, social-democratas e comunistas. Dizia-se que todos eram inimigos da Alemanha, representavam o mal e deveriam ser combatidos. O maniqueísmo da mensagem, opondo o bem e o mal, facilitava a compreensão das massas. Essa seria uma das razões do êxito da propaganda nazista em relação às massas alemãs: predomínio da imagem sobre a explicação, do sensível sobre o racional.

---

²⁹ Ibid., p. 122.

³⁰ Ibid., p. 217.

³¹ Ibid., pp. 38 e 123.

Para Hitler, “a persistência é a primeira e a mais importante condição para o sucesso”. Por meio da continuidade e da uniformidade constante da sua aplicação, a propaganda, concluiu Hitler, conduziria a resultados “que quase escapam à nossa compreensão”. Conseqüentemente, e ao contrário do que se verificou com os bolcheviques, não estabeleceu qualquer distinção entre *agitação* e *propaganda*. Na Rússia soviética, o conceito de *agitação* dizia respeito ao influenciar das massas por meio de idéias e *slogans*, enquanto que a propaganda se encontrava ao serviço da disseminação da ideologia comunista do marxismo-leninismo. Esta distinção tem origem na famosa definição de Plekhanov, escrita em 1892:

Um propagandista apresenta um grande número de idéias a uma ou a algumas pessoas; um agitador apresenta apenas uma ou algumas idéias, mas apresenta-as a uma massa imensa de pessoas³².

Hitler não considerava a propaganda um mero instrumento para chegar à elite do partido, mas sim um meio para persuadir e doutrinar todos os alemães.

Os nazistas elaboraram uma síntese de todas as técnicas de manipulação da opinião até então existentes, incluindo desde elementos da mitologia germânica e da liturgia católica, até as técnicas modernas de agitação comunista e do estudo da psicologia de massas. Tudo, somado ao controle estatal dos meios de comunicação, possibilitou condicionar homens e mulheres, de modo a transformá-los em autômatos do Estado. Mais do que isso, tentava-se criar indivíduos integrados a um projeto muito maior do que eles, a um Estado forte, poderoso e controlador de todos os atos, individuais ou coletivos. Desse modo, os cidadãos alemães teriam a ilusão de estarem participando do processo de recuperação do país, além de protegidos e irmanados numa mesma luta, pelos mesmos ideais. O cidadão mais humilde podia se sentir parte de um bloco útil, indestrutível e coeso.

Neste aspecto, “a propaganda foi o gênio do nacional-socialismo”, afirma Joachim Fest, em *The Face of the Third Reich*.

Ela não foi apenas a determinante das mais importantes vitórias de Hitler. Mais que isso, ela foi a alavanca que promoveu a ascensão do partido, sendo mesmo parte da sua essência, e não simples instrumento de poder. É muito mais difícil compreender o nacional-socialismo através de sua nebulosa e contraditória filosofia do que pela índole da sua propaganda. Indo ao extremo, pode-se dizer que o nacional-socialismo era propaganda disfarçada em ideologia³³.

No final da década de 1920, já consolidado na qualidade de líder do partido, as idéias “pseudo-socialistas” acerca da partilha dos lucros e da nacionalização tinham-se

³² Sobre Plekhanov e a propaganda comunista ver: LÊNIN, V.I. *Que Fazer? As Questões Palpitantes do Nosso Movimento*. São Paulo: Editora Hucitec, 1978, pp.52-53.

³³ FEST, Joachim. *The Face of The Third Reich*. Londres: 1974.

tornando num embaraço pelo que as repudiou de forma explícita, numa tentativa de conquistar o apoio dos grandes empresários e das classes médias.

Não obstante o fato de as idéias nacionalistas de Hitler se distinguirem facilmente das que eram propaladas por inúmeros agitadores pangermanistas, o seu talento para a teatralização teve um impacto imediato nas cervejarias de Munique, onde rapidamente obteve a reputação de demagogo populista. Durante a primeira metade da década de 1920 verificaram-se alterações importantes para a cristalização da sua *Weltanschauung* (*mundividência* ou *visão de mundo nazista*). Mais especificamente, o seu anti-semitismo tornou-se ainda mais dependente da sua antipatia pelo marxismo, o qual, em sua opinião, constituía a manifestação política e ideológica do judaísmo; a imagem que tinha de si próprio passou por um processo de mudança; e a idéia geopolítica do *Lebensraum* (*espaço vital*) emergiu enquanto chave mestra da futura política externa da Alemanha. A experiência da guerra, a humilhação da derrota e a agitação revolucionária em Munique influenciaram Hitler de forma profunda e proporcionaram-lhe diferentes oportunidades para disseminar as suas idéias de extrema-direita. Os seus argumentos não se alteraram de forma significativa – eram reiterados os velhos *slogans* nacionalistas e os judeus continuavam a ser culpabilizados por todo e qualquer contratempo político:

Nada se afirmou em mim tão depressa como a compreensão, cada vez mais completa, da maneira de agir dos judeus em determinados assuntos.

Poderia haver uma sujidade, uma impudência de qualquer natureza na vida cultural da nação em que, pelo menos um judeu, não estivesse envolvido?

Quem, cautelosamente, abrisse o tumor haveria de encontrar, protegido contra as surpresas da luz, algum judeuzinho. Isso é tão fatal como a existência de vermes nos corpos putrefatos.

O judaísmo provocou em mim forte repulsa quando consegui conhecer suas atividades, na imprensa, na arte, na literatura e no teatro.

Protestos moles já não podiam ser aplicados. Bastava que se examinassem os seus cartazes e se conhecessem os nomes dos responsáveis intelectuais pelas monstruosas invenções no cinema e no drama, nas quais se reconhecia o dedo judeu, para que se ficasse por muito tempo revoltado. Estava-se em face de uma peste, peste espiritual, pior do que a devastadora epidemia de 1348, conhecida pelo nome de Peste Negra. E esta praga estava sendo inoculada na nação. (...)

O judeu é o que apresenta o maior contraste com o ariano. (...) No povo judeu, a vontade de sacrificar-se não vai além do puro intuito de conservação do indivíduo. (...) O judeu é e sempre será o parasita típico, um bicho, que, tal qual um micróbio nocivo, se propaga cada vez mais, assim que se encontra em condições propícias. A sua ação vital igualmente se assemelha à dos parasitas, onde ele aparece. O povo, que o hospeda, vai ser exterminado mais ou menos rapidamente³⁴.

---

³⁴ Ibid., pp.47-48, 195 e 198. Baseado nas palavras "inspiradoras" de seu Führer, Joseph Goebbels acrescentou, no Congresso de Nuremberg de 1937: "O judeu... eis o inimigo universal, o destruidor das civilizações, o parasita dos povos, o filho do caos, a encarnação do mal, o fermento da decomposição, o demônio que causa a degenerescência da humanidade".

Hitler chegou mesmo a responsabilizar os judeus pela derrota alemã na Primeira Guerra Mundial:

O judeu é, hoje em dia, o grande instigador do absoluto aniquilamento da Alemanha. Todos os ataques, contra a Alemanha, no mundo inteiro, são de autoria dos judeus. Foram eles que, na paz como durante a guerra, pela sua imprensa, ataçaram, premeditadamente, o ódio contra a Alemanha, até que Estado por Estado abandonou a neutralidade e assentou praça na coligação mundial, renunciando aos verdadeiros interesses dos seus povos. (...) O judeu mente sempre, e uma ou outra verdade é apenas o disfarce de uma falsidade e por isso sempre uma mentira. O judeu é o maior mestre da mentira, e a mentira e a fraude são as únicas armas de sua luta³⁵.

No entanto, a seguir à guerra, o ódio histórico que nutria pelos judeus foi reforçado pelo crédito conferido no seio do partido às idéias que sustentavam a evidência de uma conspiração judaica mundial. Alfred Rosenberg, que posteriormente viria a ser o guardião da *Weltanschauung* nazista e o principal teórico do racismo nazista, mostrou a Hitler Os *Protocolos dos Sábios de Sião*³⁶, documentos forjados de acordo com os quais uma gangue internacional de conspiradores judeus se preparava para assumir o controle sobre todas as nações do mundo. Embora posteriormente se tivesse provado que os Protocolos não eram mais do que um documento forjado pela polícia czarista, o líder nazista continuou a acreditar na sua autenticidade até o final de seus dias. O anti-semitismo de Hitler, elemento fixo de seu repertório, fundiu-se nesta altura com o seu antimarxismo para dar corpo à convicção de que existia uma conspiração universal judaico-bolchevista. A mudança parece ter ocorrido em meados da década de 1920. Em consequência da revolução e da guerra civil russas, o antimarxismo passa a assumir uma importância cada vez maior nas suas investidas. A “ameaça” judaica não é desvalorizada, mas existe agora um segundo fator. Para Hitler, a luta de vida ou morte centrar-se-ia, a partir daquele momento, e de forma inequívoca, nas duas figurações do mal representadas pelo

³⁵ Ibid., p.387.

³⁶ O livro *Os Protocolos dos Sábios de Sião* foi escrito por Sérgio Nilus, funcionário do Sínodo, entidade paraestatal russa, em 1905. Nilus baseou sua obra numa sátira escrita em 1864 por Maurice Joly contra Napoleão III, imperador da França. Em linhas gerais, a obra de Joly apresentava um diálogo entre Maquiavel e Montesquieu no inferno. Através deste diálogo Napoleão III era apresentado como um homem cínico, ambicioso, sem escrúpulos e aventureiro cuja pretensão era de tomar o poder ampliando as conquistas de seu tio Napoleão Bonaparte. Este livro foi confiscado na França e jogado nos depósitos da polícia. Ao visitar a França em 1895, Nicolau II da Rússia recebeu de um agente da polícia russa um destes exemplares. Verificou que o conteúdo poderia ser usado contra os judeus, simplesmente, substituindo Napoleão III por judeus. O documento chegou a influenciar diretamente o czar Nicolau II, que eliminou da Constituição todas as idéias consideradas como “liberais”, pois estas nada mais eram do que “invenções judaicas para enfraquecer os povos com o objetivo de dominá-los”. Os *Protocolos dos Antigos Eruditos de Sião*, como também é conhecido, trata-se de uma das maiores falsificações do século XX, tendo sido publicado pela primeira vez na Rússia (1905), sendo composto por 24 conferências de pretensos judeus “antigos”. O objetivo era mostrar que os “antigos judeus” estavam pretendendo dominar o mundo secretamente, possuindo para isso uma organização que se reunia, de tempos em tempos, para planejar a conquista. Esta dominação judaica secreta seria efetivada através do controle da imprensa, do governo, das finanças, etc. Tal obra veio ao público em 1917, quando os arquivos czaristas foram abertos. Teve várias edições alcançando maior notoriedade na Alemanha e na Inglaterra, espalhando-se em seguida para todo o mundo Ocidental. Entretanto os *Protocolos* foram desmascarados em 1921, por um correspondente do *Times*, de Londres, apesar de os anti-semitas tentarem de todas as formas comprovar a sua autenticidade. As informações aqui apresentadas foram extraídas de: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O Anti-Semitismo na Era Vargas. Fantasmas de uma Geração. (1930 - 1945)*. São Paulo: Brasiliense, 1995. pp.60-61.

judaísmo e pelo marxismo. Progressivamente, a distinção foi-se desvanecendo, a designação de judeu passou a ser sinônimo de bolchevista e os dois termos da conspiração “judaico-bolchevique” fundiram-se num só. Hitler retirou deste processo a conclusão de que a Europa se encontrava agora envolvida numa luta racial que só a Alemanha racialmente purificada e sob a sua liderança poderia vencer.

Neste aspecto é importante apontar como este embate ideológico e político é levado também para o campo cultural. A luta entre o cinema de propaganda nazista frente aos modelos do cinema hollywoodiano clássico (dominado pelos judeus) e do cinema revolucionário soviético (dominado pelos bolcheviques), não equivaliam a representação política do nazismo *versus* o judaísmo e o bolchevismo?

Em 1924, estava constituído um dos pilares centrais da sua mundividência: a História enquanto luta racial contra o judaísmo e a sua manifestação política, o marxismo. É interessante notar que as teses da “figura heróica do *Führer*” e da necessidade de *Lebensraum* a Leste, defendidas pelo líder nazista, ainda não tinham sido integralmente formuladas. Estas três idéias acabariam por se fundir numa visão única, segundo a qual a luta para a obtenção de um espaço vital mais amplo para a Alemanha, à custa da Rússia, conduziria a um confronto com o bolchevismo judaico e terminaria com o triunfo da “raça superior” alemã, liderada pelo heróico *Führer*. Antes de Hitler poder finalmente edificar a sua *mundividência* apocalíptica, havia, contudo, alguns elementos cujo lugar exato tinha ainda de ser determinado. A ligação entre o bolchevismo e o povo judeu continuava a preocupá-lo. Acreditava numa forma incipiente de darwinismo social e numa teoria racial da História, o que o levou a sublinhar a importância de a nação alemã ter consciência global da sua unidade étnica e política. Em *Mein Kampf*, por exemplo, a filosofia *völkisch* alemã do romantismo oitocentista é considerada por oposição ao marxismo. Karl Marx (“um judeu”) e o marxismo internacional são atacados precisamente por não serem capazes de reconhecer o valor do conceito de raça e “*por negarem a existência de diferenças entre raças*”. Segundo Hitler, “o mundo burguês” tinha sido contaminado por esses “venenos”, enquanto “*o próprio marxismo, procura, de forma sistemática, entregar o mundo aos judeus*”. Por contraste, a filosofia *völkisch* adotada pelos nazistas, promove

a vitória dos melhores e dos mais fortes e exige a subordinação dos seres inferiores e dos mais fracos, em conformidade com a vontade eterna que domina o universo³⁷.

Os antecedentes destes princípios racistas podem ser localizados nas obras de escritores como Gobineau e, de forma mais relevante, Houston Stewart Chamberlain, que vaticinaram a existência de uma *Herrenvolk* (raça superior) alemã. Hitler nunca se

---

³⁷ HITLER, 1939, pp.347-349.

importou com a formulação de um conceito coerente de “raça”; em vez disso, recorreu a estas idéias para argumentar que a raça contemporânea mais pura e mais criativa era a raça “ariana”, uma raça, cujas qualidades interiores estavam intrinsecamente ligadas à sua aparência exterior. Ainda que nunca tenha definido o termo de forma rigorosa, a noção da existência de uma raça germânica superior (“os arianos”) proporcionava uma explicação pseudo-científica para o mito germânico da pureza racial, como antítese para os “elementos estrangeiros corrompíveis”. Estes elementos foram identificados como sendo o judaísmo e o marxismo. De forma significativa, sempre se referiu aos judeus como uma raça biologicamente determinada e não como uma religião. De acordo com essa teoria, os judeus eram os inimigos históricos dos arianos porque não tinham pátria e porque eram preguiçosos, materialistas, interesseiros e incapazes de realizar qualquer sacrifício em nome do bem comum. Além disso, devido ao fato de os judeus serem um povo sem raízes, tentavam corromper as nações “reais” e tornavam-se parasitas delas. Segundo Hitler, a Rússia tinha sido também destruída pelos judeus:

Ao abandonar a Rússia nas mãos do bolchevismo, o Destino despojou a nação russa da classe instruída que anteriormente efetivara e garantira a sua existência enquanto Estado. (...) Tal como se revela impossível ao russo libertar-se do jugo do judeu pelos seus próprios meios, também é igualmente impossível ao judeu manter o poderoso império para todo o sempre. O judeu não é um elemento de organização, mas sim um fermento de decomposição. O gigante império do Leste está prestes a ruir. E o final do domínio judaico na Rússia representará, também, o final da Rússia enquanto Estado³⁸.

Hitler acreditou até morrer que o bolchevismo judaico e a cultura ocidental nunca poderiam coexistir. A única solução possível passaria pela destruição dessas duas forças. Em sua opinião, a destruição do marxismo e a destruição dos judeus eram objetivos análogos – e esta seria a tarefa histórica que o III Reich e a nação germânica deveriam concretizar.

A sua filosofia racial levou-o a exigir o *Lebensraum* para os alemães e a sua adesão ao darwinismo social convenceu-o de que a guerra constituía uma parte “natural” da História e um teste decisivo à fibra espiritual e moral de uma Nação. Hitler era contra a disputa por causa de espaços coloniais levada a cabo pelo Kaiser antes de 1914, argumentando que tal política tinha estabelecido um clima hostil nas relações com a Inglaterra e conduzido a uma guerra desnecessária, pelo que fixou o seu olhar na Europa de Leste e na Rússia, em particular. Uma guerra com a Rússia soviética, concluiu, viria a ser apoiada pelas nações da Europa Ocidental, na sua luta contra a ameaça insidiosa do

---

³⁸ HITLER, 1939. p.742.

bolchevismo. Iria, ainda, provar, e de uma vez por todas, a superioridade dos povos arianos sobre os judeus e os eslavos.

O empenho cada vez maior de Hitler na política externa e nas questões de território coincidiu com o seu crescente interesse pelo *leitmotiv* da personalidade e com as suas idéias acerca de uma liderança heróica para a Alemanha. Sustentava que o Estado constituía um meio de assegurar a vitória sobre o “bolchevismo judaico”, mas que precisava da inspiração e da liderança da figura heróica de um líder. Foi em 1924, enquanto cumpria na prisão de Landsberg a pena por alta traição a que foi condenado depois do *Putsch* fracassado de Munique, que Hitler começou a considerar-se o futuro “grande líder”. No período que antecedeu a prisão, tinha já referido a questão da liderança messiânica, mas via-se como mero “tambor” a abrir o caminho para o líder. Já em 1922, influenciado, sem dúvida, pelo exemplo de Benito Mussolini na Itália, começara a sublinhar a centralidade da figura do *Führer* (*líder incontestado*) enquanto mecanismo de integração do movimento nazista. Tinha acabado de sair vitorioso de uma luta pessoal pelo poder, da qual emergira muito mais forte. Em 1921, tornara-se já evidente que o partido estava se distanciando da concepção original de Anton Drexler e dos membros do comitê do partido. As tentativas levadas a cabo por Hitler para tornar o partido num movimento de massas, os seus métodos de propaganda e a sua antipatia pessoal pela “ala de Drexler” conduziram a um ponto crítico, em julho de 1921, quando Drexler tentou retomar a direção do partido, referindo a ânsia de poder e de ambição pessoal do líder, bem como a sua relutância em se reunir aos outros grupos *völkisch* rivais. Recusando-se a fazer quaisquer concessões, e Hitler abdicou a 11 de julho, exigindo como contrapartida para seu regresso a dissolução do comitê e poderes ditatoriais para si. Nas reuniões extraordinárias que ocorreram de 26 a 29 de julho foi eleito presidente com poderes ilimitados, forçando Drexler ao deserto político, com o título vazio de presidente honorário. Alguns dias mais tarde, em 3 de agosto, foram lançadas as fundações das SA (*Sturmabteilung* – milícias de assalto), a ala paramilitar do partido.

Tendo confirmado a sua autoridade no interior do partido e reformulado a estrutura da direção deste, decidiu pôr à prova a determinação da República de Weimar, organizando um *Putsch* no baluarte nazista da Baviera. Influenciado, sem dúvida, pelo sucesso da marcha sobre Roma liderada por Mussolini, entre 28 e 30 de outubro de 1922, decidiu agir. Tirando proveito da hiperinflação alemã, da ocupação da região do Ruhr pela França e pela Bélgica e da instabilidade governamental, Hitler, aliado ao herói de guerra, general Ludendorff, desiludido com o rumo do país, e a grupos nacionalistas, tentou derrubar o governo bávaro de Munique e marchar, posteriormente, sobre a Berlim

“vermelha”. Na tarde de 8 de novembro, mobilizou algumas unidades das SA e irrompeu por uma reunião pública que ocorria no Bürgerbräu-Keller, em Munique, onde o governo bávaro se encontrava para deliberar sobre se iria ou não instituir um regime separatista de direita, independente das alegadas influências socialistas que dominavam em Berlim. Uma vez dominado os líderes do governo, Hitler e Ludendorff marcham sobre Munique, à frente de três mil homens, sendo, porém, detidos pelo fogo da polícia, que causou a morte de dezesseis nazistas e três policiais e que resultou no desfecho humilhante desta tentativa de golpe nazista.

Hitler foi preso e julgado em 26 de fevereiro de 1924. O processo durou vinte e quatro dias e ao final o réu tinha se tornado uma figura nacional. Foi acusado de alta traição e sentenciado a cinco anos de prisão em Landsberg; a clemência demonstrada pela atribuição da pena mínima evidenciava as afinidades da magistratura com a direita nacionalista. Hitler, que era sequer cidadão alemão, foi ganhando confiança ao longo das várias sessões do julgamento e, no final, conseguiu de forma habilidosa inverter as posições e acusar os que o acusavam com um emotivo discurso de propaganda que terminou com a profecia: *“Podem dar-nos como culpados mil vezes: a deusa do eterno tribunal da História esboçará um sorriso e rasgará as alegações do promotor público e a sentença deste tribunal. Pois ela absolve-nos”*. Apesar da gravidade do crime cometido, foi libertado, decorridos apenas nove meses, durante os quais, ditou o primeiro volume do de *Mein Kampf*, a obra fundamental da doutrina nazista, aos seus leais seguidores, Rudolf Hesse e Emil Maurice.

Segundo John Lukacs,

No *Mein Kampf*, Hitler sentiu-se compelido a iniciar esse livro, que lhe continha o credo político, com uma parte autobiográfica: uma autobiografia *sui generis*, mas autobiografia ainda assim. Sua finalidade era nos dizer – ou, para ser mais exato, não a ‘nós’, uma vez que declarou que o *Mein Kampf* fora escrito para seus correligionários, e não para uma platéia geral – como, onde e porque suas idéias políticas e visão de mundo se cristalizaram, sendo esta a melhor maneira de lhes explicar a plausibilidade e impressionar os leitores com sua autenticidade. O *Mein Kampf* (“Minha Luta”) – o próprio título é revelador – é um volume grande e amorfo, composto de: 1) autobiografia, 2) exposições de credo político e ideológico e 3) elementos de um programa político³⁹.

Em linhas gerais, neste livro, Hitler afirmava que o povo alemão, superdotado do ponto de vista racial, deveria ser guiado pelo Partido Nazista ao seu alto destino de predominar sobre o resto da humanidade. Para a realização de tal objetivo seria necessário: 1) manter purificada a raça ariana formadora do povo alemão, combatendo a miscigenação com as chamadas “raças inferiores”: judeus, russos, poloneses, ciganos e negros, assim como os considerados “doentes incuráveis”: homossexuais, epiléticos,

---

³⁹ LUKACS, John. *O Hitler da História*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1998. p. 48.

esquizofrênicos, deficientes mentais, alcoólatras e pessoas malformadas de nascimento; 2) combater o liberalismo e o marxismo como criadores de formas degeneradas de organização política; 3) implantar um governo forte e autoritário, capaz de controlar a economia e de realizar uma política de cooperação entre as classes, visando à grandeza nacional; 4) reunir todos os alemães num grande império ariano (o Terceiro Reich⁴⁰) e conquistar, para o povo alemão, o *Lebensraum* (“espaço vital”), a que tinha direito como raça superior, realizando, dessa forma, a integração de todas as comunidades germânicas da Europa, numa unidade maior, que, além da própria Alemanha, incluiria a Áustria, a Tchecoslováquia, a Prússia (oeste da Polônia) e a Ucrânia; 5) repudiar as cláusulas do “Ditado” de Versalhes.

O seu desempenho no julgamento, a sua prisão e a publicação de *Mein Kampf* concorreram para manter o culto da personalidade que estava se criando em torno da sua figura e para instituí-lo como “ideólogo” do movimento nazista. Nesta altura, tinha-se já deixado dominar por ilusões de grandeza. Convencido de que era o Líder, com uma missão heróica a cumprir, ressaltava aos nazistas que:

Nas pequenas coisas como nas grandes, o movimento baseia-se no princípio da indiscutível autoridade do chefe, combinada a uma responsabilidade integral. (...) Quem se propuser a ser chefe terá a mais ilimitada autoridade, ao lado da mais inteira responsabilidade. Quem não for capaz disso ou for covarde demais para não arcar com as conseqüências de seus atos, não serve para chefe. Só o herói está em condições de assumir esse posto. (...) Cultivar a personalidade, investi-la nos seus direitos, é a condição essencial para a reconquista das grandezas e do poder da nossa raça⁴¹.

Neste aspecto, Hitler deixa explícito seu desprezo por qualquer procedimento democrático, arquitetando as bases para uma centralização total do poder nas mãos do *Führer* (o líder, o condutor, uma escolha semântica engenhosa) bem como estabelece a grande justificativa para a força que o culto à sua própria personalidade ganhará na articulação da propaganda nazista. Será ele esse herói. É interessante observar que essa auto-proposição “heróica”, a de ser o *Führer*, “assumir absoluta responsabilidade” na condução de uma nação, na Alemanha de 1924, com 24,6 milhões de desempregados, ou ainda mais ao largo da profunda crise econômica enfrentada pelo país, poderia parecer muito atraente às massas, que eram o público alvo da doutrinação nazista.

---

⁴⁰ Termo utilizado para designar os doze anos de ditadura nazista na Alemanha (1933-1945). Chamou-se Terceiro Reich porque o regime de Hitler buscou apresentar-se como o legítimo sucessor do Primeiro Reich (o Sacro Império Romano Germânico que Oto I fundou em 962 e durou até 1806) e do Segundo Reich, nascido em 1871, com a Unificação Alemã, e tendo durado até 1918, com a queda do Kaiser Guilherme II e a proclamação da República de Weimar. O termo foi popularizado pela direita alemã com base no livro *Das Dritte Reich (O Terceiro Reich)* de Arthur Moeller van den Bruck (1876-1925), publicado em 1923, tendo sido rapidamente apropriado pelos nazistas. Hitler previa que seu império estava predestinado a durar mil anos.

⁴¹ HITLER, 1983, pp.220-221.

Ao estabelecer o culto à personalidade como um valor fundamental do nazismo, Hitler já não conseguia evitar de estabelecer comparações entre a sua pessoa e figuras históricas como Frederico, o Grande. Num discurso proferido em maio de 1926, aparentemente sobre Bismarck, mas aludindo, na verdade, a si próprio, informou o seu público de que era “*necessário inculcar a idéia nacionalista nas massas... e só um gigante poderia levar essa tarefa a bom termo*”. Afinal, como ressaltava Hitler:

O nosso movimento deve usar todos os meios para incutir o respeito pelas personalidades. Não deve perder de vista que todos os valores humanos residem no indivíduo, que todas as idéias, todas as realizações, são o resultado do poder criador de um homem e que a admiração pela grandeza não é simplesmente uma homenagem prestada, mas também um pacto de união entre os que lhe são gratos. Não há substituto para a personalidade, sobretudo quando essa personalidade não é mecânica, mas corporifica um elemento criador da cultura.

Assim como um célebre artista não pode ser substituído e nenhum outro acerta concluir um quadro já quase pronto, o mesmo acontece com os grandes poetas e pensadores, os grandes estadistas e os grandes generais. A sua atividade não é formada mecanicamente, mas é um Dom da graça de Deus⁴².

Dessa forma, a força de um povo não consiste no respeito às massas, mas na veneração pelos gênios. Axioma que só os judeus, como destruidores da cultura, apontam como “culto pessoal”. Convictos de que Hitler era o messias político da Alemanha, os seus seguidores referiam-se a ele, sem qualquer embaraço, como um messias, um profeta. Alguns destes seguidores sentiram-se tão “enfeitiçados” pelo poder da sua personalidade, que resolveram entregar suas vidas nas mãos do *Führer* e ajudá-lo a chegar ao poder na Alemanha. Dentre todos, indubitavelmente, o mais leal e responsável pela criação do “Mito Hitler” foi o Dr. Paul Joseph Goebbels.

Conforme observado, na questão da propaganda e influência da opinião das massas era Hitler quem delineava os princípios básicos, mas foi Joseph Goebbels, o responsável por colocá-las em prática. Ele representava a voz de seu mestre, ainda que, em certas ocasiões, de maneira infinitamente mais culta e articulada. Pois o principal talento de Hitler consistia na habilidade de divulgar, em proporções quase messiânicas, sua missão pessoal: dar vazão às frustrações reprimidas de sua geração. Esse nível Goebbels nunca alcançou. Podia levar as massas à histeria, mas faltava-lhe a habilidade de Hitler para levá-las da histeria à ação. Por isso, dedicou-se a “enfiar na cabeça dura das massas a devoção a Hitler, como o Deus da nova Alemanha”, transformando Hitler, homem de caráter irresoluto, no messias de vontade férrea do Terceiro Reich – ou melhor, ele criou em *Der Führer* a ilusão de força messiânica. E o fez inicialmente apenas pela fraude

---

⁴² Ibid., p.224.

verbal. Na atividade política, para cujo exercício a duplicidade é considerada função essencial, ele alcançou um padrão de duplo sentido sem paralelo na história moderna.

O desenvolvimento do seu intelecto foi em grande parte feito por motivo dos defeitos físicos de que era portador. Nascido em Rheydt (hoje Mönchengladbach), na Renânia, oriundo de uma família católica, quando criança foi incapacitado pela poliomielite e, mais tarde, pela osteomielite. Além disso, sua constituição física era frágil e sua estatura, diminuta. Embora nos seus primeiros tempos de escola raramente fosse vítima de crueldade física, muitas vezes ele foi insultado pela fragilidade e deficiência que naturalmente o impediam de participar em atividades que exigiam velocidade ou agilidade. Por conseguinte, ele se esforçou por brilhar no campo do aprendizado, uma vez que no da façanha física estava condenado ao fracasso. Nos anos escolares se destacou em latim, grego, línguas modernas, história, matemática, política, economia e nas Escrituras. Quando se ofereceu como voluntário para o serviço militar no início da Primeira Guerra Mundial, foi rejeitado por ter uma perna 10 centímetros mais curta do que a outra, em virtude de, quando criança, ter sofrido intervenção cirúrgica no fêmur, comprometido por um ataque de osteomielite⁴³.

Goebbels inicialmente pretendia ser padre, mas depois de crescer distante de sua fé católica, ele decidiu estudar literatura e filosofia nas universidades em Bonn, Würzburg, Freiburg im Breisgau e Heidelberg, onde doutorou-se em filosofia em 1921, com um estudo sobre a obra de Wilhelm von Schütz, um dramaturgo alemão do século XVIII, intitulado: “Uma Contribuição para a História do Drama Romântico”; mas na década seguinte, depois de nomeado Ministro da Propaganda, ele mudou apressadamente o título para “As Correntes Espirituais e Políticas dos Primeiros Românticos”, para que os registros mostrassem suas tendências políticas precoces.

Finda a Primeira Guerra Mundial, Goebbels viveu uma crise existencial. Por algum tempo foi comunista, e esperava uma revolução que salvasse a Alemanha da difícil situação social. Esteve desempregado muito tempo, apesar do seu diploma. Leu Tolstói, Dostoiévski, escreveu poesia. Rejeitava o capitalismo e a democracia, que ele associava ao caos político da Alemanha na República de Weimar, e a modernidade. Torna-se um anti-semita fanático, chegando a rejeitar mesmo uma moça com quem namorava (Else Janke), quando soube que ela tinha mãe judia. Para ele, os judeus e a democracia eram os culpados da crise econômica e política. Nestes anos, Goebbels teve um emprego como jornalista e mais tarde como funcionário bancário, ao qual não dava grande importância. Ele também escreveu um romance semi-autobiográfico, *Michael: Ein*

---

⁴³ As informações biográficas de Goebbels foram extraídas de: REUTH, Ralph Georg. *Goebbels*. Nova York: Harcourt Brace & Company, 1993.

deutsches Schicksal in Tagebuchblättern (1929), duas peças em verso e várias poesias românticas, que foram recusadas pelos editores. Nestes trabalhos, ele revelou o dano psicológico que suas limitações físicas causaram. O nome do sempre herói, Michael, a quem ele deu muitos traços autobiográficos, sugerem o modo como sua própria identificação era descrita: uma figura de luz, radiante, alta, invencível, e “acima de tudo ‘ser um soldado! Estar de sentinela! O mesmo deve ser sempre um soldado’”, escreveu Michael-Goebbels. Goebbels estava num processo de busca e, ao entrar em contato com o Partido Nazista em 1923, durante a ocupação do Ruhr, viu finalmente em Hitler a pessoa que incorporava as suas idéias e esperanças.

Seu fascínio pela doutrina nazista foi acentuado pelas numerosas reuniões políticas a que compareceu – normalmente acompanhado de Fritz Prag e várias amigas – durante o ano de 1923. É possível que Hitler tenha sido o orador em algumas delas. Em um dos seus trechos mais pomposos (este provavelmente foi acrescentado mais tarde à muito autobiográfica novela *Michael*, de sua autoria, tal como mudara o título da sua tese de doutorado para convencer a posteridade das suas primeiras tendências políticas), ele escreve sobre um grande – mas anônimo – orador:

Naquela noite sentei-me numa grande sala, com mil outras pessoas, para vê-lo novamente, para tornar a ouvir aquele que me despertara.

Ali está ele, em meio à sua leal congregação. Parece ter aumentado de estatura. Há muita força nele e um mar de luz brilha naqueles grandes olhos azuis.

Sento-me com os outros e parece que ele se dirige apenas a mim.

Sobre a bênção do trabalho! Tudo o que eu simplesmente sentia ou adivinhava, ele punha em palavras. Minha confissão e minha Fé: ali elas tomaram forma.

Sinto sua força encher-me a alma. Aqui está a jovem Alemanha e aqui estão os que trabalham na forja no novo Reich. A bigorna ainda está silenciosa, mas o martelo não tardará a bater.

Aqui é o meu lugar.

Ao meu redor estão as pessoas que nunca vi antes e sinto-me criança, enquanto lágrimas me afloram aos olhos. (...)

Sei, agora, para onde o meu caminho me leva. O caminho da maturidade. Pareço estar embriagado.

Lembro-me da mão do homem apertando a minha. Um voto para toda a vida.

E meus olhos encontram duas grandes estrelas azuis⁴⁴.

Tudo isto para nos dizer, pelo narrador autobiográfico de *Michael*, que ele fora fascinado por Hitler já em 1923. Ele pôde apresentar provas adicionais, na forma de uma carteira de membro do Partido com o baixo número de 8762. Mas quando chegou o momento de provar sua fidelidade precoce ao partido, Goebbels já se encontrava em condições de poder alterar datas e números nos arquivos tão assiduamente compilados

---

⁴⁴ GOEBBELS, Joseph. *Michael: Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*. Munique, 1929.

por Heinrich Himmler, em seu papel de guarda zeloso do *Führer*, e não há dúvidas de que assim fez. Ele compareceu a muitas reuniões políticas de muitos partidos, mas sua filiação ao bloco nazista não é tão antiga como pretendeu fazer-nos crer; não participou do fracassado *putsch* de Munique, de 9 de novembro de 1923, que resultou na prisão de Hitler por sedição, e certamente não conheceu Hitler pessoalmente antes de 1925. Uma carta que ele afirmou ter enviado ao *Führer* na prisão de Landsberg, em 1924, na realidade foi escrita muito mais tarde e antedatada para ser usada como prova de sua antiga filiação ao partido. Ele tinha de iludir-se antes que pudesse iludir outros⁴⁵.

A sua ascensão no sistema do movimento nazista começou como secretário pessoal de Gregor Strasser na zona da Renânia e Vestfália. A partir de 1 de outubro de 1925, passou a ser um dos editores do jornal de propaganda nazista *Die Nationalsozialistischen Briefe*. Agitação e propaganda seriam o seu trabalho permanente até à chegada de Hitler ao poder em 1933. Goebbels era freqüentemente um organizador de manifestações e lutas de rua com os comunistas. As suas tiradas nos jornais eram permanentemente uma coleção de calúnias e difamações dos judeus, sempre os culpados de todos os males e problemas. Goebbels era nesta altura criticado pelos nazistas mais conservadores por ter um estilo de linguagem comunista. Goebbels e os irmãos Strasser eram conhecidos como a ala "esquerda" do nazismo. Nesta altura o socialismo estava num plano ainda superior ao nazismo.

Goebbels encontrou-se pessoalmente com Hitler em 2 de novembro de 1925, conforme está registrado em seu diário particular. A anotação refere-se a imediata simpatia de Hitler pelo homem que lhe foi apresentado por Kaufmann como o "assistente de Gregor Strasser que está fazendo um esplêndido trabalho pelo partido no *Briefe* e nas reuniões públicas". Ao ver Hitler pessoalmente pela primeira vez, espanta-se: "Quem é este homem? Metade plebeu, metade Deus! Tudo nele é bondade... ele é um rei... Será mesmo Cristo ou apenas S. João?" Em seu segundo encontro, Goebbels continua emocionado: "Ele me cumprimentou como a um velho amigo e deu-me uma fotografia sua, com a inscrição *Heil Hitler!*, que está sobre a minha mesa. É um líder de origem e

---

⁴⁵ Mesmo assim, é uma carta interessante, oferecendo uma prova do entusiasmo do propagandista-amador pelo mestre da propaganda, conforme podemos observar no seguinte trecho: "Como uma estrela que nasce, apareceste aos nossos olhos espantados, realizaste milagres para abrir nossa mente e, num mundo de ceticismo e desespero, deste-nos fé. Ergueste a ti mesmo acima das massas, cheio de fé e de certeza no futuro, e possuído da vontade de libertar aquelas massas com teu ilimitado amor por todos os que acreditam no novo Reich. Pela primeira vez vimos com olhos brilhantes um homem que arrancou a máscara das faces distorcidas pela ganância, das faces dos mediocres e intrometidos parlamentares. Vimos um homem que nos mostrou o quanto o sistema é vergonhosamente corrupto e baixo. (...) No tribunal de Munique atingiste aos nossos olhos a grandeza de um *Führer*. O que disseste são as maiores palavras pronunciadas na Alemanha, desde Bismarck. Expressaste mais que tua própria dor e tua própria luta. Deste nome à necessidade de toda uma geração, buscando em confuso anelo homens e tarefas. O que disseste é o Catecismo da nova crença política, nascida do desespero de um mundo ateu em colapso. (...) Nós te somos gratos. Um dia a Alemanha te agradecerá..."

formação popular; tem tudo para ser um rei... grandes olhos azuis, como estrelas... fala incansavelmente durante horas... Adoraria tê-lo como amigo”⁴⁶.

Aqui, transposto para seu momento adequado no tempo, está claramente o narrador de *Michael*, olhos extasiados e tudo o mais. Aqui também estão o anseio por amizade e a queda para a bajulação, os dois pilares de que serviu Goebbels para crescer no conceito de Hitler.

Com a proximidade de relação de amizade entre os dois, na primavera de 1926, o próprio Hitler condescendeu em levar Goebbels consigo numa tumultuada viagem pela Baviera, durante a qual ele seria o orador de apoio. Naturalmente, a condescendência destinava-se a vitimar a vaidade de Goebbels, providência que salienta a necessidade em que Hitler se encontrava de ter em torno de si, na época, número cada vez maior de seguidores dignos de confiança que poderiam ser indicados para as várias posições de mando à medida que o partido evoluía para a conquista do poder.

A alegria de Goebbels leva-o a depositar uma coleção de incoerências em seu diário:

Tenho seu carro e seu motorista às tardes... ele me abraça enquanto os gritos de entusiasmo abafam tudo... *heil* após *heil*... tenho os olhos marejados de tanta emoção... sua mão tem a firmeza da de um rei na de um príncipe secundário... seus olhos prendem-me como um abraço...⁴⁷.

E assim por diante, em termos destinados a sustentar seu próprio ego e, ao mesmo tempo, ser preconcebidamente favorável ao *Führer*, para o caso dele vir a pegar o diário – o que Goebbels pretendia que viesse a acontecer. É preciso lembrar que Goebbels tinha excelente faro para o sucesso psicológico; tanto quanto Hitler. Assim, com efeito, os dois se estavam superando mutuamente na convivência – Hitler para conquistar Goebbels pela adulação, e este, preparando uma espécie de base para Hitler pisar como que sobre um tapete vermelho. Encontramos muitas anotações no diário de Goebbels dizendo que Hitler enviou-lhe flores, ou que este “presenteou o *Führer* com um singelo buquê de rosas que trouxe lágrimas àqueles grandes olhos” e muitas extravagâncias desse tipo.

Embora Hitler tenha percebido em Goebbels o organizador potencial da propaganda do partido que iria substituí-lo, uma vez que agora ele deveria assumir o papel de líder messiânico, também verificou que naquele momento havia trabalho mais difícil a ser feito do que a fabricação de propaganda e Goebbels teve de provar que era, além de inteligente, um implacável membro do partido. O campo de provas seria Berlim, onde o *Gauleiter* (*Supervisor Regional*) era um homem chamado Schlange, que fora nomeado pelos irmãos Strasser e que permitira que a confusão, a negligência e a

⁴⁶ GOEBBELS, Diaries, 6 de novembro de 1925.

⁴⁷ GOEBBELS, Diaries, 14 de Outubro de 1925.

irresponsabilidade comesçassem a comprometer a organização partidária. Hitler via aí a oportunidade de testar a lealdade de Goebbels e, através da reformulação da atividade partidária que este promoveria, minar o prestígio de Strasser.

Goebbels não estava, de modo algum, ansioso por assumir a liderança do partido em Berlim. Tendo conseguido atrair a atenção de Hitler, era do seu mais alto interesse manter-se em sua órbita, o que significava ficar no Sul, na Baviera, onde Hitler estava concentrando todo o esforço possível. “Não quero ficar atolado na confusão de Berlim”, confidenciou Goebbels em seu diário, “embora, se o *Führer* me desse o cargo de Chefe da Propaganda do Partido, esteja disposto a ir para qualquer lugar, para me desincumbir da tarefa”.

Outro golpe, mais amargo do que a perspectiva de vir a ter que sair das proximidades do Führer, aconteceu então: Gregor Strasser foi por ele nomeado, em 26 de outubro de 1926, Chefe da Propaganda e Publicidade do Partido, sendo, logo depois, Goebbels destacado para Berlim. Assim, ardilosamente, Hitler instilou em Goebbels ressentimento contra Strasser e neste uma sensação de falsa segurança; estimulou a lealdade de Goebbels para com ele conferindo-lhe uma tarefa administrativa de importância e deu para si mesmo a possibilidade de atingir novas platéias, tendo Goebbels como porta-voz.

A tática inicial de Goebbels, após a sua designação como *Gauleiter* de Berlim (uma área predominantemente protestante e considerada nesta altura uma zona de influência comunista, onde o movimento nazista não se tinha conseguido implantar tão fortemente), no final de 1926, acompanhou de perto o padrão instuído por Hitler. Em Munique, este último descobrira que, para conquistar a cidade, precisava, primeiro, conquistar a rua, o que provocou uma instantânea oposição militante por parte dos comunistas. Os conflitos resultantes entre nazistas e comunistas garantiram, para os primeiros, a necessária publicidade gratuita, ao mesmo tempo que chamavam a atenção das “respeitáveis” classes médias para a existência de um partido que, apesar da turbulência, era “um dos nossos”, e não dos “vermelhos”.

Já na sua primeira ação em Berlim se denotam em Joseph Goebbels também os métodos de inspiração comunista. No bairro proletário de Wedding, ele alugou uma larga sala de audiências que costumava ser utilizada pelos comunistas. Os placares anunciando o evento imitavam o estilo e as palavras usadas pelos comunistas. Todos os líderes do NSDAP de Berlim estiveram presentes neste comício de 11 de fevereiro de 1927, em Wedding. Os comunistas sentiram-se ultrajados, o que se tornou evidente nos seus jornais nos dias seguintes.

Em Berlim, Goebbels tornou-se o editor do jornal *Der Angriff* (o Ataque), um jornal propagandista nazista, publicando constantemente difamações anti-semitas. O principal visado das tiradas anti-semitas do jornal *Der Angriff* foi o chefe da polícia municipal de Berlim, o Dr. Bernhard Weiss, um jurista que era judeu.

Embora, num sentido mais amplo, a adoção da tática de Hitler por parte de Goebbels tenha-se revelado bastante eficiente, pessoalmente este último nem sempre apreciava os apelos às classes médias. Também não compartilhava inteiramente do anti-semitismo ideológico e pseudo-científico de Hitler. Quando parecia prudente e oportuno concordar com os desejos de seu mestre, ele o fazia, pois o judeu era, além de tudo, um bode expiatório ideal para simbolizar o tipo de sociedade capitalista burguesa que ele odiava.

Assim como Hitler nos seus primórdios em Munique, Goebbels também contava com suas tropas de assalto, que marchavam provocadoramente pelo norte industrial “vermelho” de Berlim. No final, as execuções, pelos comunistas, de Horst Wessel – membro da SA – e de Herbert Norkus – membro da Juventude Hitlerista – forneceram a Goebbels os mártires de que necessitava para uma inflamada oratória.

Na realidade, no entanto, Goebbels transformou engenhosamente o caso Horst Wessel num festival nacional do martírio. Horst Wessel é descrito pela propaganda nazista como filho de um pastor luterano, louro, encorpado, agradável e de boa aparência. Na verdade, porém, era brutal, amoral e estúpido. Wessel ingressara no partido vindo do *Freikorps* e Goebbels encarregou-o de um pelotão de Tropas de Assalto (SA) e mais tarde o treinou como orador para encorajar a filiação à organização da Juventude Hitlerista, vendo nele, acertadamente o tipo de herói superficial que os jovens admiram. Contudo, Wessel meteu-se com uma prostituta chamada Erna Jaenicke e se desinteressou do partido, que para ele representava pouco mais que a oportunidade de satisfazer-lhe a queda para a brutalidade, surrando pessoas nas reuniões de Goebbels. Ele descobriu que poderia viver com mais conforto e ociosidade tornando-se gigolô de Erna e às suas custas viveu durante três anos. Todavia, ele tinha um rival no gigolô anterior de Erna, um tal de Ali Hoehler que, em 14 de janeiro de 1930, durante uma briga na casa de Erna disparou um tiro na boca de Wessel.

Goebbels imediatamente emprestou ao fato, apenas sórdido, a significação de um martírio político, apregoando que “o herói do Reich que despertara” fora fuzilado por acreditar no futuro da Alemanha sob Hitler, e que Hoehler era “um comunista imundo”. (Na verdade, Hoehler também era nazista, mas o reconhecimento deste fato ou de quaisquer outros detalhes da associação entre Erna e os dois gigolôs dificilmente teria

ajudado a história). Wessel permaneceu no hospital durante três semanas. Goebbels o visitava diariamente e criava nas colunas de *Der Angriff* uma imagem fortemente colorida do herói moribundo. Ele morreu em 23 de fevereiro de 1930 e teve um funeral público, no qual Goebbels pôs em execução a brilhante idéia de fazer a chamada das tropas de assalto reunidas e ordenar-lhes que respondessem “Presente!” quando o nome de Wessel fosse chamado. Horst Wessel foi também o autor do hino de agitação nazista que seria, durante doze anos, o segundo Hino Nacional da Alemanha. Tornou-se o símbolo do sacrifício do nazismo, enfatizando a criação de uma comunidade nacional – a *Volksgemeinschaft* –, profundamente arraigada no pensamento romântico alemão.

Assim, com a percepção da psicologia da sua platéia, comovida e emocionada, ele por assim dizer pôs a máquina da propaganda em regime de dedicação exclusiva da criação da mentira. Daí por diante, a única preocupação de Goebbels foi com a invenção do perjúrio emocional, espiritual e intelectual. Afinal, como aconselharia, mais tarde, ao seu grupo de instrução em Munique, na sessão inaugural sobre o papel do propagandista:

O propagandista tem de construir sua própria verdade. O que for útil ao progresso do partido é verdade. Se coincidir com a verdade real, tanto melhor; se não coincidir, será preciso fazer adaptações. A grande e absoluta verdade é que o partido e o *Führer* estão certos. Eles sempre estão certos. (...) Tudo interessa no jogo da propaganda: mentiras, calúnias; para mentir, que seja grande a mentira, pois assim sendo, nem passará pela cabeça das pessoas ser possível arquitetar tão profunda falsificação da verdade.

Nessa época, Goebbels recebera de Hitler a cópia de uma diretiva que o *Führer* mandara incluir na Segunda Parte de *Mein Kampf*. Ela vinha acompanhada de uma nota confidencial explicando que, embora a diretiva interessasse principalmente a Gregor Strasser, como Chefe da Propaganda, Goebbels deveria observar atentamente o seu conteúdo “porque é o seu trabalho de aumentar a nossa força em Berlim”. (Dar a Goebbels um vislumbre confidencial da diretiva era um exemplo típico da habilidade de Hitler em criar correntes de suspeita entre os seus executivos. Ele prosseguia lentamente em seus desígnios contra Gregor Strasser, cujo apoio ainda lhe era necessário, sem esquecer um instante sequer que Strasser tentara assumir o controle do partido, enquanto ele, Hitler, estava na prisão. A diretiva dizia o seguinte:

O dever da propaganda é atrair adesistas, o da organização é conquistar combatentes.

Adesista de um movimento é aquele que aceita a sua finalidade, combatente aquele que luta pela mesma. Haverá dez adesistas para cada um ou dois combatentes, no máximo. A filiação como combatente requer espírito ativo e, assim, se aplica somente a uma minoria. Portanto, a propaganda cuidará incansavelmente para que uma idéia conquiste adeptos, enquanto que a organização tem de observar atentamente que apenas os mais valiosos dentre os adeptos sejam transformados em combatentes. Depois que a propaganda

conscientizou todo um povo a respeito de uma idéia, a organização pode obter o máximo de benefícios com a ajuda de apenas um punhado de pessoas⁴⁸.

Em poucos meses, Goebbels conseguiu duplicar o número de membros do partido em Berlim, assim como proscrevê-lo por onze meses, devido aos seus métodos violentos. Canalizou todos os seus esforços para a melhora do seu jornal, que um ano após sua chegada a Berlim, já podia se autofinanciar. Enquanto isso crescia o número de nazistas. Em julho de 1927, as ferrovias alemãs tiveram que colocar um trem especial para o transporte das tropas de assalto de Berlim (oficialmente proibidas e, portanto, sem uniformes) para a comemoração do terceiro congresso do NSDAP em Nuremberg. Quando regressaram da reunião, uniformizados, a polícia de Berlim brindo-os com uma publicidade extra, prendendo-os em massa e transportando-os em caminhões abertos, com passageiros entoando canções nazistas através da cidade, até a prisão na Alexanderplatz. No dia 31 de março de 1928, a proscrição do partido foi suspensa e, nas eleições que se realizaram dois meses depois, 810.000 eleitores alemães que votaram no NSDAP, 39.000 eram berlinenses, e um dos doze membros nazistas para *Reichstag* (Parlamento alemão) era o próprio Goebbels.

O início da Grande Depressão Econômica, no fim de 1929, radicalizou a política alemã de uma forma comparável apenas, ao extremismo radical que a possibilidade de revolução trouxera a algumas regiões da Alemanha, entre 1919 e 1923. A maioria esmagadora obtida pelos nazistas nas eleições de 1932 pôs a nu o processo de erosão dos partidos democráticos de centro, beneficiando ambos os extremos: tanto da direita quanto da esquerda. Hitler e seus partidários de Munique abriram um segundo quartel-general em Berlim. Enquanto, entre 1926 e 1930 Goebbels se regozijara com a glória política pessoal, agora, gradualmente, passava a ser relegado à posição de mais um das estrelas no firmamento nazista. Apesar da sua designação por Hitler, como Chefe da Propaganda nazista na Alemanha, Goebbels teria a partir de então que competir com sérios rivais: o chefe de imprensa nazista e, mais tarde, porta-voz do governo, Otto Dietrich, e o astuto gerente comercial da editora nazista, a Eher Verlag, Max Amann. As rivalidades entre esses homens eram endêmicas durante os doze anos de regime nazista e restringiram, efetivamente, o controle direto e pessoal de Goebbels sobre a imprensa alemão até o final da guerra. Apesar de ter-se casado, em Berlim, com uma divorciada da alta sociedade, a quem Hitler dedicava grande admiração pessoal, viu-se eclipsado por personalidades como Goering e praticamente não readquiriu preeminência popular até a derrota da Alemanha em Stalingrado.

---

⁴⁸ Ver: HITLER, 1983. pp.362-363.

Entretanto, os amplos talentos de propagandista de Goebbels seriam reconhecidos e recompensados logo após a ascensão dos nazistas ao poder. Em 13 de março de 1933, Adolf Hitler criou o mais sofisticado órgão estatal de propaganda, o *Ministério Nacional para Esclarecimento Público e Propaganda* (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*), à frente do qual colocou o Dr. Joseph Goebbels. Como o novo responsável pela “direção espiritual da nação”, Goebbels centralizou e assumiu o controle dos principais meios de comunicação, capazes de influenciar a opinião pública, passando a dominar não somente a propaganda do Estado, mas a forma com que todas as informações chegavam à população e todas as manifestações ligadas à vida cultural da Alemanha nazista, através das sete câmaras – cinema, literatura, teatro, música, artes plásticas, imprensa e rádio – vinculadas a *Câmara Nacional de Cultura* (*Reichskulturkammer*) e chefiadas por dirigentes de sua confiança e a ele hierarquicamente submetidos.

A partir de então, a propaganda nazista tornou-se onipresente em toda Alemanha, tendo a “missão” de difundir a ideologia oficial do Estado através de vastos recursos: imprensa, rádio, cinema, literatura, teatro, música, arquitetura, artes plásticas, revistas, livros educacionais, cartazes, exposições⁴⁹, concentrações públicas, etc. Através destes aparatos culturais, o Estado nazista difundiu as seguintes mensagens: o culto ao líder Adolf Hitler; a idéia de pureza da raça superior; a substituição do individualismo pelo coletivismo; a valorização da Nação como bem supremo; a exaltação do trabalho; a eliminação dos conflitos sociais pela cooperação entre as classes; a organização da família como esteio da ordem social; a preparação da mulher para reprodução da raça; a formação do “homem novo” e da sociedade perfeita: ordeira, harmônica e coesa; a criação de estereótipos dos inimigos da nação, que apontavam o comunismo como o mal ameaçador dos ideais da civilização ocidental e acusavam os judeus de terem planos de dominação mundial. Sabe-se, no entanto, que as mensagens e imagens veiculadas pela máquina de propaganda nazista somente obtiveram êxito, na conquista das massas, porque, na Alemanha da década de 1930, havia um terreno fértil e uma pré-disposição do povo em aceitar as idéias que eram cultivadas, já que estas correspondiam aos anseios

---

⁴⁹ Dentre as exposições mais importantes realizadas pelo regime nazista cabe destacar a exposição “Entartete Kunst” (“Arte Degenerada”) inaugurada em 19 de Julho de 1937, como “complemento de contraste” da exposição “Große Deutsche Kunst” (“Grande Arte Alemã”). Essa exposição continha 650 pinturas, esculturas, gravuras e livros que, anteriormente, se encontravam em 32 museus públicos da Alemanha. Ela foi organizada em sete salas compostas dos seguintes temas: “deshonra da religiosidade”, “expressões da alma judaica”, “arte abstrata”, “primitivos”, “deshonra da mulher alemã”, “o ideal: cretino e prostituta” e “loucura como método/louco a qualquer preço”. Durante os quatro meses que durou a exposição, calcula-se que ela foi visitada por 2 milhões de pessoas. Depois ela percorreu, durante três anos, treze cidades alemãs e austríacas, sendo, então, vista por mais um milhão de pessoas até 1941. Nenhuma outra exposição de arte moderna teve tanto sucesso. Por fim, grande parte das suas obras foi destruída ou leiloadas no exterior. Continuamos, no entanto, sem saber o que realmente pensava a maioria dos visitantes sobre a arte de vanguarda exposta.

da maioria no presente e tinham relação com as tradições culturais da sociedade a que se dirigia.

Desde a formação do movimento nazista, Hitler considerava que a imprensa alemã seria uma das principais armas na batalha para a conquista e manutenção de poder na Alemanha. Por isso, juntamente com rádio, cinema, música, teatro, esportes, arte, educação e literatura, toda a imprensa do III Reich foi inserida no processo de “alinhamento” (*gleichschaltung*), através do qual era realizada a nazificação das instituições do Estado e da sociedade alemã. No entanto, a imprensa constituía-se num dos múltiplos campos de ação privilegiados por Goebbels, cujo poder se chocava na dupla rivalidade de Otto Dietrich, o chefe de imprensa do *Partido Nazista*, e de Max Amann, diretor do grupo de imprensa nazista *Eher*, que contavam com o apoio do *Führer*.

A imprensa foi controlada por um conjunto de leis, de medidas e de iniciativas financeiras. O primeiro passo foi a interdição e o confisco quase imediato dos jornais comunistas e socialistas. Logo em seguida a *Associação Nacional de Imprensa* foi submetida à presidência de Otto Dietrich. Já a criação da *Câmara Nacional de Imprensa*, presidida por Max Amann – aqui subordinado a Goebbels –, possibilitou controlar o conjunto da profissão, desde o tipógrafo até os redatores chefes e os editores de jornais.

As leis e decretos asseguraram a legalidade do sistema: a *Lei sobre a Imprensa Nacional*, de 4 de outubro de 1933, afirmava que a imprensa era missão pública cujos direitos e deveres deviam ser regulamentados pelo Estado e chamava para uma “limpeza racial” no jornalismo. Os jornais foram expurgados de todos os jornalistas “não-arianos”. Os jornalistas que permaneceram tiveram de passar por uma série de testes para provar a cidadania alemã e que não possuíam laços matrimoniais com judeus. Esperava-se ainda deles que fossem simpáticos à causa nazista. Por fim, os nazistas realizaram a apropriação das próprias fontes de informação e da maioria dos jornais alemães. No processo de expurgo empreendido, esta ação representou também a expropriação de jornais pertencentes aos judeus. A pressão imposta obrigou os proprietários judeus a venderem tudo. Se eles se recusassem a ceder o controle, seus jornais eram banidos por algum tempo, até que eles fossem levados a ruína. Neste sentido é notório o fato de Max Amann ter comprado por um preço irrisório os jornais da Casa Judia Allstein e constituído em volta da *Eher*, a editora do Partido Nazista, um dos maiores impérios editoriais da época.

Três medidas, em particular, permitiram a Goebbels submeter à imprensa alemã ao controle direto do governo nazista. Em primeiro lugar, fundiu as várias agências noticiosas alemãs num único departamento oficial, o *Bureau Alemão de Notícias* (*Deutsches*

Nachrichtenbüro – DNB), estabelecendo, assim, o monopólio das notícias. Em segundo lugar, a promulgação da *Lei sobre a Imprensa Nacional* (1933), afirmava que os jornalistas alemães passavam a ser diretamente responsáveis perante o Estado e não mais aos seus diretores. O artigo 22 introduzia o princípio da responsabilidade coletiva na imprensa, ou seja, o conjunto dos redatores deveria cuidar para que cada colega cumprisse seu dever: era a melhor maneira de instituir a autocensura. A terceira medida, introduzida no verão de 1933, consistia nas “conferências para a imprensa”, que Goebbels concedia diariamente aos editores alemães no *Ministério da Propaganda*. Essas conferências eram precedidas por outras, departamentais, nas quais Goebbels determinava, precisamente, os tópicos e a atitude a serem adotadas em cada questão. Eventuais contravenções às diretrizes do *Ministério da Propaganda* podiam ser submetidas a processos, os quais, com auxílio de um bloco de parágrafos da legislação criminal alemã, culminavam numa acusação de traição.

O resultado de todas essas iniciativas foi o desenvolvimento espetacular da imprensa nazista e o colapso da imprensa independente. Devido ao monopólio do Estado sobre a imprensa, os jornais controlados pelos nazistas, no início, renderam financeiramente. O *Völkischer Beobachter* (*Observador Popular*), que havia sido adquirido pelo *Partido* no início da formação do movimento, tornou-se, a partir de então, o jornal oficial mais importante do III Reich. Editado por Alfred Rosenberg, o principal ideólogo e filósofo do *Partido Nazista*, ele surgiu em Munique como um jornal matutino e foi distribuído por todo o país em várias edições. Já o jornal *Der Angriff* (*O Ataque*), fundado por Goebbels, era uma publicação vespertina de Berlim. Capitalizando o alto nível que a imprensa alemã havia alcançado previamente nos países estrangeiros, Goebbels manteve o nome, o formato e a aparência geral de alguns dos jornais mais antigos. Ao mesmo tempo, estava atento para que suas colunas editoriais refletissem a política nazista.

Houve nessa época uma proliferação de jornais pornográficos, dentre os quais *Der Stürmer* (*A Tempestade*), editado pelo anti-semita Julius Streicher, era o mais notório desses folhetos de escândalo. Este jornal, apesar das críticas de Goebbels, contou com o apoio de Hitler, que lia cada edição, devido principalmente ao persistente ataque fanático do jornal aos judeus e a suas caricaturas de “tipos judaicos”. Em 26 de maio de 1940, Goebbels fundou *Das Reich* (*O Império*), uma publicação semanal para a qual ele escreveu apenas dois artigos principais.

Apesar da perspicácia de Goebbels em relação à imprensa, a política nazista levou a uma diminuição considerável de jornais durante o III Reich, devido à censura,

homogeneização dos conteúdos e também devido à lei que restringia aos cidadãos arianos a condução de órgãos de imprensa. Nos primeiros anos do nazismo, cerca de mil jornais alemães foram retirados de circulação. O número total de jornais caiu de 4.7000, em 1933, para 1.000, em 1944; o dos jornais nazista cresceu de 436 a 800. Não obstante, a imprensa perdeu todo o interesse, e a tiragem caiu abruptamente. O público leitor gradualmente percebeu que não havia jornais independentes na Alemanha nazista e que teria de aceitar a “dieta” de propaganda nazista.

Enquanto no setor de imprensa o controle de Goebbels era limitado pela existência de Dietrich e de Amann, no domínio da radiofusão, ele era o único mestre e diretor, comprovando os seus amplos talentos de propagandista. Visto que as transmissões radiofônicas na Alemanha sempre estiveram sujeitas a algum grau de controle governamental, Goebbels passou a colocar, sistematicamente, as estações transmissoras sob o controle nazista, expurgando aqueles que se recusavam obedecer a suas diretrizes, e substituindo-os por seus comparsas. Além disso, tendo descoberto a utilidade política do rádio, provou ser um soberbo profissional da radiofusão política. Se, pessoalmente, a oratória de Hitler era contagiante, a projeção de sua mensagem messiânica pelo rádio não alcançava o mesmo resultado. Goebbels, ao contrário, fascinava os ouvintes com seu estilo brilhante, de uma simplicidade que tornava sua mensagem compreensível a todos. Além disso, possuía um senso de humor que faltava a Hitler.

De qualquer forma, Hitler estava consciente da importância do rádio para fins políticos. Em suas conversas com Herman Rausching, o ditador afirmou:

Há um meio mais eficaz que o terror: é a transformação metódica da mentalidade e da sensibilidade das multidões. É uma espécie de propaganda mais fácil na nossa época porque dispomos do rádio⁵⁰.

Em outra ocasião confessou:

Sem alto-falantes não teríamos conseguido conquistar a Alemanha⁵¹.

O conhecimento do poder de persuasão do rádio foi dominado por Goebbels, que declarou:

O rádio será algum dia o grande educador dos povos (...) temos a convicção de que necessariamente o rádio deva acolher uma tendência, uma vontade; a este motor acústico, há que dar impulso moral, ao serviço da causa e não tratar de esconder-se detrás dela⁵².

Era necessário, porém, que os aparelhos de transmissão radiofônica fossem acessíveis ao consumidor. Para isso, o *Ministério da Propaganda* incentivou ao máximo a

⁵⁰ RAUSCHING, Herman. *Hitler me dijo*. Buenos Aires: Hachette, 1940. p.234.

⁵¹ Apud. GUERIN, Daniel. *Fascisme et gran capital*. Paris: Gallimard, 1936. p.58.

⁵² KRISS, Ernest. “The Danger of Propaganda”. In: *The American Imago*. Vol. II, n°1. Boston: Hans Sachs, 1941.p.45.

distribuição de aparelhos de rádio, promovendo doações ou venda a preços reduzidos e subsidiando a sua compra através do *Volksempfänger* (*rádio do povo*), um receptor popular cuja produção alcançou seis milhões de unidades em 1936. Através dessa política de fabricação maciça de rádios baratos, a audiência radiofônica quadruplicou entre 1933 e 1939.

A partir de 1933 foi introduzida a instalação compulsória de rádios com alto-falantes em restaurantes, fábricas e na maioria dos locais públicos, e a instauração da figura do “Guarda do Rádio”, cuja função era fiscalizar se isso estava sendo cumprido. O rádio difundia os discursos dos líderes nazistas, repetindo lemas e ordens do *Partido*, que eram programados no horário de trabalho, obrigando as empresas e fábricas a suspenderem as atividades para que os trabalhadores pudessem ouvi-los. O rádio foi ainda uma arma de propaganda de guerra, através das transmissões radiofônicas destinadas às populações de língua alemã em outros países. Em 1933 havia uma estação de ondas curtas transmitindo para fora do país. Dez anos mais tarde, o número delas aumentara para 130 estações, que transmitiam, diariamente, 279 boletins de notícias em 53 línguas.

Além disso, sob o nazismo, ocorreu a fusão das agências noticiosas numa só, oficial, também controlada pelo governo em suas várias instâncias. Isto marcou o fim da autonomia das pequenas rádios locais e a concentração de todas as emissões a partir do *Centro de Emissões de Ordens* (*Befehlszentrale*). O *Ministério da Propaganda* controlava a organização e a seleção dos locutores radiofônicos; exigia ainda um exame para fornecer certificados de competência e era necessário pertencer ao *Partido Nazista* para poder trabalhar nas emissoras. A programação de rádio, habilmente concebida por Goebbels, incluía, além da reprodução de discursos e informações sobre atos e realizações políticas, música clássica ou popular, programas culturais e de entretenimento e um noticiário noturno. Aliava-se, assim, propaganda e diversão.

Durante o domínio nazista, a literatura, a arquitetura e o teatro estiveram a serviço do Estado e do “homem novo alemão”. Muitos livros ficaram proibidos de circular. Obras marxistas, psicanalíticas, liberais e humanísticas foram queimadas em cerimônias públicas.

Por outro lado, Hitler tinha admiração pela cultura greco-romana da Antigüidade Clássica. Admirava a beleza da estatuária e a cenografia dos edifícios gregos, embora preferisse os guerreiros de Esparta aos filósofos de Atenas.

Considerando-se artista, Hitler desenhou uniformes, bandeiras e logotipos nazistas. Todos os anos, participava de exposições de arte e comprava um grande número de quadros e esculturas. No poder, procurou embelezar a Alemanha com construções

majestosas, num estilo neoclássico monumental. Era também apaixonado pela arte do Renascimento, admirava a música de Richard Wagner, cujas óperas tematizaram antigos mitos arianos, e os livros do escritor Karl May, que apresentam um herói alemão responsável pela “civilização das raças bárbaras”.

1.4 – O IMPÉRIO DAS IMAGENS DE HITLER: O CINEMA ALEMÃO DO III REICH

1.4.1 – A ORGANIZAÇÃO DO CINEMA NAZISTA DURANTE A REPÚBLICA DE WEIMAR

Adolf Hitler, desde o início de sua carreira política, já reconhecia o enorme potencial oferecido pelas imagens – em especial a cinematográfica – na veiculação de ideologias e na conquista das massas. Em *Mein Kampf*, declarou:

Grandes possibilidades possui a imagem em todas as suas formas, desde a mais simples até o cinema. Nesse caso, os indivíduos não são obrigados a um trabalho mental. Basta olhar, ler pequenos textos. Muitos preferirão uma representação por imagem à leitura de um longo escrito. A imagem proporciona mais rapidamente, quase de um golpe de vista, a compreensão de um fato a que, por meio de escritos, só se chegaria depois de enfadonha leitura⁵³.

O Führer considerava o cinema como o instrumento ideal para influenciar as massas. O apelo emocional subjetivo, a limitação do conteúdo, a contínua e uniforme repetição de uma mensagem e a utilização de imagens sedutoras, ilustrando a ideologia do regime, foram favorecidos pelos recursos da linguagem cinematográfica. Goebbels complementava essa visão, afirmando que enquanto o rádio e a imprensa atingiam uma massa desintegrada de indivíduos, o cinema agia sobre uma massa fechada, o que possibilitava que cada indivíduo nela integrado participasse de um ritual coletivo, experimentando, durante a projeção, não apenas suas próprias emoções, como as daqueles que o cercavam, e ainda a interação entre essas emoções e suas próprias. O filme atingiria, desse modo, o subconsciente do público. Como se pode notar, Goebbels teorizava sobre o cinema como instrumento de propaganda. Juntamente com os norte-americanos e soviéticos, os nazistas foram um dos principais dirigentes do século XX a perceberem o imenso potencial do cinema como arma de propaganda política. Segundo o historiador francês Marc Ferro,

os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura. (...) O cinema não foi apenas um

---

⁵³ HITLER, 1983. p.293.

instrumento de propaganda para os nazistas. Ele também foi, por vezes, um meio de informação, dotando os nazistas de uma cultura paralela. (...) Os nazistas foram os únicos dirigentes do século XX cujo imaginário mergulhava, essencialmente, no mundo da imagem⁵⁴.

É importante ressaltar, conforme já descrito, que o interesse do governo alemão pela utilização do cinema para fins propagandísticos havia surgido bem antes dos nazistas, ainda na Primeira Guerra Mundial. A *Universum Film Aktien Gesellschaft (Ufa)* foi um projeto estimulado e financiado pelo alto comando militar da Alemanha, cujos objetivos eram tentar reequilibrar a guerra de informação/propaganda, sustentada com a Tríplice Aliança, elevar o nível da produção doméstica e reunir artistas, técnicos e produtores de talento para a produção de filmes que servissem à educação nacional e exaltassem a cultura alemã⁵⁵. Na República de Weimar (1918 - 1933), o governo continuou mantendo a empresa e um terço das ações. Por volta de 1927, o controle acionário passou a Alfred Hugenberg, que financiava, secretamente, diversos grupos nacionalistas. Um dos apoiados foi Adolf Hitler, que passou a aparecer e ganhar notoriedade nos cinejornais da *Ufa*, melhorando sensivelmente sua imagem política e o desempenho eleitoral dos nazistas. Com a ascensão de Hitler ao poder, Hugenberg tornou-se Ministro da Economia, deixando a companhia nas mãos de Joseph Goebbels, o ministro da propaganda do III Reich⁵⁶.

Embora as atividades cinematográficas do Partido Nazista antes de 1933 tenham sido de pouca relevância para a indústria cinematográfica do período, elas ilustram o aumento de ciência do Partido Nazista acerca da importância de uma organização bem coordenada e do oportunismo em aprender e adaptar novas técnicas de propaganda. O conhecimento de que o cinema era um importante instrumento de propaganda esteve presente desde o início do Partido Nazista. Mas naquele estágio, contou com pequeno financiamento e até pouca experiência no seu departamento de propaganda das complexidades do cinema. Os filmes produzidos pelo Partido era amadorísticos e geralmente restringiam-se a suas exibições em reuniões partidárias fechadas.

Por volta do final de 1930, Joseph Goebbels, que havia fortemente restabelecido a organização do Partido Nazista com a sua vinda para Berlim, desde 1926, decidiu estabelecer as *Seções de Cinema Nacional do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP-Reichsfilmstelle - RFS)* na capital, com o propósito de

---

⁵⁴ FERRO, 1992. pp.72-73.

⁵⁵ Cf. KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p.50.

⁵⁶ Sobre a história da *Ufa* e a sua relação com os governos da República de Weimar e do Terceiro Reich ver: KREIMER, Klaus. *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns*. Munique: Carl Hanser Verlag, 1992.

distribuir filmes nazistas por toda a Alemanha⁵⁷. Contudo, o projeto provou ser otimistamente prematuro, já que as lideranças nazistas ainda não estavam convencidas de sua necessidade e refutaram conceder o capital necessário. Somente em outubro de 1932, que todas as atividades cinematográficas do Partido Nazista foram finalmente transferidas para Berlim, sob controle de Goebbels. Durante esse período a indústria cinematográfica, em geral, estava ainda se recuperando dos efeitos contínuos da recessão no comércio mundial e do advento do cinema sonoro, que envolveu gastos consideráveis, num tempo em que as receitas totais estavam caindo, as companhias iam à falência, e os cinemas estavam mudando de mãos de uma forma alarmante. A indústria cinematográfica alemã contra-atacou com o chamado Plano SPIO de 1932. A *Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie* (SPIO) era a principal corporação de representantes profissionais da indústria cinematográfica e a sua preocupação central era atingir uma relação satisfatória entre os setores de produção, distribuição e exibição, enquanto ao mesmo tempo mantivesse a estrutura industrial tradicional. Significativamente, a SPIO era dominada pelas grandes indústrias (particularmente a Ufa) e não era surpresa que pretendessem elaborar um plano que discriminasse tão fortemente a *Associação dos Proprietários de Cinema Alemão (Reichsverband Deutscher Lichtspieltheater)*, a quem eles acusavam de inundar o mercado com muitos cinemas, descontos no valor dos ingressos, e a retenção de parte desproporcional do total das receitas.

Este conflito dentro da indústria cinematográfica colocou o Partido Nazista numa posição delicada. Por um lado, os nazistas não tinham de se preocupar em fazer seus próprios filmes de propaganda naquele momento. Alfred Hugenberg, barão da imprensa, líder do Partido Popular Nacional Alemão (*Deutschnationale Volkspartei* – DNVP) e simpatizante dos nazistas, havia comprado a maior e mais prestigiosa indústria cinematográfica alemã, a *Ufa*. Hugenberg havia adquirido a *Ufa* para “preservá-la para a vigilância nacional”, que em prática queria dizer produção de filmes explicitamente nacionalistas; mas, por outro lado, eles tinham acreditado por algum tempo que os donos de cinema eram um elemento importante para as suas futuras operações. Havia também divisões dentro do próprio Partido Nazista sobre a natureza da indústria cinematográfica alemã. A luta entre esses setores dentro tanto da indústria quanto do Partido Nazista, assim como as questões que eles colocavam acerca do futuro da indústria cinematográfica alemã seriam respondidas pelo novo regime nazista em menos de um ano depois da chegada de Hitler ao poder.

---

⁵⁷ Ver: BARKHAUSEN, H. “Die NSDAP als Filmproduzentin. Mit Kurzübersicht: Film der NSDAP. 1927-1945”. *Zeitgeschichte im Film-und-Tondokument*. Göttingen: 1970.p.148.

De qualquer forma, apesar desse embates, o cinema esteve fortemente vinculado ao crescimento partidário e à escalada eleitoral dos nazistas. Antes mesmo da ascensão de Hitler ao poder, foram produzidos os primeiros filmes de propaganda nazista. Joseph Goebbels já tivera a idéia de induzir o Partido Nazista a produzir seus próprios filmes depois de apreciar o resultado de *O Congresso do NSDAP em Nuremberg (Parteitag der NSDAP in Nürnberg, 1927)*, que, realizado por cineastas amadores, documentava a participação de 30 mil jovens da SA, que desfilavam, ouviam discursos de Hitler e acampavam para demonstrar a popularidade do movimento, então proibido em Berlim⁵⁸.

A produção cinematográfica do Partido Nazista teve seu início oficial com os documentários: *Dia do Partido Regional do NSDAP (Gaupareitag der NSDAP, 1930)* e *Chegam os Soldados Marrons de Hitler (Hitlers Braune Soldaten Kommen, 1930)*. Ambos foram proibidos pela República de Weimar. Crise, terror e propaganda fizeram crescer os adeptos do NSDAP: de 178.000 membros em fins de 1929 para 400.000 membros em finais de 1930. Nas eleições de 1930, o NSDAP recebeu 6 milhões de votos, tornando-se a segunda força política da Alemanha.

Para ressaltar o aumento da importância política dos nazistas, o NSDAP produziu o filme *Luta por Berlim (Kampf um Berlin, 1931)*, de Willy Sage. Era uma montagem de atualidades incluindo os funerais de Horst Wessel. A multiplicação da agonia do “mártir” da SA possibilitada pelo cinema provava seu grande poder de mobilização. Nessa mesma época, o Partido Nazista produziu *A Nova Itália (Das neue Italien, 1931)*, um elogio à Itália fascista de Benito Mussolini.

No ano seguinte foi a vez dos filmes de propaganda *A Juventude Hitlerista nas Montanhas (Hitlerjugend in den Bergen, 1932)* e *Viagem Triunfal de Hitler pela Alemanha (Triumphfahrt Hitlers durch Deutschland, 1932)*, que foram produzidos e lançados sem restrições do governo de Weimar. Para a campanha de 1932, Goebbels demonstrou sua criatividade como propagandista, aplicando ao universo político os métodos de conquista dos corações e mentes que as campanhas publicitárias norte-americanas empregavam com grande eficácia no mundo do comércio.

Goebbels obrigava os proprietários de cinema a exibir seus discursos filmados, com ameaças de represálias da SA em caso de resistência. Gravou e distribuiu cinquenta mil cópias de um compacto para personalidades importantes. Pela primeira vez na História, um avião foi colocado a disposição de um candidato para poder deslocar-se rapidamente de uma cidade para a outra, falando a diversas massas várias vezes por dia. E uma dezena de curtas-metragens nazistas foram financiados por Heinrich Bolten Baeckers, presidente da Lignose Hörfilm Aktiongesellschaft, entre os quais *O Povo e o Führer (Volk und Führer)*, de 1932, mostrando Hitler discursando, em 4 de

---

⁵⁸ MOMMSEN, Hans. (ed.). *Herrschaftsalltag im Dritten Reich – Studien und Texte*. Düsseldorf: Schwann, 1988. p.19.

abril, no Lustgarten de Berlim contra o jugo do Tratado de Versalhes, entre cenas de homens da SA marchando⁵⁹.

Para as eleições presidenciais de 1932, mais três filmes de propaganda foram produzidos pelo NSDAP: *Hitler sobre a Alemanha* (*Hitler über Deutschland*, 1932), considerado o “primeiro grande filme do movimento”; *Fala Adolf Hitler, Chanceler do Reich!* (*Reichskanzler Adolf Hitler spricht!*, 1932) documentando o discurso proferido por Hitler a 27 de julho de 1932, em Bradenburg, no qual negava que o NSDAP fosse ou pretendesse ser um partido parlamentar; e *Desperta, Alemanha!* (*Deutschland erwacht!*, 1933) que abordava a história do movimento nazista. Estes filmes foram projetados em toda a Alemanha durante a campanha eleitoral de 1932⁶⁰.

Conforme pode ser percebido, de 1930 em diante aumentaram significativamente a intensidade e o objetivo da propaganda nazista. Em maio de 1928, o Partido havia recebido cerca de 800 mil votos nas eleições gerais e arrebatado 12 cadeiras no Reichstag. Um ano mais tarde, isso levou Hitler e Hugenberg a se aliarem. Durante a campanha eleitoral de 1930, os nazistas foram apoiados pela imprensa do Partido Nacional Alemão, de Alfred Hugenberg, e Adolf Hitler ganhou uma providencial publicidade nos cinejornais da Ufa. Nas eleições, os nazistas conseguiram 6.407.397 votos e 107 cadeiras. Na esteira desse sucesso, um crescente número de donativos voluntários abarrotou os fundos do Partido, e Hitler cortou o conteúdo “socialista” de sua mensagem para satisfazer os industriais.

Durante a campanha eleitoral de 1932, o líder nazista voou cerca de 30 mil milhas, falando em 200 comícios. O chefe de imprensa do Partido Nazista, Otto Dietrich, afirmou:

Esse maremoto de propaganda apelava para os instintos esportivos das massas e satisfazia à sua fome de sensações, ao mesmo tempo, que inspirava suas opiniões políticas⁶¹.

Em 30 de janeiro de 1933 Adolf Hitler foi nomeado Chanceler do Reich. Dois dias depois assistiu a estréia de *Aurora* (*Morgenrot*, 1933), de Gustav Ucicky, um filme sobre a tripulação de um submarino alemão durante a Primeira Guerra Mundial. O correspondente berlinense de *Variety* informou aos leitores, que

Na noite de estréia em Berlim, o novo Gabinete, com Hitler, Dr. Hugenberg e Papen, estiveram presentes... O filme foi recebido com tremendo aplausos⁶².

Este filme tinha um significado além do meramente artístico. Embora cronologicamente tratasse de um produto do *Systemzeit*⁶³, *Aurora* possuía algumas

⁵⁹ GUYOT, Adelin & RESTELLINI, Patrick. *L'art nazi – un art de propagande*. Bruxelas: Complexe, 1988. p.20.

⁶⁰ Cf. KOCH, H. W. *Aspects of the Third Reich*. Londres: Macmillan, 1985. p.45.

⁶¹ FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p.38.

⁶² Apud. KRACAUER, Op.cit., p.311.

⁶³ Este termo era utilizado pelos nazistas para referirem-se depreciativamente a época da República de Weimar.

características que eram ao mesmo tempo crepúsculo de uma época e amanhecer de outra: ambientado na Primeira Guerra Mundial, o filme é uma mistura de façanhas de guerra e conflitos sentimentais, evocando um tema que seria fundamental na propaganda nazista, o de dar a vida pela Alemanha. O sub-comandante Liers (Rudolf Forster, um dos atores mais prestigiados do momento, que em 1931 havia sido o protagonista da subversiva *A Ópera dos Três Vinténs*, de Georg Wilhelm Pabst), e seu primeiro-tenente, Fredericks, estão de licença em sua pequena aldeia natal, e quando partem se torna claro que ambos se apaixonam pela mesma moça. Então o submarino é visto em ação, torpedeando e afundando um cruzador britânico, que transportava tropas para o fronte russo. Depois desta vitória Liers, pela primeira vez, abre seu coração para Fredericks que, sem mostrar como sofre, percebe que a moça se sente mais atraída por Liers do que por ele. Ao prosseguir em sua missão, o submarino enfrenta um navio aparentemente neutro que, porém, se revela um barco chamariz britânico. Avisado pelo chamariz, um contratorpedeiro britânico abalroa o submarino. Um problema crucial se coloca, porque na nave abalroada há dez homens com apenas oito equipamentos de mergulho disponíveis. Liers se oferece para ficar, mas os demais não aceitam – “Ou salvam-se todos ou nenhum” – ao que o oficial, emocionado, responde: “Talvez nós, alemães, não saibamos como viver, mas como morrer, isto, sabemos muitíssimo bem!” A situação se resolve com o suicídio de dois tripulantes, afligidos por conflitos interiores, para salvar seus companheiros: Fredericks, por descobrir que a mulher por quem está apaixonado, na verdade, ama Liers, e o outro, um marinheiro anti-social e solitário, que redime com um ato heróico uma existência medíocre. A seqüência final retoma o tema da licença. Liers novamente parte de sua aldeia natal e a guerra continua⁶⁴.

Desta breve sinopse fica bem claro que a mensagem ideológica do filme nada tem a ver com aqueles intentos do cinema esquerdista que eram uma especialidade do primeiro cinema sonoro alemão e, cujo exemplo mais significativo foi *Ventres Gelados* (*Kuhle Wampe*, 1932), exaltação do trabalho do Partido Comunista, com roteiro de Bertolt Brecht e direção do búlgaro Slatan Dudow. O roteiro de *Aurora*, escrito por Gerhard Menzel, um simpatizante da causa nazista, que logo se converteria em um dos autores mais cortejados do novo regime, exalta o sacrifício de tantos marinheiros que ficaram sepultados no fundo do oceano por ação combinada do inimigo exterior e da conspiração interna judaico-marxista, que apunhalou pelas costas a Alemanha do Kaiser Wilhelm II. Por outro lado, a mensagem, radicalmente militarista, era um claro desafio aos vencedores da guerra, que proibiram a Alemanha de ter exército – de fato, uma parte

---

⁶⁴ Cf. KRACAUER, Op.cit, pp.311-312.

deste filme teve de ser rodado na Finlândia, país que disponibilizou a equipe alemã de filmagem a utilização de um submarino, o que era imprescindível para os planos exteriores – e, ao mesmo tempo, oferecia um duro corretivo aos políticos pacifistas e contemporizadores da República de Weimar, que haviam deixado morrer o patriotismo alemão.

Cartaz do filme *Aurora* (*Morgenrot*, dir. Gustav Ucicky, 1933)

Contudo, *Aurora* não é um filme nazista, ao contrário, pertence à série dos filmes de guerra que, exatamente através de sua imparcialidade, elevam a guerra ao nível de uma instituição inquestionável. O fato de Hitler tê-lo assistido no alvorecer de seu governo é uma estranha coincidência. Ele deve ter gostado deste filme devido ao seu sabor de guerra real, considerando-o uma feliz profecia do que ele próprio planejava fazer. Ao mesmo tempo, o filme mostrou-lhe, sem margem de erro, que Liers e os da “sua espécie”, mesmo não se tornando seus partidários, estavam predestinados a se tornarem úteis à seus propósitos. Numa passagem do filme, Fredericks diz ao marinheiro Böhm: “Realizamos o que tínhamos para realizar. Para que viver ainda mais? Talvez quisessem coisa bem diversa. Estamos sabendo que nossa vida já não nos pertence, Böhm. Vamos prosseguir até não poder mais. Embarcaremos mais uma vez, outra vez e mais outra até

que um Deus caridoso nos dispense”. Em outra passagem, Liers, um soldado conservador, diz à mãe: “Talvez nós, alemães, não saibamos como viver, mas como morrer, isto sabemos muitíssimo bem”. Suas palavras revelam claramente o processo de regressão refletido pelo cinema alemão durante todo o seu desenvolvimento. O desejo de “amadurecer”, admitem de modo fracamente velado, desapareceu, e a nostalgia pelo útero é tão definitiva que o orgulho de morrer numa boa morte se fortalece. Pessoas como Liers realmente tendiam a se submeter ao Führer⁶⁵.

Aurora transformou-se num dos maiores sucessos na aurora da Alemanha nazista, causando grande impressão no público da época pela exaltação do heroísmo dos soldados alemães e do patriotismo que exigia o sacrifício da própria vida. Até então, a Primeira Guerra Mundial era mostrada com um lastro de amargura e derrotismo, em filmes que denunciavam os desastres do conflito. Gustav Uciky, com seu pseudo-realismo, tornou a guerra um palco de mortes heróicas e comoventes, dignas de serem experimentadas.

O cinema alemão a partir de *Aurora* seria feito sob a égide dos ideais nazistas; era o fim do expressionismo e do realismo alemão. Neste aspecto, Siegfried Kracauer chega à drástica conclusão (teleológica) que o cinema alemão havia renunciado a consolidação do terror ditatorial de Adolf Hitler, pois

irremediavelmente enterrada na regressão, a maioria do povo alemão não pode escapar da submissão a Hitler. Como a Alemanha concretizou o que havia sido antecipado por seu cinema desde seus primórdios, importantes personagens cinematográficas se tornaram verdadeiros na vida real. Sonhos personificados de mentes para as quais a liberdade significava um choque fatal, e a adolescência uma tentação permanente, essas figuras encheram o cenário da Alemanha nazista. Homunculus apareceram em carne e osso. Automeados Caligaris hipnotizaram inumeráveis Césares, levando-os ao assassinato. Raivosos Mabuses cometeram fantásticos crimes impunemente, e loucos Ivãs perpetraram torturas inacreditáveis. Junto com esta profana procissão, muitos temas conhecidos do cinema se tornaram fatos correntes. Em Nuremberg, o padrão ornamental de *Os Nibelungos* apareceu numa escala gigantesca: um oceano de bandeiras e pessoas artisticamente arrumadas. As almas foram completamente manipuladas a fim de criar a impressão de que o coração mediava entre o cérebro e as mãos. Dia e noite, milhões de pés marchavam nas ruas das cidades e nas estradas. O barulho de clarins militares soava intermitentemente, e os filisteus das luxuosas salas exultavam. As batalhas estrondeavam e a vitória era acompanhada da vitória. Era tudo como na tela. As perigosas premonições sobre a destruição final também se concretizaram⁶⁶.

---

⁶⁵ Ibid., p.312.

⁶⁶ KRACAUER, Op.cit., p.314.

1.4.2 – AS IDÉIAS CINEMATOGRAFÍCAS DE GOEBBELS E OS MODELOS DE FILMES ESTRANGEIROS

Tendo conseguido o cobiçado cargo de Ministro da Propaganda do III Reich, Goebbels voltou-se para uma análise da propaganda de outras nações na guerra moderna, da qual a claramente mais bem sucedida e aperfeiçoada, segundo ele, era a dos britânicos na Primeira Guerra Mundial com a Alemanha. Goebbels referia-se desdenhosamente à “maneira maluca como os ingleses reuniam em livro que qualquer um podia ler os seus segredos e teorias sobre como influenciar o inimigo”.

O livro a que ele se referia versava sobre a teoria e a prática da propaganda britânica sob a direção de Lorde Northcliffe. O trabalho foi escrito por Sir Campbell Stuart, membro de uma das comissões de Departamento de Northcliffe, e publicado em 1920 com o curioso título de *Segredos da Casa Crewe* – a Casa Crewe era a sede do Departamento, na Rua Curzon, Mayfair (residência londrina do Marquês de Crewe).

Naturalmente, não havia nada de maluco na publicação do livro, que não revelava mais do que poderia descobrir sozinho qualquer estudante de propaganda, demonstrando Goebbels muita ingenuidade, levando-o tão a sério. Era um livro popular, que procurava satisfazer a curiosidade do público em torno do serviço de “Inteligência”. O *Segredos da Casa Crewe* não era um documento particularmente emocionante, mas continha uma exposição ponderada do propósito da propaganda e uma análise sagaz do fracasso dos alemães em compreendê-la durante a Primeira Guerra Mundial.

A propaganda consiste, segundo Stuart, *“na apresentação de um caso de maneira tal que possa influenciar pessoas. No tocante ao seu uso contra qualquer inimigo, o assunto tratado não deve ser claramente propagandístico. Excetuando-se circunstâncias especiais, a origem deve ser completamente oculta. Em geral também é conveniente ocultar os canais de comunicação”*.

A criação da uma “atmosfera” favorável é o primeiro objetivo da propaganda. Até que se produz esse efeito psicológico (resultante de acontecimentos militares, de atividade propagandista ou de descontentamento político interno), a mentalidade das tropas e da população civil inimigas – e ambas são igualmente importantes na guerra moderna – será naturalmente indiferente e insensível à influência. Para se produzir essa “atmosfera” de receptividade e suscetibilidade, é indispensável a continuidade da política de propaganda. Isso pressupõe a definição de um plano de ação firme, baseado no conhecimento amplo da situação política, militar e econômica, e também da psicologia do inimigo.

“As operações reais de propaganda só podem começar depois que se estabeleceu um plano de ação, não antes. O mais importante axioma da propaganda é que só se pode fazer declarações verídicas”.

Goebbels comentou depreciativamente sobre esse axioma, o que não é de surpreender, já que ele se dedicara à importância da mentira: *“Dizer a verdade em questões de propaganda é tão estúpido que só se pode concluir que o livro todo não passa de monstruosa ‘frente’ erguida por Northcliffe para ocultar seus próprios erros ou então que os britânicos nos consideram muito ingênuos. Há certa verdade no que Stuart diz sobre o conhecimento da psicologia do inimigo. Mas estou mais interessado na psicologia da nossa própria raça”.* (GOEBBELS, *Diaries*)

E estava. E como não havia ainda inimigos militarmente ativos fora da Alemanha, ele se concentrou exclusivamente na maneira de incutir nos receptivos crânios dos seus concidadãos os princípios da filosofia nazista através dos meios de comunicação de massas, em especial do cinema.

Em 28 de março de 1933, quando Hitler já havia conseguido do Parlamento a aprovação da Lei dos Plenos Poderes para governar a Alemanha, Goebbels convocou as personalidades do mundo do espetáculo ao Kaiserhof Hotel de Berlim, onde discursaria, pela primeira vez, à sociedade cinematográfica. Em seu diário havia anotado seus planos em desenvolver um “novo programa” para a arte cinematográfica, com o qual, estava convencido, que todos os participantes do encontro colaborariam. E acrescentou:

O cinema só pode tornar-se saudável quando recuperar a sua germanidade e procurar as raízes de sua força à maneira alemã⁶⁷.

Em seu famoso discurso ao *Sindicato dos Produtores de Cinema da Alemanha* (*Dachorganisation der Filmschaffenden Deutschlands – DACHO*), Goebbels apresentou-se “como um homem que nunca havia se distanciado do cinema alemão” e “como um apaixonado amante da arte cinematográfica”: “Eu posso ainda adicionar em meu favor que eu assisti a maioria dos filmes produzidos no país e no exterior. Por isso eu tenho um certo embasamento de conhecimento e de experiência, então eu estou em posição de dar um julgamento sobre coisas que são em quaisquer casos substanciais”. A partir de sua experiência afirmou que o gosto do público alemão não era tal como imaginava um “diretor judeu”. Para deixar claro o que o governo nazista esperava de seus produtores de cinema, Goebbels apontou suas predileções, que deveriam servir de parâmetros para a futura produção cinematográfica nazista: *Anna Karenina* (Love, EUA, 1927), dirigido por Edmund Goulding e estrelado por Greta Garbo, por sua “arte cinematográfica intrínseca” e

---

⁶⁷ GOEBBELS, 1992. p.788.

ser um exemplo de “cinema puro”, que demonstra que esta arte não tem a menor conexão com o teatro ou a novela literária; *Os Nibelungos* (*Die Nibelungen*, Alemanha, 1924), de Fritz Lang, por sua “relevância contemporânea”; *O Rebelde* (*Der Rebell*, Alemanha, 1932), de Luis Trenker, um filme histórico ambientado nas guerras napoleônicas, que reunia o espetáculo – cenas de massas, ação física – com uma vibrante mensagem patriótica – a luta do povo alemão contra o invasor –, por ser capaz de “convencer até um não-nacional-socialista”; e, acima de todos, *O Encouraçado de Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, URSS, 1925), de Sergei Eisenstein, que para ele era a demonstração de que uma obra de arte pode ser ao mesmo tempo um útil veículo de propaganda, já que este filme era capaz de “converter alguém sem firme convicção ideológica a ser tornar um bolchevique”. Curiosamente, os quatro filmes apontados como modelo para o “cinema nazista”, liberto da “imaginação judaica” haviam sido realizados com a participação de atores, produtores e diretores de ascendência judaica: Sergei Eisenstein era judeu; assim como o produtor de *Amor*, Irving Thalberg; a mãe de Fritz Lang vinha de uma família judaica; o produtor de *O Rebelde*, Paul Kohner, assim como o seu co-diretor, Kurt Bernhard, eram judeus. Além disso, o filme preferido de Goebbels, *Ninotchka* (EUA, 1939), foi realizado pelo cineasta judeu Ernst Lubitsch⁶⁸.

Neste evento, Goebbels condenou as produções experimentais como perigosos produtos de “mentes doentias”. Também argumentou que com os nazistas no poder, produtores e cineastas teriam novamente alegria em seu trabalho, que a arte permaneceria livre como era por sua natureza, embora ela devesse se acostumar com algumas normas. Ao mesmo tempo, que procurava ganhar a confiança dos homens de cinema, Goebbels proclamava que o Estado deveria intervir como “moderador” quando o cinema produzisse “efeitos perigosos”.

Em 25 de abril de 1935 inaugurou-se em Berlim um congresso internacional de cinema, organizado pela *Câmara Internacional de Cinema* (*Internationale Filmkammer* – IFK), para o qual foram convidadas as mais relevantes personalidades das indústrias cinematográficas de vinte países. O congresso tinha por finalidade ensinar ao estrangeiro os avanços e perspectivas do cinema nazista e, ao mesmo tempo, dar a imagem de “bom vizinho” em um momento em que o novo regime alemão propiciava desconfianças na Europa. A presença foi massiva: no dia 27 de abril de 1935, os estúdios da *Ufa*, em Babelsberg, receberam a visita de quase duas mil pessoas. O discurso de encerramento ocorreu a cargo, naturalmente, de Joseph Goebbels; em um tom contemporizador e

---

⁶⁸ O texto completo do discurso de Goebbels encontra-se publicado em: BELLING, Curt. *Der Film in Staat und Partei*. Berlim: Verlag der “Film”, 1936. pp.27-31.

nada agressivo, o ministro defendeu a essência do novo cinema mundial (nazista) em sete pontos⁶⁹:

1. O cinema possui as suas próprias leis.

O cinema possui, tal como uma outra arte, as suas próprias leis. Somente se ele seguir estas leis próprias dele, ele poderá manter o seu próprio espaço. Estas leis não vieram do teatro. O primado do teatro sobre o cinema precisa ser quebrado. O teatro fala o seu idioma e o cinema fala o seu. O que na luz fraca do palco ainda parece suportável, sob a luz forte da luz das lâmpadas de Júpiter é totalmente desmascarado. O teatro, com base em sua contribuição de muitos séculos tentará com todas as forças manter a sua tutela sobre o cinema, enquanto este tentará quebrá-la e colocar-se sobre os seus próprios pés.

Raciocínio irreprovável que demonstra algo que não pode discutir-se: que Goebbels sabia perfeitamente que o cinema era uma manifestação artística das demais, algo que nem todo mundo tinha tão claro naquela época.

2. Limpeza no cinema da vulgaridade e trivialidade.

O cinema precisa liberar-se da vulgaridade e trivialidade de um simples entretenimento de massas. Para tanto não deverá perder o forte relacionamento íntimo com o povo. O gosto do público é um fato inalterável que então precisa ser aceito. Pode ser educado no bom como no mal sentido. De acordo com a vontade de executar esta educação de forma prática e se possível com sacrifícios materiais, depende a face artística do cinema.

Este raciocínio não é tão confuso como poder parecer num primeiro momento: os filmes devem ter um certo nível intelectual e bom aperfeiçoamento técnico, mas ao mesmo tempo deve agradar o espectador, já que o cinema é tanto arte quanto negócio. Ficam proscritos, portanto, os filmes de poucas ambições, baseados exclusivamente em características de uma comédia popular, por exemplo, ou em números musicais estilo de teatro de revista ou folclóricos, mas aceita-se o mesmo ator em uma comédia sofisticada se, diálogos supostamente vulgares, da mesma forma que coreografias esmeradas no centro de uma cena que as permitam. O “educar os gostos do público” tem, em um país submetido a um governo autoritário, uma dupla leitura: educação e manipulação.

3. Deixemos de lado a estética.

Isto não significa que o cinema tenha a tarefa de servir a uma estética pálida. Ao contrário, devido ao seu enorme alcance ele precisa, mais ainda que todas as outras formas de arte, ser a arte popular no melhor sentido da palavra. A arte popular deve representar artisticamente as alegrias e os sofrimentos que movimentam o povo. O cinema não pode evadir-se da dureza do dia-a-dia e esconder-se numa terra dos sonhos, que somente se encontra nas cabeças de diretores e roteiristas distantes da realidade, e em nenhum outro local do mundo.

---

⁶⁹ O texto do discurso foi publicado na íntegra em um folheto editado para a ocasião, *Internationale Film Kongreß Berlin, 1935*. (Berlim: Reichsfilmkammer, 1935.pp.9-14.) Foi reimpresso também na revista *Film-Kurier*, em março de 1937.

A idéia de que o cinema deve ser um arte popular (*volkskunst*) era uma obsessão de Goebbels, pois voltou a insistir nisso na reunião anula da *Câmara Nacional de Cinema* em 1939 e em outras ocasiões. Os conceitos expressados neste ponto são os mesmos que estavam vigentes na URSS submetida ao “realismo socialista”: nada de “arte pela arte”, algo que sempre leva consigo uma semente da subversão e enerva as energias produtivas, mas sim temas acessíveis tratados de forma naturalista. Um efeito secundário deste critério é um repúdio inevitável aos filmes de fantasia, terror ou ficção científica, gêneros nos quais podiam enquadrar-se muitos dos grandes êxitos do cinema alemão da década de 1920.

4. Os governos precisam fazer sacrifícios materiais para o filme.

Não existe nenhuma arte que se auto-alimenta sozinha. Sacrifícios materiais que são feitos para a arte, ela iguala novamente em ideais. Para cada governo é óbvio financiar grandes obras públicas, nas quais estão eternizados em pedra a vontade criadora arquitetônica. É natural subvencionar peças teatrais nas quais as paixões trágicas e cômicas deste tempo são representadas. É evidente construir galerias, nas quais o patrimônio cultural da pintura de um povo encontre o seu lar. Para qualquer governo também precisa ficar evidente garantir ao cinema, através de sacrifícios materiais, a sua existência artística, caso o governo por outro lado não quiser desistir disso. Neste caso a denúncia sobre *Kitsch* e selvageria no trabalho da arte de filmar torna-se somente uma hipócrita conversa chula sobre o próprio descuido.

Este ponto complementa o segundo, com o qual parece ao mesmo tempo entrar em conflito: se antes havia dito que o cinema não deve perder o contato com os espectadores, pois dele vive, agora resulta que o única coisa que se busca ao fazer filmes é o “prazer” e não o dinheiro, e ao mesmo tempo se admite que determinados filmes devem ser produzidos por interesses alheios aos da simples amortização comercial; se o filme em questão é necessário para o doutrinamento das massas, o Estado deve arcar com os gastos, ainda que não obtenham retorno financeiro. Estas afirmações se englobam em um discurso mais amplo, o do protecionismo cultural.

5. O cinema precisa permanecer na atualidade.

O cinema, tal como qualquer outra arte, precisa permanecer na atualidade para poder atuar na atualidade. Os seus problemas (ele poderá pegar os questionamentos de outros países e de períodos históricos distantes) precisam ser adaptados ao espírito da época, para poder dirigir-se ao espírito da época. Neste sentido o cinema, como toda e qualquer arte, por tão paradoxo que e contra-senso que tenha, carrega o espírito do seu tempo, ao qual ele se dirige e sobre o qual ele atua criativamente.

Goebbels demonstra aqui também uma notável perspicácia, pois o que define é a essência do cinema de reconstituição histórica de todas as épocas e de todos os países: os problemas que aponta são sempre revisados segundo a mentalidade do momento,

tanto para facilitar a sua compreensão, quanto para veicular uma determinada mensagem ideológica.

6. Ponte de cultura entre as nações.

O cinema, desenvolvido a partir destas características, unirá e não separará os povos que tem orgulho de suas características. Ele é uma ponte de cultura entre as nações, ele fomenta a compreensão entre elas, visto que o cinema ajuda que elas aprendam a entender-se de si para fora.

Com este notável comentário, tão discordante com os acontecimentos dos anos vindouros, Goebbels demonstra que estava fazendo o papel de manso cordeiro ante um auditório internacional, e o autêntico significado seria o seguinte: a principal missão do cinema alemão era amedrontar os demais países, mostrando-lhes a superioridade cultural, econômica e militar da Alemanha nazista.

7. O verdadeiro e natural cinema dominará o mundo.

A tarefa do cinema é atuar a partir da honestidade e da naturalidade do seu próprio caráter. Uma patética oca bem como uma mágica *kitsch* de um mundo de bastidores lhe são totalmente estranhos. Estas características foram lhe incluídas na sua carreira pela madrasta palco, que, no entanto, só representavam bagagem de viagem pesada e que não lhe pertenciam. O cinema honesto e natural, que dá expressão ao nosso tempo vivo e plástico, pode se tornar um dos meios mais preciosos para a construção de um mundo melhor, mais puro e mais realista de possibilidades artísticas.

Se o cinema lembrar-se destes princípios básicos, ele conquistará o mundo como uma nova manifestação artística. A Alemanha tem o honrado objetivo de construir pontes que unam os povos. Espera-se de nós que demos forma artística à grande vida. Não há outra opção: temos que tomar conta desta vida para sermos partícipes dela. Aproximemo-nos dela com a firme decisão: sermos naturais tal como a vida é natural! Permaneçamos verdadeiros para atuarmos como sendo sinceros! Conformemos o que preenche e presencia os corações humanos, para sacudi-los e enlevá-los a mundos melhores através da revelação do eterno.

Os filmes devem desenvolver as suas intrigas de forma mais simples e natural possível: nada de truculências, palhaçadas ou rebuscamentos narrativos. Na realidade esta afirmação é uma repetição do terceiro ponto, insistindo na condenação dos experimentos formais, do recurso ao sobrenatural, ou do humor transgressor (os irmãos Marx, por exemplo, seriam bárbaros, não apenas por serem judeus).

As sete teses de Goebbels podem ser consideradas o fundamento estético e conceitual de todos os filmes produzidos pelo Terceiro Reich. Além disso, os critérios estéticos de Goebbels em matéria cinematográfica estavam perfeitamente em sintonia com o que era a arte oficial do nazismo: as arquiteturas clássicas de Albert Speer, os atletas neo-clássicos esculpidos por Thorak ou Breker ou, na pintura, os corpos desnudos femininos de Ziegler. O que não agradava o regime era o que se exibiu na exposição de Arte Degenerada (*Entartete Kunst*) inaugurada em julho de 1937 na Haus der deutschen

Kunst de Munique; entre os artistas “degenerados” estavam Nolde, Kokoschka, Chagall, Dix, Kandinsky, Marc, Mondrian e muitos outros, cuja a fama internacional se devia, única e exclusivamente, a uma conspiração sionista para destruir os cimentos estéticos do Ocidente, acreditavam os nazistas.

As reflexões de Goebbels sobre filmes e cinema eram um componente fixo em suas anotações particulares registradas em seus diários, desde a sua primeira experiência no cinema em setembro de 1924 até março de 1945, momento em que registrou: “É impressionante como o povo alemão ainda sente vontade em ir ao cinema apesar de tudo”.

Sua primeira anotação sobre cinema foi dedicada ao clássico filme silencioso sueco *Gosta Berling*, que ressaltou ter achado haver uma “discrição nas expressões faciais” na atuação sueca em comparação com a atuação alemã. (24/09/1924) Embora Goebbels já mostrasse poder identificar um bom trabalho de câmera e má atuação, distinguisse um mau roteiro de uma boa direção, suas primeiras anotações tinham a tendência de dividir os filmes voltados para as atuações individuais, sendo repleto de adjetivos/pejorativos: “bom”, “mau”, “heróico”, “comovedor”, “inepto”, “lixo” etc.

Com o tempo começou a formar opiniões mais elaboradas, como em suas anotações sobre dois filmes de Fritz Lang. Acerca de *Os Nibelungos* (1924), declarou: “O ápice de realização alemã. Eu fiquei mais uma vez profundamente tocado pelo seu grandioso retrato do poder, da grandeza e da beleza alemãs. O quão velho este filme já está – e ainda como é moderno! Todos no Phoebus-Palast ficaram repletos de um segredo e profundo horror. Este foi a epítome do destino alemão” (4/11/1929) Já sobre *M* apontou: “Eu assisti *M* de Fritz Lang. Fabuloso. Contra a estupidez humanista. A favor da pena de morte. Muito bem feito” (21/05/1931). Esta reação positiva de *M* é justaposta com a esperada rejeição – embora tenha sido descrito como o seu filme favorito – de *O Anjo Azul* (*Der blaue Engel*), com Marlene Dietrich, baseado no romance de Heinrich Mann. Ele simplesmente chamou esse filme de “horrível”, assim como o livro antes dele (04/04/1930).

Constantemente Goebbels comentava sobre os estilos cinematográficos dos filmes estrangeiros, em especial das produções norte-americanas, soviéticas e italianas, que eram mais reveladoras do que as suas observações sobre as produções alemãs, as quais eram artisticamente desgratificantes, com algumas poucas exceções. Goebbels decidiu pessoalmente quando, onde e quais filmes estrangeiros poderiam ser exibidos até o início da guerra – ou até 1941 no caso dos filmes norte-americanos. Apesar do cinema francês ter ajudado a formar o estilo de cinema europeu na década de 1930, com os filmes de

Marcel Carné, Jean Renoir, Julien Duvivier e Jacques Feyder, Goebbels pareceu não ter prestado a mínima atenção nos filmes franceses. Ele era, obviamente, quase incapaz de fazer qualquer coisa próxima do sucesso internacional do movimento do realismo poético francês, mesmo se ele estivesse em condição de compreendê-lo. Apesar dele anotar que Jacques Feyder é “um dos maiores diretores vivos” em 18 de maio de 1938, falhou ao constatar que Feyder era o único bem conhecido cineasta europeu que ainda estava disposto a ir para a Alemanha em 1938, para fazer *Fahrendes Volk*, a versão alemã, que Goebbels gostou muito, do filme de circo francês *Gens du voyage* (*Viajantes*).

Os comentários de Goebbels sobre a obra de Julien Duvivier são significantes. *Um Carnet de bal* é chamado de “arte degenerada da pior qualidade... Imensamente desapontadora. Nenhum sinal de atitude ou propósito” (18/11/1937). *Pepe lê Moko* é também “um produto tipicamente degenerado. Mórbido e decadente. É plenamente fácil de entender porque a França estava prestes a cair” (09/01/1941) Quase obviamente Goebbels não estava em posição de ver filmes fatalistas e melancólicos sobre questões sociais estrangeiras sem referir-se as realidades da política e da propaganda. A única vez que ele pareceu sentir algum senso de estima foi para *La fin du jour* (*O Final do Dia*), também de Duvivier: “Retrato muito hábil de pessoas e do meio. Mas como sempre com os franceses, é repleto de um profundo pessimismo e enfraquecida resignação” (27/09/1939) Ao introduzir conscientemente esses critérios não-cinematográfico, juntamente com o seu criticismo político, Goebbels posicionou-e precisamente com os setores de direita e com a classe média francesa, que denunciava esses filmes “pessimistas” como “subversivos”, incluindo o clássico *O Cais das Sombras* (*Quai des brumes*).

Goebbels conseguiu assistir os filmes franceses anti-nazistas que caíram nas mãos dos alemães depois da queda da França: ele chamou o documentário *Hitler - Meus Crimes* (*Hitler – Mes Crimes*) de “perspicaz, efetivo e perigoso” (26/06/1940). Aparentemente durante a guerra, Goebbels assistiu apenas as produções francesas realizadas pela *Continetal Films* em Paris – que estava sob controle alemão – e produzia filmes como *Caprice*, *Annette et la dame blonde*, *Lés connues dans la maison* na França de 1940 à 1944.

Goebbels estava, indubitavelmente, conquistado pelos filmes norte-americanos. Apesar dos slogans contra o “judaísmo kitsch” dos “judeus em Hollywood” – reconheceu imediatamente o alto padrão técnico e as qualidades profissionais do cinema norte-americano: “... vi o primeiro filme sonoro. Norte-americano. Musical bobo. Eu fiquei surpreso com o quanto a técnica do som já avançou. Há um futuro aqui, e nós estamos

errados em rejeitar tudo como porcária norte-americana. Convencidos! Ganharam! O conteúdo era de um horrível sentimentalismo kistch de Nova York. Mas, contudo: nós temos de encarar o fato de que isto é a coisa do futuro, e ver as possibilidades que estão para surgir” (02/12/1929). Ou seja, mais tarde o futuro Ministro da Propaganda apelaria para “chegar a termos com o cinema norte-americano” (22/07/1941) e ainda conclamar “os países europeus para se armarem para esta competição”. “Quando um norte-americano assiste um filme alemão, ele não quer ver um filme que poderia simplesmente ser feito na América, ele quer ver algo tipicamente alemão”, alertou Goebbels em 1933.

Apesar disso, o modelo norte-americano sempre serviu de inspiração para o cinema nazista. Prova disso foi quando a reputação de Goebbels como um *connoisseur* foi consolidada pelo elogio que recebeu da provavelmente melhor comédia alemã, *Glückskinder*, com Willy Fritsch e Lillian Harvey (a resposta da Ufa a comédia *Aconteceu Aquela Noite* de Frank Capra, que também foi um enorme sucesso em Berlim, em que ele parabenizou expressamente os diálogos graciosos e as “letras das canções que celebram o ócio” apresentados no filme (17/09/1936).

Os melodramas como *Grand Hotel*, *Anna Karenina* ou *Maria Walevska*, com Greta Garbo (15/02/1933 e 26/12/1937), regularmente o comoviam pessoalmente em um alto grau: “Este é o modo como o mundo se sente”, ele disse em 8/06/1933, para explicar o sucesso dos filmes de Hollywood. Ele quase abertamente confirmou a superioridade dos musicais norte-americanos da série de melodias da Broadway – era ainda aconselhável “de serem estudadas” (18/03/1936 e 29/10/1937) comédias românticas como *Aconteceu Naquela Noite*, de Frank Capra, “um filme gracioso e cintilante, com o qual se pode aprender muitas coisas” (18/10/1935) –, de filmes de aventura clássicos como *Mutiny on the Bounty*. “Como facilmente os norte-americanos obtêm sucesso com coisas assim” (06/09/1936), ele anotou no assunto de profissionais norte-americanos de entretenimento: “Pode-se apenas admirá-los” (04/04/1937).

Goebbels ficou muito impressionado, por razões políticas, com os filmes que objetivavam apresentar as reformas sociais produzidas no início da época do New Deal de Roosevelt. Eles criticavam a sociedade norte-americana e enfatizavam os contrastes entre os honestos, as classes médias-altas e os *nouveau-riche* corruptos durante a crise econômica. Goebbels escreveu sobre *O Galante Mr. Deeds* (*Mr. Deeds Goes to Town*, dir. Frank Capra, 1936), em 27/05/1939: “Padrão norte-americano muito alto com Gary Cooper. Magnificamente produzido, maravilhosamente tendencioso, excelentemente interpretado. Eu estou muito entusiasmado”. Era além de sua imaginação que filmes pudessem criticar misericordiosamente as circunstâncias de seu próprio país. Ele

escreveu sobre o filme *As Vinhas da Ira* (*The Grapes of Wrath*, dir. John Ford, 1940), baseado no livro homônimo de John Steinbeck, que mostrava a exploração da população rural, e o qual ele havia assistido nos últimos meses da guerra, verificando que “nós mesmos não poderíamos fazer filmes mais anti-americanos” (22/11/1944).

Para Goebbels, *...E o Vento Levou* (*Gone With the Wind*), aquele drama clássico dos estados do sul, estava posicionado bem alto na ordem da sua lista dos melhores filmes norte-americanos. Ele repetidamente exibia-o para os seus visitantes e pessoas do meio cinematográfico: “Você deve vê-lo mais de uma vez. Devemos tomá-lo como exemplo” (30/07/1940). O mesmo era verdade com o desenho animado de Walt Disney *Branca de Neve e os Sete Anões* (12/02/1940), que ele havia utilizado como modelo quando promoveu a produção de desenhos animados alemães, e dos filmes infantis com Shirley Temple (27/05/1939). Ele conseguia até obter alguma lição com as produções hollywoodianas anti-nazistas. Para ele, *Confissões de um Espião Nazista* (1939) poderia ser “uma vergonha norte-americana, com alguma habilidade, eu fiz parte principal nisso, e não fico particularmente insatisfeito com isso”. Mas, apesar de achar que o filme “não é perigoso”: “Ele faz os nossos inimigos sentirem medo, mais do que enche-los com raiva ou ódio” (30/09/1939). Goebbels temia um diferente efeito de *Correspondente Estrangeiro* (*Foreign Correspondent*, dir. Alfred Hitchcock, 1939): “É um exemplo de primeira classe de dispositivo sem valor, arranjado efetivamente como uma peça de problemas criminalistas, que certamente irá causar certa impressão no público geral dos países inimigos” (22/01/1942).

Para realizar o filme *Die Degenhardts*, uma produção sobre o fronte interno alemão, pediu para ser baseado no modelo do filme hollywoodiano *A Rosa da Esperança* (*Mrs. Miniver*, 1942): “Ele retrata o destino de uma família nesta guerra com uma intenção de propaganda que é tremendamente sutil e efetiva. Aqui você pode ver tudo que eu tenho estado pedindo ou requerendo da indústria de cinema alemã há meses, na verdade há anos. Os norte-americanos são mestres do passado em transformar eventos triviais em artísticos. Este filme descreve uma família e seu destino, a qual não pode falhar em atrair simpatia. Não há nenhuma má palavra dita sobre os alemães; no entanto, mais do que nunca a intenção anti-alemã está perfeitamente colocada. Eu vou exibir esse filme para os chefes de produção alemães, para mostrar para eles como isso é feito” (08/07/1943). Apesar de fazer propaganda sobre “a cultura norte-americana primitiva e dominada por judeus” é possível perceber uma mistura de inveja e de admiração nas observações do Ministro da Propaganda do Terceiro Reich.

Goebbels também admirava o cinema soviético da época de Stálin. Sua relação de amor e ódio com a Rússia e a sua distinção com a influência judaica corruptora e o modelo nacionalista russo e idéias socialistas refletem um considerável cisão. Indubitavelmente o filme soviético que mais despertou seu interesse e admiração foi *O Encouraçado de Potemkin*: “Ele mostra como uma obra de arte pode definitivamente conter uma intenção política, e ainda que seja a pior forma de intenção política, possa ser promovido se for realizado com reservas de uma projeção de obra de arte”. “Se um nacionalista assistir ao filme *O Encouraçado de Potemkin* hoje ele corre o perigo de tornar-se um comunista, porque o filme foi muito bem realizado”, disse Goebbels em 1933. O diretor Billy Wilder, que abandonou a Alemanha após os nazistas chegarem ao poder e foi para os Estados Unidos via França, compartilhava da mesma opinião: “Qualquer um que já assistiu *O Encouraçado Potemkin* é um comunista, mesmo se por apenas um momento”. Por isso, Goebbels relata: “À noite nós assistimos *Potemkin*. Eu tenho de dizer que esse filme é fabulosamente realizado. Com algumas cenas de multidões magníficas. Os detalhes técnicos e de paisagem de sucinto poder. E os slogans são formulados tão habilmente que é impossível contradizê-los. Isso é o que é atualmente perigoso sobre esse filme” (30/06/1928). Ele considerou o enorme sucesso político e ideológico do filme precisamente nos slogans dirigidos e marcantes, mais do que o estilo radical e realista, os gastos, e as inovações em termos de técnica e montagem. Ele ficou também impressionado pelas conquistas do cineasta que ele parabenizou publicamente o filme sobre a insurreição das massas em Odessa, inúmeras vezes depois de chegar ao poder, e demandou a produção de um “Potemkin Nacional-Socialista”.

A separação funcional da forma de propaganda e da mensagem ideológica, que Hitler podia obviamente não entender no caso de *O Encouraçado de Potemkin*, e os comentários de Goebbels sobre outros filmes soviéticos que também adotaram estética e sugestão política para os seus próprios interesses de manipulação (“é tudo salientemente muito bem realizado”). Ultimamente, “os russos estão muito bem nesse campo, e temos de aprender com eles”. Sobre a adaptação do drama de Leon Tolstoy, *The Living Corpse*, ele escreve: “Tudo está lá, completamente sem qualquer senso de vergonha, Pudovkin é um grande artista. Até más idéias podem despertar grandes talentos” (26/02/1929). O forte ponto de vista político sobre o artístico é ressaltado no filme de *Nós Somos de Kronstadt* (1936): “um filme de propaganda bolchevique... totalmente isento de talento, repleto de imprecisões, restrito e inventado”. (20/02/1936)

Goebbels relatava também suas observações sobre os cinejornais e documentários soviéticos, numa atitude bastante contraditória: “Eu disse para ele (Hitler) sobre as minhas

impressões sobre os filmes russos. Ele as compartilhou completamente. Ele também tem apenas desprezo por Moscou” (16/08/1940). Mas algumas linhas depois ele diz: “Um filme dos esportes olímpicos vermelhos em Moscou. É bom. Mostra uma Rússia repleta de alegria de viver. A outra face do Bolchevismo. Uma grande conquista organizacional. Bolchevismo permanecerá sempre um mistério para nós”. Após a invasão da União Soviética ele então regularmente organizou exibições privadas dos filmes russos apreendidos, a maioria peças de propaganda sobre as grandes figuras da História da Rússia, algumas das quais era pessoalmente realizada sob ordem de Stálin. Aqui Goebbels faz um esforço em descobrir as mensagens propagandísticas. Em *General Suvorov*, de Pudovkin, ele vê uma tentativa de “recriar uma ligação entre a Rússia atual e a sua antiga e heróica história”, e ele aponta que: “algumas passagens no filme são infantis e ingênuas, como se tivessem sido realizadas por uma criança de doze anos; outras passagens novamente possuem uma força vital surpreendente. Há uma série de possibilidades à serem encontradas com os russos” (25/03/1942). Ele também vê o motivo propagandístico no filme de reconstituição histórica *Pedro, o Grande* (1937), de Vladimir Petrov, que objetiva, em seu ponto de vista, “usar a História da Rússia à serviço do ponto de vista do Estado bolchevique” (12/04/1942). Mas ele admite que isso não é feito de forma inábil e possui uma poderosa fonte artística.

Convencido do poder de eficácia dos documentários soviéticos do período da Segunda Guerra Mundial, Goebbels procurou afastar as mais altas hierarquias nazistas de assisti-los, guardando todos os filmes, sob segurança máxima, no Arquivo Nacional de Cinema, que ele controlava. Ele escreveu ao Chefe da Chancelaria para justificar sua ação em março de 1943:

“De minha própria experiência, eu sei que os filmes de guerra soviéticos, em particular, são colocados juntos de uma forma que são extraordinariamente eficazes em termos de propaganda, e que seus métodos brutais de apresentação causam uma muito poderosa impressão sobre os espectadores alemães... De minha própria parte, eu sempre assisto este filmes sozinho e uso cuidadosamente um projetorista selecionado”.

Goebbels parece ter aceito os filmes de propaganda italiana, que eram principalmente emotivos, audaciosos e simples, por causa de sua eficácia política, mas não de um ponto de vista estético ou artístico. Ao menos esta é a conclusão sugerida pelos seus comentários sobre *Mario* (“bom e efetivamente realizado”, 24/03/1937), *Luciano Serra piloto* (“bem realizado filme nacionalista sobre a Guerra na Abssínia. Mas não muito bom artisticamente”, 7/11/1939) e *Scipione l’ Africano*. Para Goebbels o gosto cinematográfico italiano ainda estava muito longe, preso na sua estética do passado.

Havia rumores de que na Itália o Ministro da Propaganda havia dito que um diretor alemão seria assassinado por um filme como *A Coroa de Ferro* (*La corona di ferro*, dir. Alessandro Blasetti). Os comentários de Goebbels podem mostrar considerável falta de respeito, mas o seu criticismo parece não ser motivado politicamente: ele diz que o filme representa “uma grandiosa quantidade de impossibilidades cinematográficas que não podem ser discutidas de toda forma”. “Estetização” e “experimentos cinematográficos literários” desse tipo “não são possíveis aqui”, ele asseverou em 2/09/1941. ele ficou ainda mais revoltado quando *A Coroa de Ferro* recebeu a Coppa Mussolini como melhor filme na Bienal de Veneza. (15/09/1941) É quase impossível detectar um julgamento objetivo dos filmes italianos em qualquer lugar nos discursos de Goebbels durante a guerra. Seu ponto de vista é muito restrito pela rivalidade e competição entre a Alemanha nazista e a Itália fascista, assim como pela sua arrogância e retórica de superioridade do cinema alemão frente aos europeus.

Tendo-se em vista todas essas referências cinematográficas, fica claro que Goebbels queria filmes que combinassem propaganda com alto nível artístico, e há indícios de que preferia sacrificar o primeiro: em um discurso posterior para a inauguração da *Câmara Nacional de Cultura* (*Reichskulturkammer*), em 15 de novembro de 1935, insistiu para o fato de que a propaganda não era desculpa para o descuido formal. Em sua segunda apresentação ante a indústria, em 19 de maio, o dinâmico porta-voz das essências do nacional-socialismo ressaltou que o cinema alemão haveria de ser nacionalista ou não seria nada (não disse se também haveria de ser socialista, mas já se sabia que o conceito de socialismo do Terceiro Reich não era o mesmo que tinha a esquerda); o que queria dizer, que deveria ser a expressão dos sentimentos nacionais, pois não é por acaso que esta era o segredo de êxito de obras mestres da “sagrada arte alemã” como o *Fausto* de Goethe e os *Mestres Cantores de Nuremberg* de Richard Wagner. Uma derivação desse purismo nacionalista seria a eliminação de palavras que ainda sendo de uso comum, não possuíam uma autêntica etimologia germânica: em consequência, nos títulos dos filmes já não se diria *regie*, mas sim *spielleitung*, que embora quisesse dizer o mesmo, sugeria certa diminuição de categoria para os realizadores. O objetivo principal do “novo programa” de Goebbels apresentado para o cinema, e através do qual ele pretendia devolver-lhe a “saúde”, consistia, basicamente, em eliminar os judeus da indústria cinematográfica.

1.4.3 – O PROCESSO DE “ALINHAMENTO” (*GLEICHSCHALTUNG*) DO CINEMA ALEMÃO

O modelo de cinema nazista representou simultaneamente uma ruptura em relação ao cinema alemão da República de Weimar, e uma continuação, uma vez que a maioria absoluta dos diretores, atores e técnicos de “sangue alemão” permaneceram trabalhando no novo cinema. A estrutura da produção não se modificou da noite para o dia, mas paulatinamente. Filmes de tendência nazista já vinham sendo produzidos há anos pela *Ufa*, contando até com a participação de artistas judeus, que logo tiveram que partir para o exílio. Também do ponto de vista econômico, uma revolução súbita era impensável: a organização das grandes companhias de cinema alemão era tão complexa que estatizá-las imediatamente significaria paralisar seus contratos com os distribuidores estrangeiros.

Por outro lado, o novo cinema que surgiu, em 1933, na Alemanha, tanto do ponto de vista estrutural quanto estético era um híbrido de cinema comercial e de cinema político, a meio caminho do entretenimento e da propaganda. Ele tirava sua especificidade de dois modelos existentes e opostos de produção: 1) o modelo do cinema hollywoodiano clássico, com o seu sistema dos grandes estúdios norte-americanos, dominados por produtores de personalidade forte, com seu “star-system”, girando em torno de astros e estrelas populares, cultivadas através de uma mídia específica e com uma produção em série de “gêneros” cinematográficos, monitoradas pelo código de autocensura; 2) o modelo de cinema revolucionário soviético, com o seu sistema estatal, funcionando sob controle, censura e propaganda, do qual assimilou seu realismo pedagógico, seu caráter “épico” e “revolucionário”.

O modelo híbrido do cinema nazista foi um sistema fechado. Sob a planificação e o controle pessoal de Goebbels, ele representava um monopólio de produção: um ator que caía em desgraça tinha sua carreira encerrada para sempre; não havia real concorrência entre as empresas, posto que se encontravam todas sob o controle do Estado. Este sistema fechado, pelo qual circulavam sempre os mesmos atores, diretores, compositores e técnicos – todos necessariamente cadastrados no Ministério da Propaganda – produziu uma estética homogênea e uniforme, que pode ser caracterizada pela fusão do realismo socialista do cinema revolucionário soviético com o naturalismo melodramático das narrativas espetaculares do cinema hollywoodiano clássico.

O cinema alemão foi a primeira vítima do nazismo e nenhum astro ou estrela foi poupado do “saneamento” ocorrido no meio artístico. Diante da “arianização” do cinema, os artistas judeus tinham apenas duas opções: mudar de profissão ou sair da Alemanha. A maioria absoluta optou pelo exílio, pois as proibições profissionais sucediam-se,

suprimindo aos judeus qualquer meio de sobrevivência. O número de não-judeus que trabalhavam no cinema alemão e que emigraram fizeram-no por razões de ordem afetiva: seus cônjuges eram judeus ou judias. Exilados políticos, judeus ou não-judeus, foram poucos⁷⁰. Já em relação aos homens de cinema que emigraram logo no início, a maioria absoluta era constituída de judeus⁷¹. O “saneamento” da indústria cinematográfica alemã prosseguiu ao longo dos quatro primeiros anos do governo nazista, sendo considerado completo em 1937⁷².

A maioria dos exilados permaneceu na Europa – sobretudo em Paris e Londres – antes de decidir-se pelos Estados Unidos. A maioria dos imigrantes alemães em Hollywood que foram empregados, a partir da Segunda Guerra Mundial, em filmes com temática anti-nazista, era apolítica e havia fugido da Alemanha por sua condição judaica. Tendo que representar alemães e nazistas, os atores faziam seu trabalho sem entusiasmo, apenas como um ganha-pão. Poucos artistas fizeram filmes anti-nazistas sob o impulso de uma verdadeira consciência política. Interpretar um nazista ou uma vítima alemã parecia-lhes uma tarefa ingrata, da qual poucos se orgulhavam. Além disso, os filmes anti-nazistas de *Hollywood*, seguindo as leis do entretenimento, acabaram por transformar-se num subgênero barato e cheio de clichês.

A eliminação dos judeus do cinema alemão seria um dos principais conflitos que teve de enfrentar o Ministro, já que sua presença era muito importante tanto do ponto de vista quantitativo, quanto qualitativo. Mas, conforme apresentado anteriormente, o ódio racial era um dos pontos de êxito dos nazistas, e não era questão transigir neste ponto: a partir de junho os contratos incluíram uma cláusula, o *Arierparagraph*, que impedia de trabalhar no cinema a todos aqueles que não pudessem certificar “limpeza de sangue”. Ante tão drástica situação se produziu um autêntico êxodo de personalidades: Erich Pommer, Erick Charell, Ludwig Berger, Wilhelm Thiele, Paul Czinner, Lothar Mendes, Max Ophüls, Peter Lorre, Robert Wiene, Billy Wilder, etc. Alguns alemães “arianos” emigraram por desconformidade ideológica, mas foram uma minoria; a maioria aceitou a nova ordem política com maior ou menor entusiasmo e, por consequência, beneficiaram-se do vazio criado pela emigração forçosa.

Neste aspecto surge a grande questão: foi ética a conduta dos que ficaram, prestando-se a colaborar com um sistema político intrinsecamente perverso, que havia

---

⁷⁰ Dentre eles: Bertolt Brecht, Hanns Eisler, Slatan Dudow, Erwin Piscator e Oskar Homolka.

⁷¹ Dentre os mais conhecidos: E. A. Dupont, Lotte H. Eisner, Kurt Gerron, Alexander Korda, Fritz Lang, Hedy Lamarr, Anatol Litvak, Peter Lorre, Rudolf Maté, Joe May, Carl Mayer, Lothar Mendes, Ernö Metzner, Max Ophüls, Lupu Pick, Erich Pommer, Max Reinhardt, Miklos Rosza, Wilhelm Thiele, Conrad Veidt, Robert Wiene, Billy Wilder, Carl Zuckmayer, etc. A extensão do processo de “arianização” do cinema alemão pode ser medida pela listagem de 1.532 nomes de exilados da indústria do cinema alemão, segundo publicada no catálogo da exposição *Von Babelsberg nach Hollywood – Filmemigranten* (1987), de G. P. Straschek.

⁷² Cf. Informações extraídas de: TRAUB, Hans. *Die Ufa*, p.97.

deixado na rua a tantos companheiros seus? É muito difícil valorar esta atitude com perspectiva atual, agora que conhecemos os aspectos mais negativos do nazismo. No entanto, provavelmente, os diretores e atores da “raça ariana” em 1933 perguntavam-se: Abandonaremos nossa posição, nosso *modus vivendi* e de nossa família, para emigrar à um país estranho, sem conhecer o idioma, nem ter garantias de encontrar trabalho, só pela raiva passageira de um governo que esperava-se dentro de poucos anos mudar de opinião ou perder o poder? Tampouco os muitos judeus que ficaram na Alemanha e posteriormente foram exterminados se viram com ânimos de migrar e seguramente também pensaram que tratava-se de uma ameaça passageira. Certo que uma grande parte de homens e de mulheres seguiram trabalhando no cinema, colaboraram em algum momento com a maquinaria propagandística do nazismo. Por outro lado, num primeiro momento houve um âmagio de “tolerância” e se passou por cima, por exemplo, para o fato que algumas estrelas de alto reconhecimento tinham companheiros sentimentais de origem judaica. Os casos mais flagrantes foram os de Hans Albers e Henny Porten: com o primeiro não se atreveram a mexer, pois era o ator mais querido do público, e se a segunda tentaram eclipsar-la, também é verdade que respeitaram o marido.

Houve outras personagens com as quais seguiram-se condutas “especiais”: as mais conhecidas são Fritz Lang e Reinhold Schünzel. O primeiro se fabricou *a posteriori* uma lenda de resistente antinazista, segundo o qual Goebbels iria conceder-lhe a direção absoluta da cinematografia do Reich apesar de ser *halbjude*, mas ele, muito digno, depois da entrevista com o Ministro foi diretamente tomar um trem para Paris, esquivando dos controles fechados da Gestapo. Isto resultou ser, se não mentira, ao menos uma meia verdade: no passaporte de Lang, conservado graças ao cuidado de sua última esposa, se pode comprovar que havia entrado e saído sem problemas da Alemanha em várias ocasiões, após a famosa conversa com Goebbels. O fato de Lang ter decidido emigrar não se deveu a uma imposição governamental, mas sim a sua própria perspicácia ante a situação do país, ou então estivesse cansado de sua então companheira afetiva e na criação cinematográfica, Thea von Harbou⁷³.

O caso de Reinhold Schünzel foi mais complexo, mas também é ilustrativo da atitude de Goebbels acerca dos judeus da indústria cinematográfica. As origens raciais do ator-diretor foram ocultadas provisoriamente em atenção aos seus filmes serem muito comerciais e venderem bem no estrangeiro, o que facilitava a produção com a França em forma de versões duplas, prática que nos primeiros anos do cinema sonoro havia se

---

⁷³ A autêntica conduta de Fritz Lang ante os nazistas ficou bastante clarificada ni artigo de Willi Winkler “Ein Schlatwandler bei Goebbels”, publicado em *Der Spiegel*, em 26 de novembro de 1990. A informação pode ser completada com o estudo de Patrick McGilligan: *Fritz Lang. The Nature of the Beast*. Nova York: St.Martin's Press, 1997.

revelado, em alguns casos, muito proveitosa. Schünzel dirigiu sete filmes entre 1933 e 1936 (cinco em dupla versão) que alcançaram bom êxito de público, embora recebesse algumas objeções das hierarquias do partido, que notavam nelas – não sem razão, certas características do *Systemzeit*. Em 1937, a tolerância acabou com o lançamento de *Land der Liebe* (*Terra do Amor*), uma história ambientada em um reino imaginário no qual uma personagem mais negativa da intriga é um ridículo e autoritário ministro, no qual os censores viram uma alusão venenosa aos seus métodos ditatoriais. Schünzel teve de render-se a evidência emigrar para os Estados Unidos, onde depois de um par de intentos frustrados de continuar a sua carreira de diretor teve que tornar-se um ator (em papéis de escassa relevância), além de deparar-se com o repúdio e desprezo daqueles expatriados que já haviam clarificado a sua postura.

Do ponto de vista técnico-material, o exílio dos homens de cinema de ascendência judaica não abalou seriamente a indústria cinematográfica alemã. Os nazistas apossaram-se de uma estrutura solidamente estabelecida: os estúdios de Babelsberg, os equipamentos de filmagem e grande parte das equipes técnicas permaneceram à sua disposição. Apesar da massa de desempregados e exilados, os homens de cinema que aderiram – por entusiasmo, comodismo ou oportunismo – contavam em número ainda maior. A maioria dos técnicos e artistas alemães de talento permaneceram em seus empregos, colaborando com a máquina de propaganda do governo nazista⁷⁴.

O “saneamento” da indústria cinematográfica alemã encontrou de imediato seus defensores. Afinal, era a grande oportunidade para que os figurantes fossem elevados à qualidade de astros, para que as “starlets” brilhassem como estrelas, que os extras avançassem como figurantes; que os jornalistas e escritores desconhecidos assumissem o papel de roteiristas; que assistentes de direção disparassem na carreira como diretores de prestígio. Bastava ser alemão de “sangue puro”, e aderir. O crítico Oskar Kalbus saudou com entusiasmo os expurgos, as demissões, o terrorismo e o exílio em massa dos artistas judeus: “Foi uma tempestade que se abateu sobre o cinema alemão... Uma tempestade que purificou o ar”⁷⁵.

A história do cinema alemão começou a ser reescrita pelos críticos e teóricos nazistas segundo os interesses do governo. Em geral, os críticos citavam os filmes

---

⁷⁴ O governo nazista teve simpatizantes fiéis no mundo do cinema: os roteiristas Hanns Heinz Ewers e Thea von Harbou; os documentaristas Walther Ruttmann, Luis Trenker e Leni Riefenstahl; os diretores Hans Steinhoff, Carl Froelich, Veit Harlan, Gustav Ucicky, Wolfgang Liebeneiner, Erich Waschneck, Willi Forst, Helmut Käutner, Arthur Rabenalt, Herbert Selpin, Josef von Baky, e muitos outros; os atores Werner Krauß, Paul Wegener, Emil Jannings, Eugen Klöpfer, Theodor Loos, Fritz Rasp, Heinrich George, Hans Albers, Willy Fritsch, Rudolf Fernau, Ferdinand Marian, Gustav Gründgens, Heinz Rühmann, entre os mais famosos; as atrizes Lil Dagover, Olga Tschechowa, Brigitte Helm, Paula Wessely, Kristina Söderbaum, Zarah Leander, Heidemarie Hatheyer, Sybille Schmitz, Hilde Krahle, Marika Röck, Ilse Werner, entre outras tantas; os fotógrafos Günter Rittau, Carl Hoffmann, Fritz Arno Wagner, Welfried Basse; os cenógrafos Walter Röhrig e Robert Herlth, entre tantos outros.

⁷⁵ KALBUS, Oskar. *Vom Werden deutscher Filmkunst*, II, p.103.

anteriores a 1933, realizados por diretores então exilados, em sua maior parte judeus, sem referir-se a eles. Assim, Herbert Ihering apontou Madame Dubarry, Anna Boleyn e Kohlhiesels Töchter como grandes sucessos do cinema mudo alemão, sem mencionar o nome de Ernst Lubitsch. Apenas Henny Porten e Emil Jannings eram lembrados. Da mesma forma *O Anjo Azul* foi comentado sem a menor referência a Joseph von Sternberg⁷⁶.

Hans Traub reconstituiu a história do cinema alemão qualificando os anos 1920 como “os anos da impotência”, dominados pelos “filmes pornográficos” que teriam inundado as telas em 1918, contaminando o povo alemão com a “doença da imoralidade”, da qual “certos círculos” teriam tirado proveito⁷⁷. Em seu histórico parcial do cinema alemão, Traub dedicava uma única linha aos filmes expressionistas, considerados como desencaminhados por uma forma de representação “vazia e sem valor”. Ele não deixava de mencionar alguns filmes de grande sucesso, que não podiam ser ainda esquecidos, mas suprimia toda referência nominal aos artistas judeus e exilados.

O livro de propaganda mais infame contra os “judeus do cinema” foi editado por Curt Belling, Carl Neumann e Hans-Walther Betz: *Film-“Kunst”, Film-Kohn, Film-Korruption* (1937). Numa linguagem pretensiosa e pseudo-filosófica (com inúmeras citações de apoio de Fichte, Nietzsche e Schopenhauer), estes críticos adotaram uma tática inversa, denunciando os artistas do cinema que eram judeus (de Charles Chaplin, que nem judeu era, a Ernst Lubitsch) e descrevendo-os como tipos arrogantes, grotescos, feios, fumantes de charuto, alcoólatras e drogados, pornógrafos e bolcheviques, mercenários e corruptores do povo, propagadores da homossexualidade e do sado-masiquismo. Traçavam um panorama da história do cinema alemão deformado pelo racismo, pela estética biológica, pelo nacionalismo e pelo anti-semitismo militante, retomando os temas desenvolvidos por Henry Ford em *O Judeu Internacional* (1920) sobre a “conspiração judaica” para desagregar a sociedade através do jazz e do cinema⁷⁸.

A expulsão dos judeus do meio artístico e seu exílio em massa, a “sincronização” dos aderentes de sangue puro, a censura, os mecanismos de controle, o emprego da tortura como método de governo, os campos de concentração e as leis raciais eram de domínio público e nem o mais apolítico e alienado artista ou técnico poderia alegar inocência fazendo carreira no Terceiro Reich, servindo à máquina de propaganda nazista. Se, durante a guerra, os atores foram submetidos a serviço obrigatório, podendo ser

---

⁷⁶ Cf. IHERING, Op.cit., pp.14, 18, 39-40.

⁷⁷ TRAUB, Op.cit., p.46.

⁷⁸ NEUMANN, C., BELLING, C & BETZ, H. *Film-kunst, Film-Kohn, Film-Korruption. Ein Streifzug durch vier jahrzehnte*. Berlin: 1937.

forçados a aceitar papéis contra a vontade, desde o começo do cinema nazista sempre houve artistas, em número suficiente, dispostos a colaborar com o governo. Entre os mais surpreendentes destes colaboradores encontram-se muitos artistas que haviam realizado filmes considerados “de esquerda” durante a República de Weimar, como Werner Hochbaum, Carl Junghans, Phil Jutzi, Walther Rutmann e Georg Wilhelm Pabst (citado intrigantemente como o único exilado que retornou para trabalhar no Terceiro Reich).

Um aspecto bastante curioso do cinema alemão do Terceiro Reich foi o bom acolhimento que receberam as atrizes estrangeiras, desde que a aparência destas fosse condizente com os padrões estético-raciais requeridos pelo Nazismo. Dentre elas, destacaram-se Império Argentina e a estrela free-lancer da Ufa, a jovem sueca Ingrid Bergmann, que estreou no cinema nazista, mas com o início da Segunda Guerra Mundial, decidiu partir para Hollywood, onde estrelou, entre outros clássicos, o filme anti-nazista *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz.

Curiosamente, Goebbels não conseguiu criar grandes estrelas alemãs natas: Olga Tchechowa era imigrante russa; Rosita Serrano viera do Chile; Lilian Harvey era inglesa; Luise Ullrich e Paula Wessely eram austríacas; Ilse Werner nascera em Jacarta; Käthe von Nagy era húngara, assim como Marika Röck, que ainda por cima nascera no Cairo; Lida Baarova vinha de Praga; Lil Dagover, filha de alemães, nascera na Ilha de Java; Zarah Leander e Kristina Söderbaum, suecas. Vários diretores e técnicos do cinema alemão tinham sido importados do cinema austríaco. O astro Johannes Heesters era holandês. Contudo, o fato de tanta gente de cinema e teatro não ter nascido na Alemanha não significava muito para o regime: o próprio Führer não nascera na Áustria? Os astros e estrelas importados deveriam ter apenas um “perfil ariano” e pertencer à “raça nórdica”.

A reorganização do cinema alemão sob princípios racistas foi operada através de sucessivas medidas de ordem econômica, política e burocrática. Desde a tomada do poder, grandes bancos privados colocaram à disposição do novo governo fundos e créditos antes recusados ao cinema da República de Weimar, provando a confiança da alta finança na indústria cultural do Nazismo. No dia 1º de junho foi fundada, sob a direção de Walter Funk, o *Banco de Crédito do Cinema (Filmkreditbank)*, colocado sob o comando do prefeito Max Winkler. Em 6 de junho, por ordem do Ministério, judeus e estrangeiros foram proibidos de trabalhar na indústria cinematográfica. Em seguida, no dia 14 de junho, foi instituída a *Lei sobre o Estabelecimento de uma Câmara provisória do Cinema (Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer)* que obrigava a todos aqueles que se ocupavam de cinema a inscrever-se na *Frente Alemã de Trabalho (Deutsches Arbeit-Front – DAF)*, chefiada por Robert Ley, que substituíra os sindicatos e

organizações de trabalhistas desmanteladas, em maio, pelas SA e SS. Os estatutos provisórios da *Câmara Nacional de Cultura* (*Reichskulturkammer*) foram definidos; o seu primeiro presidente foi Fritz Scheuermann (1933-1935), sucedido por Oswald Lehnich (1935-1939), e posteriormente pelo diretor Carl Froelich (1939-1941).

A *Câmara de Cinema* (*Filmkammer*) foi fundada em 14 de julho de 1933, tendo sido presidida desde o dia 22 de julho pelo Dr. Scheuermann, em substituição as antigas organizações SPIO e DACHO, e cuja primeira medida foi eliminar “todos os elementos política ou racialmente indesejáveis”, o que atingia um certo número de esquerdistas e liberais, e um número muito maior de artistas judeus. Esta medida foi tomada antes mesmo da fundação da *Câmara Nacional de Cultura*, em 22 de setembro. O cinema foi, assim, a primeira mídia a ser “arianizada”. A *Câmara de Cinema*, rebatizada de *Câmara Nacional de Cinema*, foi incorporada à *Câmara Nacional de Cultura*, que estava dividida em sete seções: Imprensa, Rádio, Cinema, Literatura, Teatro, Música e Artes Plásticas. As seções eram controladas diretamente por Goebbels e pelo *Serviço de Supervisão de Orientação Ideológica e Edição do NSDAP*, sob a direção de Alfred Rosenberg. Todos os que exerciam uma atividade ligada à produção, reprodução, distribuição ou conservação de bens culturais, deviam aderir a uma das câmaras específicas. O jornalista, o pintor, o cineasta, o ator, o escritor, assim como o distribuidor de filmes, o jornaleiro ou o vendedor de postais, eram obrigados a se inscrever na *Câmara Nacional de Cultura* para poder exercer suas atividades profissionais. A adesão só era aceita depois de uma investigação policial.

A seção de cinema do Ministério assumia, em conjunto com a *Câmara Nacional de Cinema* e o *Banco de Crédito do Cinema*, a “renovação da sociedade cinematográfica alemã”, desapropriando inúmeras pequenas firmas de cinema. Os capitais estatais apoderaram-se de parte da *Tobis* e reorganizaram as pequenas produtoras *Terra*, *Rota*, *Emelka* e *Bavaria*. As produtoras que mantinham relações comerciais com Moscou desapareceram ou foram suprimidas, como foi o caso da *Rotes Frontkämpferbund* e da *Westfilm* (1927-1932), da *Phoenix*, da *National Film* e da mais importante de todas, a *Prometheus Film* (1925-1933), constituída sob a égide do Partido Comunista Alemão, pela fusão da *Aufbau Industrie und Handels* (que distribuía filmes soviéticos em acordo com a *Mejrabpom-Rouss*) e da *Deka-Schatz Kompagnie*.

O exílio em massa foi a primeira medida “revolucionária” do cinema nazista. Veio, em seguida, a fase de modelagem propriamente dita: o público começou a ser ensinado a identificar-se com a sua “raça” e a identificar o “inimigo racial” que ameaçava a sua felicidade. O cinema convertia-se num instrumento de educação eugênica das massas,

numa indústria de biotipos, caricaturas animadas e exemplos “vivos” da doutrina nazista. O cinema na Alemanha adquiria, então, nas palavras do crítico nazista Herbert Ihering, “uma nova dimensão”: além de entreter o público, ele devia “*representar o Estado, suas forças em movimento, suas idéias, sua paixão educativa*” e “*apresentar o povo tal como é e tal como ele deverá se tornar*”, função que exigia “um engajado fanatismo”⁷⁹.

Depois da tomada do poder, Hitler ocupou-se mais de arquitetura que de cinema. Certa vez, ele visitou com Goebbels os estúdios da Ufa, em Babelsberg, e ambos admiraram os cenários venezianos de *Barcarole* (1935), de G. Lamprecht, e as tomadas de um filme biológico no estúdio de documentário. Também prestigiava algumas estréias, como as de *O Jovem Hitlerista Quex* (*Hitlerjunge Quex*, 1933), *O Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*, 1935) e *Olímpia* (*Olympia*, 1938). Mas, na prática do regime, o cinema permaneceu um domínio quase exclusivo de Goebbels.

Segundo Curt Riess, Goebbels interferia pessoalmente na produção, examinando os argumentos, encontrando objeções aqui e ali; na maioria das vezes, o projeto não ia além deste estágio⁸⁰. Durante a filmagem, Goebbels reservava-se o direito de rejeitar qualquer elenco que o desagradasse. Assim que o filme era rodado, Goebbels via-o, às vezes mais de uma vez, indicando cenas a serem cortadas. Goebbels “*sempre achou tempo para este tipo de trabalho*” e “*até nos anos críticos de 1943-1944 o cinema permaneceu o seu principal hobby*”⁸¹. A produção alemã não o saciava: todos os filmes confiscados nos territórios ocupados deviam ser-lhe exibidos. Tinha cabines de projeção no seu escritório em Berlim e nas suas casas de campo em Schwanenwerde e Lanke⁸². Apesar de seus esforços em modelar o cinema alemão a seu gosto, continuava preferindo os filmes franceses e ingleses, que fazia exibir para si e os amigos, em sessões particulares. Via e revia os filmes que bania das telas, como o Zola, com Paul Muni, os filmes de Lubistch, os filmes estrelados por Greta Garbo e Marlene Dietrich, os desenhos animados de Walt Disney. Como escreveu Arthur Maria Rabenalt, Goebbels era um “patológico cinéfilo esquizofrênico”⁸³.

A partir de 1º de outubro de 1933, a *Câmara Nacional de Cultura* contava com dez seções de propaganda, incluindo a “visão positiva do mundo”, a “questão judaica”, a “visão do mundo dos opositores” e a “saúde do povo”. Desde 4 de outubro de 1933, os redatores-chefes deviam encarregar os críticos de apenas transmitir as diretivas recebidas do Ministério da Propaganda. A crítica cinematográfica foi substituída por

⁷⁹ Cf. IHERING, Herbert. *Emil Jannings – Baumeister seines Lebens und seiner Filme*. Leipzig: Hühig & Co., 1941. p.44.

⁸⁰ Cf. RIESS, Curt. *Joseph Goebbels*. Londres: Hollis and Carter, 1946. p.184.

⁸¹ Ibid., pp.185 e 325.

⁸² Cf. FRAENKEL, Heinrich & MANVELL, Roger, Op.cit., p.203.

⁸³ RABENALT, Arthur Maria. *Joseph Goebbels und der 'großdeutsche Film'*. Viena: Herbig, 1985. Introdução.

“resumos” e comentários “dirigidos” e no dia 15 de novembro Goebbels anunciou que, também para o artista, valia o princípio do sacrifício da liberdade individual em prol da liberdade da nação.

Embora já houvesse essa orientação de 1º de outubro de 1933, advertindo aos críticos da obrigatoriedade de seguir as “consignas” que o Ministério poderia emitir a respeito de um determinado filme, seria somente com a lei de proibição das críticas de imprensa em 1937, que se suprimiam completamente as críticas, que deviam ser substituídas por resenhas narrativas sem o menor juízo de valor. A mensagem subjacente a esta normativa era que, no momento que se estreía um filme, era porque o Estado tinha interesse nele: poderia não ser uma obra-prima, mas responderia a uma necessidade nacional e, portanto, nenhum crítico sabido teria o direito de apontar-lhe os defeitos.

Em 16 de janeiro de 1934, depois de esclarecer que o cinema era o mais moderno e abrangente meio de influenciar as massas, e que um governo não podia deixá-lo “entregue a si mesmo”, Goebbels publicou um decreto, instituindo uma distinção oficial – o “Filme da Nação” –, para premiar os melhores filmes com caráter de propaganda oficial, citando *O Encouraçado de Potemkin*, de Sergei Eiseinstein, como modelo. No dia 16 de fevereiro, a *Lei do Cinema Nacional (Reichslichtspielgesetz)* substituiu a *Lei do Cinema* de 1920, que proibia a exibição de filmes que ameaçassem “a ordem e a segurança pública”, ofendessem as “sensibilidades religiosas”, brutalizassem, depravassem ou ameaçassem o “prestígio alemão” ou as “relações da Alemanha com Estados estrangeiros”. Conservando estes critérios, a *Lei do Cinema Nacional* acrescentou um parágrafo decisivo, permitindo proibir também os filmes que ofendessem as “sensibilidades morais e artísticas nacional-socialistas”, ou seja, tudo o que as autoridades entendessem por isso. Dessa forma, estavam proibidos: filmes de imigrantes e judeus ou filmes nos quais judeus participavam, e adaptações de livros arrolados na lista negra.

A *Lei do Cinema Nacional* introduziu um novo sistema de “predicados” (“*prädikate*”), assim organizados: 1. Filme da Nação (Film der Nation, 1939); Politicamente e Artisticamente de Valor Especial (Staatspolitisch wertvoll und künstlerisch besonders wertvoll, 1933); Especialmente Valioso para a política do Estado (Staatspolitisch besonders wertvoll, 1933); De Especial Valor Artístico (Künstlerisch besonders wertvoll, 1933). 2. Valioso para a Política do Estado (Staatspolitisch wertvoll, 1933); Artisticamente Valioso (Künstlerisch wertvoll, 1933), Culturalmente Valioso (Kulturell wertvoll, 1933), Valioso para o Povo (Volkstümlich wertvoll, 1939), Próprio à Formação do Povo (Volksbildend, 1924), De Valor Reconhecido (Anerkennenswert). 3. Valioso para a Juventude (Jugendwert, 1938), Filme Educativo (Lehrfilm, 1920).

O sistema de predicados operava uma modelagem insidiosa. A censura zelava por um divertimento “sadio” determinando a censura etária e atribuindo um predicado correspondente ao suposto valor de cada filme. Os filmes que mais agradavam ao regime recebiam os predicados do primeiro grupo. Estes filmes eram isentos do “imposto sobre os espectadores”. Os filmes de interesse médio recebiam os predicados do segundo grupo, sendo beneficiados com uma diminuição de taxas. Os filmes, com predicados do terceiro grupo, eram produções de caráter educacional, em geral, exibidas nas escolas.

O sistema de predicados funcionava, assim, como um purgativo da produção. Ao receber um predicado, o filme podia ter até 4% ou mais de seus investimentos recuperados. Uma empresa com 40 filmes predicados anualmente poderia poupar até 7,2 milhões de marcos em taxas pagas ao governo. Este atraía assim os produtores independentes, que se esforçavam cada vez mais para ajustar o conteúdo e a forma de seus filmes aos critérios oficiais. O efeito corruptor do sistema de predicados pode ser avaliado estatisticamente: apenas 24% da produção recebeu predicados entre 1934 e 1936; mas já entre 1939 e 1942, a quantidade de filmes predicados representou 40% da produção⁸⁴. O público também se orientava pelos predicados, num efeito de bola de neve: entre 1940 e 1942, dos quinze maiores sucessos de bilheteria do cinema nazista, oito haviam sido predicados⁸⁵.

Este sistema foi copiado literalmente pela Espanha franquista, se bem que de forma mais esquemática, reduzindo-o a três categorias mais a de “Interés Nacional” (transcrição ibérica de *Film der Nation*). Ligado a este conceito de classificações é a de concessão de um *Prêmio Nacional* (*Staatspreis*) ao filme mais significativo do ano: a entrega era realizada a cada 1º de maio, coincidindo com uma série de atividades de massas que Goebbels havia montado para esse dia a fim de quitar-lhe toda a sua simbologia esquerdista. O primeiro filme premiado, em 1934, foi *Refugiados* (*Flüchtlinge*), cujo diretor era o mesmo de *Aurora*, o austríaco Gustav Ucicky.

Através de pesquisas e relatórios preparados por 32 escritórios de propaganda e pelo *Serviço de Segurança* (*Sicherheitsdienst* – SD), de Heinrich Himmler, Goebbels também podia controlar a receptividade e capacidade de percepção do público: espectadores eram sistematicamente sondados para que se pudesse desenvolver mais eficazmente a linha de propaganda em seu rastro, modificando-a por dentro. Assim o Ministério da Propaganda podia determinar mudanças na orientação de suas campanhas,

---

⁸⁴ Cf. COURTADE & CADARS, Op.cit., p.21.

⁸⁵ Os filmes predicados eram: Judeu Süss (Jud Süß, 1940), Annelie – A História de uma vida (Annelie – Die Geschichte eines Lebens, 1941), Tio Krüger (Ohm Krüger, 1941), Eu Acuso! (Ich Klage an!, 1941), ...Cavalgada para a Alemanha (...reitet für Deutschland, 1941), Regresso à Pátria (Heimkehr, 1941), O Grande Rei (Der große König, 1942) e A Demissão (Die Entlassung, 1942).

verificando, por exemplo, quais filmes haviam agradado mais o público, quais haviam falhado em seu objetivo⁸⁶. Também desde 1935, o público era lisonjeado e doutrinado com o anual “Dia do Filme do Povo” (*Filmvolkstag*), no qual “filmes bons e essenciais” eram exibidos de graça nos cinemas.

Como uma das atribuições políticas do *Ministério da Propaganda* era a formação política do povo, não era de se estranhar que entre as atividades em matéria cinematográfica, houve a organização de algumas sessões periódicas especialmente dedicadas à juventude: as *jugendfilmstunden*. As primeiras tiveram lugar em 20 de abril de 1934, coincidindo com o aniversário do Führer, e foram coordenadas pela Juventude Hitlerista. Os espectadores entravam em compacta formação e o espetáculo não se limitava a projeção de um filme, senão que constava também de discursos e canções, e inclusive comentários posteriores sobre a mensagem expressada nas telas; levava-se em conta que a afiliação da Juventude Hitlerista era massiva entre as crianças alemãs (a partir de 1939 foi obrigatória), é indubitável que essas sessões tinham um mais que notável valor político, a parte do meramente econômico, já que não era de modo algum gratuitas, mas tinham as entradas pagas. É conveniente recordar que no Reich não houve um cinema comercial especificamente dirigido às crianças: os poucos filmes que se produziram eram adaptações de contos populares, resultaram-se bastante pobres esteticamente. Os filmes destinados as “horas da juventude” oscilavam entre os artefatos propagandísticos do cinema oficial e alguns curtas e documentários realizados expressamente pela própria *Hitlerjugend*. Além disso, grande parte das escolas possuíam salas de projeção, que se nutriam dos mesmos produtos dessas sessões infantis, mas também das atividades de um serviço fundado em 1934 – *Escritório Nacional de Cinema e Imagem para a Ciência e a Educação* (*Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht*) – especialmente dedicado a produzir filmes educativos em 16mm.

Uma idéia realmente original foi a criação de uma cinemateca nacional, algo que naquele momento podia considerar-se quase uma novidade mundial. Não obstante, para não sair da sintonia do *zeitgeist*, esta iniciativa também obedecia a finalidades mais políticas do que culturais. O *Reichsfilmarchiv*, inaugurado em 4 de fevereiro de 1935, nascia com a vontade de recolher aqueles títulos importantes do cinema nacional, mas também do estrangeiro – principalmente o norte-americano – e com especial ênfase em tudo o relacionado com o judaísmo: uma das primeiras aquisições foi a cópia de *A Casa de Rothschild* (*The House of Rotschild*, dir. Alfred Weker, 1934), filme que para Goebbels refletia melhor que nenhum outro o domínio dos filhos de Israel sobre a economia

---

⁸⁶ Cf. BRAMSTEAD, Ernest K. *Goebbels and National Socialist Propaganda. 1925-1945*. Michigan: Michigan State University Press, 1965. p.54.

mundial. Os fundos deste arquivo foram utilizados na exposição *Der ewige Jude (O Judeu Eterno)*, inaugurada em Munique, em 8 de novembro de 1937.

O controle mais significativo foi instaurado em 13 de dezembro de 1934, com a criação do cargo de *Dramaturgo do Cinema Nacional (Reichsfilmdramaturg)*, um misto de roteirista e censor, que examinava todas as sinopses dos filmes que se projetavam produzir. O primeiro *Dramaturgo do Cinema Nacional* foi Willi Krause, romancista e antigo redator do jornal *Der Angriff (O Ataque)*. Sucedeu-lhe Hans Jürgen Nierentz, que fora o seu colaborador mais próximo. Desde a sinopse, até a exploração comercial, todo filme era supervisionado pela Câmara de Cinema do Reich. Os roteiros deviam ser submetidos ao *Dramaturgo do Cinema Nacional*, que se incumbia de todas as modificações necessárias; depois de rodados, os filmes eram examinados pela *Comissão de Censura Cinematográfica (Filmprüfstelle)*; e se houvesse apelações à *Comissão superior de Censura (Oberprüfstelle)*. A maior parte do departamento de cinema estava assim ocupada, em colaboração com a Câmara de Cinema do Reich, em controlar a produção cinematográfica.

Em junho de 1935, Goebbels esclareceu que mesmo um filme já autorizado poderia ser proibido, se ele o julgasse necessário, por qualquer razão tocante ao bem público. A 3 de julho de 1935, uma ordem estipulou que todos os filmes silenciosos ou falados anteriores a 30 de janeiro de 1933 deveriam ser repassados na Censura até o fim do ano, sob pena de não poderem mais ser exibidos. E toda projeção cinematográfica na Alemanha nazista deveria ser previamente autorizada pela censura, que também controlava o material publicitário e de divulgação dos filmes comerciais. Assim, mesmo controlada do começo ao fim pela *Câmara Nacional de Cinema*, a produção cinematográfica era, depois de terminada, submetida aos órgãos da censura, que já haviam examinado os roteiros, intervindo nos filmes até em assuntos de distribuição de papéis. O controle da produção incluía um autocontrole permanente, possibilitando o veto a mensagens inoportunas num projeto planejado com antecedência. Conforme a época, era inadmissível mostrar doenças hereditárias em famílias camponesas, problemas habitacionais de jovens recém-casados, vistas de cidades destruídas por bombardeio ou qualquer referência a derrotas durante a Segunda Guerra Mundial.

A censura aplicava-se aos filmes anteriores a 1933, aos filmes estrangeiros e aos filmes alemães realizados no Terceiro Reich, mesmo depois de terem passado por todas as instâncias de controle do Estado. Mas a censura nazista não deveria ser entendida apenas de forma “negativa” (cortes, proibições); segundo os nazistas, ela era, sobretudo, “positiva”, no sentido de estimular uma produção adequada aos padrões estéticos e

ideológicos do Nazismo. Os incentivos ao cinema eram parte indissociável do controle totalitário da produção pelo Estado nazista. Paralelamente à liquidação da “velha cultura”, o regime nazista fomentava uma “nova cultura”. A indústria cultural do Terceiro Reich modelou a população, preparando-a para sacrifícios cada vez maiores exigidos pelo Estado.

1.4.4 – O PROCESSO DE ESTATIZAÇÃO DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA ALEMÃ

Quando os nazistas chegaram ao poder, o cinema alemão era, sem exagero, o primeiro da Europa, algo que não deixa de surpreender tendo-se em vista a situação econômica precária, que havia sido característica da República de Weimar, desde sua fundação e que o *crack* de 1929 havia agravado. Seguido o esplendor da década de 1920, com obras que marcaram a história do cinema mundial, os filmes sonoros alemães seguiam triunfando nas telas européias, enquanto que os Estados Unidos colhiam, já com não grande bilheteria, pelo menos com excelentes críticas. A moda das co-produções em vários idiomas rentabilizava a infraestrutura produtiva, pois desta maneira a espetacular opereta *Der Kongreß Tanzt* (1931), podia assistir-se na França com atores franceses (*Lé Congrès s’amuse*) e na Inglaterra, falada e cantada em inglês (*The Congress Dances*); outra peculiaridade deste sistema era que terceiros países podiam eleger o idioma que mais lhes agradava. De Hollywood veio Josef Sternberg para dirigir, desta vez em versão dupla alemã e inglesa, *O Anjo Azul* (*Der Blaue Engel*, 1930), um grande êxito internacional que transformou Marlene Dietrich em estrela. A principal empresa produtora era a *Ufa*, que ao mando de Erich Pommer estava especializada em filmes comerciais de qualidade, mas outras empresas embarcavam em projetos mais arriscados, como a *Nero-Film* de Seymor Nebenzahl, que financiou os filmes de G. W. Pabst, entre eles a “subversiva” adaptação de Bertolt Brecht *A Ópera dos Três Vinténs* (*Die Dreigroschenoper*, 1931); esta produtora se viu profundamente afetada pela lei anti-semita de 1933 e teve de trasladar suas atividades momentaneamente para a França.

Este panorama mudou bastante com as novas orientações políticas e o cinema alemão foi caindo em uma profunda crise que tocou fundo na temporada de 1936-1937. os fatores desencadeantes desta recessão foram os seguintes:

- a) Emigração dos produtores e diretores de maior talento, seja por motivos raciais ou ideológicos; os antes citados Pommer e Pabst constituem um exemplo de cada opção. O de “talentos” não é exagero, já que eram

logicamente os que tinham um nome cota, os que mais possibilidades tinham de começar de novo em outro país.

- b) Queda das exportações: se em 1932 as vendas ao exterior representavam cerca de 40% dos ingressos do cinema alemão, em 1935 havia diminuído para 12-15% e na temporada de 1936-1937 era apenas 6%. Embora logo veremos que não era a única, a principal causa deste rebaixamento deve ser buscado no boicote que países com grupos de pressão esquerdista e judaicos (França, Estados Unidos e Espanha) ou, simplesmente, temerosos do expansionismo alemão (em especial, Tchecoslováquia, Polônia e Hungria) exerceram sobre os produtos provenientes do Terceiro Reich.
- c) Incremento dos custos de produção, não somente devido as novas demandas tecnológicas e de mercado, mas também a disparo das demandas salariais das estrelas e dos diretores que permaneceram no país e que aproveitaram a diminuição de competência.

Para combater a crise e colocar o cinema do Terceiro Reich na posição que merecia, o Ministro da Propaganda tomou uma série de medidas que podem resumir-se a três conceitos: protecionismo, recuperação das exportações e concentração produtiva.

Protecionismo: O Estado sentiu-se obrigado desde o primeiro momento a proteger economicamente o cinema. As vias de proteção foram basicamente duas: a subvenção e a eliminação de concorrência.

O primeiro se coordenou a partir do *Banco de Crédito do Cinema (Filmkreditbank - FKB)*, que, embora fosse um projeto acalentado durante muito tempo, não foi fundado como tal até finais de maio de 1933, coincidindo com a aniquilação definitiva dos sindicatos. Como demonstrou-se em 1945, os nazistas haviam estreitado, desde o princípio, muito boas relações com os bancos, o que possibilitou para Goebbels (ou, para ser mais exato, para seu secretário Walther Funk, responsável pela operação) convencer os principais colossos financeiros (Dresdner, Deutsche, Commerzbank, etc.) à participar na nova entidade, encarregada de repartir as subvenções a indústria cinematográfica.

Não é difícil deduzir que estas subvenções eram interesseiras. De início objetivavam o controle ideológico através do econômico – os filmes de propaganda tinham a ajuda assegurada –, por outro lado buscavam o benefício econômico dos bancos e, finalmente, se englobavam no conjunto das medidas de concentração que logo comentaremos: a fim de tranquilizar os bancos e, o dinheiro era dado àquelas produtoras que podiam demonstrar a viabilidade econômica e artística do projeto apresentado, o que levava as

companhias menores, sem crédito nem vias de distribuição, a ficarem automaticamente excluídas das subvenções e por isso, em risco de extinção.

A outra medida protecionista era o boicote – mais ou menos dissimulado – ao cinema estrangeiro, que não somente distraia ao público de gastar-se o dinheiro nos produtos locais, se não que, sobre tudo, com alguns filmes de Hollywood, propiciava desfavoráveis comparações de tipo estético e técnico. Essa manobra, que também tinha suas implicações políticas (as produções francesas e norte-americanas podiam conter mensagens alheias ao ideário nazista) era muito mais arriscada que a das subvenções e tinha um grave efeito secundário: o “contra-boicote” nos países boicotados e a conseguinte perda dos ingressos por exportações.

A principal obsessão de Goebbels neste terreno era, logicamente, Hollywood, cujos filmes tinham um nível dificilmente superável. O ministro admirava profundamente o cinema norte-americano: era plenamente consciente de sua superioridade e almeja reproduzir sua fórmula mágica no território alemão, mas como no momento seus esforços eram infrutíferos decidiu deixar o público alemão sem cinema *made in USA*, ou ao menos sem os títulos mais destacados: uma nota do *New York Times* (4 de abril de 1937) denunciava que a censura alemã não dava licenças de exibição à muitos filmes norte-americanos importantes, autorizando somente mediocridades de série B, o qual deixava descoberta a hipocrisia de Goebbels. e como isto não foi um invento da imprensa podemos comprová-lo passando a lista de filmes distribuídos na Alemanha nazista: de 64 produções norte-americanas em 1933 (31% do total de estréias) passou-se para 20 (13,7%) em 1939, e em 1940 saem os cinco últimos filmes de Hollywood que veriam os alemães até o final da Segunda Guerra Mundial⁸⁷.

Estas foram as principais medidas protecionistas de Goebbels, às quais haveria que aludir algumas de menor impacto, mas de idêntica intenção: por exemplo, em 11 de novembro de 1939, a *Câmara Nacional de Cinema* emitiu um decreto segundo o qual nenhum filme alemão podia manter-se menos de uma semana em cartaz.

Exportação: Em sentido estrito, Goebbels conseguiu realmente aumentar as exportações, mas se nos determos em analisar os métodos empregados por ele, não poderemos considerá-lo um autêntico êxito. Explicando: se o que Goebbels queria era que no estrangeiro comprassem os filmes alemães por sua indiscutível qualidade e atrativo comercial, seu fracasso foi enorme; os fatores negativos anteriormente citados (predisposição ideológica, contra-boicote) não conseguiram nunca serem superados. Mas quando a “raça superior” não podia conseguir algo por bem, recorria à táticas mais

---

⁸⁷ Cf. DREWNIAK, Boguslaw. *Der Deutsche Film 1938-1945. ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf: Droste, 1987. p.814.

agressivas, e com a ajuda eficaz das suas divisões Panzer logo se abriram novos mercados: os espectadores da Tchecoslováquia, Polônia, Holanda, Bélgica e França experimentaram um repentino interesse pelo cinema alemão.

Aos novos territórios deve-se somar aqueles países aliados ou simpatizantes, que compravam os filmes sem reclamar ainda que raramente alcançassem grande impacto de bilheteria ou cumprissem uma função propagandística realmente útil para seus respectivos governos.

Concentração produtiva: vamos tentar resumir e esquematizar um dos episódios mais complexos do cinema nazista: a tendência ao “oligopólio”, isto é, a assimilação progressiva de companhias produtoras para chegar a um declarado monopólio que supõe uma espécie de fechamento do círculo: o Estado controla toda a produção, mas ao contrário da nacionalização que alguns radicais do partido desejavam – Rosenberg, por exemplo –, sem abandonar as estruturas capitalistas, nem prejudicar os benefícios de empresários e dos bancos.

A idéia de Goebbels era colocar todas as produtoras a disposição do Estado, mas sem comprá-las diretamente ou assimilá-las à força, em um alarde de diplomacia que não enquadrava com suas atuações em outros âmbitos. Para levar adiante a operação, Goebbels recorreu a uma empresa já existente, a *Cautio Treuhand GmbH*, fundada por Max Winkler em 1929. Winkler era uma das personagens mais brilhantes que trabalharam para o Terceiro Reich e, ao mesmo tempo menos conhecidas, já que não gostava de dar-se importância nem sair nos meios de comunicação. Havia nascido em 1875 em uma localidade que depois do Tratado de Versalhes ficou em território polonês, e da qual havia chegado a ser alcaide em 1914. Pode ser que tenha sido por essa frustração pessoal que Winkler dedicou-se sempre a negócios relacionados aos territórios cedidos: as primeiras companhias que fundou tinham por missão subvencionar a imprensa em alemão no estrangeiro, assim como facilitar os negócios alemães na Polônia, para o qual contava com um financiamento mais ou menos indireto do governo alemão. Durante a década de 1920, Winkler construiu um pequeno império periodístico e travou amizade com proeminentes figuras da política, da indústria e das finanças, sem fazer distinções ideológicas, pois tanto se coadunava com os social-democratas quanto com os nazistas, e não fazia objeção em administrar os fundos dos partidos para as eleições. Logo alcançou a fama de um indivíduo eficaz e extremamente discreto, algo sempre havia sido muito valorizado nos meios econômicos.

A primeira ação de Winkler e sua *Cautio* com os nazistas foi comprar periódicos para o governo, tarefa que não executou com os modos violentos que eram o distintivo

das tropas da SA, mas realizando tratos mediante favores para as partes afetadas: a exceção era a imprensa comunista ou de propriedade de judeus, onde já se pode supor que a transação não se fazia precisamente em igualdade de condições. Quando o Reich começou a invadir aos seus vizinhos, ampliou as suas atividades aos territórios ocupados, colaborando ativamente no saque das empresas polonesas. No campo cinematográfico empreendeu um plano similar ao da imprensa, comprando ações nas produtoras. O primeiro objetivo de seus cuidados foi a mítica Ufa, porta-estandarte do cinema alemão desde a sua fundação em 1917, como veículo de propaganda militar e da qual, graças a Winkler, o Estado pode controlar, a partir de 18 de março de 1937, os 72,6% de suas ações. Convém recordar que o acionista principal da *Ufa*, desde 1927, era Alfred Hugenberg, poderoso editor, chefe do Partido Popular Nacionalista Alemão, deputado no *Reichstag* e um dos que deram o poder de bandeja à Hitler.

Em junho de 1937 reestruturou-se a *Terra*, e em finais do ano caiu a *Tobis*, embora neste caso a operação tenha sido mais complexa, já que o principal acionista desta empresa era holandês, como holandesa era a patente de som de mesmo nome que era de uso majoritário da Alemanha. Esta circunstância era especialmente dura para os sentimentos patrióticos de Goebbels, que não descansou até germanizar totalmente o que era, até então, a *Internationale Tobis Matschappij NV* (o Intertobis) e seu sistema sonoro. Um detalhe interessante é que, para obter o controle da empresa, Winkler contou com a inestimável colaboração da *Warner Bros.*, que cedeu-lhe um bom pacote de ações que tinha na sociedade holandesa: isto é especialmente chamativo porque, pouco depois, Jack L. Warner se converteria em um dos piores inimigos do nazismo ao ver vetados os seus filmes no território do Grande Reich Alemão.

A última *major* do Reich era a veterana *Bavária* de Munique. A idéia original de Winkler era obtê-la e convertê-la em filial da *Tobis* (o qual harmonizava-se com os critérios centralizadores de Goebbels, que queria tudo em Berlim), mas quando já tinha o plano organizado, o Führer pessoalmente, em um arrebatamento nostálgico, se recordou de que Munique havia sido o berço do movimento nacional-socialista e decide consagrá-la *Stadt der Kunst*. Entre os equipamentos culturais da cidade não pode faltar, logicamente, uma produtora cinematográfica, uma renovada *Bavaria Filmkunst GmbH* (fevereiro de 1938).

Ao final da temporada de 1940-1941, Winkler controlava não apenas a *Ufa*, *Tobis*, *Terra* e *Bavaria*, mas também todas as novas empresas que iam se criando ou recriando nos territórios anexados. Seguido o *Anschluß* nasceu a *Wien-Film* para aglutinar toda a produção austríaca. Em 1941 criou-se na Tchecoslováquia a *Prag-Film* e se levou a cabo

uma ampliação dos estúdios Barradow, aproveitados durante a guerra para rodar muitos filmes importantes, devido a sua relativo distância dos fronts de batalha. Na França criou-se neste mesmo ano a Continental, cujos filmes deram, depois da Libertação, bastantes dores de cabeça para aqueles que haviam participado neles: o caso mais conhecido é o *de Lê Corbeau* (1942), de Clouzot. Para arrematar a tarefa, em junho de 1941 proibiu-se a criação de novas companhias e as pequenas produtoras que subsistiam se agruparam em setembro sob o *selo Berlin-Film GmbH*. Com isto se dava o penúltimo passo para a centralização mais absoluta.

O que havia começado como uma concentração de produtoras sob a tutela do Estado acabou em um franco monopólio, com a criação, em 10 de janeiro de 1942, do *trust UFI (UFA-Film GmbH)* em que ficavam absorvidas todas as produtoras existentes. E o termo *trust* não é gratuito, pois não estamos falando de um *cartel*, no qual diversas sociedades trabalham juntas, mas sem perder sua personalidade, mas sim de um conglomerado de empresas submetidas a uma total unificação administrativa, técnica e econômica. Goebbels e Winkler queriam denominar a este complexo *produtivo Interessengemeinschaft-Film*, IG-Film, provavelmente para harmonizá-lo com o *grande trust* industrial IG-Farben, mas novamente Hitler deu mostras de sua comprovada sensibilidade e impôs que se mantivesse o nome da primeira produtora da Alemanha. Winkler permaneceu como autêntico administrador da UFI, se bem que algumas das funções da *Cautio* fossem transferidas para a nova empresa; Fritz Hippler, capitão das SS que desde 1939 era o *Intendente Nacional do Cinema (Reichsfilmintendant)*, assumiu o cargo das questões artísticas e ideológicas.

A parte de sua habilidade como comprador de empresas, Winkler também procurava melhorar os benefícios da indústria: teve a idéia, realmente pioneira no mundo, de abandonar o nitrato em benefício do negativo de segurança (embora não pudesse colocá-lo em prática); controlou com mão de ferro os custos de produção, que estipulou em 600.000 RM por filme na temporada de 1939-1940, e conseguiu que não passassem de um milhão nos anos seguintes, e tornou realidade o sonho de Goebbels: que o cinema alemão torna-se rentável ao Estado – em 1939 a bilheteria dos filmes alemães havia duplicado os ingressos de 1936, e em 1942, os havia quadruplicado⁸⁸ –, ainda que às custas de filmes que os radicais julgaram ser “pouco nazistas” (em vez do “homem novo”, nas telas do Terceiro Reich só apareciam os Hans Albers e Heinz Rühmann que já triunfavam no *Systemzeit*). E quando em 1945, os Aliados procederam ao desmantelamento da UFI (não era objetivo deixar semelhante império cinematográfico em

---

⁸⁸ Cf. os dados apontados por: SPIKER, Jürgen. *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitkonzern*. Berlin: Spiess, 1975. p.197.

atividade, em um momento em que as companhias norte-americanas vinham dispostas a inundar as telas européias), nada melhor do que o imprescindível Doktor Winkler, convenientemente desnazificado para realizar tal manobra.

1.4.5 – O ESPETÁCULO DO PODER: O NAZISMO NAS TELAS DE CINEMA

Durante os doze anos de regime nazista foram produzidos cerca de 1.350 longas-metragens, 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 entre a sociedade alemã, através da criação de estereótipos dos inimigos da nação, que apontavam o comunismo como o mal ameaçador dos ideais da civilização ocidental e acusavam os judeus de terem planos de dominação mundial. Nesse período, de um total de sessenta e duas mil escolas, quarenta mil possuíam salas de projeção, o que revela a dimensão da importância que os nazistas davam ao cinema. No entanto, tendo-se em mente que *“o cinema é o mais moderno e abrangente meio de influenciar as massas”*⁸⁹, Goebbels advertia que a aparente ausência de intenção seria uma característica essencial da eficácia propaganda no cinema:

Não desejo algo como uma arte que prove seu caráter nacional-socialista tão somente pela apresentação de emblemas e símbolos nacional-socialistas, mas uma arte cuja atitude seja expressa através de caracteres nacional-socialistas e do levantamento de problemas nacional-socialistas. Estes problemas penetrarão na vida sentimental dos alemães e de outros povos tão eficazmente quanto mais naturalmente forem tratados. É geralmente uma característica essencial para a eficácia da propaganda, que ela jamais apareça como se desejada. No instante em que a propaganda se torna consciente, ela é ineficaz. Mas do momento em que ela permanece como tendência, como caráter e como atitude ao fundo e aparece somente através do tratamento da narrativa, da trama, da ação e dos conflitos humanos, torna-se totalmente eficaz em todos os aspectos⁹⁰.

Dessa forma, submetido às leis de mercado e seguindo a orientação do Ministro da Propaganda do III Reich, Joseph Goebbels (que recomendava a valorização da produção de filmes de propaganda indireta), a maior parte da produção cinematográfica nazista foi dedicada ao “entretenimento”, sendo filmes aparentemente escapistas, mesmo quando diluíam em seus enredos alguma conotação político-ideológica.

Como os nazistas, no começo dos anos 1930, ainda estavam buscando construir uma imagem idealizada do regime, os seus primeiros filmes foram partidários e patrióticos apresentando os comunistas e os judeus como os grandes inimigos da Alemanha. Nos filmes nazistas o “bem” e o “mal” eram ordenados de modo a provocar violentas emoções

⁸⁹ Apud. COURTADE, Op.cit.,p.14.

⁹⁰ GOEBBELS, Joseph. “Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer” (5 de março de 1937). Publicado em anexo In: ALBRECHT, Op.cit, p.456.

e não deixar dúvidas no espectador sobre qual lado escolher. Nos primeiros filmes eram sempre os comunistas, retratados de forma sutilmente caricatural até gradualmente serem revelados como força maléfica. Mais adiante apareceriam filmes dedicados aos ingleses, aos eslavos, aos russos, aos judeus, etc. A diferença estava no combate direto dentro dos mais antigos, o que imprimia o caráter político e doutrinário; já nos filmes posteriores, buscou-se associar indiretamente determinado povo ou raça com as noções de perversidade, destruição e exploração⁹¹.

Hitler e Goebbels visitam um estúdio de filmagens da Ufa

As primeiras produções cinematográficas do III Reich destacavam a importância da juventude no movimento nazista e exaltavam a fraternidade, o companheirismo e o espírito de entrega que marcariam os primeiros mártires do nazismo, prontos a sacrificar a própria vida pela pátria e pelo partido, o que já deixava antever a preparação para a guerra.

A valorização do espírito de sacrifício na juventude é mostrado em *Hitlerjunge Quex* (O Jovem Hitlerista Quex, 1933), de Hans Steinhoff. Neste filme, o jovem Heini Volker é obrigado pelo seu pai a ingressar na Juventude Comunista, no entanto, ao se deparar, numa floresta, com o grupo da Juventude Hitlerista com suas imagens de

⁹¹ Cf. FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. pp.188-193.

candura, força e disciplina, em contraposição ao aspecto rude e desordeiro dos comunistas, fará posteriormente sua conversão ao nazismo. Heini se tornará o mais destemido de todos os jovens hitleristas, e num confronto de rua com os comunistas acaba sendo violentamente ferido. Os amigos o encontram morrendo e ele, em êxtase, vê centenas de jovens hitleristas uniformizados, numa visão mística em que a vitória dos nazistas simboliza a construção da “Nova Alemanha”.

Cartaz do filme *Hitlerjunge Quex*
(*O Jovem Hitlerista Quex*, dir. Hans Steinhoff, 1933)

Também o filme *S.A.-Mann Brand* (*O S.A. Brand*, 1933), de Franz Seitz, mostra os violentos combates de rua entre nazistas e comunistas. Um maniqueísmo sumário domina as cenas do filme que se esforça em resguardar a nação contra os perigos que a esquerda lhes sujeita.

No outro filme, consagrado ao mártir da S.A. Horst Wessel, intitulado *Hans Westmar – Einer von Vielen* (*Hans Westmar – Um Dentre Muitos*, 1933), de Franz Wenzler, é tratado de forma épica os combates de rua, numa apologia do corpo atlético, à virilidade e à violência, ao devotamento à causa nazista e predisposição ao sacrifício.

Nesses filmes, a morte é tratada de forma estetizada, numa referência aos rituais primitivos do martírio. O jovem está acima de todos os laços emocionais pessoais e dos

desejos sexuais, o que significa uma sublimação extática do sexo, canalização do poder erótico para os símbolos do Partido Nazista e do Führer.

Ainda em 1933, após a produção dos primeiros filmes de exortação da vitória nazista e dos seus heróis, foi a vez de glorificar a figura do Führer Adolf Hitler com a produção de *Der Sieg des Glaubens* (A Vitória da Fé, 1933), sob a direção de Leni Riefenstahl, para documentar o primeiro Congresso do Partido Nazista em Nuremberg após a ascensão de Hitler ao poder. Embora a produção do filme tenha gerado diversos atritos entre a cineasta e o ministro da propaganda, parece ter agradado a Hitler, sendo considerado pelos historiadores como um ensaio cinematográfico para a mais importante produção nazista: *Triumph des Willens* (1935).

***Triumph des Willens* (O Triunfo da Vontade, dir. Leni Riefenstahl, 1935)**

Planejado para se tornar o auto-retrato definitivo do regime nazista e do seu líder, *O Triunfo da Vontade* foi uma das poucas intervenções diretas de Hitler na área; o Führer escolheu novamente a cineasta Leni Riefenstahl para realizar a filmagem e solicitou-lhe algo “artístico” para documentar o Congresso do Partido Nazista em Nuremberg, realizado em 1934. Esse documentário, mítico e mistificador, foi em grande parte encenado, pois as

cenas de espetáculos de massa ocorreram de forma previamente organizada para a realização da imagem cinematográfica⁹².

Após *O Triunfo da Vontade* não foi realizado mais nenhum filme que glorificasse a figura do Führer de forma excessivamente direta. Assim, sem apresentá-lo visualmente, produziram-se uma série de biografias dedicadas aos “homens notáveis” do passado alemão, na tentativa de criar um paralelo com Hitler. Para esta finalidade, serviram líderes políticos (o rei Frederico, em *Der große König / O Grande Rei*, 1942, e *Bismarck*, 1940), poetas (*Friedrich Schiller – Der Triumph eines Genies / Friedrich Schiller – O Triunfo de um Gênio*, 1940), compositores (*Friedemann Bach*, 1941), escultores (*Andreas Schüller*, 1942), médicos e cientistas (*Robert Koch der Bekämpfer des Todes / Robert Koch, O Lutador da Morte*, 1939, *Diesel*, 1942, e *Paracelsus*, 1943), etc.

A seqüência do filme sobre Bismarck: *Die Entlassung: Schicksalwende* (A Demissão: Mudança do Destino, dir. Wolfgang Liebeneiner, 1942)

Outro tema tratado pelo cinema nazista foi o nacionalismo alemão e a superioridade da raça ariana. A hostilidade ideológica das autoridades nazistas em relação à sociedade industrial e urbana foi responsável pela mitificação do camponês e da paisagem rural em detrimento da cidade. O próprio Hitler, antes da ascensão ao poder em 1933, vituperava a capital Berlim como “vermelha e infestada de judeus”. Para o nazismo a população rural era o único elemento são da Alemanha, portadora da raça pura e dos costumes germânicos.

---

⁹² KRACAUER, Op.cit., p.342.

A floresta é considerada, por Elias Canetti, um símbolo de massa que remete às lendas e fábulas alemãs. Possui um aspecto de imobilidade múltipla. Cada um dos seus troncos está enraizado e não cede diante de ameaça alguma. Assim, a floresta se converteu num símbolo do exército alemão⁹³. Neste sentido, o filme cultural *Der Ewige Wald* (*A Floresta Eterna*, 1936), de Hans Springer e Rolf von Sonjewski-Jamrowski, realizou uma alegoria da história e do cotidiano alemão, simbolizados pela relação fraternal dos camponeses com sua floresta. A mensagem do filme buscava definir a fonte de força do ideal da “raça superior” (*herrenvolk*), baseada nas virtudes do passado alemão, da raça ariana e do solo sagrado alemão, que não podia ser confinado nas fronteiras artificiais impostas arbitrariamente pelo Tratado de Versalhes, ou seja, justificava a necessidade do “espaço vital” (*Lebensraum*) da Alemanha.

Número do *Illustrierter Film-Kurier*, revista nazista especializada em cinema, dedicado ao documentário *Olympia* (*Olímpia*, dir. Leni Riefenstahl, 1938)

A concepção da política como espetáculo foi novamente trabalhada por Leni Riefenstahl em *Olympia* (*Olímpia*, 1938), um longo documentário dividido em duas partes – “Festival das Nações” e “Festival da Beleza” – consagrado ao XI Jogos Olímpicos

⁹³ CANETTI, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. pp.83-84.

realizados em Berlim. Este evento esportivo foi uma oportunidade para Hitler obter o reconhecimento internacional do regime e mostrar ao mundo inteiro e ao povo alemão a imagem de uma “Nova Alemanha” forte e destemida.

Neste aspecto, o cinema alemão do III Reich teve um agravante: ao mesmo tempo em que se produziam filmes que valorizavam o alemão racialmente puro, também apareceram filmes como *Opfer der Vergangenheit* (*Vítimas do Passado*, 1937) e *Ich Klage an!* (*Eu Acuso!*, 1941), dedicados ao projeto de extermínio daqueles que não se encaixavam na nova sociedade alemã, tais como doentes mentais, deficientes físicos, vítimas de doenças incuráveis, homossexuais e uma variedade de etnias consideradas como pertencentes a uma “raça inferior”.

Ich Klage an! (*Eu Acuso!*, Dir. Wolfgang Liebeneiner, 1941)

O filme *Ich Klage an!* (1941), de Wolfgang Liebeneiner, tinha a pretensão de testar a reação da opinião pública em relação à lei que iria legalizar a eutanásia, através de um drama-romântico que explorava nobres sentimentos para justificar a série de assassinatos que seriam cometidos em nome da pureza da raça ariana e da grandeza da Alemanha: uma jovem mulher sofre de uma doença incurável, e numa agonia crescente pede ao marido médico que a mate, já que ela estava sofrendo inutilmente, sem a mínima esperança de cura. É a estilização da morte. Durante o julgamento do marido médico seriam discutidas as implicações morais e racionais do método da eutanásia. Todavia, segundo Francis Courtade e Pierre Cadars,

Ich Klage an não obteve o efeito desejado: o público pareceu mais tocado pela morte da heroína do que pelos argumentos dos médicos, professores e juizes a favor da eutanásia. (...) O fim do filme era testar se uma lei deixando impune o homicídio sob pedido e sob reservas médicas e jurídicas receberia uma acolhida favorável da opinião pública. O teste foi negativo, a lei jamais passou...⁹⁴.

No entanto, isto não impediu que os nazistas continuassem praticando – nos bastidores – a eutanásia para “livrar” a Alemanha das pessoas indesejáveis e “inúteis”.

Havia também os filmes que deixavam explícita a inferioridade dos demais países e etnias. Dentro deste grupo, os primeiros seres considerados inferiores foram os judeus. Todas as representações cinematográficas de judeus colocavam o espectador diante de personagens maldosas, feias, demoníacas e animalescas. Imagens como essas eram elaboradas para reforçar a mentalidade anti-semita alemã, ressaltando a necessidade de exclusão dos judeus da Alemanha. O objetivo principal da mensagem propagandística era produzir reações negativas, incitando o ódio e o desprezo aos judeus. Dessa forma, o judeu aparecia no cinema como o destruidor do povo, na figura do conspirador, do usuário, do banqueiro desonesto e do comunista. Na propaganda nazista, também era muito comum representar os judeus sob a forma de insetos, cogumelos venenosos, ratos, cobras viscosas, vermes e doenças. Os filmes anti-semitas revelam os esforços cinematográficos, empreendidos pelo Ministério da Propaganda do III Reich, para justificar a deportação dos judeus e convencer a sociedade alemã da necessidade de uma “solução final” para a questão judaica: o extermínio em massa dos judeus europeus.

A primeira produção cinematográfica de propaganda nitidamente anti-semita foi *Die Rotschids* (*Os Rotschids*, 1940), de Erich Waschneck. Ambientado na Europa conturbada pelas guerras napoleônicas, o filme mostrava como essa importante família de banqueiros judeus beneficiou-se das discórdias entre as nações européias, acumulando fortuna à custa da guerra, do sofrimento e da morte de milhões de pessoas. O judeu é retratado como uma criatura perigosa, de mãos aduncas, rosto encarniçado e olhar sádico e maléfico.

Já *Jud Süß* (*Judeu Süß*, 1940), de Veit Harlan, baseado em fatos, “pretensamente” históricos, contava a história de um ministro das finanças do século XVIII, sedutor de mulheres e explorador do povo que, através do dinheiro e da posição de prestígio, havia não só conseguido usurpar o poder no Condado de Württemberg, banindo a lei que proibia a entrada de judeus na cidade, mas também foi o responsável pelo suicídio de uma jovem ariana, após violentá-la.

---

⁹⁴ COURTADE, Francis & CADARS, Pierre. *Histoire du cinéma nazi*. Paris: Eric Losfeld, 1972. p.142.

Segundo o historiador Marc Ferro, nesse filme há quatro “fusões encadeadas” de imagens nas quais as intenções anti-semitas são implícitas, dissimuladas e, por isso, eficientes:

1. a câmera focaliza o emblema do duque fixado no castelo e mostra o emblema judeu pendurado em uma loja no gueto. A fusão serve para passar do castelo para o gueto judeu;

2. Süß aparece barbeando-se para visitar o duque. A fusão mostra a transformação de seu rosto e trajes;

3. Süß despeja moedas de ouro sobre a escrivainha, as quais se transformam em bailarinas;

4. Já preso, Süß retoma sua fisionomia “verdadeira” com o crescimento da barba.

O que está implícito nesses quatro efeitos não é inocente. A primeira “fusão encadeada” procura mostrar que a mudança do brasão simboliza a passagem do poder dos arianos para os judeus. A cena do judeu barbeando-se passa a idéia de que os judeus tinham duas “caras”: a do gueto (suja e bárbara) e a da cidade (aparentemente civilizada). O ouro aparece como símbolo da cobiça; as bailarinas, como símbolo da depravação. O ressurgimento do semblante antigo sugere que, por mais que um judeu se metamorfoseie, será sempre um judeu e, como tal, nocivo à nação alemã⁹⁵.

Por sua vez, *Der ewige Jude* (*O Judeu Eterno*, 1940), de Fritz Hippler, é direto, explícito, agressivo e talvez – para os objetivos dos nazistas – de uma eficácia menor. O filme foi apresentado como um “documentário educacional sobre os problemas do judaísmo internacional”, estigmatizando os judeus, com algumas seqüências “didaticamente” explicadas. O objetivo principal desse filme é revelar a verdadeira essência dos judeus, escondida “por detrás de suas máscaras”. Para isso, o filme descreve a infiltração judaica na sociedade, política e cultura alemã, enfatizando seu caráter errante e mostrando os judeus como uma raça de parasitas que, assim como os ratos, se espalharam pelo mundo. As analogias entre a sujeira e os judeus são diretas. Quando eles aparecem, as moscas proliferam na tela. Enquanto são comparados aos ratos se espalhando sobre um mapa, o narrador comenta: “Eles são repelentes, covardes e só se movimentam em bandos”. Com sórdida crueza e tendo, como pano de fundo, imagens repugnantes dos guetos, o narrador afirma que os judeus são vagabundos, dissimulados, exploradores e que sorrateiramente estavam corrompendo a arte, a religião e a política. Por fim, é apresentada a matança de animais nos açougues judaicos, a cena

---

⁹⁵ FERRO, Marc. “As ‘Fusões Encadeadas’ de O Judeu Süß”. In: FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p.46.

mais pesada dessa “sinfonia de horror e nojo”, e, em seguida, Hitler discursa no Reichstag, em 30 de janeiro de 1939, onde anuncia o fim da vivissecação de animais e a destruição da “raça judaica” na Europa: “Se os judeus que trabalham na área financeira, na Europa ou em qualquer outro lugar, conseguirem lançar as nações em outra guerra mundial, o resultado não será um mundo bolchevique ou a vitória dos judeus, mas a aniquilação de sua raça na Europa”. O “grande final” profetiza a salvação da Alemanha e do mundo.

“A expansão da família Rothschild pelo mundo”: cena do documentário *Der ewige Jude* (O Judeu Eterno, dir. Fritz Hippler, 1940)

Para o público internacional não descobrir os planos nazistas de genocídio judaico foi encomendado o documentário *Führer Schenckt die Juden eine Stadt* (O Führer Doa uma Cidade aos Judeus, 1944), de Kurt Geron, para ser exibido aos representantes da Cruz Vermelha Internacional em visita ao campo de Theresienstadt. O campo de concentração foi “embelezado” para que todos pudessem testemunhar a “vida opulenta dos judeus” sob o nazismo. Os judeus apareciam organizando concertos e jogos, lendo livros na biblioteca e aprendendo um ofício nas oficinas especiais. Os prisioneiros,

maquiados para encobrir seu verdadeiro estado físico, eram obrigados a representar estes “homens livres”, numa encenação macabra que culminou com o assassinato dos “atores” e do diretor, terminadas as filmagens. No entanto, a verdadeira face dos campos de concentração já havia sido registrada sadicamente pelos próprios oficiais nazistas. Um desses filmes amadores mostrava vários judeus sendo retirados à força de suas casas, golpeados e arrastados pelos cabelos em plena rua, ante os olhares impassíveis do restante das pessoas; outro apresentava imagens de experimentos médicos de um campo de extermínio; também se encontrou posteriormente vários documentários filmados em Auschwitz sobre judeus sendo asfixiados nas câmeras de gás.

As etnias inferiores, contudo, não se esgotavam na figura dos judeus: os escravos de nacionalidade polaca, theca e russa foram alvo de ataques tanto ou mais agressivos. Os polacos, por exemplo, foram apresentados em duas ocasiões como torturadores de alemães nos filmes: *Heimkehr* (*Regresso à Pátria*, 1941) e *Feinde* (*Inimigos*, 1942). O caso dos russos foi mais complexo. Ainda que considerados pela propaganda nazista como hordas de bárbaros sobre os quais o Comunismo exacerbava suas inatas tendências criminais, durante a vigência do Pacto Germano-Soviético, eles foram apresentados sob uma perspectiva mais benévola. Mas, a partir de 1941, filmes como *Dorf im roten Sturm* (*Cidade Atacada pelos Vermelhos*, 1935/1941), *G.P.U.* (1942) e *Sowjetische Paradies* (*Paraíso Soviético*, 1942) voltaram a apresentar os russos como brutos e alcoólatras, que violentavam mulheres e assassinavam civis.

Os inimigos de guerra também foram retratados pelo cinema. Por exemplo, os ingleses foram mostrados como covardes e capitalistas esnobes em: *Die Rothschilds* (*Os Rothschilds*, 1940) e *Titanic* (1942); e como imperialistas que escravizavam pequenas nações e povos indefesos em: *Mein Leben für Irland* (*Minha Vida pela Irlanda*, 1941), *Ohm Krüger* (*Presidente Krüger*, 1941), *Carl Peters* (1941) e *Germanin* (1943). Os franceses foram amplamente ignorados pela propaganda nazista, pois a única referência apareceu em *Sieg im Westen* (*Vitória no Ocidente*, 1941), quando algumas imagens e comentários discretamente sugeriram que os franceses eram desorganizados e inferiores como soldados. No caso dos norte-americanos não houve tempo suficiente para a produção de muitos filmes de propaganda. Destes destacaram-se *Der Verlorene Sohn* (*O Filho Pródigo*, 1934) e *Der Kaiser von Kalifornien* (*O Imperador da Califórnia*, 1936) criticavam os ideais democráticos dos EUA e mostravam as péssimas condições de vida à que seu povo era submetido. Já o curta-metragem *Herr Roosevelt pläudert* (*A Conversa*

do Sr. Roosevelt, 1942) realizou uma mistura não muito clara de anti-semitismo e anticapitalismo⁹⁶.

No tratamento da guerra, o cinema nazista exercitou duplamente seu esforço de propaganda, tanto no sentido positivo (exaltação do heroísmo nazista) quanto no negativo (a brutalidade do inimigo). A própria concepção de propaganda nazista se confundia com militarismo. Para Goebbels, a propaganda deveria funcionar como a artilharia antes da infantaria numa guerra de trincheiras. A propaganda teria de quebrar a principal linha de defesa do inimigo antes que o exército avançasse.

Os filmes nazistas de guerra procuraram afirmar que a construção da “Nova Alemanha” somente seria completa quando houvesse o aniquilamento de todos os inimigos do Reich (Império), encontrando na guerra a oportunidade de realizar os projetos político-raciais do nazismo.

***Stukas* (dir. Karl Ritter, 1941)**

Basicamente, o tema da guerra foi apresentado pelo cinema através de quatro tipos de filmes de propaganda: 1) os cinejornais semanais, intitulados *Die Deutsche Wochenschau* (*Atualidades Alemãs da Semana*); 2) os documentários de campanhas militares: *Feldzug in Polen* (*Campanha na Polônia*, 1939), *Feuertaufe* (*Batismo de Fogo*, 1940) e *Sieg im Westen* (*Vitória no Ocidente*, 1941); 3) os filmes ficcionais (musicais, romances, dramas, aventuras) de guerra: *Wunshkonzert* (*Concerto à Pedidos*, 1940) *Stukas* (1941), *Die große Liebe* (*O Grande Amor*, 1942); e 4) os filmes históricos:

⁹⁶ Cf. FURHAMMAR, Op.cit., pp.193-195.

Bismarck(1940), *Die Entlaßung* (A Demissão, 1942), *Der große König* (O Grande Rei, 1942) e *Kolberg* (1945).

Estes filmes foram promovidos pelos nazistas para idealizarem o conflito bélico, buscando encorajar o espírito militar agressivo e apresentar uma visão distorcida e romantizada da guerra moderna. Eles mostravam a Alemanha se defendendo das potências “inimigas” que a atacavam; a posição agressiva aparecia como defensiva. No cinema, a Alemanha não perdeu nenhuma batalha. As mortes e perdas só aconteciam do lado do inimigo. No fronte alemão apareciam soldados corajosos e era enfatizada a camaradagem militar.

Os documentários de guerra faziam as democracias ocidentais aparecerem como poderes demoníacos, desejosas de destruir o país e sugeriam uma Alemanha inocentemente ofendida e sofredora que antes de ser destruída por essas potências, estava apenas se defendendo ao atacá-las. Esse espírito de revanche em relação ao Tratado de Versalhes e à Primeira Guerra Mundial criou o mito de que a guerra era a realização de uma “missão histórica”.

Para atingir seu objetivo os nazistas construíram seu herói – a Alemanha nazista – com traços de antigos heróis míticos. A Alemanha era apresentada como inocente e indefesa, por exemplo, nos mapas dos filmes de campanha, o branco território alemão estava em simbólico contraste com o negro da Polônia, da Grã-Bretanha e da França.

A guerra relâmpago (*Blitzkrieg*) se apresentava como a vitória do futuro sobre o passado, do dinamismo sobre um mundo estático. O realismo das imagens foi acentuado pela predominância de material jornalístico e através da utilização de outros recursos, como mapas e músicas. O uso da narração garantia que as ambivalências da realidade apresentada confundissem o espectador. Os filmes de guerra nazistas não tinham um caráter informativo, mas sim o objetivo de atingir o estímulo emocional através das alusões. As trilhas sonoras, por sua vez, desempenharam papel destacado pois contribuíram para aumentar o clima dramático e reforçar o conteúdo apresentado pelas imagens e narração. Segundo Siegfried Kracauer, a música nos filmes de propaganda era capaz de transformar os tanques de guerra ingleses em brinquedos, remover o cansaço dos rostos dos soldados e, através do seu ritmo, simbolizar o avanço do exército alemão, já que a trilha sonora reforçava o significado das imagens⁹⁷.

Quando a derrota alemã na Segunda Guerra Mundial provava ser inevitável, buscou-se mitificar a futura ressurreição da Alemanha para viver as glórias prometidas de

---

⁹⁷ KRACAUER, Siegfried. “Propaganda e o Filme de Guerra Nazista”. In: *De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. Op.cit., p.322.

um Reich que deveria durar mil anos. Para isso, Hitler e Goebbels investiram grande quantidade de dinheiro e de recursos materiais em *Kolberg* (1945), uma superprodução cinematográfica, que narrava a heróica resistência do povo de Kolberg diante do exército napoleônico. Através desse filme acreditava-se poder animar a destrozada moral nacional. Este objetivo não se concretizou, entretanto, a intenção era vencer pela arte o que havia sido impossível na realidade histórica. Afinal, se os nazistas não saíram vitoriosos da Segunda Guerra Mundial na realidade, procuraram ganhá-la no mundo da fantasia cinematográfica.

1.5 – A CÂMARA INTERNACIONAL DE CINEMA E O PROJETO EXPANSIONISTA DO CINEMA NAZISTA

A Alemanha nazista empenhou-se, na metade da década de 1930, em criar um bloco cinematográfico europeu dominado pelos alemães e orientado em oposição aos Estados Unidos e a União Soviética. Na busca desse objetivo, os líderes nazistas procuraram desenvolver uma organização político-econômica, configurada para projetar o domínio nazista nas novas redes e instituições internacionais e para promover uma campanha cultural em larga escala, celebrando a idéia de um cinema “europeu”, distintivamente definido pela sua profundidade cultural e raízes nacionais, em contraste ao cosmopolitanismo insípido e ao materialismo vazio do cinema norte-americano. No centro dos dois esforços estava a *Câmara Internacional de Cinema (Internationale Filmkammer – IFK)*. Fundada em 1936 para apoiar a condução alemã em direção da criação de um bloco econômico trans-europeu que pudesse rivalizar com os Estados Unidos e a União Soviética, sob a tensa, mas ainda pacífica circunstância de meados da década de 1930, esta era uma organização internacional dos representantes das indústrias cinematográficas nacionais de vinte e duas nações. A IFK promoveu vários encontros antes das tensões políticas condenarem sua organização a irrelevância nas vésperas da eclosão da guerra em setembro de 1939. Em 1941, depois das vitórias militares de Hitler terem colocado a Alemanha nazista e os seus aliados no controle do continente europeu, a organização foi reavivada como parte do novo esforço para consolidar o controle nazista sobre uma coordenada economia cinematográfica européia, agora sob a marca da “Nova Ordem” de Hitler na Europa.

Na sua primeira fase, a IFK era uma estrutura interessante, mas fraca de cooperação cultural projetada para promover a influência nazista; sob as novas condições da Segunda Guerra Mundial, os nazistas foram hábeis em transformar a reconfigurada

IFK na organização central e na ferramenta coercitiva da expansão do modelo de cinema nazista na Europa dos tempos da guerra. Este projeto expansionista e hegemônico foi apoiado pela retórica européia da IFK. Em ambas as suas fases, a IFK mobilizou argumentos econômicos bem estabelecidos, assim como um apelo idealístico a idéia de uma identidade cultural distinta da Europa. Baseada no poder e na centralização da indústria cinematográfica alemã, no prestígio da cinematografia alemã e nas suas tradições culturais, e na, aparentemente invencível, máquina de guerra nazista, os nazistas podiam fazer uma reivindicação palpável para, finalmente, liderar um “cinema europeu” unificado, com um poder econômico e autoconfiança cultural para enfrentar e tentar superar o poder e influência mundial do cinema norte-americano. Este projeto havia sido discutido amplamente desde a década de 1920.

Os líderes da indústria cinematográfica alemã inicialmente propuseram a idéia de uma nova organização internacional de cinema no Congresso Internacional de Cinema em Berlim, realizado de 26 de abril à 1º de maio de 1935, no qual o Ministro Nacional para Esclarecimento Público e Propaganda, o Dr. Joseph Goebbels, havia convidado mais de dois mil representantes do mundo das indústrias de cinema internacionais. Cuidadosamente coordenado pela equipe da *Câmara Nacional de Cinema*, esta conferência apresentou Berlim como o centro da visão cosmopolita de cooperação internacional, enquanto dava apoio à imposição da reivindicação da Alemanha em ser sua nova líder, através de eventos planejados para realçar a riqueza, poder tecnológico, sofisticação cultural e glamour da indústria cinematográfica alemã. Entre as sessões da conferência no Reichstag e no Kroll Opera Haus, os delegados podiam perambular através de uma exibição de câmeras, projetores e equipamentos de som alemães de cinema, incluindo AEG, Siemens e Zeiss⁹⁸. Mais tarde, cerca de sessenta ônibus foram contratados para levar, cerca de mil e oitocentos delegados, para uma visita aos estúdios da Ufa, em Babelsberg, liderada pelo diretor geral do estúdio, Ludwig Klitsch⁹⁹. A Alemanha também mostrou seu compromisso em preservar a história do cinema, ao levar mais de trezentos delegados estrangeiros para conhecer o recém fundado *Arquivo Nacional de Cinema (Reichsfilmarchiv)*, um dos primeiros arquivos cinematográficos patrocinados pelo Estado no mundo. Localizada nos escritórios prestigiosos da Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft no subúrbio de Dahlem, em Berlim, esta instituição já havia colecionado cerca de mil e quinhentos títulos de filmes, desde sua inauguração em

---

⁹⁸ Cf. “Rundgang durch die technische Kongreß-Ausstellung”, *Licht-Bild-Bühne* (27 de abril de 1935).

⁹⁹ Cf. “1800 in Neubabelsberg”, *Film-Kurier* (27 de abril de 1935); „Wochenschau des Kongresses“, *Film-Kurier* (4 de abril de 1935).

fevereiro de 1935, sob o oficial da RFK, Frank Hensel¹⁰⁰. Finalmente, o glamour alemão, associado ao “estilo Ufa”, foi mobilizado no baile formal em Berlin Zoo, na noite de sábado de 27 de abril. Neste dia, Goebbels apresentou ao público uma constelação de estrelas, diretores e celebridades do cinema alemão, incluindo Carola Höhn, Willy Fritsch, Gerhard Menzel, Carl Froelich e o boxeador Mas Schmeling, enquanto atuava como anfitrião para as estrelas estrangeiras, tais como a tcheca Lida Baarová e a atriz de Shanghai, Butterfly Wu. Em 2 de maio, os líderes das delegações estrangeiras foram levados para uma audiência particular com Hitler.

O último acontecimento da conferência teve lugar quando a sua comissão geral, formada apenas de representantes das indústrias cinematográficas européias, aprovaram uma resolução liderada pela Alemanha convocando para a criação de uma nova instituição permanente¹⁰¹. Após um encontro preparatório com apenas os representantes das onze maiores indústrias cinematográficas da Europa em Munique (mês de julho), o estatuto da *Câmara Internacional de Cinema* foi apresentado no Festival Internacional de Cinema de Veneza em setembro de 1935, e foi assinado em Paris em 7 de novembro de 1935. Os encontros da IFK contaram com a participação de delegações da China, Japão e Índia, mas a liderança da instituição era exclusivamente européia: o seu primeiro presidente foi o chefe da *Câmara Nacional de Cinema*, Fritz Scheuermann, vice-presidentes foram os representantes dos maiores estúdios europeus, tais como Olof Anderson da *Svensk Filminudstri*, o diretor francês Felix Gandera e Carlo Roncoroni, chefe da *Cines* italiana¹⁰². Essa liderança continental européia refletia o objetivo principal da organização: facilitar o intercâmbio entre as indústrias cinematográficas européias com o intuito de criar um organizado mercado europeu. Para este fim, os encontros da IFK planejaram a criação de uma comissão internacional para padronizar as práticas de copyright internacionais, um escritório para coordenar a distribuição cinematográfica internacional, um banco para coordenar os empréstimos, e uma corte internacional de arbitragem para as disputas que surgissem¹⁰³. Essas medidas procuravam responder o que era universalmente reconhecido como a crise estrutural central do cinema europeu: enquanto que as *majors* de Hollywood, tinham coberto os custos de produções de seus

---

¹⁰⁰ “Es wurde gute Arbeit geleistet”, *Der Film* (4 de maio de 1935). Ver também: „Reichsfilmarchiv: Akademie der deutschen Filmkunst“, *Film-Kurier* (25 de abril de 1935) e „Ehrung der Pioniere. Film-Archiv als Kulturwert“, *Film-Kurier* (30 de abril de 1935).

¹⁰¹ Ver: *Internationale Filmkongress* (1935), p.21.

¹⁰² Os países que participaram oficialmente da IFK em 1935-1937 foram: Alemanha, Áustria, Bélgica, Tchecoslováquia, Dinamarca, Finlândia, França, Grécia, Hungria, Itália, Luxemburgo, Noruega, Polônia, Portugal, Espanha, Suécia, Suíça e Iugoslávia. A Índia uniu-se durante o encontro de 1937 em Paris, momento em que a IFK declarou ter vinte e um membros, de acordo com “Die Ergebnisse der Pariser Filmkongresse”, *Licht-Bild-Bühne* (12 de julho de 1937). Em sua conta provavelmente incluíram Bulgária, Romênia e Turquia, cujas filiações à IFK em 1935-1939 tem sido impossível de confirmar. Muitos outros países foram representados não-oficialmente na Conferência Internacional de Cinema de 1935, por pequenas delegações, incluindo China, Japão, Grã-Bretanha e Países Baixos.

¹⁰³ Cf. “Die Internationale Filmkammer zusammengetreten”, *Völkischer Beobachter*, n°314, 10 de Novembro de 1935.

filmes no vasto mercado doméstico dos Estados Unidos, podiam exportar os seus filmes por uma reduzida taxa de preço e transformá-los em um grande lucro, nenhum dos cinemas nacionais da Europa tinham um grande mercado doméstico o suficiente para impedir o aumento crescente dos custos de produção.

A introdução do cinema sonoro em 1927-1929 havia exacerbado a situação ao dividir e restringir o potencial mercado exportador para os filmes europeus; fatalmente, isso coincidiu com o panorama global da crise econômica. Se a situação estava ruim em 1935, isso não era novidade. As propostas da IFK refletem as mesmas preocupações que haviam motivado as reivindicações por um “cinema Europeu” unificado, que havia sido muito discutido desde meados da década de 1920. Em 1924, por exemplo, Erich Pommer, o renomado produtor de cinema do poderoso conglomerado cinematográfico alemão da Ufa, havia reivindicado a “produção de filmes europeus, os filmes não mais franceses, ingleses, italianos ou alemães, mas continentais; obras de rápida e internacional difusão européia, que nos permitirá a fácil amortização dos custos de produção, que estão se tornando enormes em todos os lugares”. Esta visão de um “cinema europeu”, que poderia ele próprio, ter o poder de transcender as fronteiras nacionais e resolver as dificuldades financeiras retinham sua força de atração muito tempo depois de Pommer ter saído de Berlim rumo a Hollywood. Mas, por volta de 1935, as visões da IFK refletiam a crença que a criação de um cinema “europeu” ideal poderia não ser o suficiente. Ao invés, mantendo o protecionismo econômico e o nacionalismo cultural da década de 1930, os líderes da IFK propunham que o caminho para responder a crise era o uso de meios políticos e legais para criar um mercado europeu mais coerente e defensivo.

A IFK encontrou a Europa muito preparada para olhar a liderança poderosa da indústria cinematográfica da Alemanha, assim como eles já tinham visto desde meados da década de 1920. Figuras de liderança da indústria cinematográfica da Itália, por exemplo, não tinham ilusões sobre os objetivos alemães que estavam por trás da nova organização “internacional”. Mas vendo cooperação com a Alemanha como um meio de revitalizar a luta da indústria italiana, em 1935 a Itália fascista colocou o prestigioso Festival Internacional de Cinema de Veneza a disposição da IFK, cujos membros haviam aceitado tomar lugares no júri do festival. A IFK também conseguiu colocar a França em uma relação mais próxima com a Alemanha, ao oferecer a segunda presidência da instituição ao produtor francês Georges Lourau, e permitindo que a reunião da organização fosse mudada com ele para Paris em 1937. Além disso, a Federação Internacional de Cinejornalismo (*Fédération Internationale de la Presse Cinématographie*, Fipresci), fundada em Bruxelas em 1930, começou a coordenar os seus encontros com os

da IFK em 1937. Mas os norte-americanos – que haviam estado conspicuosamente ausentes da conferência de 1935 – declinaram em participar, vendo a IFK, não incorretamente, como um plano alemão de domínio que iria tentar bloquear a livre circulação de filmes hollywoodianos na Europa. Mesmo depois da presidência da IFK ter mudado para Paris, a *Associação dos Produtores e Distribuidores de Cinema da América* definiu-a em 1937 como “um bloco europeu que tinha a Alemanha em sua liderança – oficialmente ou não – e era dirigida contra o cinema norte-americano”. Eles se uniram em sua recusa aos holandeses e ingleses, cujas participações na conferência de Berlin de 1935 não foi repetida em 1937.

Com a indústria cinematográfica mais poderosa do mundo hostilizando-a, e com as relações políticas inter-européias sob muita pressão, a IFK não conseguiu realizar muito. Os encontros da instituição de 5-10 de julho de 1937 em Paris – a única realização da qual foi a passagem da resolução liderada pela Alemanha contra os chamados “filmes de incitamento” (*Hetzfilme*) – seria a última atuação da IFK, neste formato. A IFK já estava efetivamente morta, quando o presidente Lourau renunciou e dissolveu o escritório de Paris em 3 de maio de 1939. Naquele momento, a Alemanha nazista começou a consolidar a posição do cinema alemão na Europa através da expansão militar imperialista.

Em 16 de julho de 1941, delegados de dezessete nações européias reuniram-se em Berlim para um encontro de seis dias e solene cerimônia, que oficialmente refundou a *Câmara Internacional de Cinema*. Reunidos nos escritórios de Joseph Goebbels no *Ministério Nacional para Esclarecimento Público e Propaganda*, representantes dos governos e das indústrias cinematográficas da Alemanha, Bélgica, Boêmia e Moravia, Bulgária, Croácia, Dinamarca, Eslováquia, Espanha, Finlândia, Holanda, Hungria, Itália, Noruega, Romênia, Suécia, Suíça e Turquia, assinaram o programa liderado pela Alemanha para a criação de um novo arranjo de cooperação cinematográfica inter-europeu no espírito da “Nova Ordem Européia” criada pela conquista de Hitler sobre o continente¹⁰⁴. A IFK estava entre a primeira onda de novas instituições culturais internacionais e “européias” fundadas sob a liderança alemã, incluindo a *Câmara Internacional de Lei*, a *União dos Escritores Europeus*, a *União Nacional da Associação dos Jornalistas* e a *Federação da Juventude Européia*, através das quais a Alemanha nazista, com a próxima cooperação da Itália fascista e de outros aliados, criaram estruturas institucionais planejadas para assegurar a hegemonia cultural alemã em apoio ao novo império europeu nazista.

---

¹⁰⁴ Ver IFK, *Tagung der Internationalen Filmkammer*. Berlin 16-21 de julho de 1941. (Berlim, s.e, 1941). p.5. Portugal filiou-se em 1942. Suíça manteve o status de observadora antes de retirar-se em 1942, seguida da Suécia, em 1943.

A mudança de filiação da IFK refletiu os tempos de guerra da realidade imperial da Europa. Áustria e Luxemburgo foram absorvidas pelo Reich; as desmembradas Tchecoslováquia e Iugoslávia eram agora representadas pelo Protetorado da Boêmia e Morávia, dominada pela Alemanha, e os estados-satélites da Alemanha da Eslováquia e Croácia; recentemente ocupada, a Grécia foi excluída, a Polônia obliterada, e a França, apesar de foco de muita atenção dos organizadores de cinema nazista, foi barrada de sua anterior posição central na IFK. Os interesses expansionistas alemães no sudeste europeu foram refletidos pela nova presença como membros plenos da Romênia, Bulgária e Turquia. Os Países Baixos, que havia se recusado a unir-se a IFK, foi, então, transformado em membro. Além do mais, como a guerra manteve a Índia britânica fora de participação, a então predominante instituição européia tornou-se também exclusivamente européia.

Falando “não como um alemão, mas como um europeu!”, Goebbels declarou, “Eu posso assegurar à vocês que na cooperação dos povos europeus na área cinematográfica, a Alemanha não possui objetivos egoístas. Nós temos aqui motivos inteiramente altruístas”¹⁰⁵. O novo estatuto da IFK, contudo, assinado no final da cerimônia de refundação em Berlim no dia 18 de julho de 1941, configurou o estabelecimento do domínio alemão, locando o corpo institucional permanentemente em Berlim e criando um sistema de votos proporcional, no qual os votos eram distribuídos em “proporção ao significado da economia cinematográfica de cada país”. Este estatuto dividiu a IFK em vários setores, o mais importante deles, eram a poderosa *Seção de Distribuição, Importação e Exportação* e a *Seção para a Lei de Cinema*, que foram dirigidos pelos antigos chefes da *Câmara Nacional de Cinema*, Günther Schwarz e Georg Roeber¹⁰⁶. A Alemanha realçou a sua parceria com a Itália fascista, ao apontar o industrialista veneziano, Conde Volpi di Misurata, fundador e presidente do *Festival Internacional de Cinema de Veneza*, como o novo presidente da IFK, e o cercaram de uma série de vice-presidentes, cuidadosamente selecionados para refletir as hierarquias culturais e políticas da “Nova Europa”, incluindo o representante do Ministério da Cultura e da Educação da Hungria, László Balogh, o sueco Olof Andersson, Mihai V. Puscariu, o Diretor da Divisão de Cinema do Ministério de Propaganda da Romênia, o representante espanhol Antonio Pacheco Picazo e Carl Froelich, presidente da *Câmara Nacional de Cinema* e proeminente diretor e produtor de cinema da Alemanha. A mais poderosa figura da instituição, no entanto, era seu secretário geral Karl Melzer, oficial de 44 anos da SS,

---

¹⁰⁵ IFK (1941), pp.10-11.

¹⁰⁶ As outras seções da IFK incluíam: *Gerência de Produção para Cinema e Teatro*, *Tecnologia Cinematográfica*, e um para *Filmes Documentários Educacionais e Culturais*. A seção de distribuição também incluía uma *Comissão de Amortização*.

que havia trabalhado na divisão de cinema do Ministério da Propaganda de Goebbels, desde 1933 e havia liderado a organização do Congresso Internacional de Cinema de 1935, em Berlim. Vice-presidente da *Câmara Nacional de Cinema* desde 1939, Melzer aproveitou um mandado de seis anos como Secretário Geral da IFK (comparado ao mandato de três anos do presidente), mantendo-se no quadro da IFK, e participando de todas as suas freqüentes reuniões.

Se a reivindicação de liderança dos alemães era obsessiva, também parecia justificada. Por trás do esmagador domínio militar da Alemanha, o velho desejo da IFK – utilizar os meios políticos para criar uma economia cinematográfica inter-européia sob a liderança da Alemanha – parecia, naquele momento, mais plausível do que nunca. A indústria cinematográfica alemã era de longe a mais forte da Europa, tendo centralizado, coordenado e enriquecido pelo processo estatal de consolidação e expansão que havia sido iniciado em 1936 e alcançaria o seu ápice na criação do gigante conglomerado da Ufi (Ufa-Film-Gesellschaft) em 1942. Expandida e enriquecida através do confisco de cinemas, estúdios e companhias na Áustria e na Tchecoslováquia, e dos capitais retirados de judeus de toda a Europa, a Alemanha então possuía também um enorme mercado doméstico, para si própria. Apesar de muitos talentos terem abandonado a indústria cinematográfica alemã desde 1933, Berlim era a capital de uma crescente cultura cinematográfica multinacional no centro da Europa. Este papel foi apoiado pelas instituições inovadoras planejada para treinar a nova geração de especialistas em cinema, incluindo a *Ufa-Lehrschau*, uma ambiciosa exibição permanente que abriu os fundos dos legendários estúdios da Babelsberg da Ufa em 31 de janeiro de 1936, ilustrando todos os aspectos da moderna produção cinematográfica. Essa exibição, um protótipo que havia sido mostrado aos convidados na conferência de Berlim em 1935, contava ainda com um arquivo e uma biblioteca para servir como núcleo do novo Instituto Alemão para Estudos Cinematográficos. Um modelo rival de cinema educacional foi inaugurado em março de 1938, com o apoio de Goebbels, como a *Deutsche Filmakademie Babelsberg*. Desde 1936, a Alemanha também havia criado um centro de nova rede de relações culturais internacionais, incluindo próximos acordos bilaterais com a Itália e a Hungria, que havia tornado a segunda e terceira mais produtoras de filmes da Europa. Acima de tudo, a reivindicação da Alemanha em liderar um mercado cinematográfico europeu unificado fazia sentido à luz da idéia intensamente debatida de “Nova Ordem”, termo que os nazistas, os fascistas e seus aliados referiam-se ao reordenamento continental da vida política, econômica e cultural européia, que iria seguir a aparentemente eminente vitória das forças do Eixo.

As perspectivas de liderança alemã sobre um cinema europeu unificado haviam sido conquistadas não apenas pelo domínio militar nazista, mas pela perspectiva de criar um cinema superior, ou ao menos, fechar a Europa ao cinema norte-americano. Iniciando em agosto de 1940 – mais de um ano antes da entrada dos Estados Unidos na guerra – os nazistas baniram os filmes norte-americanos nos países sob ocupação alemã. Este foi visto como o primeiro passo rumo ao desenvolvimento, daquilo que o presidente da IFK Volpi chamou de “o autárquico complexo cinematográfico europeu de hoje e de amanhã” – uma economia de cinema européia fechada e internamente integrada. No Nono Festival de Veneza em 1941, o qual Volpi ajudou a transformar em um espetáculo da renascida IFK, a exclusão dos filmes de Hollywood foi apresentada como uma celebração do que um jornal alemão chamou de “Cinema Europeu sem Hollywood”, inaugurando uma nova era de “independência do cinema europeu”¹⁰⁷. Esta era uma condição necessária para o desenvolvimento do cinema europeu que, enquanto fosse culturalmente superior ao seu competidor norte-americano, era delicado e precisava de proteção contra os “estimulantes”, “efeitos” e “sensações” norte-americanas. “Perto de tão forte tabaco norte-americano”, um jornalista alemão escreveu, “os filmes europeus muito gentis, mais sensíveis, pareciam fracos... É na verdade muito claro: uma *doublé-entendre* piadas elícitas recebem mais altos aplausos da multidão do que um poema de Rilke”. Dessa forma, é “excelente para a produção de países individuais que eles não vejam mais filmes de Hollywood – estes países estão começando a desenvolver os seus próprios estilos cinematográficos”¹⁰⁸. Para os alemães, além do mais, esta zona livre dos norte-americanos era uma que a Alemanha poderia idealmente colocar sobre seu domínio. Como Goebbels declarou particularmente ao seu *staff* da *Câmara Nacional de Cinema*, em 15 de fevereiro de 1941, “*Nós podemos ver a Europa hoje como nossa zona de exportação. Os norte-americanos desapareceram como competidores*”.

Como Goebbels sabia, contudo, os filmes norte-americanos ainda não havia completamente desaparecido das telas de cinema européias. (Na realidade, até mesmo a Itália nunca banuiu integralmente os filmes norte-americanos). Quando a IFK iniciou a sua primeira sessão de trabalho em Berlim, em março de 1942, a preocupação primária de seus líderes era induzir – e coagir – seus membros à banir definitivamente os filmes norte-americanos de seus mercados nacionais. No encontro da Seção de Distribuição no Hotel Bristol de Berlim, em 2-3 de março de 1942, presidida por Günther Schwarz, ele próprio um empregado da poderosa Deutsche Filmexport Company e o secretário de exportação

---

¹⁰⁷ “Film Europa ohne Hollywood”, *Dresdner Neueste Nachrichten* (17 de setembro de 1941).

¹⁰⁸ H. Karbe. “Die Entstehung der neuen Filmstile Europas. Aufzeichnungen während der Biennale”, *Nationalzeitung* (Essen) (18 de setembro de 1941).

da *Câmara Nacional de Cinema*, ameaçando os membros da IFK, que não compactuassem com a resolução da IFK, redigida em Munique em dezembro de 1941, para banir todos os filmes de tendência anti-européia, com uma lista de duras penalidades. Isso incluía barrar a exportação de filmes de países ofensores, cortar o suplemento do estoque de películas (uma valiosa comodidade que apenas a Alemanha e a Itália podiam economicamente produzir), e bloquear a sua provisão com filmes do restante dos membros da IFK¹⁰⁹. Este tratado foi ampliado no encontro geral da IFK em Roma, em abril de 1942, com a resolução de chamar as sanções contra as nações filiadas, que falharam em esforços sérios de eliminar os filmes norte-americanos de seus países até o final do ano¹¹⁰.

A confiança da IFK nas medidas coercitivas reflete o fato de que mesmo a IFK celebrar oficialmente as possibilidades oferecidas por um “Cinema Europeu sem Hollywood”, a súbita remoção dos filmes norte-americanos representariam uma crise para muitas indústrias cinematográficas européias. Os produtores ficariam com pouco produto para satisfazer as demandas dos donos de cinema por novos filmes, os lucros seriam perdidos, e a audiência diminuiria. Assim quando a delegação da Hungria opôs-se a ordem de banir os filmes norte-americanos da IFK em abril de 1942, no encontro em Roma, eles receberam gritos de alegria dos outros delegados da IFK; eles também incorreram à ira dos mestres alemães da IFK, que rapidamente mobilizaram os poderes coercitivos da poderosa rede das instituições culturais da Alemanha. Os delegados alemães do Comitê de Intercâmbio Cultural Alemão-Húngaro, um legado do acordo cultural de 1936, entre as duas nações, reforçou a ordem da IFK para cortar o estoque de suprimento de película da Hungria. Esta tática procurou pressionar os húngaros a anunciar o total banimento dos filmes norte-americanos em 1942.

Se essas medidas coercitivas eram o bastão da IFK, seu discurso era a promessa de um grande comércio inter-europeu de filmes dentro de um bloco europeu protegido e autárquico. Neste novo sistema, que a IFK ajudaria a expandir e aperfeiçoar sob o slogan “Cinema Europeu para a Europa!”¹¹¹ Este slogan foi ancorado por uma série de medidas econômicas e legais concretas, que buscaram ampliar o modelo de indústria cinematográfica alemã – verticalmente integrada, centralizada, controlada pelo Estado, e operando com lucro, de acordo com os princípios capitalistas – em cada país europeu e, depois, para toda a Europa.

---

¹⁰⁹ IFK (1942), p.13.

¹¹⁰ Ibid., pp.74-75.

¹¹¹ Frase do discurso de Pavolini, Ministro da Cultura Popular da Itália fascista, na sessão de encerramento do encontro geral da IFK em Roma, 10 de abril de 1942. Publicado na revista italiana semanal *Film*, 16 (18 de abril de 1942) e na IFK (1942), p.37.

Já na refundação da IFK, em julho de 1941, a nova e reconfigurada presidência chamou cada nação filiada, que ainda não havia desenvolvido uma única “organização central de liderança” no modelo alemão e italiano, empregado para representar as suas indústrias cinematográficas nacionais em nível interno, e para aplicar as decisões da IFK em nível local. Esses poderosos organismos nacionais, subordinados a IFK, permitiriam a Alemanha nazista a penetrar e padronizar as obras locais das heterogêneas indústrias cinematográficas da Europa, tornando possível a rede de coordenação da distribuição, exibição e produção cinematográfica da Europa com uma intervenção da Alemanha. Por sua vez, os alemães podiam apresentar essas medidas como um passo rumo a criação de um mercado europeu integrado, que iria provê-los com mais filmes do que o suficiente para substituir os filmes norte-americanos, os quais os cinemas eram dependentes.

A distribuição dos filmes europeus para os cinemas europeus – um problema ocasionado pela falta de existência de uma rede de ligações e da natureza, geralmente protecionista, das economias européias em tempos de guerra – seria facilitada, por exemplo, pelo planejamento de Berlim em administrar a balança de pagamentos entre as economias européias, evitando as complexidades das muitas transferências entre os países europeus. A *Seção de Lei do Cinema* preparou modelos de contratos padronizados para facilitar as relações internacionais entre produtores, distribuidores e donos das salas de cinema, enquanto o novo estatuto da IFK fundou a *Corte de Arbitragem*, também em Berlim, tomaria as medidas necessárias para superar as diferenças entre as nações européias “no maior interesse da economia cinematográfica européia”.

Em relação à exibição cinematográfica, a IFK buscou regular a competição entre os donos de cinema com o objetivo de criar um mercado cinematográfico europeu racionalizado com maior demanda de filmes. Em Munique (novembro de 1941), os delegados da IFK resolveram, por exemplo, criar um programa cinematográfico europeu padronizado – um cinejornal, um filme de longa-metragem e um documentário (ou *Kulturfilm*) – que não excederia duas horas e poderia estritamente banir a sessão dupla. Os encontros subseqüentes discutiram a regulamentação da abertura de novos cinemas, padronização a duração do tempo de novos filmes que seriam exibidos, além de estabelecer um preço mínimo dos ingressos, através de um padronizado “sistema de ingressos” europeu. A aplicação continental dessas medidas centralizadas e racionalizadas da *Filmpolitik* nazista – medidas que havia se tornado compulsórias na Alemanha desde 1938, e através da Europa ocupada, desde 1940 – reduziria o número de filmes nos cinemas europeus para cerca de quatrocentos anualmente.

A IFK prometia também apoiar e defender as pequenas indústrias cinematográficas da Europa em seus esforços em produzir um estilo nacional característico. Esta ênfase nos valores do nacionalismo cultural, embora aparentemente esteja em conflito com a mensagem “européia” da IFK, foi um elemento crucial na visão da IFK. O modelo do mercado europeu composto da troca entre cinemas com identidades nacionais estáveis e distintas efetivamente respondiam a uma crise real: oferecia as indústrias cinematográficas européias a perspectiva de acesso a um mercado expandido e protegido, enquanto aliviava as preocupações das elites culturais acerca da degeneração cultural e levante social, associados com a descontrolada transferência descontrolada da cultura internacional, em especial vindo dos Estados Unidos e da União Soviética, que as nações européias viam como uma ameaça a sua soberania cultural nacional. Além do mais, a promessa da IFK era colocar o cinema nas mãos dos regimes nacionalistas e de suas elites intelectuais, econômicas e culturais, que poderia servir-se dele como uma ferramenta para o Estado e as elites influenciarem as massas. Ao alinhar o cinema as suas raízes e tradições nacionais, removendo-o das mãos dos estúdios norte-americanos e dos financistas judeus, a IFK ajudava a neutralizar o efeito desestabilizador social do cinema, que havia encorajado as massas, especialmente as mulheres e as crianças, a imitar os estilos de se vestir e as maneiras estrangeiras, em especial a norte-americana.

Este modelo era consistente com o compromisso da ideologia nazista em formar uma cultura *völkisch*, enraizada nos valores e tradições que eram particulares a uma raça específica, e purificada de cosmopolitismo associado, acima de tudo, com os judeus. Também refletia especialmente a ideologia nazista de relações culturais internacionais, que conclamam uma forma de “contato cultural” entre nações puras, que possam enriquecer a ambas, sem lidar com a contaminação cultural ou degeneração. Significativamente, isso permitia aos líderes alemães da IFK a apresentarem-se como defensores das tradições nacionais européias; muitas dos pequenos cinemas nacionais do continente, de fato, desfrutaram de um desenvolvimento significativo sob a hegemonia alemã. Finalmente, a sugestão de que as nações européias seriam permitidas manter suas soberanias culturais na “Nova Ordem” Nazista era particularmente significativa para aqueles países, cuja soberania política, ou existência, encontrava-se numa situação dúbia em 1942.

Mesmo a IFK oferecer uma visão atrativa aos líderes de cinema europeu, suas ações e ideologia serviram apenas para estabelecer a absoluta hegemonia alemã na Europa. O objetivo das medidas da IFK de consolidação de troca inter-européias não foi,

por exemplo, a criação de uma zona livre de comércio europeia, mas sim o estabelecimento de uma economia cinematográfica europeia planejada sob o controle centralizado da Alemanha nazista. Como várias indústrias europeias logo descobriram, os mecanismos de intercâmbio da IFK não ofereciam, de fato, o acesso aperfeiçoado ao lucrativo mercado alemão, que seus líderes prometeram. As cotas de exportação da IFK foram reforçadas pela *Transit Film GmbH*, uma companhia de distribuição que Goebbels havia fundado em maio de 1942 para consolidar todos os distribuidores regionais conquistados pela Alemanha. Com controle total sobre o mercado alemão e dos países europeus ocupados, a *Transit Film* vigorosamente exportou os filmes alemães, enquanto restringia a exportação de filmes estrangeiros, mesmo os de seus aliados, como a Itália e a Hungria. Além do mais, a insistência da IFK que as suas nações filiadas produzissem filmes tipicamente nacionais, enquanto aparentemente apoiava as tradições culturais ameaçadas, na verdade serviram ao desejo de Goebbels, registrado em seu diário em maio de 1942, em fazer da Alemanha “o poder dominante no continente europeu. No que se refere aos filmes produzidos em outros países, eles devem apenas ser de caráter local ou limitado”. Apenas a Alemanha poderia estar capacitada para desenvolver os espetaculares *blockbusters* de sucesso internacional, que iriam afirmar a sua posição como o líder cultural inquestionável da Europa.

A *Câmara Internacional de Cinema* (IFK), então, significava criar uma ferramenta de apoio ao império alemão na Europa. Mas os esforços nazistas em criar uma nova ordem cinematográfica europeia dominada, serviram apenas para forçar o fechamento do mercado europeu ao cinema norte-americano. No período em que a IFK realizava a sua última grande reunião realizada em Budapeste de 28 de novembro à 4 de dezembro de 1942, a sexta divisão do exército alemão havia sido rendida pelas forças russas fora de Stalingrado, perdendo a batalha que representou o ponto de mudança da guerra. Os esforços alemães em forjar um contra-ataque inter-europeu à Hollywood havia sido bem recebido e obtido grande interesse e ampla colaboração. Mas baseado na brutal busca de domínio absoluto da Alemanha, em serviço da “Nova Ordem” de exploração, racismo e genocídio, a IFK tornou-se um episódio de cooperação cultural europeia que a maioria dos seus participantes estava feliz em esquecer.

1.6 – OS CINEASTAS OFICIAIS E SUAS PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS

1.6.1 – LENI RIEFENSTAHL: A ESTETIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA DO NAZISMO

Helene Bertha Amalia “Leni” Riefenstahl nasceu no dia 22 de agosto de 1902, em Berlim. Começou sua carreira artística estudando pintura e foi dançarina na Companhia de Max Reinhardt, antes de ser contratada para trabalhar em *A Montanha Sagrada* (*Der Heilige Berg*, 1926), do Dr. Arnold Fanck. Este cineasta foi o criador e o maior expoente dos chamados “filmes de montanha”, gênero de grande sucesso do cinema alemão das décadas de 1920 e 1930, que refletiam a tentativa do povo alemão de encontrar um refúgio espiritual, uma forma de existência depois dos anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918).

Nestes filmes Fanck utilizava sua câmera para conseguir cenas documentais como geleiras brancas contrastando com o céu escuro ou nuvens formando verdadeiras montanhas sobre os próprios montes. Muitas destas cenas serviram para fazer filmes sobre alpinismo que logo se transformou, de um simples esporte, num verdadeiro culto matizado de heroísmo que se expressava em explorações turísticas.

Depois de se unir a Fanck, Leni Riefenstahl – a única mulher de sua pequena companhia cinematográfica – começou a lidar com todas as fases e técnicas de produção cinematográfica. Alguns de seus melhores filmes dessa época foram “*O Inferno Branco de Piz Palü*” (“*Die Weisse Hölle von Piz Palü*”, 1929), “*A Chama Branca*” (“*Der Weiße Rausch*”, 1931), este, uma comédia em que ela representava uma moça que se iniciava nos ritos do esqui, e “*Avalanche*” (“*Stürme über dem Mont Blanc*”, 1930), onde ela enfrentava os perigos da montanha para salvar seu namorado, preso no alto do Monte Branco. Em 1932, Leni Riefenstahl começou a produzir seus próprios filmes, dirigindo e estrelando “*A Luz Azul*” (“*Das Blaue Licht*”, 1932), baseada numa antiga lenda dos habitantes da região das Dolomitas italianas. Este filme chamou a atenção de um político em ascensão, chamado Adolf Hitler. Para ele, “*A Luz Azul*” revelou o poder visionário de Leni Riefenstahl. A exaltação de uma beleza cruel, que perdura à custa do sofrimento alheio, a fascinação pelo irracional e pelo espírito de sacrifício, o confronto entre um ser iluminado e as massas supersticiosas. Estes eram temas que aproximavam a jovem cineasta da ideologia nazista. Por isso, não foi mera coincidência que naquele mesmo ano, ao conhecer o futuro Führer, este lhe dirigiu um galanteio: “Você é a encarnação

perfeita da mulher alemã”. E, em seguida, fez uma promessa: “Assim que chegarmos ao poder, você produzirá os nossos filmes”¹¹².

Leni Riefenstahl: A Cineasta Favorita de Hitler

No ano seguinte Hitler cumpriu sua promessa, convidando Leni Riefenstahl para fazer o documentário oficial sobre o Quinto Congresso do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães em Nuremberg, ocorrido de 30 de agosto a 3 de setembro de 1933, o primeiro que se realizou após a ascensão dos nazistas ao poder, intitulado *A Vitória da Fé* (*Sieg des Glaubens*, 1933).

Neste documentário, Leni Riefenstahl filmou as grandes reuniões de massas coreografadas e os discursos inflamados de Hitler. Os Congressos de Nuremberg reafirmavam a imagem pública de Hitler como um líder forte e confiante, cujo discurso prometia uma nova, dinâmica e poderosa Alemanha. As tradicionais cerimônias nazistas desenrolavam-se diante da câmara como se encenadas: fanfarras, desfiles e marchas. No documentário, o líder da SA, Ernest Röhm, ainda possuindo um papel de destaque no movimento nazista, aparece em igual posição, ao lado de Hitler, pouco antes de ser assassinado na “Noite dos Longos Punhais”, o que motivou a censura nazista a retirá-lo de circulação após 1934. Mesmo assim, este documentário consagrou o talento de Leni

¹¹² Cf. RIEFENSTAHL, Leni. *Riefenstahl: A Memoir*. Nova York: St. Martin's Press, 1993.

Riefenstahl como diretora e serviu de ensaio ao seu filme de propaganda política mais famoso: *O Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*, 1935), um documentário sobre o Sexto Congresso do Partido Nazista em Nuremberg, realizado de 4 a 10 de setembro de 1934, sob o slogan de “Congresso da Unidade”.

O próprio Hitler encomendara a Riefenstahl a realização deste novo filme, mas ela relutara em aceitar a incumbência. A jovem cineasta tivera problemas com o Ministro da Propaganda do III Reich, o Dr. Joseph Goebbels, durante a produção de *A Vitória da Fé* e temia que tais atritos se repetissem. Então, abandonou o encargo, deixando Walter Ruttmann, considerado um dos melhores realizadores de documentários, devido ao sucesso do seu filme *Berlim: Sinfonia da Metrópole* (*Berlin: Symphonie Einer Grossstadt*, 1927), dirigir as filmagens do congresso nazista. Hitler, zangado, chamou-a de volta e, ao retornar, Leni constatou que os planos de Ruttmann não coincidiam com os seus em nenhum ponto; decidiu, então, assumir a tarefa de realizar o filme. Segundo declarações da cineasta, “Hitler não queria que seu filme fosse uma peça de propaganda, produzida por algum funcionário do Ministério de Goebbels, mas sim uma obra de arte, realizada por um artista”.

No entanto, é difícil acreditar que ela estivesse tão relutante em aceitar a produção de *O Triunfo da Vontade* e que não tenha sentido nenhum orgulho do seu resultado, como ela sempre buscou afirmar. No documentário *A Deusa Imperfeita – Leni Riefenstahl* (*Die Macht der Bilder – Leni Riefenstahl*, dir. Ray Müller, Alemanha, 1993), ela não conseguiu esconder seu entusiasmo e satisfação quando falou da produção do filme. Da mesma forma, no seu livro *Nos Bastidores do Filme sobre o Congresso do Partido* (*Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films*), em que a cineasta documentou, com textos e fotos, os preparativos das filmagens de *O Triunfo da Vontade*, Leni acabou mostrando o quanto este trabalho a apaixonou. As fotos a revelaram diligente e despachada, ensinando as crianças, que eram filmadas, como deveriam se comportar “naturalmente” em presença da câmera; com seus companheiros de filmagem, ela aparecia experimentando todas as posições, todos os ângulos: entrava no buraco, subia na cadeira-elevador, media a luz e a distância da câmera. Para obter imagens, não previamente calculadas, não mediu esforços em conquistar o apoio dos guardas, líderes e autoridades para seus objetivos cinematográficos: choramingava para Joseph Goebbels, usava de sedução com Wilhelm Brückner e levava Hermann Göring na conversa. Ao mesmo tempo, posava ao lado de Hitler, emocionada e arrogante, segura de sua posição na hierarquia do movimento nazista.

Desta forma, com plena “liberdade artística”, orçamento ilimitado, os mais novos equipamentos e equipe técnica à sua disposição, Leni Riefenstahl assumiu a tarefa de realizar um documentário mítico e mitificador, completamente encenado, que retratou o estilo monumental do espetáculo político do Congresso de Nuremberg.

Para a realização das filmagens foram utilizados 18 operadores de câmera, agrupados sob a direção de Seep Allgeier, aos quais ainda vieram juntar-se, segundo as necessidades, 16 operadores de atualidades, cerca de 15 assistentes e 4 equipes de tomadas de som. Ao todo, 120 assistentes foram designados para as filmagens e novas técnicas de fotografia e lentes telescópicas foram utilizadas para registrar as reações da multidão. Uma plataforma de 8 metros acima do solo e um elevador de 30 metros de altura permitiram tomadas ascendentes, amplas panorâmicas e imensos *travellings* sobrevoando a multidão.

Leni Riefenstahl, em *Nos Bastidores do Filme sobre o Congresso do Partido*, revela que “os preparativos para o Congresso do Partido foram feitos em conexão com os preparativos para o trabalho das câmeras”¹¹³. “Esta iluminadora declaração”, segundo Siegfried Kracauer, “revela que o congresso foi planejado não apenas como uma espetacular reunião de massa, mas também como um espetacular filme de propaganda”¹¹⁴. O resultado foi a transfiguração da realidade, que significou assumir o caráter de um “autêntico documentário”. Não só foram cenas ensaiadas antecipadamente, mas também não se tratou de uma gravação direta, já que as seqüências dos eventos no filme foram manipuladas na edição de Leni Riefenstahl para fluir naturalmente. Ainda segundo Kracauer,

o filme representa a completa transformação da realidade, sua completa absorção pela estrutura artificial do Congresso do Partido. Os nazistas haviam preparado meticulosamente o terreno para tal metamorfose: grandiosos arranjos arquitetônicos foram construídos para acompanhar os movimentos de massas e, sob a supervisão pessoal de Hitler, planos precisos de marchas e paradas foram projetados e ensaiados bem antes do evento. Assim, o congresso podia evoluir literalmente num espaço e num tempo próprios; graças à perfeita manipulação, se tornou não tanto uma demonstração espontânea, mas uma gigantesca extravagância sem lugar para nenhuma improvisação. Este show encenado, que canalizou as energias psíquicas de milhares de pessoas, diferiu dos monstruosos espetáculos usuais apenas pelo fato de ter pretendido ser uma expressão da existência real do povo¹¹⁵.

Jean Mitry observou que foram filmados 130.000 metros de negativos ao longo de várias sessões, e apenas 3.100 metros foram conservados na montagem final, num processo análogo para se produzir um filme de ficção. Além disso, a “realidade” enfocada

---

¹¹³ RIEFENSTAHL, 1935, p.84.

¹¹⁴ KRACAUER, 1988. p.342

¹¹⁵ KRACAUER, 1988, p.341.

já é uma encenação previamente concebida por Albert Speer, que coreografou as massas, organizou os desfiles, decorou os palanques com bandeiras e outros acessórios, segundo indicações pessoais de Hitler e de Goebbels, para produzir o maior impacto visual e galvanizar as massas. As tomadas não seguem a cronologia dos acontecimentos, mas reorganiza-os em 11 seqüências, que compreendem, cada uma delas, um ou mais discursos pontuados pelos movimentos e reações entusiásticas da multidão. Estas seqüências são ligadas por desfiles ou paradas, e sua sucessão compõe uma continuidade cujo rigor e rigidez se intensifica para produzir um calculado efeito emocional¹¹⁶.

Leni Riefenstahl costumava declarar que o “triunfo” apresentado no filme era “o triunfo de uma Alemanha forte e o triunfo da vontade do líder”. Estes temas eram conduzidos por um distinto artifício estilístico, o qual comandou o aspecto de documentário-reportagem. A narrativa fílmica consistiu-se nos discursos políticos feitos por Hitler, pelos líderes nazistas e pelos juramentos de lealdade dos seus fiéis seguidores. Os outros aspectos a notar são as composições visuais empregadas por Leni Riefenstahl e seus ajudantes. Em algumas partes podemos comparar as cenas de organização ornamental das massas com o filme *Os Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1923), de Fritz Lang. O estilo monumental d’ *O Triunfo da Vontade* pretendia apresentar Hitler, nas palavras de Erwin Leiser,

como o novo Siegfried e seus seguidores como personagens extras na colossal ópera de Wagner, uma massa anônima completamente sob sua influência¹¹⁷.

Os nazistas buscavam reviver o esplendor e o simbolismo do passado primitivo da Alemanha e “*O Triunfo da Vontade*” evocou a sua força selvagem. Os discursos não eram tão importantes no filme. As massas apareciam mobilizadas num estado de êxtase, ao participar do movimento bem organizado. A cidade era um mar de estandartes com suásticas, fogueiras, tochas acesas à noite e ritmo de música marcial nas ruas. As câmaras de Riefenstahl se moviam de forma a que o espectador não só visse aquele mundo de movimentos febris, mas se sentisse também envolvido no filme. Assim, o documentário projetava uma imagem grandiosa e triunfal do regime nazista, coroando a ascensão de Adolf Hitler ao poder absoluto, testemunhando e revigorando a fidelidade do povo alemão ao nazismo e ao seu Führer.

Nas primeiras seqüências do filme Hitler é mostrado como o enviado de Deus, o messias que vai levar a Alemanha a conquistar o mundo. Desde a mística abertura, em

---

¹¹⁶ MITRY, 1980, pp.547-548.

¹¹⁷ LEISER, 1968, p.25.

que por entre nuvens celestiais surge o avião trazendo o messias, de quem se espera apenas a imagem e a palavra, passando pelos impressionantes *close-ups* de soldados anônimos ou cidadãos “arianos”, prontos para o sacrifício, até a geometria disciplinada e disciplinadora das tropas dispostas na arena dos discursos, tudo traz a marca da grandiosidade, da ordem e da perfeição, como se Deus tivesse vindo ao planeta Terra para revelar o povo escolhido e incumbi-lo da purificação do planeta, guiando os crentes para a salvação¹¹⁸. Esse efeito de grandiosidade se deve, na opinião de Lotte Eisner, ao emprego freqüente da filmagem em primeiro plano, que dá aos menores objetos proporções gigantescas, passando uma idéia de superioridade¹¹⁹. Dessa forma, em *O Triunfo da Vontade*, a propaganda revelou-se aplicada com tanta perfeição à realidade que se torna difícil distinguir onde termina a realidade e começa a encenação. Não é mais possível perceber se a câmera filmou uma parada militar real ou se tudo foi apenas encenado para ela: teria o congresso criado o filme ou foi o filme que criou o congresso?

Tag der Freiheit. Unsere Wehrmacht
(*Dia da Liberdade. Nossas Forças Armadas*, dir. Leni Riefenstahl, 1935)

¹¹⁸ Raoul Girardet descreve o processo de construção do mito do salvador. Segundo o autor, Adolf Hitler pode ser identificado com a imagem do Homem providencial, assim como Moisés, aquele capaz de anunciar os novos tempos, aquele que lê na história aquilo que os outros não vêem. O líder que conduzido por uma espécie de impulso sagrado, guia seu povo pelos caminhos do futuro. Ou seja, “processo de identificação de um destino individual e de um destino coletivo, de um povo inteiro e do intérprete profético de sua história, que com toda evidência encontra sua realização exemplar na corte bastante alucinante desses grandes ‘chefes’ ditatoriais de que nosso século viu multiplicarem-se as imagens. Oradores de caráter quase sagrado, é em primeiro lugar pelo Verbo que agem, é pela palavra que pretendem decidir o discurso da história. (...) É pelo poder específico do Verbo que se opera, com efeito, essa estranha comunhão que faz com que, dirigindo-se o chefe político à multidão, seja igualmente a multidão que se exprime nele, com ele. Hitler se compara de bom grado a um tambor, uma caixa de ressonância: sua voz não é mais que a de todos os homens e de todas as mulheres da Alemanha, amplificada, mediatizada. (...) o Vidente, o Chefe profético não aparece mais, então, como o simples representante, o simples executante da vontade geral. Ele é sua encarnação no sentido mais profundamente religioso do termo: encarna-a na totalidade de suas dimensões sociais; encarna-a na totalidade de seus destino histórico, em seu passado, em seu presente e em seu futuro. Perder-se nele é, sem dúvida, renunciar à identidade individual; mas é reencontrar, ao mesmo tempo, a integridade da identidade coletiva, a fusão íntima e indissolúvel com a comunidade mãe”. GIRARDET, Raoul. *Mitos e Mitologias Políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.79.

¹¹⁹ EISNER, 1985. p.231

No ano seguinte, Leni Riefenstahl voltou a filmar as cerimônias do Congresso de Nuremberg, desta vez a pedido do Alto Comando da Wehrmacht (exército alemão), para a produção do curta-metragem *Dia da Liberdade. Nossas Forças Armadas (Tag der Freiheit. Unsere Wehrmacht, 1935)*, um complemento d' "O Triunfo da Vontade", já que no filme anterior foi dedicada pouquíssima atenção às forças armadas. Esse fato levou a cineasta a assumir o compromisso de produzir um documentário curta-metragem específico sobre os exercícios militares apresentados nas cerimônias do Congresso do Partido Nazista de Nuremberg, em 1935.

Neste documentário, a câmara acompanha a preparação matinal dos soldados, paradas, fanfarras militares e a apresentação das novas armas, tanques e aviões, até então proibidos pelo Tratado de Versalhes, perante Adolf Hitler e milhares de espectadores. Dessa forma, o objetivo principal do filme, excluído durante muitos anos pela cineasta de sua filmografia, era documentar a reconstrução do Exército alemão, a remilitarização da nação e o seu poderio bélico.

A concepção da política como espetáculo foi novamente trabalhada por Leni Riefenstahl em *Olímpia (Olympia, 1938)*, um longo documentário dividido em duas partes – "Festival das Nações" e "Festival da Beleza" – consagrado ao XI Jogos Olímpicos realizados em Berlim. Este evento esportivo foi uma oportunidade para Hitler obter o reconhecimento internacional do regime e mostrar ao mundo inteiro e ao povo alemão a imagem de uma "Nova Alemanha" forte e destemida.

Olympia, então, retrataria as Olimpíadas como a celebração esportiva de todas as nações do mundo, em plena Alemanha nazista, organizada, dedicada e destemida a cumprir seu único objetivo: tornar-se a nação mais importante do planeta. Assim como Hitler queria, os paralelos com a Olimpíada clássica da Grécia antiga são mostrados logo no início do filme, resgatando nos XI Jogos Olímpicos um caráter clássico do espírito olímpico. Após uma longa introdução onde corpos dançam nus, as filmagens dos Jogos começam efetivamente. Os resultados iniciais mostram a Alemanha sempre presente entre os três primeiros lugares, assim como os japoneses e italianos em algumas ocasiões. A disputa entre "negros x brancos" também é evidente durante todo o filme. Podemos ouvir o locutor chamar Jesse Owens, grande campeão americano de American Negro¹²⁰.

---

¹²⁰ Leni Riefenstahl nega a possibilidade de qualquer conteúdo preconceituoso no filme, lembrando que: "Foi um sucesso, mas um sucesso inesperado: ninguém no governo tinha visto um metro de película antes da estréia. Eu tinha feito um filme independente. Eu me lembro de uma única ordem, que me foi dada por telefone e que vinha do Ministério da Propaganda: ela me fazia compreender que o Dr. Goebbels não desejava ver muitas pessoas 'de cor' entre os heróis...". Apud. COSTELLE, Daniel. *Histoire des jeux olympiques*. Paris: Larousse, 1980. p.83.

Leni Riefenstahl em lugar da filmagem cronológica dos jogos, optou por uma estrutura mais diversa, baseada em ritmos distintos: os atletas nus exaltam a beleza física e a virilidade, aludindo à ascendência helênica da Alemanha nazista; a relação harmônica do homem com a natureza ao mostrar os exercícios preparatórios dos atletas, a camaradagem dos participantes pertencentes a distintas culturas e países; as provas olímpicas rodadas com doses de intriga e o êxtase do triunfo plasmado com os símbolos olímpicos (tochas, bandeiras). Há uma variedade notável no ritmo da montagem e nas relações gráficas entre os planos que, em geral, proporcionam um tempo adequado à ação. A trilha sonora se vale de uma voz em *off* que, em lugar de informar, comenta com dramatismo as provas e reforça o suspense sobre o resultado, e de uma variada música ao estilo wagneriano de Herbert Windt.

A estética masculinizante, a glorificação do corpo e da apresentação dos atletas como super-homens em coerência com a mitologia nazista de supremacia da raça ariana, o entusiasmo na representação dos desfiles e das massas unidas no espetáculo do esforço e da disciplina, a relação cósmica do homem com a natureza, a decoração grandiloquente, a música wagneriana própria da cultura nazista, a proliferação da cenografia nazista nos estádios e a figura do Führer presidindo muitas das competições fazem deste documentário uma obra que mantêm o estilo cinematográfico dos outros filmes dedicados ao Congresso do Partido Nazista. A diferença está em que, neste caso, a propaganda é mais sutil; têm-se argumentado que este filme não é racista porque reflete com fidelidade o êxito de Jesse Owens, embora se omita o desprazer de Hitler ao atleta afro-americano. De qualquer forma, transcendendo a simples reportagem das Olimpíadas de 1936, *Olímpia* transformou-se num hino de louvor à Alemanha de Hitler e aos ideais de beleza, perfeição física e pureza racial¹²¹.

Leni Riefenstahl descreveu o tema do filme como “Schönheit”, uma celebração da graça e da beleza do corpo, sem nenhum objetivo político. No entanto, fica patente no filme que a obsessão de Leni Riefenstahl por saúde, força e beleza estava em sintonia com a noção de “pureza racial” preconizada pelos nazistas. O tratamento dado ao esporte é o de um ritual, de realizações heróicas de super-homens. Na versão alemã foram dedicados dois minutos a mais ao líder Adolf Hitler e ao movimento nazista. Além disso, o documentário foi realizado no momento em que o regime nazista começava a sua etapa expansionista que desembocaria na Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945). Para eliminar a imagem negativa que o país tinha no exterior, “*Olímpia*” propagava a grandiosidade e prosperidade da Alemanha nazista para o mundo inteiro. Assim como O

---

¹²¹ PEREIRA, 2007, pp.264-265

Triunfo da Vontade, *Olímpia* criou uma atmosfera extraordinária, acima da vida comum. Exatamente por não ter pretendido ser um filme de propaganda, conseguiu sê-lo de forma muito mais eficaz. Porque o que se mostra em *Olímpia* é muito mais sutil do que todas as técnicas pesadas e grandiosas empregadas em *O Triunfo da Vontade* e em outros filmes de propaganda nazista.

Olympia estreou em 1938, como parte das festividades do quadragésimo nono aniversário de Hitler, tendo recebido um prêmio no Festival Cinematográfico de Veneza e, no ano seguinte, uma medalha de ouro e o diploma do Comitê Olímpico Internacional. Nesta época, porém, muitas pessoas já anteviam a guerra e, por isso, hostilizavam Leni Riefenstahl, que era uma personalidade de destaque da Alemanha nazista. Sua visita a Hollywood foi uma verdadeira calamidade. Leni foi desprezada por todos, publicamente, na “capital” do cinema, exceto por Walt Disney, que acreditava nos seus méritos de cineasta e, por isso, considerava que ela fosse digna de uma boa recepção.

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, Leni Riefenstahl trabalhou com fotojornalismo, acompanhando as tropas alemãs à Polônia, em seu primeiro estágio, como correspondente de guerra, com direito a dispor de sua própria equipe de filmagem. Seu trabalho foi bastante polêmico, sobretudo, devido à denúncia de alguns jornais ingleses que publicaram uma fotografia sua em trajes de montaria “inspecionando” os corpos de alguns poloneses mortos num campo de concentração. Sua explicação para isso foi que ela apenas acompanhara as tropas alemãs e que, na época, protestara junto ao General-Comandante no sentido de proteger os poloneses. Um inquérito, em 1952, inocentou-a de conluio no incidente já que ela simplesmente testemunhara os fatos.

Tiefenland (Terra Baixa, dir. Leni Riefenstahl, 1944)

Após abandonar seu trabalho de correspondente de guerra, Leni dedicou-se, entre os anos 1940 e 1944, a produção de *Terra Baixa* (*Tiefland*, 1944), filmado na Espanha e na Baviera alemã. Segundo a cineasta, a decisão de filmar *Terra Baixa*, um filme “apolítico”, deveu-se, sobretudo, ao desejo de não ser obrigada a cooperar com o esforço de guerra, realizando filmes de propaganda. Mesmo assim, é inegável encontrar nesse filme muitos temas da ideologia nazista. Como em *A Luz Azul*, *Terra Baixa*, baseada na famosa ópera catalã de Eugen d’Albert, retrata os contrastes entre o mundo tradicional e “puro” da montanha e a planície, com os seus habitantes avaros e corruptos, e novamente a protagonista (interpretada por Leni) aparece como uma bela, misteriosa e incompreendida mulher, dividida entre o amor de dois homens.

Décadas mais tarde, a associação de Ciganos Rom acusou a cineasta de ter recrutado cento e vinte ciganos vindos de campos de concentração para trabalhar como figurantes neste filme. A associação afirmou que ela teria enviado-os novamente aos campos, condenando-os à morte, após a conclusão das filmagens.

Em 1945, com o final da guerra, Leni foi presa pelos Aliados, pois seu trabalho foi considerado uma contribuição à propaganda nazista. Inquirições e aparições em juízo começaram em 1948, continuando até 1952, quando ela foi finalmente “desnazificada” com o veredicto: “Nenhuma atividade política de apoio ao regime nazista que pudesse autorizar uma punição”. Finalmente, pôde, então, lançar *Terra Baixa*, em 1954, depois de longos anos lutando para obter de volta os negativos do filme, confiscados pelas autoridades da ocupação francesa. Mesmo assim, depois da queda do III Reich, Leni Riefenstahl foi uma das poucas figuras da indústria cinematográfica alemã a sofrer ostracismo devido ao seu passado de glorificação ao nazismo. Durante toda a sua vida, ela vigorosamente continuou negando todas as acusações de envolvimento amoroso ou cumplicidade política com Hitler.

Na década de 1970 voltou a aparecer na mídia, destacando-se pelo seu trabalho de cobertura dos Jogos Olímpicos de Munique, em 1972. Nesta época, seu interesse pelas tribos dos nuba, no Sudão, deu um novo rumo ao seu trabalho fotográfico, levando-a a realizar várias expedições ao continente africano. Este trabalho resultou na publicação de três livros de fotografia: *Os Nuba* (*Die Nuba*, 1973), *Os Nuba de Kau* (*Die Nuba von Kau*, 1976) e *Minha África* (*Mein Afrika*, 1982). Os fotógrafos a elogiaram pela notável riqueza estética e os críticos acusaram-na de promover o mesmo trabalho de glorificação do corpo humano, despertando a lembrança de suas “produções nazistas”. Susan Sontag, no artigo “Fascinante Fascismo”, acusou Leni Riefenstahl de continuar produzindo uma “estética fascista”, devido ao seu culto ao corpo e à beleza. Desiludida, a cineasta, aos

setenta e um anos de idade, fez aulas de mergulho e decidiu “exilar-se” no fundo do mar, para fotografar a beleza exótica e os mistérios da vida submarina no Oceano Índico, publicando, posteriormente, os livros: *Jardins de Coral* (*Korallengärten*, 1978) e *Maravilhas Debaixo d’ Água* (*Wunder unter Wasser*, 1990). No final da década de 1980 houve um ressurgimento de interesse pela “cineasta de Hitler”, devido à publicação de suas *Memórias* (*Memoiren*, 1987) e ao lançamento do documentário *A Deusa Imperfeita: Leni Riefenstahl* (*Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl*, 1993), dirigido por Ray Müller, numa tentativa explícita de apresentar ao público mundial a falsa imagem de Leni Riefenstahl como uma artista “apolítica e genial”.

Tanto a autobiografia quanto o documentário sobre Leni Riefenstahl seguem o modelo, clássico de novela, de “ascensão e castigo” e de “triunfo e penitência”. Mas com o seu descobrimento prazeroso da tribo dos nubas, documentado no filme *Leni Riefenstahl: Ein Traum von Afrika* (2003), dirigido por Ray Müller, a cineasta retorna em sua velhice a admiração pagã da natureza primitiva e dos nus atléticos, em uma zona remota do planeta, reserva de inocência ideológica e não contaminada pelas intrigas políticas européias. Mas, este paraíso natural se converterá também, ao fim, em um paraíso perdido. E, então, somente restaria a Leni Riefenstahl o refúgio dos paraísos subaquáticos, relativamente protegidos da depredação civilizadora.

Com singular energia, Leni Riefenstahl em seus últimos anos de vida queria transmitir em seus livros e documentários uma imagem de mulher ingênua e apolítica, que se deixou enredar pelas intrigas e desígnios do nazismo, pela fascinação pessoal que sobre ela exerceu Hitler, com quem manteve uma singular relação de amor-ódio, de amor por uma personagem excepcional e carismática e de ódio pela política racista do ditador. Dessa forma, Leni Riefenstahl pode oferecer um cativante auto-retrato de uma mulher, às vezes frágil e obstinada, acossada por políticos desalmados, amantes insidiosos, por pleitos vorazes e por persistentes enfermidades. Neste sentido, a vida e carreira de Leni Riefenstahl apresentam-se como uma reflexiva autoterapia para as feridas e angústias geradas por uma vida demasiadamente agitada e aventureira, tanto no plano de ação física quanto na esfera emocional.

Dessa forma, até falecer em 8 de setembro de 2003, aos cento e um anos de idade, a cineasta viveu um breve período de “reabilitação” ao ser reconhecida publicamente pela sua mestria cinematográfica, ainda que, contudo, nunca tenha sido capaz de apagar da memória do mundo os fins para os quais seu talento foi utilizado durante o III Reich.

1.6.2 – VEIT HARLAN: O CINEMA DE “ENTRETENIMENTO POLÍTICO” DO NAZISMO

Veit Harlan foi o cineasta mais famoso do regime nazista depois de Leni Riefenstahl e uma das figuras do cinema alemão mais controversas e odiadas depois da Segunda Guerra Mundial, devido as mensagens ideológicas contidas nos seus filmes realizados durante o III Reich. Segundo Frank Noack, um dos biógrafos do cineasta,

Veit Harlan foi o diretor que o próprio Goebbels gostaria de ter sido. Como ele não fez quase nenhum filme sem a interferência de Goebbels, o que prova a mais alta reputação que ele teve com o ministro da propaganda. Os filmes de Harlan eram tão queridos por Goebbels que este os supervisionou mais intensamente¹²².

Veit Harlan nasceu em 22 de setembro de 1899, em Berlim. Filho do novelista e dramaturgo Walter Harlan, interessou-se por teatro ainda na sua época de escola, estreando como figurante, aos dezesseis anos de idade, no Deutsches Theater. No final de 1916 alistou-se como soldado voluntário na Grande Guerra Mundial. Três anos depois ele voltou aos palcos e tornou-se membro do Friedrich Kaysser Volksbühne Berlim e do Landestheater Meiningen (até 1922). Ao longo da década de 1920, atuou em inúmeras peças teatrais, em especial as de Max Reinhardt. Em 1927, Veit Harlan abandonou o teatro e começou uma nova carreira como ator de cinema, atuando nos filmes *Die Hose* (1927), *Der Meister von Nürnberg* (1927), *Somanmbul* (1929) e *Es flüstert die Nacht* (1929). Com o advento do cinema sonoro, interpretou importantes papéis, porém nunca chegou a ser considerado um grande astro do cinema. Desse período destacaram-se suas atuações nos filmes *Gefahren der Liebe* (*Perigos do Amor*, 1931), *Yorck* (1931), uma glorificação do militarismo prussiano, *Friederike* (1932), *Die unsichtbare Front* (1932), *Der Choral von Leuthen* (1932), *Flüchtlinge* (*Refugiados*, 1933), *Der rote Reiter* (1934) e *Stradivar*” (1935).

Em 20 de abril de 1933, por ocasião do aniversário do Führer, Harlan interpretou Friedrich Thiemann, na peça de Hans Johst, baseada no infame *Schlageter*, na qual ele diz a famosa frase: “Quando eu escuto a palavra cultura, saco a minha pistola do bolso!”

Em 1935 voltou-se à direção cinematográfica, realizando filmes com qualidades formais consideráveis (filmes de entretenimento, melodramas e filmes históricos), a despeito de sua posição política. Seu primeiro filme foi *Die Pompadour* (*Um Sonho que Passou*, 1935), seguido de *Krach im Hinterhaus* (1935), *Kater Lampe* (1936), *Der müde Theodor* (1936), *Alles für Veronika* (1936), *Maria, die Magd* (*Maria, a servente*, 1936) e do grande sucesso *Die Kreutzerersonate* (*A Sonata de Kreutzer*, 1937).

---

¹²² NOACK, Frank. *Veit Harlan. Des Teufels Regisseur*. Munique: Belleville Verlag, 2000. p.179.

Durante o III Reich, Veit Harlan, que professava a ideologia nazista desde 1933, produziu vários filmes de propaganda política. O seu primeiro filme explicitamente de propaganda nazista foi *Der Herrscher* (*O Soberano*, 1937), com roteiro de Thea von Harbou e Curt Braun, que contava a história de Matthias Clausen, líder de uma dinastia industrial, que personificava a figura do “homem novo” alemão ao abdicar de sua riqueza, doando seus bens à “comunidade nacional” (*Volksgemeinschaft*), isto é, ao Estado. Poucos filmes do III Reich corresponderam, de modo tão claro, aos objetivos definidos pela política nazista na luta contra o individualismo do “homem velho” da República de Weimar. Esse filme exaltava as virtudes do “homem novo” alemão e a idéia de que a nação estava acima de tudo (“Deutschland über Alles”). Por isso, não foi surpresa o filme ter recebido o predado de “politicamente e artisticamente de valor especial”, assim como o “Prêmio Nacional do Cinema” de 1937. Na cerimônia da premiação do Festival de Cinema Alemão, Joseph Goebbels teve a oportunidade de apresentar pessoalmente o talentoso cineasta ao Führer:

De Hitler irradiava algo primitivo, mas absolutamente tinha um inevitável efeito de faquir. Mesmo que a pessoa soubesse claramente que havia algo errado com o que ele dizia, era sempre certo, pois era ele quem dizia¹²³.

---

¹²³ Cf. HARLAN, Veit. *Im Schatten meiner Filme. Selbstbiographie*. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag, 1966.

O cineasta alemão Veit Harlan

A produção seguinte de Veit Harlan, *Mein Sohn, der Herr Minister* (*Meu Filho, o Ministro*, 1937), tratou-se de um virulento filme antiparlamentarista; já *Jugend* (*Juventude Ardente*, 1938), sobre a juventude alemã, com sua condenação ao puritanismo e a defesa do amor adolescente, testemunhou a estréia, no cinema alemão, da jovem atriz sueca Kristina Söderbaum, que viria a ser sua terceira esposa, atuando em quase todos os seus filmes subseqüentes. Depois de produzir um drama romântico, o casal Harlan-Söderbaum realizou o suspense *Verwehte Spuren* (*Angústia de uma Alma*, 1938), escrito por Thea von Harbou, sobre a busca desesperada de Seraphine Laurence para encontrar sua mãe, desaparecida misteriosamente em Paris. No final, a Seraphine desvenda o mistério: a mãe havia morrido, vitimada por uma doença misteriosa e fatal, e, em nome da “segurança” da população, os funcionários do hotel, a polícia e o prefeito apagaram qualquer vestígio da passagem dela por Paris. O terror de um Estado policial e o extermínio de qualquer cidadão “portador da peste” acabam sendo métodos aprovados

pela própria protagonista, a vítima desse sistema totalitário, que, convencida pelo prefeito, assina uma declaração confirmando ter chegado sozinha em Paris.

No ano seguinte o consagrado cineasta produziu *Das unsterbliche Herz (Coração Imortal, 1939)*, um filme histórico sobre o inventor Peter Henlein e seu invento: um relógio movido por molas. Esse tipo de filme histórico, sobre a vida e obra dos grandes alemães do passado, que deveriam ser vistos como modelos de inspiração para o público alemão do presente, foi amplamente encorajado pelo Ministério da Propaganda de Goebbels. O filme alcançou enorme sucesso na Alemanha e também nos Estados Unidos, onde foi aclamado pela crítica e pelo público, constituindo-se no último filme alemão, por longo tempo, a ser apreciado pelos norte-americanos.

Após dirigir *Die Reise nach Tilsit (Jornada para Tilsit, 1939)*, um drama sobre uma jovem esposa alemã, cujo arrogante marido têm um caso com uma ‘promíscua e adúltera’ polonesa, Veit Harlan recebeu de Goebbels a incumbência de realizar o filme anti-semita *Jud Süß (Judeu Süß, 1940)*.

O filme conta a história de Süß Oppenheimer, um pequeno banqueiro judeu do século XVIII, que se torna o homem de confiança e ministro de finanças do duque de Württemberg e usa o poder de sua posição para seduzir as mulheres da sociedade e explorar o povo com a cobrança de impostos exorbitantes. Além disso, Süß coloca em prática seus planos de transformar Württemberg na “Terra Prometida” dos judeus, abolindo a lei que proibia a entrada destes na cidade. Auxiliado pelo fiel secretário Levy, seqüestra a bela Dorothea, filha do Conselheiro do Estado, e brutalmente a violenta, enquanto seu marido é torturado no porão. Humilhada e sentindo-se contaminada, Dorothea afoga-se no rio. Após seu corpo ser encontrado, o povo se dirige até o palácio para exigir vingança. Süß é preso, julgado e condenado à morte. No final, o Conselheiro do Estado anuncia que todos os judeus devem sair da cidade, esperando que as gerações futuras jamais se esqueçam dessa lição.

Tendo sido um sucesso tanto na Alemanha quanto no exterior, *Judeu Süß* foi visto por dezenove milhões de espectadores na Europa ocupada pelos nazistas até o final da guerra, chegando a provocar reações imediatas, registrando-se casos de judeus molestados logo após a exibição do filme nos cinemas. Heinrich Himmler, o chefe da SS, considerou a mensagem anti-semita do filme tão eficaz que emitiu uma ordem para que este fosse exibido à todos os membros da SS, incluindo os guardas de Auschwitz. Além disso, o filme era sempre mostrado à população ‘ariana’, sobretudo no Leste, quando um ‘deslocamento’ de judeus para os campos de concentração era iminente, quebrando, assim, qualquer tentativa de ajuda por parte da população não-judia.

Revista de Programação Cultural sobre o filme *Jud Süß* (*Judeu Süss*, dir. Veit Harlan, 1940), que era distribuída nas sessões de cinema.

Devido ao sucesso de *Judeu Süss*, Joseph Goebbels planejava realizar outro filme anti-semita: *O Mercador de Veneza*, baseado na peça de William Shakespeare. Para dirigi-lo, convidou o cineasta Veit Harlan, que aceitou prontamente o convite, apesar de já estar envolvido com mais três projetos. O filme, no entanto, jamais chegou a ser produzido. Em suas memórias, Veit Harlan lembra que Goebbels pretendia que o filme fosse precedido de um prólogo onde numa placa de mármore estivesse gravado, em letras de ouro, que o maior poeta de todos os tempos teria expresso nesta peça sua opinião sobre os judeus¹²⁴.

Dando prosseguimento ao ciclo de filmes históricos, Veit Harlan dirigiu *Der große König* (*O Grande Rei*, 1942), uma produção dedicada a narrar os feitos heróicos do rei Frederico, o Grande, durante a fase crítica da Guerra dos Sete anos (1756 -1763). O filme, comissionado pelo ministro da propaganda, centrava sua trama na liderança do rei Frederico II sobre seus generais, enfatizando o sofrimento do povo prussiano durante a guerra e a fé que eles mantinham no seu líder. Dessa forma, através da história do líder

¹²⁴ HARLAN, Op.cit., p.269.

genial de uma pequena nação, que, com grandes sacrifícios, conseguiu transformá-la numa grande potência, Goebbels esperava que o povo alemão, ao assistir esse filme, pensasse que a situação ocorrida no passado era parecida com a do presente, que a Segunda Guerra Mundial poderia ser tão desesperadora quanto aquela, mas que ainda existiam possibilidades de revertê-la e vencê-la. Neste aspecto, Adolf Hitler deveria ser visto como um sucessor do rei Frederico, o Grande.

Ainda neste ano, Veit Harlan realizou o filme de propaganda anti-tcheca *Die goldene Stadt* (*A Cidade Dourada*, 1942), que obteve enorme sucesso em toda a Europa ocupada. O filme conta a história de Anna, filha de um camponês alemão e de uma tcheca, que sonhava em conhecer Praga, a “cidade dourada” que levou sua mãe a perdição. Seu desejo é estimulado quando ela se apaixona por um engenheiro de Praga, que passou pela vila. Perdida pelo desejo sexual mais forte que sua vontade, Anna parte para a “cidade dourada” em busca do engenheiro. Incapaz de encontrá-lo, ela vai para a casa de sua tia, onde é seduzida pelo primo, Toni. Este, após engravidá-la, foge e se casa com uma mulher idosa e rica. Quando Anna regressa e conta para o pai o que aconteceu, este a expulsa de casa. Desesperada, ela vai para o mesmo lugar que havia servido de túmulo para sua mãe, e atira-se na água. A metáfora é evidente: Anna mereceu esse destino porque abandonou sua terra natal.

Durante a fase crítica da Segunda Guerra Mundial, Veit Harlan buscou desviar a atenção do público alemão para a possível derrota e colapso do “Reich dos Mil Anos” produzindo filmes como *Immensee* (*Lago Immen*, 1943) e *Opfergang* (*O Grande Sacrifício*, 1943), que embora considerados, por muito tempo, apenas produções escapistas e de entretenimento inocente, apresentaram implicitamente, em suas tramas, muitos temas da ideologia nazista.

Em 1943, Veit Harlan recebeu de Goebbels a incumbência de escrever o roteiro e produzir *Kolberg* (1945), uma super-produção colorida de propaganda da “guerra total” em marcha. Último filme produzido pela Alemanha Nazista, *Kolberg* relatava o obscuro incidente histórico que ocorreu na cidade de Kolberg, na Costa Báltica, durante as guerras napoleônicas de 1806-1807. Em 1806, depois das batalhas de Jena e Austerlitz, Napoleão tentou conquistar toda a Prússia. Somente a cidade de Kolberg frustrava a completa vitória francesa. O governo local e o exército foram representados como derrotistas e corruptos porque, compreendendo a inevitabilidade do avanço francês, eles decidiram render a cidade. Mas, sob a inspirada liderança do prefeito Nettelbeck, os cidadãos decidiram defender seu território, resistindo, se necessário, até o fim, à invasão das forças francesas.

Goebbels queria fazer de *Kolberg* um “afresco colossal”, “o maior de todos os tempos”, uma epopéia ultrapassando, por seu fausto, as mais suntuosas superproduções norte-americanas¹²⁵. O filme de orçamento ilimitado, custou 8,5 milhões de marcos, oito vezes o custo normal de um filme de qualidade; foi a mais cara produção de todo o cinema alemão, até então. O cineasta Veit Harlan podia requisitar qualquer quantidade de matérias-primas, mesmo as racionadas. Num momento em que o exército alemão recuava em todos os “fronts” e em que tudo começava a faltar, o Führer novamente ordenou que as forças militares alemãs fossem colocadas à disposição de Veit Harlan. Tratava-se de uma ordem militar: 6.000 cavalos, cerca de 187.000 soldados e 4.000 marinheiros na atividade de seus deveres, foram engajados nas cenas de batalhas para que o filme pudesse ser finalizado a tempo¹²⁶. Era mais importante que os soldados-figurantes estivessem aptos a representar papéis que não mais podiam representar na linha de frente como simples soldados, já que isto não trazia mais resultados. O cineasta recorda que tanto Hitler quanto Goebbels estavam “convencidos de que tal filme era mais proveitoso que a vitória militar”¹²⁷. Veit Harlan contou também que vagões inteiros carregados de sal foram transportados para simular a neve que devia recobrir o cais do porto. Para determinada cena, não se hesitou em colocar à disposição do diretor a coroa de Carlos Magno, assim como o seu cetro e o globo imperial, com 20 detetives a vigiar os acessórios preciosos. Quarteirões inteiros da cidade de Kolberg foram reconstruídos perto de Berlim para serem bombardeados pelos “Canhões de Napoleão”, enquanto Berlim sofria bombardeios dos Aliados. Seis câmaras, uma das quais colocada sobre um barco e outra na cesta de um balão, filmaram simultaneamente a queda da cidade, enquanto 30 pirotécnicos provocavam centenas de explosões. Criou-se uma inundação fazendo desviar um rio por vários canais construídos para este efeito, enquanto explosivos colocados sob a água eram acionados por um sistema de telecomando elétrico. Goebbels queria “batalhas gigantescas”. Segundo Roger Manvell,

o interesse de Goebbels nesse filme pode ser explicado pelo fato de que, sendo o Gauleiter de Berlim, ele via a si próprio como se fosse o sucessor para este herói do passado, que reviveu o espírito da Alemanha quando a derrota estava os olhando na face¹²⁸.

As filmagens arrastaram-se por dois anos. Stalingrado havia sido retomada pelos russos. Todos os jovens alemães haviam sido mobilizados para uma guerra, que já se sabia perdida. Mesmo assim, a produção do filme continuava a encenar uma guerra perdida dentro de outra guerra perdida, evocando uma resistência suicida contra toda

---

¹²⁵ Cf. VIRILIO, Op.cit., p.17.

¹²⁶ HARLAN, Op.cit., pp.262-263.

¹²⁷ Ibid., p.263.

¹²⁸ MANVELL, Roger. *Films and the Second World War*. Nova York, A.S. Barners and Company, 1974. p.224.

esperança de sobrevivência, como uma “última batalha vitoriosa”. Harlan terminou de rodar *Kolberg* em novembro de 1944. Mas as imagens que Harlan filmou dentro de um balão cativo, mostrando do alto o ataque do exército francês contra as tropas prussianas que tiveram que ser cortadas da versão final por “ordem do Führer”, imagens que o diretor calculava terem custado cerca de 2 milhões de Marcos. Após a finalização da montagem em Gulien, num abrigo antiaéreo, o filme voltou a ser exibido para Goebbels, que exigiu nova modificação no final: os soldados não deviam mais sair dos seus abrigos para cantar “Deus é nossa fortaleza”, que seria usado pela propaganda inimiga, e sim a “Oração de Graças Holandesa”, apesar desta canção ter sido composta meio século depois da batalha de Kolberg.

Kolberg estreou quando muitos cinemas das cidades haviam sucumbido aos bombardeios: só pode ser exibido pela primeira vez a 30 de janeiro de 1945, na França, na Fortaleza Atlântica de La Rochelle, ainda em mão dos alemães e, no dia seguinte, ocorreu a estréia em Berlim, nos cinemas da *Ufa* da Alexanderplatz e da Tauentzienstrasse, os únicos que haviam sobrevivido aos bombardeios¹²⁹.

A fantasia cinematográfica inspirada na dura realidade da Segunda Guerra Mundial: Capa da revista *Illustrierter Film-Kurier* dedicada ao filme de reconstituição histórica *Kolberg* (dir. Veit Harlan, 1945) e cartaz de propaganda convocado idosos e jovens para integrarem a *Volkssturm* (*Exército do Povo* – a última força de defesa alemã, responsável por proteger Berlim do ataque do exército soviético)

¹²⁹ Informações extraídas de HARLAN, Op.cit, pp.156-171.

O maior problema enfrentado por Goebbels na produção de *Kolberg* foi o fato que, a despeito da corajosa resistência de seus cidadãos, eles foram derrotados pelos franceses. Mas, como a propaganda nazista havia emergido totalmente num mundo mítico, o ministro da propaganda ordenou que Harlan desconsiderasse o fato histórico – mesmo quando isso tenha revelado certo heroísmo – e inventasse um final vitorioso, com uma história de amor na trama, no intuito de dar ao cenário, uma dimensão humana¹³⁰.

O filme foi entrelaçado por mensagens históricas de desafio e heroísmo que o público era levado a seguir como instruções de como poderiam viver nos últimos dias da guerra. Estava implícita, no filme, a crença de que, mesmo se você morresse como indivíduo, os ideais da Alemanha pelos quais se está morrendo nunca pereceriam – não enquanto se morresse heroicamente. O indivíduo não importava, exceto como uma parte de todo o povo alemão.

Além disso, Goebbels queria mostrar que a resistência a Napoleão surgiu do povo e não dos militares. Ele entendia a “milícia civil” como uma prefiguração da “Volksturm” (“Exército do Povo” – a última força de defesa dentro da própria nação) e segundo declarou ao diretor Veit Harlan, queria que o conflito contínuo entre a SA e a Waffen SS fosse visto como representação formadora dos verdadeiros heróis¹³¹. No filme, esse conflito foi apresentando entre o povo de Kolberg, sob a liderança de Nettelbeck, contra o velho Coronel Lucadou, o comandante da fortaleza, que estava determinado a render a cidade sem resistência.

A mensagem que Goebbels queria disseminar era clara, através de uma falsificação de paralelos históricos ele estava dizendo: *“Sejam firmes agora, agüentem – vocês podem morrer nesse processo – mas entrarão para o reino da imortalidade nacional!”*¹³² Neste aspecto, Goebbels estava disputando o maior jogo de propaganda de todos – ele estava disputando para os livros de História. Ele colocou muita esperança em Kolberg, esperando que o filme inspirasse os alemães a fim que eles resistissem o tempo que fosse necessário ao colapso da “aliança não natural” entre o capitalismo ocidental e o marxismo soviético. O exemplo de 1807 inspirara a ressurgência da força em 1813; a luta heróica de 1944 iria inspirar as gerações futuras, acreditava o ministro da propaganda.

Nada demonstrou mais a extensão de o quanto Goebbels acreditava no poder da propaganda do que as palavras: *“ele sobreviverá a nós – o filme Kolberg sobreviverá a nós”*. Goebbels sentiu-se realizado em deixar *Kolberg* como seu testamento para as gerações futuras. Em um discurso dramático e autorevelador feito para sua equipe no

---

¹³⁰ Ibid., pp.257-258.

¹³¹ Ibid., pp.258-259.

¹³² HERZSTEIN, R.E. “Goebbels et le Mythe Historique par le Film”. In: *Revue d’histoire de la Deuxième Guerre*. n° 101. Paris, janeiro de 1976. p.59.

Ministério da Propaganda, após terem todos assistidos *Kolberg*, em 17 de abril de 1945, e lhes disse que haveria um filme ainda mais esplêndido a ser produzido dali a 100 anos, e perguntou:

Cavalheiros, no tempo de cem anos, eles estarão mostrando outro filme colorido descrevendo os terríveis dias que estamos passando. Vocês não querem fazer parte deste filme? Serem revividos daqui a 100 anos? Todos agora tem a chance de escolher o papel em que irão atuar no filme daqui a 100 anos. Posso assegurar-lhes que será um filme belo e edificante. E a partir desta perspectiva é que vale a pena resistir. Resistam agora e daqui a 100 anos, o público não irá assobiar ou vaiar quando vocês aparecerem na tela¹³³.

Veit Harlan casou-se por três vezes: com a atriz judia Dora Gerson (que morreu na câmara de gás em Auschwitz, em 1943), a atriz e mais tarde política da CDU Hilde Körber, e a sueca Kristina Söderbaum, que atuou como atriz na maioria dos seus filmes. Depois da guerra, ele encontrou-se com Stanley Kubrick, que se casou com a sua sobrinha Susanne Christiane Harlan e estava interessado em produzir um documentário sobre a vida do cineasta alemão.

Com a queda do III Reich e o final da Segunda Guerra Mundial, Veit Harlan ficou sem poder trabalhar, sendo exposto a veementes críticas da opinião pública devido ao caráter propagandístico de seus filmes. Sua petição para o processo de desnazificação permaneceu inacabada. Foi preso inúmeras vezes e julgado por três vezes, sendo finalmente absolvido da acusação de “crimes contra a humanidade”, devido ao seu envolvimento na direção do filme de propaganda anti-semita “Judeu Süß”, em 29 de abril de 1949. Essa sentença deveu-se ao fato dos promotores públicos não conseguirem estabelecer o efeito de persuasão exato que o filme exerceu sobre o público alemão, levando as autoridades Aliadas a inocentá-lo por falta de evidências suficientes. O cineasta desapareceu da vida pública até 1951, quando resolveu retornar ao cinema para dirigir *Unsterbliche Geliebte* (*A Dinastia Indomável*, 1950). À despeito das tentativas de boicote ao trabalho do principal cineasta do III Reich, Veit Harlan dirigiu vários filmes na década de 1950, destacando-se: *Hanna Amon* (1951), *Die Blaue Stunde* (1952), *Sterne über Colombo* (*O Tigre de Colombo*, 1953), *Die Gefangene des Maharadscha* (*A Prisioneira do Marajá*, 1953), *Verrat an Deutschland* (*O Espião de Tóquio*, 1954), *Anders als du und ich / Das Dritte Geschlecht* (*O Terceiro Sexo*, 1957), *Liebe Kann wie Gift sein* (*Quando o Amor é Veneno*, 1958) e *Ich werde dich auf Händen tragen* (1958).

Veit Harlan faleceu em 12 de abril de 1964, na Ilha de Capri. Dois anos depois foi publicado seu livro de memórias: *Im Schatten meiner Filme. Selbstbiographie* (*À Sombra de Meus Filmes. Autobiografia*, 1966). Neste livro, o cineasta, entre outras coisas, afirmou

---

¹³³ Apud. SEMMLER, R. *Goebbels. The Man Next to Hitler*. Londres: 1947. p.194.

nunca ter sido anti-semita, mas apenas um cúmplice “involuntário” dos nazistas, que foi pego na engrenagem do regime, pressionado e obrigado, sob pena de morte, a realizar vários filmes de propaganda nazista e a obedecer aos desígnios do ministro da propaganda Goebbels, ‘o demônio encarnado’, que, nesta altura, queria transformar o cinema numa máquina de guerra. Suas confissões demonstram exemplarmente como um cineasta comercial pode transformar-se, com a nazificação do regime de produção, em um cineasta nazista, apenas permanecendo um profissional competente. Outra tentativa de reabilitação da carreira e da obra de Veit Harlan foi realizada pelo seu filho, o cineasta Thomas Harlan, no documentário *Wundkanal* (1981).

CAPÍTULO II

CINEMA DA ITÁLIA FASCISTA: O PARCEIRO CONCORRENTE

“O cinema é a arma mais forte. Nunca, até o momento, teve a câmara de cinema seu lugar de metralhadora que lança seus ataques mais longe do que os mais ágeis projéteis”.

Benito Mussolini

Durante a década de 1920 o regime fascista na Itália transformou-se de um precário movimento partidário em um sistema político consolidado com ambições “totalitárias” e universais. Benito Mussolini considerou, em 1929, o fascismo como um “produto de exportação”; três anos depois, em seu livro *Doutrina do Fascismo*, ele foi além, apresentando o fascismo como uma alternativa viável em oposição ao socialismo e ao liberalismo, proclamando que o século XX seria conhecido como “o século do fascismo”¹. Naquele tempo o regime já havia desenvolvido um plano de atividades que transcendeu as fronteiras da Itália e estabeleceu assistência financeira aos movimentos ideológicos aliados (incluindo o Partido Nazista), deu apoio diplomático aos governos autoritários e propagou ativamente o fascismo cruzando a Europa e além mar, através do estabelecimento de uma rede de organizações, em grande número, em vários países.

As atividades internacionais da Itália fascista, amplamente concebidas dentro do contexto da propaganda, expandiram tanto quantitativa quanto qualitativamente durante a década de 1930. Até 1935, a liderança fascista havia utilizado a propaganda no estrangeiro como um artifício de influência política e de hegemonia cultural. Com a campanha contra a Etiópia (1935 - 1936) e o envolvimento da Itália na Guerra Civil Espanhola (1936 - 1939), a propaganda adquiriu uma outra dimensão – neste momento como uma extensão das atividades militares do regime. A necessidade de usar a propaganda como um meio de projetar uma imagem positiva do fascismo italiano, para apresentar sua própria versão de “verdade” e para reabastecer a evidência de uma alegada “regeneração da nação italiana sob o fascismo”, foi levada seriamente pelo regime². Como resultado, durante a década de 1930, tomou lugar uma significativa organização e expansão das atividades de propaganda, com iniciativas institucionais

---

¹ Apud. MUSSOLINI, Benito. “Political and Social Doctrine of Fascism”. In: OAKESHOTT, M. (Org.). *The Social and Political Doctrines of Contemporary Europe*. Nova York: Cambridge University Press, 1949. pp.167-174.

² *Archivio Centrale di Stato* (ACS), *Ministero della Cultura Popolare*. Gab(inetto) 86, ‘Appunto’, Freddi para Alfieri, 4 de janeiro de 1938. Todos os documentos subseqüentes referidos são da coleção do *Archivio Centrale di Stato*.

dentro da Itália, visando também a infiltração sistemática dos mercados estrangeiros. Esta campanha recebeu um amplo espectro de atividades, que depois de maio de 1937, caiu sob o pendão institucional do *Ministério da Cultura Popular (Ministero della Cultura Popolare, Minculpop)*³.

2.1 – A ITÁLIA DE BENITO MUSSOLINI: PROPAGANDA E CONTROLE DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

Benito Mussolini, líder e ideólogo do fascismo⁴, nasceu em 29 de julho de 1883, em Varano di Costa – Dovia di Predappio, e era oriundo de uma família humilde. Seu pai, Alessandro, era um ferreiro alcoólatra e um fervoroso socialista, e sua mãe, Rosa Maltoni, era uma professora primária. Tal como o seu pai, Benito tornou-se um socialista e mais tarde um marxista. Foi influenciado por aquilo que leu de Friedrich Nietzsche, e uma outra doutrina muito corrente do tempo e que o influenciou foi a do "sindicalismo revolucionário", sustentada pelo escritor francês Georges Sorel.

Já na infância, Benito Mussolini deu mostras de um caráter violento ao esfaquear um dos seus colegas e jogar tinta no seu professor, fatos que ocasionaram a sua

---

³ Sobre o aparato de propaganda do regime fascista, ver: CANNISTRARO, P.V. *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*. Bari: Laterza, 1975.

⁴ Denominamos de *fascismo*, algumas vezes mais corretamente no plural – *fascismos* –, o conjunto de movimentos e regimes de extrema-direita que surgiram em um grande número de países europeus e espalharam-se mundialmente no período entre guerras, marcado pela crise do sistema capitalista e pelos avanços do socialismo. A denominação genérica *fascismo* decorre da primazia cronológica do fascismo italiano, estabelecido no poder em 1922, e do fato deste ter servido de modelo à maioria dos demais movimentos e/ou regimes políticos. Dessa forma, as expressões *nazismo*, *salazarismo*, *franquismo*, entre outras, recobririam uma só realidade política, enquanto que a expressão *fascismos*, mais ampla, indicaria a universalidade deste fenômeno político que marcou o século XX.

Embora não se pretenda discutir detalhadamente a questão do conceito de "fascismo(s)" nesta tese, é necessário apenas indicar que o debate historiográfico sobre o(s) fascismo(s), em linhas gerais, divide-se em duas grandes correntes de análise: a primeira, mais histórica, insiste, quase que numa posição defensiva, em ver o fascismo, enquanto fenômeno histórico único, datado e explicável por acontecimentos históricos, por sua vez, também únicos e datados. Dessa forma, o fenômeno fascista inseria-se numa cadeia sucessiva de acontecimentos históricos: Unificações da Alemanha e da Itália → Primeira Guerra Mundial → Tratado de Versalhes → Crise de 1929 e Grande Depressão da década de 1930 → Fascismo(s). Como tal constelação de eventos seria absolutamente não passível de repetição, o fascismo pertenceria bem mais aos livros de História e não ao cenário político contemporâneo. Desta perspectiva analítica destacaram-se, entre outros, os seguintes trabalhos: TREVOR-HOPE, H.R. "O fenômeno do fascismo" (*In*: RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. *Fascismo*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.) e FELICE, Renzo de. *Explicar o Fascismo* (Lisboa: Edições 70, 1978.). Contrariando tais posturas, o cenário político europeu a partir da década de 1990 mostrou-se claramente tensionado pela presença de partidos e agrupamentos neofascistas. Ora, a explicação histórica do fascismo como fenômeno exclusivo de uma época, se enfraquece perante esta nova questão. Assim, o ressurgimento do fenômeno fascista levou a criação de uma segunda corrente historiográfica, que desenvolve um novo arsenal teórico e novos métodos explicativos para tentar compreender as duas ondas fascistas (a do fascismo histórico - 1919-1945 – e a do fascismo contemporâneo – década de 1990 aos dias de hoje) e estruturar uma tese sobre a universalidade do fascismo, incluindo, por forte coerência interna ou externa, outras formas de autoritarismo (ditaduras de direita ou esquerda, populismos, bonapartismos e ditaduras militares), ocorridas em todo o mundo e em diversos momentos históricos. Estes trabalhos utilizam-se do método comparativo para construir um modelo de tipologia do fenômeno do fascismo, que contemple o caráter autônomo e universal da teoria do fascismo e as suas especificidades históricas. Assim, estudiosos como Ernst Nolte desenvolveram uma tipologia do fascismo, onde pode-se falar desde um *fascismo padrão* (Itália) até um *fascismo radical* (Alemanha), com diversas variações intermediárias. Desta perspectiva analítica destacam-se os seguintes trabalhos: NOLTE, Ernst. *Der Faschismus in seiner Epoche*. Munique: DTV, 1963; NOLTE, Ernst. *Die faschistischen Bewegungen*. Munique: DTV, 1966; e MILZA, Pierre. *Les Fascismes*. Paris: Imprimerie Nationale, 1985.

expulsão da escola. Apesar disso continuou os estudos e teve mesmo boas notas, conseguindo qualificar-se como professor de escola primária em 1901.

Em 1902 emigrou para a Suíça para fugir ao serviço militar, mas, incapaz de encontrar um emprego permanente, tendo sido até mesmo preso por vagabundagem, ele foi expulso. Foi deportado para a Itália, onde foi forçado a cumprir o serviço militar. Depois de novos problemas com a polícia, ele conseguiu um emprego num jornal na cidade de Trento (à época sob domínio austro-húngaro) em 1908. Foi nesta altura que escreveu um romance, chamado *A Amante do Cardeal*.

No início da sua carreira de jornalista e político foi um tenaz propagandista do socialismo italiano, em defesa do qual escreveu vários artigos no jornal esquerdista *Avanti!* (jornal oficial do socialismo), de que era redator-chefe e onde defendia a neutralidade e o pacifismo da Itália na Primeira Guerra Mundial. Então, mudou de opinião: Em 1914, fundou o jornal *Popolo d'Italia*, sustentado pela embaixada francesa, onde passou a defender a intervenção italiana em favor dos aliados e contra a Alemanha. Por suas posições favoráveis à guerra, foi expulso do *Partido Socialista Italiano*. Alistou-se, então, no exército, quando a Itália entrou na Primeira Guerra Mundial, alcançando a patente de sargento e até mesmo vindo a ser ferido em combate por uma granada. Depois de lutar nos campos de batalha, voltou a dirigir seu jornal em 1919, passando a defender o direito de trabalho para ex-combatentes e a necessidade de profundas reformas, que somente poderiam ser realizadas por um regime ditatorial.

No dia 23 de março em 1919, Benito Mussolini fundou os *Fasci Italiani di Combattimento* (*Grupos de Combate Italiano*), em Milão, uma organização que originaria, mais tarde, o *Partido Nacional Fascista* (PNF). Os seus seguidores tinham tendências variadas: nacionalistas extremados, anarco-sindicalistas e, sobretudo, ex-combatentes desocupados, apoiados e financiados por industriais.

No momento da fundação, Mussolini afirmou que o nome do movimento “por si só já serve de programa”⁵. Os *fasci di combattimento* tinham por objetivo reprimir violentamente

---

⁵ A palavra *fascismo* é procedente do italiano *fascio*, por sua vez, derivada do latim *fasci*, que significa *feixe, união*. Na Roma Antiga, do período republicano, os magistrados eram precedidos por funcionários – os *littori* – que empunhavam um feixe de varas de olmo e bétula, fortemente atadas por cordas vermelhas em torno da haste central. Lateralmente inseria-se um pequeno machado. Os machados simbolizavam o poder do Estado de decapitar os inimigos da ordem pública, enquanto que as varas amarradas em redor do cabo constituíam um feixe que representava o princípio de autoridade do líder e um símbolo de unidade do povo em torno da liderança. Este conjunto chamava-se *Fascio Littorio*. (Cf. KONDER, Leandro. *Introdução ao Fascismo*. Rio de Janeiro: Graal, 1977. pp.29-30.)

Posteriormente o *fascio* continuou a aparecer intermitentemente na História, representando algumas cidades, ou nos brasões de famílias nobres. Foi adotado com algumas mudanças pelos jacobinos durante a Revolução Francesa (1789). Na luta pela Unificação Italiana significou unidade nacional e liberdade. Ao longo do século XIX, na Itália, assumiu o caráter de símbolo de ação política, valorizando a justiça e a igualdade, conforme, por exemplo, ocorreu com o seu uso pelo movimento insurrecional de trabalhadores na Sicília, denominado *Fasci dei Lavoratori*, em 1891. Às vésperas da Primeira Guerra Mundial, o sentido do termo passou por uma transformação brutal, quando os *fascios* adquiriram conotação francamente nacionalista. Exemplos disso são o *Fascio Parlamentar* de 1914, o *Fascio de Defesa Nacional*, constituído depois da derrota italiana na Batalha de Caporetto em 1917, e os *Fascios Futurista* de 1918. Desse período, no entanto, o

as manifestações operárias. No entanto, apenas em junho de 1919 seria publicado o programa oficial do movimento. Ele continha uma série de reivindicações comuns aos diversos partidos de esquerda: sufrágio universal extensivo às mulheres, representação parlamentar proporcional, abolição do Senado do Reino (nomeado pelo monarca), jornada de trabalho de oito horas, taxaço progressiva do capital. Ao mesmo tempo, trazia reivindicações mais específicas, como a formação de uma milícia nacional que atuasse paralelamente ao exército e a instauração de uma política externa que “valorizasse a nação italiana no mundo”⁶.

A oratória de Mussolini era tão notável, quanto seu uso eficaz de propaganda política. Após um período de grandes perturbações políticas e sociais, período em que alcançou grande popularidade, elevou-se a chefe do partido (*Il Duce*, palavra italiana para líder/conductor). Nesta época, Mussolini havia participado das eleições de 1919, obtendo o inexpressivo número de cinco mil votos. Mas, depois da tomada das fábricas, os fascistas passaram a ter o apoio aberto da alta burguesia, temerosa do perigo que os movimentos operários representavam para suas empresas. Além do apoio da alta burguesia, os fascistas também atuavam nas regiões rurais, aliciando os camponeses e pequenos proprietários rurais.

O completo fracasso dos fascistas nas eleições e o sucesso do poeta Gabriele D’Annunzio⁷ ao tomar Fiume convenceram Mussolini de que a ação direta e militante não era apenas possível, mas também frutífera. D’Annunzio era um radical de direita e, embora Mussolini ainda usasse a retórica da esquerda, percebia que na política de direita estava a sua oportunidade de chegar ao poder. Muitas das características ditadura de D’Annunzio seriam incorporadas ao fascismo: as paradas, os uniformes, o misticismo, as assembléias e os comícios preparados para produzir grande efeito dramático, a ênfase na ditadura absoluta, o ressurgimento da terminologia política e da simbologia romanas, a

---

maior destaque coube ao movimento *Fasci interventisti*, criado e liderado por Benito Mussolini em janeiro de 1915, para pressionar o governo italiano a intervir na Primeira Guerra Mundial contra o Império Austro-Húngaro.

No seu sentido político contemporâneo, como símbolo de um movimento de extrema-direita, o *fascio* foi assumido pelo poeta Filippo Marinetti, já em 1917, com nítido sentido autoritário, significando grupos unidos e compactos, para atingir um fim comum, em geral revolucionário. Assim, Benito Mussolini teve a idéia de denominar de *Fasci Italiani di Combattimento* a organização que nasceu na Praça San Sepolcro, em 23 de março de 1919. Mais tarde quando o fascismo se estruturou em partido, a bandeira deste agrupamento político foi o *Fascio Littorio*. Consumava-se, dessa forma, uma ampla migração de um símbolo até então típico da esquerda e dos movimentos trabalhistas para o campo da direita ultra-nacionalista. Curiosamente, essa evolução do socialismo ao nacionalismo corresponde à própria trajetória pessoal de Mussolini e de seus primeiros colaboradores, mostrando a reviravolta que ocorrera em certos setores da política e da intelectualidade européia no começo do século XX. (Cf. MILZA, Pierre & BERNSTEIN, S. *Dictionnaire historique des fascismes et du nazisme*. Paris: Ed. Complexe, 1992. p.271.)

⁶ Ver MUSSOLINI, Benito. “O Primeiro Programa dos Fasci”. In: BURON, Thierry & GAUCHON, Pascal. *Os Fascismos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1980. pp.23-25.

⁷ Gabriele D’Annunzio se distinguiu como um piloto de bombardeiro incrivelmente ousado durante a Primeira Guerra Mundial, tornando-se herói nacional. Depois, liderou um grupo de *ex-arditi* e algumas unidades do exército e da marinha, ocupando a cidade de Fiume, onde instalou um governo ditatorial durante quinze meses.

improvisação, a incoerência e a violência. A brutal ditadura de D'Annunzio foi o modelo para a de Mussolini.

Com o tempo, o entusiasmo pela iniciativa de D'Annunzio diminuiu. Em novembro de 1920, os governos italiano e iugoslavo assinaram um acordo bilateral temporário, tornando o Fiume um Estado independente. Em 24 de dezembro desse mesmo ano, as tropas italianas invadiram a cidade, expulsando D'Annunzio e seus seguidores, que ofereceram uma resistência mínima. Nesse momento, Mussolini já havia retirado seu apoio ao ditador, pois não deseja enfraquecer seu próprio movimento ligando-se a uma causa perdida. Percebia que, se apoiasse D'Annunzio, acabaria minando seu próprio plano de poder ditatorial.

Enquanto isso, o governo continuava a dar apoio tácito para que os esquadrões fascistas atacassem os esquerdistas com total impunidade. Durante quase todo o ano de 1920, os trabalhadores italianos promoveram amplas ocupações de fábricas que, embora não lhes trouxessem ganhos reais, serviam para assustar a maioria dos políticos de classe média e seus aliados capitalistas. A partir de então, o medo que os centristas e direitistas sentiam do comunismo tornou-se característica dominante da vida política italiana. Proprietários de fábricas e de terras começaram a apoiar e mesmo financiar as “expedições punitivas” dos *squadristi* (ou *camisas-negras*, como eram chamadas as milícias fascistas por usarem camisas negras como uniforme, um símbolo de luto pela Itália) contra trabalhadores, socialistas e comunistas. Centenas de novos grupos fascistas surgiram em todo o país, e o exército e a polícia não interferiam mais para deter sua ação violenta.

Em 1921, os fascistas mostraram-se especialmente violentos, destruindo centenas de sindicatos e corporativas que tinham ligações com os socialistas. Uma das consequências políticas foi a formação do *Partido Nacional Fascista* (PNF), com mais de duzentos mil membros inscritos.

Nas eleições deste ano, o *Partido Nacional Fascista* conseguiu eleger trinta e cinco deputados. Os *squadri* (*esquadrões fascistas*) fascistas invadiam e destruíam sindicatos, assassinavam líderes socialistas, dissolviam manifestações espancando os participantes e arrasavam as instalações dos jornais que os criticassem. A ação terrorista dos *squadri* foi possível devido à conivência do exército, da polícia e do poder judiciário. O rei Vittorio Emanuele III, o primeiro-ministro Giolitti e as instituições do aparelho estatal fechavam os olhos à agressão contra os socialistas, pois imaginavam mais tarde poder destruir os *squadri*, voltando a ter controle sobre os fascistas e a manter o poder com maior

estabilidade. Enganaram-se. A violência dos camisas negras rapidamente atingiria, também, os liberais.

Nas eleições de 1921, quatro diferentes partidos conquistaram forte representação na Câmara. Os dois maiores, o *Partido Socialista* e o *Partido Popular* (católico) não entravam em acordo, inviabilizando sistematicamente a estabilização do governo parlamentar. Em 1922, a opinião pública demonstrava aberta antipatia pelo impasse criado no Parlamento e em agosto, diante da escalada da violência fascista, a Confederação Geral do Trabalho convocou uma greve de protesto em toda a Itália.

Aproveitando a total desorganização do regime parlamentar, Mussolini ordenou aos camisas negras a “Marcha sobre Roma”, de 28 a 30 de outubro de 1922. Mal armados e sem provisões alimentares, os fascistas poderiam ter sido facilmente dispersados pelos doze mil soldados do exército regular situados na capital romana, mas o rei Vittorio Emanuele III não deu nenhuma ordem de resistência. Em 30 de outubro de 1922, sob torrencial chuva de outono, trinta mil fascistas recebiam Mussolini recém-chegado a Roma. Nascia assim o mito da revolução fascista. Pressionado por membros da Casa Real simpatizantes do fascismo e a pretexto de evitar derramamento de sangue, o rei não decretou o estado de sítio e solicitou a ajuda de Mussolini para organizar o novo governo. Sob a aparência de uma monarquia parlamentarista, o líder fascista, nomeado primeiro-ministro, detinha plenos poderes e convocava um novo ministério.

Logo após a sua subida ao poder, iniciou uma campanha de fanatização que culminaria com o aumento do seu poder, devido à interdição dos restantes partidos políticos e sindicatos. Nessa campanha foi apoiado pela burguesia e pela Igreja. Em 1929, necessitando de apoio desta e dos católicos, pôs fim à Questão Romana (conflito entre os Papas e o Estado italiano) assinando a Concordata de São João Latrão com Pio XI. Por esse tratado, firmou-se um acordo pelo qual se criava o Estado do Vaticano, o Sumo Pontífice recebia indenização monetária pelas perdas territoriais, o ensino religioso era obrigatório nas escolas italianas, o catolicismo tornava-se a religião oficial da Itália e se proibia a admissão em cargos públicos dos sacerdotes que abandonassem a batina.

Em 1927, para tentar resolver as questões trabalhistas, Mussolini elaborou a *Carta del Lavoro* (*Carta do Trabalho*). Dessa forma, ao mesmo tempo, se efetivava uma economia voltada para a grande indústria, o Estado fascista criou um sistema de controle das atividades sindicais. Era o corporativismo. Os sindicatos não eram mais independentes, passando a ser órgãos do Estado. Para cada profissão haveria dois sindicatos, um dos patrões e outro dos empregados. Greves foram proibidas. O Estado passava a ser o juiz dos conflitos trabalhistas. Os sindicatos se transformaram, então, em

elemento de cooperação entre as classes. A legislação era avançada: garantia férias pagas, previdência social e formação profissional. Os sindicatos se encarregavam de diminuir o ímpeto revolucionário da classe operária, organizando formas de lazer fora do trabalho. A forma corporativa era mais uma fachada, que preservava a estrutura tradicional do capitalismo italiano.

A Itália tinha pretensões de aumentar suas colônias na África. As tropas italianas, estacionadas nas pequenas colônias da Eritréia e Somália, provocavam constantes atritos com a Abissínia (atual Etiópia), único Estado ainda independente que existia na África. Os italianos já tentaram conquistar a Etiópia no fim do século XIX, mas foram derrotados pelos “indígenas”. Agora Mussolini queria recuperar a honra perdida. Em outubro de 1935, as tropas italianas invadiram a Abissínia, perdendo assim o apoio da França e da Inglaterra, até então seus aliados políticos. Esta campanha militar fez mais de meio milhão de mortos entre os africanos, face a cerca de cinco mil baixas do lado italiano. Foram usadas armas químicas contra a população local, um fato que não foi noticiado na imprensa italiana, controlada por Mussolini.

Somente então aliou-se de fato a Adolf Hitler, com quem firmaria vários tratados. Em 1936, assinou com o *Führer* e com o Japão o Pacto Tripartite, pelo qual Alemanha, Itália e Japão formavam uma aliança político-militar que levaria o mundo à Segunda Guerra Mundial.

Em 1938 ocupou a Albânia e enviou vários destacamentos que lutaram ao lado dos falangistas de Franco durante a Guerra Civil Espanhola. Em seguida, fez os exércitos italianos atacarem a Grécia – apenas para serem expulsos em oito dias. Com o início da Segunda Guerra Mundial, combateu os aliados e, após várias e quase consecutivas derrotas, apesar do apoio militar nazista e sobretudo depois do desembarque aliado na Sicília, caiu em desgraça, vindo a ser derrubado e preso em 25 de julho de 1943. Mas, seria libertado pelos pára-quedistas SS alemães do Hotel/prisão de Gram Sasso em 12 de Setembro de 1943 em ação de resgate liderada por Otto Skorzeny, conhecida como *Operação Eiche* (OAK).

Fundou a *República Social Italiana* (mais conhecida como República de Salò), em 25 de novembro de 1943, no Norte do país, mas pouco depois viria a ser novamente preso por guerrilheiros da Resistência Italiana, que o fuzilaram a 28 de abril de 1945, juntamente com a sua amante, Clara Petacci – que embora pudesse fugir, preferiu permanecer ao lado do *Duce* até o fim. As últimas palavras de Mussolini – em óbvia deferência à sua personalidade egocêntrica – foram: "Atirem aqui" (disse ele apontando o

peito). "*Não destruam meu perfil*". O seu corpo e o de Clara ficaram expostos à execração pública durante vários dias, na Piazza Loreto em Milão.

Uma vez apresentados os aspectos políticos do regime fascista, cabe descrever como a propaganda e os meios de comunicação foram utilizados politicamente para a consolidação do poder de Mussolini.

Curiosamente, a fase inicial de implantação do regime fascista foi caracterizada pela utilização desordenada dos meios de comunicação. Somente com a criação do *Ministério para Imprensa e Propaganda* (*Ministero per la Stampa e la Propaganda*), em 1933, ocorreu a primeira tentativa organizada para o controle de todos os veículos de comunicação, que, no entanto, apenas seria realizada plenamente a partir da criação, em 1937, do *Ministério de Cultura Popular* (*Ministero della Cultura Popolare*), mais conhecido como *Minculpop*, que passou a controlar a imprensa, o rádio, o cinema e todas as atividades artísticas e culturais italianas⁸.

Em virtude desse despreparo inicial, o regime centrou sua ação em um dos mais importantes aparelhos de propaganda de Estado: o sistema de ensino.

Desde 1922 o *Ministério de Educação*, chefiado por Giovanni Gentile, passou a coordenar o afastamento de docentes contrários ao regime, a reformulação dos currículos escolares e a introdução das organizações da juventude fascista no cotidiano escolar. Os programas escolares tornaram-se veículos da doutrinação fascista. A guerra era glorificada e as crianças aprendiam que Mussolini tornara a Itália "a primeira nação do mundo". A educação visava gerar lealdade a Mussolini e à ordem fascista, e inculcar o hábito da obediência cega. Para assegurar constantes legiões de jovens fascistas profundamente devotos, todas as crianças e adolescentes tinham de participar de uma série de organizações juvenis militaristas⁹. Para os adultos foram criadas instituições como as *Associações Corporativas* e o *Dopolavoro*¹⁰.

Em um nível mais elevado, os intelectuais também tiveram de aderir à ideologia do fascismo, que considerava a independência de pensamento como ameaça ao Estado. Para "curar" os intelectuais independentes e transformá-los em fascistas leais, Mussolini usou o seguinte critério: aqueles que seguiam a linha fascista recebiam títulos, privilégios,

---

⁸ BRUNETTA, Gian Piero. *Cinema italiano tra le due guerre: fascismo e política cinematografica*. Milão: Mursia, 1975. pp.47 e 103-105.

⁹ Nas escolas as práticas fascistas iniciavam-se desde cedo: aos 4 anos, o menino era levado a participar do grupo *Filhos da Loba* (*Figli della Lupa*), nome mitológico de clara alusão à mística da fundação de Roma. Aos 8 anos transformava-se num *Balilla*, designação retirada do nome de um jovem genovês, Giovanni Batista Perasso, de alcunha Balilla, que em 1746 dera o sinal para a revolta contra os austríacos que ocupavam o território. Aos 14 anos os jovens eram convertidos em *Avanguardisti*, e aos 18 anos, em membros da Juventude Fascista, os *Giovanni Fascisti*; e na universidade eram levados a participar dos *Grupos Universitários Fascistas* (*Gruppi Universitari Fascisti*). No meio feminino havia uma hierarquia idêntica: *Figlie della Lupa*, *Piccole Italiane* e *Giovani Italiane*.

¹⁰ Instituição que controlava as atividades de lazer do povo e buscava congregar os trabalhadores em torno do ideal de vida fascista.

dinheiro; os que recusavam a fazê-lo freqüentemente eram presos ou exilados. Para os artistas, arquitetos e escritores, o Estado fascista prescreveu os estilos artísticos aceitáveis que deveriam promover o novo regime.

Instrumentos do Poder: 1) Cartilha escolar “Il Primo Libro Del Fascista”; 2) Cartaz de divulgação da “Mostra da Revolução Fascista” e; 3) Cartaz do filme “Cipião, o Africano” (1937). Estes materiais de propaganda serviam para disseminar entre os italianos o culto ao Duce e a obediência ao regime fascista.

No âmbito da produção ideológica, os propagandistas mais tradicionais do fascismo pregavam o culto à história romana, às normas do corporativismo e do Estado Corporativo, incentivando a ação do *Instituto Nacional Fascista de Cultura* (*Istituto Nazionale Fascista di Cultura*), criado por Giovanni Gentile em 1925; já os jovens idealizadores do regime promoviam a “mística fascista”, onde a tônica residia no culto a Mussolini e na exaltação do espírito bélico da raça italiana. Dessa forma, a história italiana foi reescrita para servir ao Estado fascista. Ao comparar a Itália fascista com a Roma Antiga e Mussolini com Júlio César, as autoridades ditatoriais procuravam convencer os italianos de que restabeleciam a grandeza e a glória dos Césares. Um dos meios de difundir essas idéias e imagens foi através da realização de exposições, dentre as quais destacou-se a *Mostra da Revolução Fascista*, comemorativa do décimo aniversário da tomada de poder pelos fascistas em 1922. Esta exposição, aberta ao público de 1932 a 1934, destinava-se a demonstrar plasticamente “a formação fascista segundo a vontade e o espírito do *Duce*”.

Com a consolidação do regime fascista, a máquina de propaganda foi gradativamente organizando-se e tornando-se presente no cotidiano da sociedade italiana, seja pelo uso da censura e do controle da informação, ou pela divulgação da sua ideologia.

A imprensa foi um meio de comunicação vital para os fascistas. O próprio Mussolini havia sido jornalista e muitos outros jornalistas trabalharam como propagandistas e funcionários do *Partido Nacional Fascista* (PNF). No regime fascista a imprensa tornou-se uma poderosa arma de propaganda do Estado: notícia e informação deveriam servir como instrumentos de desenvolvimento e modelagem da consciência nacional. A imprensa italiana tornou-se, assim, um privilegiado canal, através do qual o regime transmitia às massas as linhas de sua política interna e externa, conforme pode ser atestado no discurso proferido por Mussolini em 10 de outubro de 1928:

O jornalismo, mais do que uma profissão, tornou-se uma missão de grande importância porque na época contemporânea, depois da escola que instrui as novas gerações, é o jornalismo que circula entre as massas encarregando-se de sua informação e formação.

Em 1924 foi instituído o decreto sobre a imprensa que deu aos presidentes das câmaras das províncias italianas o poder de confiscarem jornais que publicassem notícias contrárias à ideologia vigente e aos interesses do regime. Dois anos mais tarde, com a promulgação das “Leis de Defesa do Estado”, conhecidas por “Leis Fascistíssimas”, nenhum jornal conseguiu circular sem possuir uma licença própria fornecida pelo Estado, e a *Federação da Imprensa Italiana*, até então um poderoso organismo que congregava os principais diretores de jornais da Itália, passou para o controle do Sindicato Nacional Fascista de Periódicos.

O controle sobre a imprensa foi intensificado com a criação do *Ministério para Imprensa e Propaganda* (*Ministero per la Stampa e la Propaganda*) e a partir da década de 1930 não existiu mais imprensa assumidamente de oposição na Itália. As informações sobre crimes, atos de oposição, regimes estrangeiros contrários ao fascista, posturas religiosas contrárias à Igreja de Roma ou notícias sobre atentados sexuais, homossexualismo foram alvos de corte sumário. Ao mesmo tempo, Mussolini tinha especial cuidado com as informações sobre sua vida pessoal. Seu gabinete enviava diariamente instruções para a imprensa. Devido a seu fetiche pela juventude, era proibida qualquer menção à sua idade, aos seus netos ou ao seu aniversário. Nada podia ser dito sobre suas úlceras ou sobre o fato de que enxergava mal. Os jornais eram informados se podiam ou não comentar seus discursos e, se pudessem, o que deveriam dizer. Entre 1937 e 1938 foram expedidas mais de 4.000 ordens de censura e postas em prática 400 sanções contra jornais que não haviam obedecido a estas ordens. Apesar disto, nem os jornais do partido, como *Il Popolo d'Italia*, conseguiam aumentar suas tiragens, e alguns periódicos como o *Corriere della Sera*, tentavam manter, na medida do possível, uma linha de não veneração absoluta da obra do *Duce*.

O rádio converteu-se em um dos principais meios de comunicação de massas da Itália na década de 1930. O número de aparelhos de rádio era em 1932 de 305.120, em 1935 de 530.000 e em 1938 de 1.000.000. Em 1928, o regime fascista outorgou a E.I.A.R. (*Ente Italiano Audizione Radiofoniche*), uma corporação pública controlada pelo Estado, o monopólio sobre todas as transmissões radiofônicas na Península Itálica. Em 1930, todas as grandes cidades tinham sua emissora e, em 1933, todos os programas importantes eram transmitidos pela rede nacional. Além disso, o *Partido Nacional Fascista* criou um departamento radiofônico para as zonas rurais, a *Ente Radio Rurale*, e fez um esforço para proporcionar mais aparelhos de rádio às zonas rurais.

A variada programação radiofônica incluía emissões dedicadas às canções populares, música clássica, ópera, drama, séries de comédias populares, o *Giornale Rádio* (noticiário diário que contava entre os seus locutores, colaboradores como o intelectual Filippo Tommaso Marinetti) e toda uma série de programas, voltada para doutrinar e “integrar” o público infantil, tais como: *Avó e Tia Rádio* (*Nonno y Zia Radio*) e *Mago Azul* (*Mago Blu*), que contavam histórias de cunho fascista para as crianças, e *O Amigo Balilla* (*Il amico Balilla*), programa de vinte minutos em que crianças de sete e oito anos compartilhavam suas aventuras e esperanças com os ouvintes. Para o público adulto, o programa de rádio mais influente era as “Crônicas do Regime”, o noticiário noturno de quinze minutos sobre os acontecimentos do dia¹¹.

2.2 – O CINEMA DE MUSSOLINI: INDÚSTRIA, PROPAGANDA E ENTRETENIMENTO

Benito Mussolini era um professor primário antes que sua militância no Partido Socialista o convertesse em propagandista e agitador. Sua atividade nos meios de comunicação começou na imprensa, tendo sido diretor de vários periódicos, entre eles *Il Popolo d'Italia*. Em 1922, demonstrou a força persuasiva dos uniformes paramilitares e das concentrações de massas na Marcha Sobre Roma, uma ação que o levou ao governo.

Embora, hoje, Mussolini possa parecer-nos um fantoche em suas aparições cinematográficas, não podemos depreciar o poder que sua imagem teve entre seus contemporâneos, nem, tão pouco, devemos ignorar sua inteligência na hora de decidir como deveria aparecer nas telas. As imagens do ditador exaltavam sempre o trabalho e o culto físico. Para isso, ele era retratado recolhendo a safra agrícola com os camponeses,

---

¹¹ Cf. TANNENBAUM, Edward R. *La experiencia fascista. Sociedad y cultura em Itália (1922 - 1945)*. Madri: Aliança, 1975. pp.305-306.

ajudando os operários nas obras públicas, praticando hipismo e esportes de inverno. Nos atos oficiais, seu andar rápido, quase obrigava os seus subordinados a correr atrás dele. E eram famosas as suas poses: mãos sobre a cintura, queixo levantado, gestos ensaiados, etc. Seu apuro e poderio físico não foram igualados por nenhum outro ditador. Movia-se ante as câmeras sem titubear, buscando sempre estar ao lado de um camponês, de uma criança ou de um pobre ao apresentar-se nas telas de cinema. Tudo isto unido a suntuosidade do ambiente que rodeava as suas aparições (música, hinos, bandeiras, uniformes, os gritos: Duce! Duce! Duce!) terminava por criar imagens muito persuasivas.

Mas não somente existia uma iconografia de Mussolini, como também uma infraestrutura destinada a produzi-la e difundi-la. Os ditadores da época (Hitler, Stálin, Mussolini, Salazar, Franco e Vargas) entendiam que o culto ao líder dependia diretamente do poder da indústria cinematográfica nacional, de modo que colocaram todo o seu esforço em fortalecê-la e controlá-la. Sua política de fomento do cinema era, por sua vez, de controle: cotas de exibição, créditos, carnês trabalhistas, monopólio de noticiários, etc.

O próprio Mussolini cuidou diretamente deste trabalho de orientação. Em sua residência privada de Villa Tortolina, assistia a maioria dos filmes que chegavam as salas comerciais e praticamente todos os noticiários e documentários da produtora oficial LUCE. Quando à projeção só era assistida pelos membros da família, a sessão era realizada na residência de Mussolini, ainda que o equipamento fosse deficiente e produzisse muito ruído, por não estar fechado em uma cabine. Por sua vez, quando se recebiam convidados e autoridades, a sessão era organizada na sala de cinema da sede do *Instituto Internacional de Cinema Educativo* (IICE), onde o equipamento permitia assistir os filmes em condições perfeitas.

Em princípio, os altos funcionários da cinematografia selecionavam o filme que iria ver o ditador. Depois, este trabalho ficou a cargo de seu filho, Vittorio Mussolini, também muito fascinado pelo cinema, além de ser autor de roteiros e diretor da revista *Cinema*. A documentação conservada demonstra que entre 1941 e 1943, o Duce assistiu todos os filmes nacionais e estrangeiros exibidos na Itália. Seu filho Vittorio, no entantom, sustenta que super dimensionaram o interesse do seu pai pelo cinema. Mussolini, disse, apenas agüentava quinze minutos de um filme sem dormir, sobretudo, se era cinema comercial. Estes filmes lhes pareciam pouco sérios, coisas de saltimbancos. Era sua mãe quem se desfrutava com as comédias, os faroestes, os filmes de reconstituição histórica e demais gêneros de ficção.

Ao contrário, a produção propagandística do Instituto LUCE, onde o próprio Mussolini atuava como principal protagonista, merecia sua atenção especial, ainda mais se seria exibida no exterior. A cada semana, o ministro do ramo, o diretor geral ou o responsável do LUCE lhe mostravam as novas produções oficiais para que introduzisse as recomendações de mudanças nas imagens ou no comentário falado sobre elas. Mussolini vigiava, com muita atenção, se o entusiasmo de seus subordinados não levava a uma presença excessiva de sua pessoa na tela, com o conseguinte cansaço e até riso do público. Também se reunia, uma vez por mês, com o ministro e o diretor geral de cinematografia, para decidir sobre as próximas produções e planificar o seu particular “sistema de estrelato”. Interessa-se também pelo desenvolvimento das grandes realizações cinematográficas do fascismo: os estúdios da *Cinecittà*, a escola de cinema do *Centro Sperimentale di Cinematografia* e o *Festival de Veneza*, cujo prêmio máximo era a *Coppa Mussolini*.

Uma última faceta cinematográfica de Mussolini se referia ao seu papel de censor. Quando se produzia ou importava algum filme controvertido, os responsáveis pelo setor de cinematografia preferiam exibi-los ao ditador para que ele mesmo emitisse o seu parecer. Este foi o caso de *Rapaz (Ragazzo, 1933)*, um filme escrito por um militante fascista, no qual se narra como um jovem delinqüente é salvo por uma organização juvenil do partido. Mussolini o proibiu para evitar que o público pensasse que os fascistas eram procedentes das classes mais baixas. Também depois de sua exibição em Villa Tortolina se cortaram vários fragmentos de *Il cappello a ter puento (1935)*, já que atacava os impostos do regime. Por outro lado, se diverte tanto com Charles Chaplin em *Tempos Modernos (Modern Times, 1936)* que, pese seu conteúdo comunista, autoriza sua exibição, com a exceção da cena em que Charles Chaplin imita que cheira cocaína. Além disso, devido a sua condição de líder, de membro da elite política, pôde assistir aos filmes que estavam proibidos para o restante dos italianos: o filme pacifista *Sem Novidades no Front (All Quiet on the Western Front, 1930)*, o filme soviético *O Encouraçado de Potemkin (1925)* e alguns dos grandes filmes daqueles anos: *O Martírio de Joana D’Arc (La passion de Jeanne d’Arc, 1927)*, *Metrópolis (Metropolis, 1927)* e *Nosferatu (Nosferatu – eine symphonie des grauens, 1922)*.

Apesar do interesse particular de Mussolini pelo cinema, o regime fascista demonstrou dificuldade em conseguir utilizar a arte cinematográfica para fins políticos na década de 1920. Somente com a institucionalização do modelo de órgão estatal de propaganda e de cinema político estabelecido pela Alemanha nazista, é que Mussolini conseguiu organizar de forma estruturada essas áreas na Itália.

Mussolini já havia ordenado: “*Há que se produzir filmes nacionais que façam os estrangeiros amar nosso país*”. Esta frase fazia parte de uma declaração de princípios, que proclamava a indiscutível importância do cinema como uma das bases fundamentais da propaganda do regime fascista, tanto no interior quanto no exterior da Itália.

A passagem da ideologia preconizada pelo *Duce* para as telas de cinema teve uma importância fundamental para o fascismo. No entanto, chama a atenção que isto não tenha ocorrido logo no início do governo fascista. O cinema permaneceu à margem dos problemas do pós-guerra e da primeira etapa do fascismo¹²; somente com as filmagens de *Sole* (*Sol*, 1929), de Alessandro Blasetti, foi realizado o primeiro filme político importante do regime fascista¹³.

O primeiro filme fascista: *Sol* (*Sole*, dir. Alessandro Blasetti, 1929)

Inspirado no novo regime e apologético da “revolução fascista”, *Sole* tomou como tema as miseráveis condições de vida dos camponeses do Agro Pontino e o programa de saneamento das lagunas pontinas. Na narrativa cinematográfica, a problemática da terra

¹² Cf. PAOLELLA, Roberto. *Historia del cine mudo*. Buenos Aires: Eudeba, 1967. p.428.

¹³ É chamado Cinema do *Ventennio nero* (“Vicênio Negro”), as produções cinematográficas italianas realizadas sob o regime fascista. Este tipo de cinema, iniciado em 1929, com o filme *Sole* (1929), de Alessandro Blasetti, terminará por volta de 1943, com o desmantelamento do fascismo. Entre 1943 e 1945, no entanto, ainda é possível encontrar uma escassa produção cinematográfica fascista, que estava sendo realizada sob a égide da República Social Italiana (República de Salò). Segundo Mariarosaria Fabris, “o ano de 1929 marca o início da recuperação da crise que a indústria cinematográfica italiana vinha enfrentando desde 1922, causada por fatores como a improvisação industrial e a desorganização produtiva, aliados a uma paralisação no desenvolvimento técnico e expressivo, uma vez que os produtores se mostravam incapazes de se adaptar à nova realidade do pós-guerra e às exigências do público, que havia permitido aos filmes estrangeiros (principalmente os norte-americanos) penetrar, não somente no mercado italiano, bem como nos outros mercados conquistados pela cinematografia italiana no exterior. A situação era agravada pelos enormes custos de produção, devido, sobretudo às cifras astronômicas pagas a atrizes como Francesca Bertini e Pina Menichelli”. FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo italiano: uma leitura*. São Paulo: Edusp-Fapesp, 1996. n.º.2.pp.93-94.

é ligada à reconciliação de duas facções competidoras (os habitantes locais e os engenheiros reconstrutores), através do casamento do engenheiro Rinaldi, o líder dos reconstrutores, e Giovanna, a filha do líder local. Ao final o filme busca simbolizar a luta da juventude para superar o conservadorismo e promover o progresso nacional.

Em *Sole* são representadas as miseráveis condições de vida dos camponeses do Agro Pontino e o programa de saneamento a que essas terras eram submetidas é mitificado e

torna-se um evento 'épico' e, logo, 'popular', mas do qual ao mesmo tempo, se esconde (não importa se em boa ou má fé) o significado econômico mais verdadeiro. Os projetos de saneamento, de fato, criaram consideráveis vantagens econômicas para os grandes proprietários de terras, os quais, além de tudo, freqüentemente embolsavam os relativos subsídios estatais, sem se preocuparem, de maneira alguma, em efetuar depois o saneamento¹⁴.

De qualquer forma, a organização da indústria cinematográfica italiana para objetivos educacionais e propagandísticos começou a ser elaborada bem cedo: *A União Cinematográfica Educativa* (*L'Unione Cinematografica Educativa*), a L.U.C.E., foi instituída em 1924; a *Federação Fascista das Indústrias de Espetáculos*, em 1925, e a *Lei de Ajuda da Produção Cinematográfica*, em 1931. Mussolini potencializou o Festival de Veneza, criado em 1932; apropriou-se da produtora L.U.C.E.; fundou em 1935 o *Centro Experimental de Cinematografia* (*Centro Sperimentale de Cinematografia*); e, finalmente, em 1937, Mussolini inaugurou os estúdios da *Cinecittà* (*Cidade do Cinema*), a versão italiana de *Hollywood*, declarando ser

o cinema a arma mais forte do regime fascista (...) [pois,] nunca, até o momento, teve a câmara de cinema seu lugar de metralhadora que lança seus ataques mais longe que os mais ágeis projéteis¹⁵.

Deste modo, o envolvimento do governo na produção cinematográfica desde seus estágios preliminares focou-se no seu potencial serviço propagandístico ao Estado e posteriormente no seu valor de entretenimento popular. Os filmes da L.U.C.E. foram responsáveis pela “educação das massas” através do cinema. Com essas iniciativas iniciais, o regime não estava só tentando consolidar uma posição numa indústria crescente, mas também definir sua produção cinematográfica nacional.

Um jornalista chamado Luigi Freddi desempenharia um papel central na reconstrução da indústria cinematográfica italiana. Em 1933, Freddi teve a oportunidade de ir aos Estados Unidos para cobrir o vôo de longa-distância de Italo Balbo, da América do Norte para Itália. Durante aquela viagem, ele também propôs aos seus editores uma

¹⁴ ESCOBAR, R. "Il Cinema del 'Ventennio' e la Realtà del Regime Fascista". *Cineforum*, Bergamo, 15(150), dez.1975. p.898.

¹⁵ Apud. GILI, Jean. *L'Italie de Mussolini et son cinéma*. Paris: Henri Veyrier, 1985. p.103.

volta por *Hollywood*, onde planejava ficar por dez dias. No entanto, ele permaneceu lá por dois meses, observando atentamente o trabalho da indústria cinematográfica norte-americana. Ele chegou à conclusão de que o cinema italiano, até aquele momento, havia trilhado um caminho errado em termos de organização industrial, capacidades técnicas, critérios artísticos e relações públicas. Depois de Freddi ter escrito uma série de artigos denunciando o infeliz estado do cinema italiano, Mussolini, intrigado, convidou-o para elaborar um plano para ajudar a reavivar a indústria cinematográfica italiana.

A lacuna principal, percebeu Freddi, era a intervenção estatal. Neste sentido, ele afirmou:

Desde que nós estamos lidando com uma indústria na qual diretamente envolve a dignidade, amor e os interesses econômicos e morais do Estado com as suas produções, eu não hesito em declarar que é finalmente necessário para o Estado intervir diretamente, impondo nesta solução a sua marca autoritária e severa de intervenção e controle. Onde os Estados haviam tido a autoridade para impor intervenção, eles o fizeram. E isso não havia impedido o desenvolvimento de um florescimento, efetivo, rentável e estatal da indústria cinematográfica¹⁶.

O cinema italiano sob a égide do Estado fascista: Um cenário grandioso para a inauguração dos estúdios cinematográficos da *Cinecittà* em 1937.

Dessa forma, Luigi Freddi propôs a participação do governo na produção, exibição e distribuição cinematográfica, baseado nos modelos capitalistas de controle financeiro. Seu plano envolveu a fusão de capital público e privado que iriam ser cobertos por uma legislação reguladora. Culturalmente, ele queria uma produção cinematográfica que

¹⁶ FREDDI, Luigi. *Il Cinema. Miti, esperienze e realtà di un regime totalitario*. 2 vols. Roma: L'Arnia, 1949. Vol. I, p.70.

pudesse apelar para todo o público, que não fosse política, e ainda assim pudesse oferecer uma imagem de nação fascista sólida e permanente. Portanto, para Freddi e o regime fascista, havia dois interesses fundamentais: 1) reconstruir a indústria cinematográfica italiana para exaltar os méritos artísticos e as glórias culturais do III Império Romano para o público interno e externo; 2) utilizar o filme como uma ferramenta indireta na criação de um consenso entre as massas (particularmente a classe média, ou *piccola borghesia*), aliciando-a ideologicamente através das políticas do regime.

Em 24 de setembro de 1934, o regime fascista estabeleceu a *Direção Geral para Cinematografia* (*Direzione Generale per la Cinematografia*) nomeando Luigi Freddi seu diretor central. Esta ficou sob os auspícios do *Ministério para Imprensa e Propaganda*, dirigido pelo cunhado de Mussolini, Galeazzo Ciano. O *Ministério para Imprensa e Propaganda* objetivava a maior centralização e coordenação da autoridade estatal nos assuntos culturais. Embora o jornalismo fosse a sua arma fundamental, ele supervisionou a administração de mais de dezesseis instituições culturais, incluindo teatro, publicação e cinema. Seu propósito, como resumido em um dos discursos do Ministro da Imprensa e Propaganda fascista, Galeazzo Ciano, ao Senado, era criar uma cultura nacional popular italiana ressoando as suas glórias, capturando a essência do seu povo, e realçando sua natural beleza¹⁷. Em 1936, Ciano, que partiu para a África para supervisionar a expansão colonial, passou o controle do *Ministério* para Dino Alfieri, um fascista fervoroso que valorizava a propaganda. No ano seguinte, o *Ministério* sofreu uma alteração, tanto no nome quanto na orientação. Passou a ser chamado *Ministério da Cultura Popular* (*Ministero della Cultura Popolare*), mais conhecido como *Miniculpop*. Este órgão tinha como finalidade exercer um maior papel na vida cotidiana dos cidadãos italianos. Enquanto seu maior foco de atenção até aquele ponto havia sido a censura, a partir de então operaria mais como um coordenador da cultura popular. Esta mudança assinalou uma substituição na política cultural fascista: ao invés de focalizar a atenção somente na representação estática dos desvios culturais, a nova agenda enfatizava a construção dinâmica de uma nova cultura fascista, na qual o cinema desempenharia um papel extremamente central.

Dessa forma, os próprios planos de Freddi para a *Direção Geral para Cinematografia* e a indústria cinematográfica coincidiram com a agenda subsequente do *Miniculpop* para uma participação ativa, ao invés de repressiva apenas. Ele dividiu seus planos em cinco áreas principais de intervenção estatal: 1) organização (legislação); 2)

---

¹⁷ Ver: "Discurso al Senato sulla cinematografia fascista" de Galeazzo Ciano de 22 de maio de 1936, reproduzido em: CARABBA, Claudio. *Il cinema del ventennio nero*. Firenze: Vallecchi, 1974. pp.123-125.

assistência financeira; 3) prêmios e distinções; 4) controle (censura); 5) encorajamentos e incentivos artísticos e comerciais¹⁸. O foco de ação centrou-se inicialmente na produção. O *Regio Decreto Legge* n° 1143, assinado em 13 de junho de 1935, instituiu uma divisão autônoma do *Banco Nacional do Trabalho* (*Banca Nazionale del Lavoro*), que iria ajudar a financiar filmes com dinheiro da indústria privada. Naturalmente, o filme teria de receber a aprovação prévia da *Direção Geral para Cinematografia* antes que pudesse receber o financiamento. Entre 1934 e 1939, mais de trezentos roteiros passaram pelo escritório de Freddi, que servia não apenas para regulamentar e alinhar politicamente filmes potenciais, mas também para impulsionar o número de produções (e conseqüentemente lucros) através de assistência financeira. De fato, o número de filmes italianos produzidos durante o período aumentou drasticamente. Em 1937, apenas quarenta foram lançados; em 1942, aquele número havia alcançado cento e dezessete filmes¹⁹.

Um bom exemplo de como o cinema, sob Freddi, tornou-se uma ferramenta através da qual o regime promulgou sua política foi o idioma. A agenda do regime fascista para a italianização manifestou-se na lingüística, assim como no plano geográfico. A padronização da linguagem, comandada por Achille Starace, tornou-se um componente integral da unificação nacional. A tentativa de eliminar o uso regional de dialetos em favor do italiano “padrão”, descontaminando o “padrão” dos barbarismos e substituindo o pronome pessoal “Voi” no lugar do “Lei” (abominado pelo regime por ser considerado um pronome ambíguo, servil e de origem espanhola) nas situações formais; tudo isso objetivava purificar o espírito italiano e abolir as diferenças. Essas iniciativas afetaram diretamente a indústria cinematográfica: a pronúncia toscana, de acordo com o uso do florentino como italiano, tornou-se a forma regular. A *Direção Geral para Cinematografia* proibiu o uso de dialetos nos filmes, em 1934, e *Voi* tornou-se o pronome de preferência em 1937. Aqui, sob Freddi, o cinema, como qualquer outro meio de comunicação de massa, tornou-se a ferramenta pela qual o governo promulgou as suas políticas²⁰.

Freddi renunciou ao cargo de diretor da *Direção Geral para Cinematografia* em 1939, em virtude de um longo desacordo com o *Minculpop* após a nova ênfase na quantidade sobre o a qualidade dos filmes, valorizada por Freddi²¹. Apesar disso, muitas das suas políticas e iniciativas na indústria cinematográfica provaram resistir. Freddi ajudou a estabelecer a escola de cinema na Itália, o *Centro Experimental de Cinematografia* e contribuiu para o sua subsequente publicação, *Bianco & Nero* (*Preto e*

¹⁸ FREDDI, Luigi. “Nascita della Direzione Generale della Cinematografia”. In: CARABBA, Op.cit., pp.120-123.

¹⁹ Cf. MIDA, Massimo & QUAGLIETTI, Lorenzo. *Dai telefoni bianchi al neorealismo*. Bari: Laterza, 1980. p.48.

²⁰ Sobre o emprego dos dialetos no cinema ver: FABRIS, Op.cit., pp.71-73 e 98-100.

²¹ Luigi Freddi sentiu que havia sido rebaixado de sua posição. Ver: FREDDI, Op.cit., pp.153-176.

Bianco). Ele criou o *Cineguf*, o clube universitário de cinema vinculado ao Partido Nacional Fascista e ajudou a criar outra importante publicação periódica, *Cinema* (sob a firme mão editorial de Vittorio Mussolini)²². Sua maior inovação foi, contudo, a coordenação da construção e estabelecimento da *Cinecittà*.

Para conseguir o máximo controle político no cinema, Benito Mussolini colocou à frente da *Cinecittà*, o seu filho Vittorio Mussolini. No *Centro Experimental de Cinematografia* se formavam teoricamente os diretores-propagandistas e na *Cinecittà* se materializavam, em filmes, as consignas dos ideólogos. Mas, como ocorreu, anos depois na Espanha com o *Instituto de Investigações e Experiências Cinematográfica* (*Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*), no qual surgiram alguns diretores hostis ao regime, no interior do *Centro Experimental de Cinematografia* nasceram as idéias do futuro neo-realismo. *Cinecittà* foi, no entanto, a fábrica ideal para produzir filmes colossais que, através de grandes espetáculos ao estilo de Cecil B. De Mille, que exaltavam as origens do cinema italiano, divulgavam as idéias sócio-políticas do regime fascista com re-leituras de histórias de um passado sempre glorioso. *Cinecittà* estava organizada como qualquer grande estúdio norte-americano da época. Era uma autêntica fábrica de filmes que eram exportados para todos os países do mundo e onde se realizavam, inclusive, co-produções com os cineastas alemães e espanhóis.

O entusiasmo do fascismo pela organização da indústria cinematográfica norte-americana e sua vontade de igualá-la, podem ser constatados no artigo “Emancipazione del Cinema Italiano” (Emancipação do Cinema Italiano), publicado por Vittorio Mussolini na revista *Cinema*, em 25 de setembro de 1936:

Direi logo o que me proponho a demonstrar, com a maior franqueza, neste artigo: é o quão será perigoso e danoso para a renascente indústria cinematográfica italiana seguir os passos da produção europeia, ao invés de procurar o caminho e os métodos para igualar-se à americana. E, para quem não sabe disso, o perigo existe [...]. O fato fundamental da questão pode ser expresso da seguinte forma: a América é jovem enquanto a Europa é bem velha, tal situação é sentida pelos respectivos públicos também no campo da simples diversão espetacular [...]. Para nossa cinematografia seguir a escola americana (que outra existe? Nem mesmo a russa) pode significar muito. Afastando a leviandade histórica de alguns filmes americanos, extirpando aquele cinema péssima cópia do teatro, absorvendo (e será fácil) o frescor, a

²² A história dos periódicos especializados em cinema italiano antes e durante a Segunda Guerra Mundial é crucial para a compreensão da poética, das ambições ideológicas e dos fracassos do discurso cinematográfico nacional. Entre 1937 e 1943, *Bianco & Nero* – como o periódico de Roma – baseada na escola de cinema italiana (*Centro Sperimentale di Cinematografia*) – constituiu a referência acadêmica principal para a cultura cinematográfica italiana. Era menos polêmica do que a sua contemporânea, *Cinema* (1936 - 1943), e, após uma curta interrupção devido ao colapso do regime, ela foi capaz de reassumir suas publicações em 1947. A história da revista *Cinema* é um pouco diferente: esta revista foi fundada em 1936 e, apesar do fato de ter sido o órgão oficial da *Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo* desde 1938, *Cinema* publicou muitas opiniões radicais de críticos de esquerda, tais como Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani e Massimo Mida, e contou com as contribuições de Luchino Visconti e do jovem Michelangelo Antonioni.

audácia, a força, a exuberância barulhenta mais sadia que se encontra na maior parte das fitas de além-mar, a nossa indústria, incrementada pela oportuna Direzione [Generale della Cinematografia], elevar-se-á àquela maturidade material e espiritual que abrirá as portas do grande sucesso²³.

O manifesto para o nascimento da *Cinecittà* (1937)

Todavia, ao contrário do que aconteceu na Alemanha nazista, a indústria cinematográfica italiana não sofreu um controle ideológico tão intenso. O momento de maior presença do Estado ocorreu com a criação do *Istituto Nazionale L.U.C.E.* (*Istituto Nazionale L.U.C.E.*), uma entidade destinada à produção oficial do *Cinejornali* (o

²³ Apud. MIDA, M. & QUACLIETTI, L. *Dai Telefoni Bianchi al Neorealismo*. Bari: Laterza, 1980. pp.132-133.

cinejornal fascista) e de alguns filmes marcadamente ideológicos. Segundo Luigi Freddi, o “czar do cinema italiano” e chefe da *Direção Geral para a Cinematografia* de 1934 a 1939,

o Istituto Nazionale L.U.C.E. (L'Unione Cinematografica Educativa), com sua ultramoderna instalação no sudeste de Roma, produziu e distribuiu os documentários e noticiários do regime. Os noticiários, Cinejornali, foram mudos desde 1928 a 1932, e com a introdução do sonoro a partir de então. Embora, não estando sujeitos a nenhuma ordem do Ministério de Imprensa e Propaganda, os noticiários eram examinados normalmente pelo próprio Mussolini antes da sua distribuição²⁴.

Em linhas gerais, o estilo e o formato dos cinejornais semanais, exibidos em todos os cinemas comerciais do país, eram similares aos noticiários das “democracias ocidentais”, salvo a exaltação das atividades fascistas e uma grande insistência nos assuntos esportivos. O primeiro acontecimento que se apresentava era geralmente alguma informação internacional, seguida por assuntos esportivos, ou um esportivo e outro sobre algum assunto tipicamente italiano; havia sempre algum acontecimento relacionado com o *Duce*, o secretário do Partido ou uma cerimônia pública em que aparecia um deles ou a família real; as últimas imagens apresentavam a beleza de certos animais ou crianças, ou alguma cena do mundo do espetáculo. Havia também a presença da voz de um narrador, com estilo de radialista, sempre muito cortante e militar, à maneira dos cinejornais norte-americanos da “*Marcha do Tempo*” (“*The March of Time*”).

Além disso, segundo Edward Tannenbaum,

o mundo refletido pelos noticiários era extremamente artificial em toda parte, sobretudo na Itália fascista. Não existia o crime, o sexo, o feio, a brutalidade. Os italianos não viam nada que estivesse relacionado com as consequências da depressão no seu próprio país através de seus noticiários, houve somente dois planos de trabalhadores numa paralisação na Alemanha em 1931 e uma greve de condutores de ônibus em Viena, em 1933. Em 1938 e 1939 apareceram, em algumas ocasiões, cenas de greves na França e nos Estados Unidos; o comentário do narrador sobre uma greve na cidade de Nova York em meados de agosto de 1939 afirmava, com evidente ironia, que essas eram ‘as delícias dos países democráticos que não se regiam pela disciplina sindical (fascista) e pelas leis corporativas’. A Guerra da Etiópia, por exemplo, foi extensamente tratada, mas se deu pouca informação da Guerra Civil Espanhola; inclusive em setembro de 1939, só uma ou duas cenas de cada cinquenta tratavam da guerra germano-polaca. As principais imagens dos noticiários apresentavam vigorosos líderes italianos em cerimônias públicas, atletas masculinos e femininos de todos os tipos, e um caleidoscópio de imagens sem relação e sem significado, de lugares em que a maioria dos italianos nunca poderiam sonhar em visitar, como as pistas de neve nos Alpes ou as piscinas de Los Angeles²⁵.

Os documentários do *Instituto Nacional L.U.C.E.* eram mais bem produzidos que os cinejornais. Destes destacaram-se: *A Noi*, um documentário dedicado a “Marcha sobre

²⁴ FREDDI, Luigi. *Il Cinema*. Vol. I. Roma: L'Arnia, 1949. pp.388-391.

²⁵ As informações sobre o cinejornal fascista foram extraídas de: TANNENBAUM, Edward R. *La Esperienza Fascista. Sociedad y Cultura en Italia (1922 - 1945)*. Madri: Aliança Editorial, 1975. pp.309-310.

Roma” e as viagens de Mussolini à Milão e Turim; *Dell’acquitrino alla giornata di Littoria* mostrava o “antes” e o “depois” da transformação dos pântanos de Pontino e, para mostrar o papel benéfico do regime neste empreendimento, o filme finalizava com um discurso do *Duce* na nova cidade de Littoria; já *Il cammino degli eroi* (*O Caminho dos Heróis*), ao tratar da conquista da Etiópia, apresentava cenas da complexa preparação que precedeu a campanha militar, especialmente em relação aos serviços auxiliares como o transporte, os equipamentos médicos, a construção de carretas e pontes e a fabricação de todo tipo de equipamento. Em nenhum momento eram mostrados os etíopes, nem mesmo nas escassas cenas de guerra²⁶. A idéia central do filme era apresentar a conquista da Etiópia como uma grande “expedição civilizadora” realizada pelos fascistas.

Diferentemente do *Istituto L.U.C.E.*, os produtores de filmes comerciais não conseguiram nenhuma ajuda financeira do governo até princípios da década de 1930. Desde 1919, o mercado italiano esteve dominado pela produção norte-americana que conquistou o mundo durante a época do cinema mudo, enquanto a indústria italiana pereceu por falta de capitais, métodos e temas modernos. Somente em 1934, o governo se dispôs a salvar os produtores cinematográficos italianos impondo certos limites nas exportações estrangeiras, fomentando a exibição de filmes italianos e estabelecendo um pequeno fundo para financiar certas produções. Além disso, buscou-se ajudar a reequipar estúdios e a construir, entre 1936 e 1937, o gigantesco complexo da *Cinecittà*. Também houve, através da *Entidade Nacional de Indústria Cinematográfica* (*L’Ente Nazionale Industrie Cinematografiche* – ENIC), uma iniciativa do Estado fascista de outorgar créditos, subsídios e prêmios aos produtores e distribuidores de filmes²⁷.

Devido aos investimentos e incentivos, Mussolini obteve um poderoso cinema de entretenimento popular que passava a rivalizar com *Hollywood* em termos de narrativa e sofisticação estilística. Como a discussão de assuntos contemporâneos foi acompanhada de uma vigilante censura, o resultado foi a proliferação de entretenimentos escapistas como os glamourosos filmes de “*telefoni bianchi*” (“*telefone branco*”).

Os filmes de “*telefone branco*” eram inspirados, sobretudo, a princípio, no cinema alemão daquela época, que retomava, em chave moderna, as fórmulas das operetas. Ambientados principalmente em terras distantes e um pouco exóticas para o público italiano – como a Hungria, por exemplo, –, com seus luxuosos cenários e personagens sempre bem vestidas, com seus inevitáveis quiproquós, foram assim chamados porque o telefone, pintado de branco, era o meio escolhido pelos protagonistas para se

---

²⁶ Cf. TANNENBAUM, Op.cit, pp.310-311.

²⁷ Ibid., p.311.

comunicarem entre si. São típicos dessa produção: *La Segretaria Privata* (1931), de Goffredo Alessandrini; *Due Cuori Felici* (1932), de Baldassare Negroni; *La Telefonista* (1932) e *Dopo Divorzieremo* (1940), de Nunzio Malasomma; *Paprika* (1933), de Carl Boese; *Il Signor Max* (1937), de Mario Camerini; *Dora Nelson* (1930), de Mario Soldati; *Mille Lire al Mese* (1939), de Massimiliano Neufeld; e *L'amante segreta* (1941), de Carmine Gallone²⁸.

O filme de “telefone branco” *L'amante segreta*
(*A Amante Secreta*, dir. Carmine Gallone, 1941)

Dentre estes títulos, *Il Signor Max* (1937), de Mario Camerini, é um dos mais expressivos. Neste filme Vittorio De Sica interpretava o protagonista Johnny, um vendedor de periódicos, e Assia Noris era Loretta, a dama de companhia de uma senhora da alta sociedade. A trama inicia quando Johnny, adotando a identidade do senhor Max, faz uma viagem de Roma a Nápoles e Atenas em primeira classe, para ver como vive a “outra metade”. Um coquetel com uma mulher rica e sua dama de companhia o tira de seu ambiente: segue a mulher no transatlântico de Nápoles a Genova, onde os amigos dela o convidam a San Remo; mas fica sem dinheiro em três dias, “depois de ter gasto oitenta dólares só em orquídeas no barco” e volta para a casa frustrado. Fascinado pela imagem da alta sociedade que conheceu, passa o verão aprendendo o que considera o necessário para viver nessa sociedade: inglês, bridge, tênis, golf e equitação. Logo a dama de companhia, Loretta, o encontra em sua banca de revistas; mas ele nega que seja o senhor Max e começa a apaixonar-se tanto por ela quanto pela patroa da jovem

---

²⁸ FABRIS, Op. cit., pp.87-88.

moça. A partir de então, a dupla existência do protagonista se torna cada vez mais difícil de sustentar-se. Suficientemente interessado por Loretta, a convida para escutá-lo cantar no coro durante uma festa musical do *Dopolavoro*. Depois quando se inicia o baile, ela apresenta o quão agradável e divertido é o centro do *Dopolavoro*. Mas logo ela tem de partir para a estação de trem, para sair de viagem com a sua patroa, também ele deve partir na mesma direção como o senhor Max para estar com a patroa, e como Johnny para estar com Loretta. No trem, tanto Johnny quanto Loretta começam a se cansar dos atrativos do mundo no qual se encontram, mas ele não pode animá-la estando na identidade do senhor Max. Após a viagem ela o reencontra, em sua identidade verdadeira, e então ele a leva para conhecer o humilde apartamento em que vive com o seu tio e os jovens apaixonados se dão conta de que este ambiente é o mais adequado para eles.

Os críticos cinematográficos italianos destacaram muito o filme *Il signor Max* como um expoente do aspecto “dopolavorista” do fascismo. É importante assinalar, que numerosos filmes norte-americanos da década de 1930 (e também alguns franceses e britânicos) se burlavam da alta sociedade e mostravam que as pessoas humildes e honradas se comportavam de forma mais inteligente, quando não se tratava de ser “admitida a força” nela. Um exemplo excelente disso foi *You Can't Cheat an Honest Man* (1938), com W.C. Fields. Como o tio de Johnny, em *Il signor Max*, ao final convence aos jovens apaixonados do filme de que deviam evitar o esnobismo do mundo dos ricos. Na realidade, este filme norte-americano, junto a um número de canções que explicavam como “dois podem viver tão economicamente como um só”, eram principalmente paliativos, destinados as pessoas que suportavam a depressão econômica. Afinal, filmes embalados em canções populares como “Se potesse avere mille lire al mese” (“Se pudesse ter mil liras ao mês) expressavam os modestos sonhos de “um simples empregado sem pretensões” e refletiam a idéia de que a felicidade pessoal estava ao alcance de todo mundo na Itália fascista, ao menos nos sonhos dos italianos (equivalente ao impacto da canção “We’re in the Money” / “Nós Temos Dinheiro” dos anos da Grande Depressão Econômica nos Estados Unidos). Ainda que a exposição dos prazeres da participação massiva através do *Dopolavoro* em *Il signor Max* era mais que um paliativo ante a depressão, o ideal de Camerini da boa vida era mais nostálgico que fascista, e refletia o desejo de alcançar a felicidade pessoal, sem preocupar-se com a política. Pode-se argumentar que difundir a idéia de que a política deve ser deixada nas mãos de alguns poucos dirigentes políticos era o tipo de propaganda mais insidioso que continha os filmes

de Camerini, mas para ele a mensagem estava subordinada ao seu objetivo principal, que consistia em fazer filmes populares com tom sentimental.

Tendo em vista que o fracasso comercial da maioria dos filmes de propaganda levou o fascismo a investir na produção cinematográfica de evasão, críticos, como Carlo Lizzani, definiram estas realizações como filmes fascistas por excelência:

filmes fascistas eram aqueles filmes absurdos e vazios, aquelas comédias sem sentido que povoavam nossas telas e ajudavam o povo a esquecer²⁹.

Isso não significa, contudo, que o regime fascista não continuou a ter interesse em produzir filmes de propaganda política. Segundo Jean A. Gili, os filmes de propaganda explícita, ou seja, aqueles que continham mensagens políticas imediatamente decifráveis, podem ser distinguidos através de cinco temas principais e recorrentes nos seus enredos: 1) a exaltação do fascismo; 2) o nacionalismo; 3) o militarismo; 4) o colonialismo e o imperialismo; 5) o anticomunismo³⁰.

1860 (dir. Alessandro Blasetti, 1933)

A partir da década de 1930 foram produzidos alguns filmes explicitamente políticos. No primeiro deles, *1860* (1933), o diretor Alessandro Blasetti transporta para as telas de cinema a epopéia garibaldiana, mostrando-a como antecedente da revolução dos camisas negras. O filme tenta recriar a expedição dos 1000 de Garibaldi, interpretada como a antecedente da revolução dos camisas negras de Mussolini, a partir do ponto de vista de um siciliano, que serve de protagonista da trama, viajando primeiro para o Norte, Génova,

²⁹ Apud. REDI, R. "È Stato Fascista il Cinema Italiano?". In: REDI, R. (org.). *Il Cinema Italiano sotto il Fascismo*. Venezia: Marsilio Editori, 1979. p.274.

³⁰ GILI, Op. cit., p.90.

iniciando-se ali a expedição. Em suas viagens dialoga com diferentes classes sociais: intelectuais, sacerdotes e homens de negócio, assim como com os diferentes tipos sociais que compunham os “1000”. Quando a expedição desembarca na Sicília, o protagonista quer ver sua esposa, mas um oficial lhe dá uma lição de disciplina. Os rebeldes da Sicília parecem ser convincentemente rudes (em sua maioria são pessoas comuns e não atores profissionais), enquanto os “1000” vestem atrativos uniformes militares. No final, a história é ambientada na Itália fascista, durante a década de 1930, momento em que os jovens ginastas fascistas cumprimentam, com a saudação romana, um grupo de ex-garibaldianos, como demonstração da continuidade entre a “revolução nacional” e a “revolução fascista”.

No entanto, durante muito tempo a crítica viu nele um filme que havia iludido não só a historiografia fascista (por focalizar os acontecimentos, não do ponto de vista de Garibaldi, e sim de um modesto casal de sicilianos) como sua ideologia (por ressaltar mais a aspiração popular à liberdade do que os fatos históricos). Os autores que defenderam essa tese, quiseram proceder a uma leitura parcial,

ignorando como a interpretação do Risorgimento refletida nesse filme de Blasetti seja, ao contrário – de forma muito sutil, aliás –, totalmente consonante (em populismo, antiparlamentarismo, antipolitização, caráter antiburguês) com um ponto de vista fascista, e, para poder ignorá-lo melhor, ocultando que o final do filme não mostrava os campos de batalha garibaldianos de 800, mas a Roma mussoliniana dos anos 30, onde jovens ginastas fascistas cumprimentavam com a saudação romana um grupo de comovidos ex-garibaldianos, como demonstração da continuidade entre ‘revolução nacional’ e ‘revolução fascista’³¹.

O segundo, *Camicia nera* (*Camisa Negra*, 1933), dirigido por Giovacchino Forzano, tratava-se de uma produção comemorativa dos dez anos da “Marcha sobre Roma”. Seu enredo tinha o propósito de apresentar uma síntese histórica da ascensão dos fascistas: a Primeira Guerra Mundial veria a Itália como vencedora, mas o “Tratado de Versalhes” terminaria despojando-a do triunfo. Os soldados italianos voltavam das trincheiras quase escondidos, para deparar-se com o desemprego. O Estado parlamentarista burguês mostrava-se incapaz de solucionar a crise social. Perante esta situação, Mussolini liderou a “Marcha Sobre Roma” e a luta política resumia-se a uma resenha dos primeiros dez anos do governo fascista.

Indubitavelmente, *Vecchia guardia* (*Velha Guarda*, 1934) de Alessandro Blasetti, foi o filme de propaganda fascista que obteve o maior impacto. Seu propósito manifesto era

---

³¹ MICCICHÉ, L. “Per una Verifica del Neorealismo”. In: MICCICHÉ, L. (org.). *Il Neorealismo Cinematografico Italiano: Atti del Convegno della X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*. Veneza: Marsilio Editori, 1978. p.13.

exaltar o *squadrismo* em uma pequena cidade contra o “perigo vermelho”, pouco antes da “Marcha Sobre Roma”, que levaria Benito Mussolini ao poder.

Velha Guarda (Vecchia Guardia, dir. Alessandro Blasetti, 1934)

Na primeira cena, algumas mulheres da classe média olham pela janela e dizem: “que italianos mais lindos” são os *squadristi*. O herói principal é Mario, o irmão de doze anos do *squadrista* Roberto. Mario sabe consertar relógios e máquinas de costura, e ajuda todo mundo: é um *balilla ante litteram*. Depois de ter definido estas características da personagem, Blasetti enfoca, ao longo da trama, as atividades de fura greves dos *squadristi*, começando pelo intento “vermelho” de fechar um hospital, dirigido pelo pai de Mario e Roberto. Os *squadristi* são sempre numerosos e realizam expedições punitivas que resultam em agressões físicas a pessoas (sobretudo socialistas e comunistas) e a locais (sedes de partido e organizações sindicais), além de outras formas de humilhação (em uma cena cortam a metade da barba de um parlamentar socialista) que são apresentadas como atos de justiça bem merecidos. Blasetti evita a retórica, exceto na cena final, dedicada a “Marcha Sobre Roma”. Durante uma greve, Mario quer participar das atividades políticas de seu irmão e consegue entrar no caminhão que leva Roberto e os outros *squadristi* a um ataque armado contra um centro de influência dos “vermelhos”. Mario é alcançado por um disparo e morre, convertendo-se em um mártir. Seguem planos muito amargos que mostram sua casa e seus objetos pessoais e as pessoas que levam flores a sua família. O holocausto do pequeno mártir coloca em marcha a história que leva à vitória dos fascistas. No final, quando Roberto e seus companheiros marcham sobre Roma, o pai une-se a eles.

Apesar da reserva de Luigi Freddi sobre *Velha Guarda*, no sentido de que era demasiado realista, foi um dos poucos filmes de propaganda política bem recebidos nos círculos fascistas. Como ocorreu na Alemanha nazista, os filmes de propaganda direta não agradaram o público italiano, o que acabou levando o governo a evitar a produção de novas “epopéias fascistas”. Assim, buscou-se relacionar as conquistas fascistas do presente com os grandes feitos da Roma Antiga. Essa temática encaixava-se perfeitamente com os desejos imperialistas de Mussolini que conseguiram arrastar o país a uma série de lutas sem grandes benefícios. Filmes estimulantes desse imperialismo colonial foram: *Scipione l’ Africano* (*Cipião, o Africano*, 1937), de Carmine Gallone, que procurava traçar um paralelo histórico entre as conquistas fascistas na África com a incursão da Roma Antiga nas Guerras Púnicas; *Ettore Fieramosca* (1938), de Alessandro Blasetti; *Squadrone bianco* (*Esquadrão Branco*, 1936) e *Bengasi* (1942), ambos de Augusto Genina; e *Giarabud* (1942) de Goffredo Alessandrini.

A latinidade, a antiga “estirpe itálica” que havia reencontrado no fascismo a virilidade do Império, é evocada pomposa e dannunzianamente por Carmine Gallone em *Scipione l’ Africano*, o primeiro filme rodado nos novos estúdios da *Cinecittà*. Segundo as intenções dos autores, o filme queria expressar através de um longínquo paralelismo entre acontecimentos e ideais, uma fatalidade pela qual depois de dois mil anos a África voltou a ser o ponto chave de um novo império mediterrâneo e latino. Considerado o mais espetacular filme de reconstituição histórica realizado durante o regime fascista, *Cipião, o Africano* celebra a conquista da Roma Antiga na África durante a Segunda Guerra Púnica. Produzido durante a guerra da Itália contra a Abissínia e apoiado pelo governo de Mussolini, este foi, o filme italiano mais caro produzido naquele momento; utilizando mãos de trinta mil extras, mil cavalos e um “elenco” de cinquenta elefantes. Recorrendo ao passado da Roma Antiga para justificar a expansão italiana do presente, *Cipião, o Africano* investe no espetáculo cinematográfico para incentivar a política internacional e a agenda ideológica do fascismo. O resultado é um filme de apologia histórica (utilizando-se de alta carga dramática), reverberando com a estética e os ideais da Itália fascista. Quando Mussolini visitou os sets de filmagem durante a produção, ele foi saudado por milhares de figurantes vestidos de legionários romanos, que gritavam: “Duce! Duce! Duce!” Semanas depois, a vida imitava a arte e muitos desses figurantes partiam para lutar na Abissínia. Apresentado no Festival de Cinema de Veneza em sua estréia, *Cipião, o Africano* foi premiado com a *Coppa Mussolini*, como melhor filme italiano de 1937.

Scipione l' Africano (Cipião, o Africano, dir. Carmine Gallone, 1937)

Durante a Segunda Guerra Mundial foram produzidos diversos filmes dedicados à glorificação do soldado e à exaltação da preparação bélica das forças armadas: *Squadrone bianco* (1936) de Augusto Genina, tinha como protagonistas os soldados italianos que lutavam na Líbia; *Luciano Serra, pilota* (*Luciano Serra, piloto*, 1938), de Goffredo Alessandrini e Vittorio Mussolini, exaltava o heroísmo dos aviadores italianos através das aventuras do piloto Luciano que, durante quase quinze anos após o final da Primeira Guerra Mundial, desafiando o desejo dos seus pais, vive como um aventureiro da aviação, atuando em números aéreos circenses na América do Sul. No entanto, aos quarenta anos de idade, o herói egoísta é redimido pelo seu patriotismo e decide retornar à Itália e marchar como soldado voluntário para a Guerra da Etiópia. Seu filho Aldo, também um piloto, vai para a guerra, mas acaba sendo morto pelos etíopes. Na cena final, a medalha de ouro ganha pelo seu pai é colocada no peito do herói morto, Aldo³²; *Uomini sul fondo* (1941) e *Marinai senza stelle* (1943) de Francesco de Robertis, chefe do serviço cinematográfico da Marinha, eram dedicados aos marinheiros italianos³³; e *L'Uomo della Croce* (*O Homem da Cruz*, 1942), de Roberto Rossellini, contava a história de um padre italiano que na frente russa pegou em armas para combater ao lado dos camisas negras.

³² TINAZZI, Giorgio (org.). *Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo*. Padova: Marsilio Editori, 1966. p.70.

³³ SAVIO, Francesco. *Ma l'amore no: realismo, formalismo, propagandae telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930 - 1943)*. Milão: Sonzogno, 1975. p.XIII.

Luciano Serra, pilota (Luciano Serra, piloto, dir. Goffredo Alessandrini, 1938)

Dentre as importantes produções cinematográficas italianas do período da Segunda Guerra Mundial cabe destacar a trilogia de filmes realizado por um dos mais importantes cineastas italianos: Roberto Rossellini, que posteriormente seria a figura chave do Neo-Realismo Italiano.

O primeiro filme *O Navio Hospital (La Nave Bianca, 1941)*, mostra como a bordo de um navio de linha, a correspondência com suas madrinhas de guerra entretém alguns marinheiros. Elena Fondi, madrinha de Augusto Basso, está lhe comunicando sua chegada no dia seguinte. Os dois nunca trocaram fotografias, mas ela lhe enviou a metade de um medalhão. O marinheiro é autorizado a ir à estação para se encontrar com Elena, mas, quando está prestes a desembarcar, seu navio tem que seguir para o combate. Ferido durante a batalha naval, Augusto é transferido para um navio-hospital. Uma das enfermeiras voluntárias é Elena, que o reconhece pela metade do medalhão. Para poder cuidar de todos os feridos, a jovem enfermeira não revela ao marinheiro sua identidade, mas logo ele descobrirá a verdade. Quando o navio de guerra volta ao porto, todos os marinheiros correm ao convés do navio-hospital, para vê-lo. Augusto não pode sair de seu leito, mas Elena o ajuda a entrever a silhueta do navio pela vigia.

Já *Um Aviador Regressa* (*Um Pilota Ritorna*, 1942) conta a história de Gino Rossati, um jovem oficial da aeronáutica, que chega à sua nova base e depois de participar de duas incursões aéreas sobre a Grécia, na terceira é obrigado a saltar de pára-quedas, pois seu avião é abatido. Capturado pelos ingleses, depois de tentar fugir, é enviado para outra localidade, onde civis e aviadores italianos são vigiados por soldados gregos. No campo de prisioneiros, Gino ajuda um médico e sua filha, Anna, a amputar a perna de um militar italiano. Entre os dois jovens nasce um romance. O avanço das tropas do Eixo obriga o exército britânico e as tropas gregas e seus prisioneiros a se deslocarem em direção ao mar. Gino reconhece o porto grego, do qual poderá chegar à Itália numa hora: durante um bombardeio noturno, consegue alcançar um avião e voltar para sua base, no momento em que chega a notícia da rendição da Grécia.

***O Homem da Cruz* (*L'Uomo Dalla Croce*, dir. Roberto Rossellini, 1943)**

O terceiro filme *O Homem da Cruz* (*L'Uomo Dalla Croce*, 1943), o mais propagandístico da trilogia. Em 1942, na frente russa, um capelão militar italiano assiste a um soldado ferido, que não pôde seguir com as tropas blindadas, e, junto com ele, é feito prisioneiro pelos soviéticos. Durante o ataque dos italianos, enquanto os comunistas abandonam seu quartel-general, o padre, aproveitando a confusão, consegue levar o ferido para uma fazenda ocupada por camponesas e crianças russas. Enquanto a batalha se torna mais acirrada, chegam ao local um comissário comunista e sua companheira Irina, um militar russo gravemente ferido no rosto, ex-amante de Irina, e alguns soldados italianos de uma divisão de blindados, que logo dominam a situação. Durante a noite, o comissário russo, ajudado por sua companheira, tenta matar o padre para reverter a

situação, mas é eliminado pelo rival. No dia seguinte, o capelão manda os militares italianos, os prisioneiros russos, as mulheres e as crianças saírem da fazenda, que está a ponto de ser destruída pelos bombardeios. O soldado russo, ao tentar fugir, é mortalmente ferido e o capelão também, quando vai socorrê-lo. Assim mesmo, o padre consegue arrastar-se até o fugitivo e, antes de expirar, faz com que ele, *in extremis*, diga um pai-nosso.

Além dos filmes de guerra que exaltavam os triunfos militares da Itália, também foram produzidos, com a colaboração dos estúdios da *Cinecittà*, alguns filmes dedicados à Guerra Civil Espanhola (1936 - 1939). Um dos grandes sucessos deste período foi *L'assedio del'Alcazar / Sin novedad en el Alcázar* (*O Cerco de Alcázar / Sem Novidade em Alcázar*, 1940), de Augusto Genina, em que estrelaram artistas espanhóis dentro do marco de co-produções Itália-Espanha realizado entre 1939 e 1943.

O filme é uma colaboração da Itália fascista, em co-produção com a Espanha nacionalista, para disseminar a propaganda de Franco. Baseia-se em um dos episódios da Guerra Civil Espanhola mais mitificados e explorados pelo franquismo, o cerco de Alcázar de Toledo. Destinado a ser o manifesto fílmico do novo regime, o emblema épico e ético do franquismo. É por isso que o diretor inseriu no filme todo o ideário fascista: valores raciais, imperialismo, mitificação do passado glorioso, religiosidade, etc. O próprio Augusto Genina confessou que pretendia, com este filme, criar o “Encouraçado de Potemkin” do fascismo.

Este filme foi muito elogiado pelo público italiano e espanhol. Em entrevista a revista franquista de cinema *Primer Plano* (*Primeiro Plano*), Augusto Genina, diretor do filme, fez o seguinte comentário:

Meu filme é um exemplo da elevação do espírito para um mundo melhor. Reflete a imensa fé em Deus. Potemkin representa o filme da revolução destruidora. *Sin novedad en el Alcázar*, é o filme da revolução construtiva. É o espírito do povo espanhol o que surge do filme.

Fragmento da crítica deste filme:

Uma página vizinha escrita de cara ao sol que doura os caminhos heróicos. Possui o espírito da nova Espanha de José Antonio [Primo de Rivera]. Servirá para afirmar os nobres ideais da revolução e indicar, especialmente aos jovens, o caminho a seguir.

L'assedio del'Alcazar / Sin novedad en el Alcázar (O Cerco de Alcázar / Sem Novidade em Alcázar, dir. Augusto Genina, 1940)

Outros filmes merecem destaque: *Santa Maria* (intitulada *La muchacha de Moscú*, na Espanha, 1941), de Edgard Neville, foi considerado o primeiro filme italiano anti-bolchevista; Já *Noi vivi* (1942) e *Addio, Kira* (*Adeus, Kiro*, 1942), de Goffredo Alessandrini, não agradaram as altas hierarquias políticas que, ao que tudo indica, perceberam, na descrição do Estado bolchevista russo, algumas semelhanças com o próprio regime fascista.

Apesar desses filmes militares, é importante assinalar que uma vez que a Itália entrou na Segunda Guerra Mundial em junho de 1940, os filmes italianos se distanciaram mais do que nunca das realidades diárias. Os filmes de guerra diferiam muito pouco dos que se produziam em outros países; inclusive *O Navio Hospital* (1941), não conseguiu ser um autêntico documentário a pesar do emprego de atores não-profissionais. As farsas, do tipo de *Pazza di giogia*, serviam unicamente para que as pessoas se esquecessem da guerra, enquanto um novo formalismo começava a dominar os filmes de uma nova geração jovem de diretores intelectualizados, formados, paradoxalmente, no *Centro Sperimentale Cinematográfico* do regime, que junto com os estúdios da *Cinecittà* foi a principal contribuição do fascismo ao renascimento do cinema italiano do final da guerra.

Sem dúvida, alguns filmes realizados durante a guerra apontam já para o neo-realismo, tais como *Quattro passi fra le nuvole*, de Blasetti; *I bambini ci guardano* (1942), de Vittorio De Sica, que tratava do tema até então proibido do divórcio, ainda que sob o ponto de vista das crianças, que eram as suas vítimas; e *Campo di fiori* (1943), de Mario Bonnard.

O único filme de “resistência” realizado pouco antes da queda de Mussolini, em julho de 1943, foi *Obsessão* (*Ossessione*, dir. Luchino Visconti, 1943), baseado na novela de James M. Cain, *The Postman Always Ring Twice*. O simples fato de mostrar interesse por algum romance norte-americano da década de 1930 constituía um ato de protesto contra o conformismo fascista. Além disso, Visconti mesclou o sórdido realismo do romance de Cain com o dos diretores da Frente Popular, como Jean Renoir e Marcel Carné, para refletir, de forma viva, sem precedentes de baixeza, a desesperança que o fascismo havia tentado esconder, durante tantos anos. Por tudo isso, ao assistir o filme, Mussolini teria dito “Isto não é a verdadeira Itália”, proibindo a sua exibição.

Outro aspecto importante de se lembrar é que durante o regime fascista, a presença do cinema norte-americano foi muito marcante. Mesmo a partir do final da década de 1930 poucos filmes norte-americanos ainda fossem exibidos, em decorrência do sistema de cotas estabelecido pelo regime fascista em 1938, e das represálias de Hollywood, que só exibiria na Itália aqueles filmes que já tivessem sido comprados³⁴. Durante todo o ano de 1939, os filmes norte-americanos e estrangeiros continuavam desbancando os nacionais, ao menos nas cidades grandes. Em janeiro de 1939, o filme mais popular na Itália, com grande margem de diferença, foi *Branca de Neve e os Sete Anões*, de Walt Disney; o segundo foi *Ettore Fieramosca*, de Blasetti; seguido pelo filme norte-americano *Stand-In*, o italiano *La Dama bianca* e o francês *Prisão sem grades*³⁵.

Nas cidades pequenas, as comédias românticas realizadas na Itália eram mais populares que nas cidades mais sofisticadas, ao menos nas estréias, mas na segunda metade da década de 1930 os filmes exibidos mais frequentemente foram os norte-americanos³⁶.

Não somente muitos italianos preferiam os filmes estrangeiros – especialmente os norte-americanos – aos próprios, mas também preferiam os melhores. Em 1937, por exemplo, *Irene, a Teimosa*, *A Dama das Camélias*, *O Galante Mr. Deeds* e *A Quermesse Heróica* se encontravam entre os maiores êxitos de bilheteria³⁷. Em outras palavras,

³⁴ Segundo Freddi (op.cit., II, p.110): este sistema de cota foi estabelecido em favor da autarquia; em 1937 mais de 80 dos 100 ingressos de bilheteria na Itália, correspondiam, no entanto, a filmes estrangeiros.

³⁵ Cf. *Cinema*, 10 de fevereiro de 1939. p.92.

³⁶ Segundo o *International Motion Picture Almanac*, 1937-1938. nova York: Quigley Publishing Co., 1938. p.1172.

³⁷ Ibid. 1938-1939.p.1040.

quando lhes permitia uma escolha livre, os italianos mostravam um gosto muito superior ao da *Cinecittà*. Além disso, o tema destes quatro filmes estava mais próximo da vida real que o dos filmes italianos da época. Somente nos anos de 1938-1940 mostraram os italianos uma preferência por filmes com caráter patriótico, como *Luciano Serra, pilota*. Também é certo que a estrela deste filme, Amadeo Nazzari, era o ator mais popular do país³⁸.

A censura cinematográfica sob o fascismo esteve nas mãos de um escritório do *Ministério do Interior*, dirigido por Leopoldo Zurlo, até janeiro de 1935, quando foi trasladada ao *Ministério de Imprensa e Propaganda*. Segundo Leopoldo Zurlo, até que se efetuassem essas mudanças, a censura de filmes foi “sobretudo um instrumento político”³⁹, ou seja, era uma forma de evitar que fossem expostas nas telas de cinema opiniões antifascistas. A partir de então, uma Junta de Censura da *Direzione Generale per la Cinematografia* de Freddi ampliou o seu campo de ação e começou a examinar roteiros e projetos antes de sua realização, a distribuir prêmios e a regular os intercâmbios internacionais⁴⁰, com o propósito de difundir as idéias culturais fascistas. Freddi pretendia que a censura fosse muito precisa em seus esforços em aumentar o nível estilístico, não só do filme de longa-metragem, mas inclusive dos filmes publicitários e dos “trailers”⁴¹. As linhas mestres em relação ao estilo foram: que tudo seja saudável e “moderno” e que não aja nada podre ou sórdido. As Juntas de Censura incluíam representantes do *Ministério do Interior*, das Corporações e da Guerra e do Partido. Além dos filmes italianos, os filmes estrangeiros foram proibidos por glorificar valores “não fascistas”, como o pacifismo em *A Grande Ilusão*, ou imagens de gangsteres italianos no filme norte-americano *Scarface*.

Um exemplo das opiniões fascistas sobre o que se podia e o que não se podia mostrar nos filmes, é o seguinte trecho do informe de Freddi ao Duce, em setembro de 1937, contra o projeto de acordo entre Hal Roach e Vittorio Mussolini para a coprodução ítalo-americana de filmes baseados nas óperas *Rigoletto*, *Tosca*, *Cavalleria Rusticana* e *Aida*:

(...) mas ninguém pensou que todos estes filmes podem ser repudiados pela censura italiana? É realmente possível que alguém possa pensar em produzir hoje *Rigoletto*, essa brutal história de um pequeno tirano provinciano, que explora e abusa de seus súditos, que se diverte com raptos e assassinatos em uma primitiva e dividida Itálica, com todas as consequências políticas que semelhante filme pode ter sobre o público, que vai ao cinema, de um público

³⁸ *Cinema*, 10 de fevereiro de 1940. p.73. Em uma pesquisa de preferência realizada pela revista, de 40.000 respostas, 19.000 eram favoráveis a Nazzari, enquanto Vittorio de Sica recebeu 4200; entre as atrizes, Assia Noris, Alida Valli e Paola Bárbara receberam de 8000 a 9000 votos.

³⁹ ZURLO, Leopoldo. *Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1952. p.8.

⁴⁰ “Rapporti sulla situazione dell'Industria Cinematografica”. 27 de março de 1939, Minculpop, pasta 132, fasc.3. sem assinatura.

⁴¹ FREDDI, Op.cit. I, p.212.

cem vezes mais numeroso daquele que vai ao teatro? É realmente possível que numa Itália católica, alguém possa ressuscitar para edificação das massas um drama tenebroso e perverso como Tosca, banhado de sangue com as ocorrências de abusos políticos e erros judiciais? É realmente possível que na Itália moderna alguém pretenda recordar à todo o mundo esse drama criminal, Cavalleria Rusticana (a ópera, naturalmente, não a história original), com seus diálogos antiquados e costumes folclóricos? É realmente possível que em uma Itália que pretende estar estabilizando os níveis morais das relações entre a raça branca e a raça de cor, alguém possa pensar em produzir Aida, que – em minha opinião, ainda que nunca tenha entendido a história – exalta o matrimônio entre um homem branco e uma negra, a cujo pai somente lhe falta o respaldo da Liga das Nações para parecer o Negus?⁴²

Fora dos ambientes oficiais se criticaram muito os esforços de Freddi em manter os filmes italianos distantes de tudo relacionado a vida real. Em *Critica Fascista*, por exemplo, um crítico cinematográfico acusava esses filmes não somente de não refletir a classe operária tal e como ela era, mas de não mostrar sequer a alguém “que levara sem ostentação a insígnia fascista na lapela de seu terno”⁴³. O *Centro Sperimentale Cinematográfico* publicou uma revista especializada, *Bianco e Nero*, que renegava os “filmes de telefone branco” e reivindicava por filmes de mérito artístico e com significado político e social, ainda que estivessem a serviço do regime. *Cinema*, que era dirigida por Vittorio Mussolini, em fins da década de 1930, foi inclusive mais direta em suas demandas por filmes realistas com qualidade artística. Os colaboradores desta revista constituíram a verdadeira vanguarda do cinema italiano durante os anos de 1938-1943; entre eles estavam Michelangelo Antonioni, Carlo Lizzani, Mario Alicata e Luchino Visconti. Na realidade, os redatores de *Cinema* contribuiriam para a produção de *Obsessão*, de Visconti. Mas, ainda que tanto o *Centro Sperimentale Cinematográfico* quanto as duas revistas contribuíram para formar a geração de produtores e diretores do pós-guerra, tiveram pouco impacto durante o regime fascista.

Durante os anos da *República Social Italiana (República de Salò)* (1943 - 1945), o novo governo de Mussolini localizado no norte da Itália e apoiado pelos nazistas, propunha-se um “cinema-aldeia” – em oposição à *Cinecittà* – a base de melodramas e folhetins, com a ajuda de alguns cineastas e artistas que não abandonaram Mussolini após a sua deposição. O aspecto mais característico desse período do cinema fascista foi a produção de filmes sem sentido político e repletos de antigos clichês que já não conseguiam conquistar a adesão dos italianos. Segundo afirma Edward Tannenbaum:

a conclusão que parece a mais certa é que na Itália fascista, mais do que em nenhum outro país, com exceção da Alemanha nazista, os espectadores de

⁴² Apud.Ibid.p.316. Freddi estava revoltado porque havia sido ignorado no fechamento desse acordo, mas a questão principal é que dos quatro filmes estipulados, somente se realizou *Cavalleria Rusticana*. *Rigoletto* foi feito por outros produtores e com o título *Il rè si diverte*.

⁴³ AZZALI, Ferrante. “Il film e la società italiana”, *Critica Fascista*, 16, número 20. 15 de abril de 1938.pp.317-318.

cinema navegavam adormecidos em um falso sentimento de segurança e de orgulho nacional, ao não se verem enfrentando no cinema nenhum dos problemas sociais do mundo real⁴⁴.

2.3 – O CINEMA FASCISTA NA LUTA PELA HEGEMONIA CULTURAL NA EUROPA

O cinema – juntamente com a imprensa, a literatura, o rádio e as artes – ocupou uma posição central nos esforços do regime fascista para exercer uma forma de hegemonia cultural fora da Itália. Como um meio moderno com uma relativamente curta história, o cinema não recebeu muita atenção das autoridades fascistas na década de 1920. Durante este período, a nascente indústria cinematográfica italiana continuou operando com relativa autonomia e também com limitados recursos e assistência política reduzida. Talvez o desenvolvimento mais significativo nesta área durante a primeira década do regime fascista tenha sido a criação da LUCE (*L'Unione Cinematografica Educativa*) em 1923, cuja função era inicialmente concebida como um meio de informação doméstica (cinejornais e documentários). A política internacional de cinema e o potencial cultural de propaganda, contudo, foram explorados de forma mais expressiva e ampla depois de 1933. A criação da *Direção Nacional para a Cinematografia* (*Direzione Nazionale per la Cinematografia* - DGC) em 1934, constituiu uma significativa medida que refletiu a determinação do regime em investir na produção cinematográfica como um projeto de conquistar uma hegemonia nacional e internacional. Sob a liderança de Luigi Freddi, a DGC encarou o futuro do cinema italiano como uma aventura combinada: centralizado, generosamente fundado pelo Estado e servindo aos objetivos ideológicos do fascismo, mas também com relativa autonomia artística e parcialmente funcionando dentro de um mercado interno que não se esquecia dos interesses de lucro. Freddi identificou a onipotência de Hollywood tanto como um desafio a ser superado, quanto como um modelo de imitação parcial. Seu papel central na criação da *Cinecittà* em 1937 – um estúdio magnífico para rivalizar com o dos Estados Unidos – refletiu a extensão ambiciosa de sua visão. Ele também determinou o apoio ao crescimento saudável da produção nacional, que deveria ter alta qualidade artística e potencial comercial para os mercados nacional e internacional.

Freddi assumiu a supervisão do cinema italiano num momento crucial, não apenas dentro da Itália, mas também na Europa. De janeiro de 1933, o regime nazista na Alemanha emergiu como a maior força radical na política européia. A relação entre os

---

⁴⁴ TANNENBAUM, Op.cit., p.323.

dois regimes e os seus líderes passou por uma série de fases – de uma inicial reconciliação desajeitada, coberta de suspeita mútua em 1933, para uma situação de conflito eminente em julho de 1934 (a questão da Áustria), que levou a uma postura de antagonismo, até 1936, e, então, a convergência gradual para a formação do “Eixo” – novamente realizada sob antagonismos, hesitações ou maus entendidos – que culminaram, em maio de 1939, na aliança do Pacto de Aço. O dinamismo do regime nazista deixou Mussolini com uma mistura de sentimentos de admiração, ameaça e desdém; que de certa forma representaria a política da Itália fascista em relação ao seu aliado nazista até o final. O próprio Freddi havia criticado a política internacional de cinema das autoridades nazistas após a sua viagem para a Alemanha em 1936⁴⁵. Sua visão corporativista de cooperação entre os dirigentes políticos, culturais e financeiros do meio cinematográfico colidiam com o que ele percebeu ser uma subjugação “violenta” do cinema para os pré-requisitos mais rígidos da ideologia da Alemanha nazista. Sua percepção universal do cinema como um projeto de hegemonia cultural indireta, divergiam crucialmente com a estrutura mais intervencionista da estrutura de produção cinematográfica do *Ministério da Propaganda* de Joseph Goebbels. A recusa de Freddi em autorizar o completo banimento dos filmes estrangeiros (especialmente os norte-americanos) importados para a Itália contrastaram com a pesada política nazista que colocou a Alemanha sob estrita censura, propagando mensagens de anti-americanismo e anti-semitismo.

Com o princípio da guerra em 1939, o cinema italiano deparou-se com novas oportunidades e desafios. A ocupação de vasta parte do continente europeu pelas tropas do Eixo abriu novos mercados para a infiltração cultural. Considerações práticas de produção e distribuição tinham de ser planejadas contra as mudanças militares e materiais da realidade, causadas pelo conflito militar. Ao mesmo tempo, a necessidade de intensificar as atividades de propaganda no contexto da campanha militar foi aproveitada pelos parceiros do Eixo. O resultado foi um intrigante laço de coordenação e cooperação de um lado, com o antagonismo e às vezes hostilidade, do outro. Neste aspecto, o cinema oferece um significativo caso de estudo para examinar essas parcerias, assim como para verificar os relativos sucessos e fracassos das tentativas da Itália fascista de usar o cinema como um instrumento de propaganda e de dominação cultural através da Europa.

---

⁴⁵ Cf. BRUNETTA, G. P. *Storia del cinema italiano, vol.2: Il cinema del regime, 1929-1945*. Roma: Editori Riuniti, 2001. pp.15-16.

2.3.1 – O CINEMA FASCISTA NA GUERRA CIVIL ESPANHOLA

Do momento em que Hitler chegou ao poder em 1933, as autoridades fascistas na Itália mostraram grande interesse nas inovações institucionais do regime nazista. O estabelecimento do *Ministério da Propaganda*, em março de 1933 e a criação da *Câmara Nacional de Cultura* em sua estrutura, no verão seguinte, foram estudados atentamente em Roma. A decisão de incorporar a produção cinematográfica sob a *Subsecretaria para a Imprensa e a Propaganda* (*Sottosegretario per la Stampa e Propaganda* - SsSP) em 1934 (uma reponsabilidade que pertencia anteriormente ao Ministério do Interior e Ministério das Corporações), a subsequente elevação de nível de Subsecretaria para o status de Ministério em junho de 1935 e a eventual criação do Minculpop em maio de 1937, sob a liderança de Dino Alfieri, com a lei 752, refletiram a elevada significância da propaganda, tanto como um mecanismo interno de construção de consenso, quanto como um meio de política internacional e influência cultural. A intensificação das atividades na área da propaganda podem ser entendidas em três contextos – nomeadamente, a tentativa de “internacionalizar” o Fascismo, para lutar contra o bolchevismo, no que Mussolini chamou de uma “luta européia de doutrinas”⁴⁶, e para contra-atacar a influência da Alemanha nazista na Europa após 1933.

O primeiro teste real para a nova função da propaganda fascista no nível internacional veio com a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Embora a produção de propaganda cinematográfica para o exterior tenha se tornado parte integral da Direção Geral para o Serviço de Propaganda (*Direzione oer I Servizi della Propaganda* – DGSP), desde junho de 1934⁴⁷ e tenha desempenhado um papel crucial em promover a versão fascista da “verdade” durante a campanha na Abissínia (1935-1936), foi na Espanha que as oportunidades/dificuldades do projeto fascista de hegemonia política/cultural internacional foram colocados a prova. Até o início da Guerra Civil Espanhola a penetração italiana no mercado espanhol era nula, principalmente comparada a enorme presença dos produtos de Hollywood. a criação da *União Nacional para a Exportação de Filme* (*Unione Nazionale Esportazione Pellicola* - UNEP) facilitou o complexo de seleção de filme, dublagem ou legendagem e distribuição. Em fevereiro de 1938, mais de vinte e sete filmes italianos, um número similar de documentários e versões em dois idiomas do cinejornal da LUCE foram amplamente apresentadas na Espanha controlada pelos nacionalistas de Franco, por intermédio de uma série de acordos com os organizadores e

⁴⁶ MUSSOLINI, Benito. “I volontari e Londra”. In: SUSMEL, Edoardo & SUSMEL, Duilio (orgs.). *Opera Omnia di Benito Mussolini*, vol. XXVIII. Florença/Roma: La Fenice, 1959.pp.218-220.

⁴⁷ MCP, Gab 86, “Appunto” Freddi para Alfieri, 4 de janeiro de 1938.

distribuidores de filme locais. Significativamente, o número de filmes chegou a trinta e cinco em julho e foi esperado alcançar setenta no futuro próximo⁴⁸.

Contudo, o crescimento substancial da exportação de filmes italianos na Espanha a partir de 1937 foi um processo complexo e caro, marcado de ansiedades e dificuldades. Apesar dos melhores esforços da DGC e UNEP para estabelecer um processo de exportação e distribuição normal, a operação continuou a ser conduzida de forma a ser criticada como “caótica”, “descontinua” e “com falta de organização”⁴⁹. Em particular, o considerável custo de dublagem e os riscos financeiros de destruição do material devido a guerra, ameaçavam tornar todo o empreendimento fascista insustentável⁵⁰. Para aliviar a situação, Freddi redigiu uma petição aos seus superiores do Minculpop para obter generosos subsídios que pudessem cobrir os custos de dublagem e distribuição. Como resultado, em fevereiro de 1938, a DGC (através da UNEP) foi autorizada a contribuir para os custos de produção e de visitas de relações públicas para a Espanha⁵¹. Esta iniciativa refletiu a concepção de Freddi do papel da propaganda no cinema italiano como um empreendimento centralizado, subsidiado pelo Estado, mas também alertou para as oportunidades comerciais externas.

Havia algo mais, no entanto, que aumentava os problemas das autoridades fascistas em Roma com relação a penetração italiana no mercado espanhol durante a Guerra Civil Espanhola. O envolvimento da Alemanha nazista no conflito não se restringiu ao apoio diplomático e militar; também teve uma distinta dimensão de propaganda político-ideológica que foi antagônica aos esforços similares da Itália fascista. Naturalmente, naquele momento, a relação entre os dois regimes ainda estava marcada pela ambigüidade e pela suspeita, apesar do interesse comum de servir ao maior significado ideológico de confrontação na Espanha. Apesar disso, uma complexa relação de parceria que oscilou entre a cooperação e o antagonismo veio a caracterizar as relações entre a Alemanha e a Itália durante a Guerra Civil Espanhola, que chegou a um termo com a assinatura do Pacto de Aço em 1939 e a sua extensão para a Segunda Guerra Mundial. Já durante 1937 a DGC e a UNEP haviam notado com alarmante preocupação a infiltração de técnicas agressivas usada pelas autoridades nazistas de propaganda na Espanha. O cinejornal alemão (*Auslandstonwoche* ou *Cinejornal Estrangeiro Semanal*, ATW) preparado pela Ufa, havia sido disponibilizado para o público na Espanha controlada pelos nacionalistas, muito antes das autoridades italianas estarem alertas para

---

⁴⁸ MCP, Gab 83, “Elenco film venduti per la Spagna Nazionale”, relatório de Giulio Santangelo (UNEP), 15 de julho de 1938.

⁴⁹ MCP, Gab 68, “Propaganda Cinematografica in Spagna”, Relatório da DGC, 13 de novembro de 1937.

⁵⁰ MCP, Gab 68, UNEP para Alfieri, 15 de julho de 1938.

⁵¹ FREDDI, Luigi. “Appunto per la DG per il Servizio della Propaganda a al Gabinetto”, 23 de fevereiro de 1939.

o potencial político e comercial do mercado espanhol. Durante 1937, a DGC e a UNEP alertaram repetidamente o aparato de propaganda do regime em Roma para a ameaça real do monopólio da Alemanha através da distribuição de filmes e da sistemática infiltração do material de propaganda nazista na Espanha. Foi inicialmente esta ameaça de dominação da Alemanha que levou ao funcionamento da máquina de propaganda fascista e resultou no considerável melhoramento da situação em meados de 1937.

2.3.2 – O CINEMA FASCISTA NA EUROPA DA “NOVA ORDEM DE HITLER”

O “fator nazista” permaneceu um determinante crucial das atividades de propaganda fascista depois da vitória de Franco na Guerra Civil Espanhola. Desde sua criação o Minculpop realizou uma mais assertiva e sistemática rede de trabalho para a exportação dos filmes italianos pela Europa. Com a formalização da aliança entre Itália e Alemanha em 1939, os contatos oficiais entre os dois regimes intensificaram-se, culminando num acordo de rede de trabalho para a coordenação de atividades de propaganda que foi assinado em meados de agosto. Este acordo iniciou uma parceria mais formal e com freqüentes visitas entre o *Ministério da Propaganda* de Goebbels e o Minculpop, dentro de uma visão de consolidar a união da propaganda do Eixo e aumentar as suas penetrações culturais no mercado europeu, afastando a influência dos Estados Unidos nesta área⁵².

Ainda, mais uma vez, o regime fascista italiano encontrou-se em desvantagem frente ao seu parceiro nazista. Durante o verão de 1939, o embaixador italiano em Berlim monitorou e relatou aos seus supervisores em Roma as estruturas distantes de se alcançar da propaganda nazista, planejadas por Goebbels. Dias antes da conclusão do acordo de agosto de 1939, o ministro do estrangeiro (e líder da propaganda fascista até 1936), Galeazzo Ciano, descobriu os planos da Alemanha para invadir a Polônia. Depois de longas deliberações em Roma, Mussolini decidiu adotar uma política de não-beligerância e ficar fora do conflito europeu. Consequentemente com a eclosão da Segunda Guerra Mundial em 1939, a Itália fascista encontrou-se novamente sob a influência do seu aliado. Ainda mais importante, contudo, é que a Itália encontrava-se despreparada para competir com os alemães e, dessa forma, aproveitar das vantagens das novas oportunidades de penetração no mercado europeu com a sua própria produção cinematográfica. No tempo em que a (já então) centralizada produção de documentário na Alemanha estava para inundar os países ocupados e neutros da Europa, Mussolini ainda

---

⁵² MCP, Gab. 168, “Acordo cinematografico italo-tedesco”, 13 de agosto de 1939.

estava lutando com limitados recursos, uma posição diplomática ambígua e um aparato institucional que não estavam preparados para atuar no conflito militar.

Isto não quer dizer que as atividades cinematográficas de propaganda tivessem sido negligenciadas pelas autoridades fascistas antes de 1939. EM 1937, a DGSP tinha – em adição a Espanha – estabelecido redes na Grécia, Iugoslávia, Polônia e até América Latina. Um total de 874 filmes produzidos foram exportados para o exterior durante aquele ano. Contatos com estúdios e produtores através da Europa intensificaram após 1936; estes incluíram até a Grã-Bretanha, que as autoridades do Ministério consideravam um mercado promissor e rentável até 1939.

O período entre o início da Segunda Guerra Mundial, em setembro de 1939, e a entrada da Itália no conflito, em junho de 1940, deu algum espaço para o regime fascista digerir as implicações e preparar para uma mais expansiva política cinematográfica na Europa. Em outubro de 1939, Alessandro Pavolini substituiu Alfieri na direção do Minculpop; poucos meses antes o próprio Freddi deu seu lugar no DGC para Vezio Orazi. Uma série de emendas a Lei Alfieri de 1938 foram aprovados, configurada para aumentar o envolvimento estatal em todos os aspectos da produção cinematográfica. Mas a penetração nos mercados estrangeiros continuou a mostrar dificuldades. O aumento de cooperação com a propaganda nazista/autoridades de cinema em 1938-1939 deu a Freddi a possibilidade de rever a situação da indústria cinematográfica italiana e traçar um panorama das novas prioridades para o futuro. Abandonando o seu formalismo crítico da administração nazista do cinema na Alemanha, ele então pareceu alerta para as implicações políticas e econômicas da aliança nazi-fascista. Co-produção, cooperação entre atores e diretores dos dois países, assim como a coordenação de temas, pareceu para ele ser uma extensão lógica do argumento inicial. O antigo admirador das práticas de Hollywood havia então convertido a idéia de formação de um bloco do Eixo para rivalizar a dominação dos Estados Unidos dos mercados europeus. Para este efeito ele delineou a necessidade de uma série de outros acordos, com o objetivo de adicionar uma dimensão prática da utilidade e da eficiência para o acordo inicial.

O próprio Pavolini, assim como os sucessores de Freddi na DGC – Orazi e (a partir de 1941) Eitel Mönaco – compartilhava esta convicção e trabalhou duramente para tirar vantagem das oportunidades proporcionadas pela aliança do Eixo. O Ministro da Cultura Popular realizou uma série de visitas a Alemanha e negociou outros acordos sobre a importação-exportação de filmes em outubro de 1940. A nova rede de trabalho permitiu o crescimento das importações de filmes de cada parceiro do Eixo e as mediadas para facilitar suas completa distribuição, tanto dentro dos dois países quanto na Europa

ocupada. No verão de 1940, a ênfase foi também colocada na necessidade de uma ação conjunta em “trazer uma nova ordem econômica e cultural no domínio da cinematografia na Europa”⁵³. Um ano depois, Pavolini e Goebbels concordaram em uma rede de trabalho amplo de cooperação nazi-fascista, que envolveram substanciais aumentos na exportação dos filmes de cada um através da *União Cinematográfica Alemã-Italiana* (*Deutsche Italienische Film Union* - DIFU), que realizou colaborações técnicas e que promoveu a “coordenação” do cinema na Europa ocupada pelas forças do Eixo, sob os auspícios da *Câmara Internacional de Cinema*. A promoção conjunta do cinema nazi-fascista também foi incorporada nos planos do Festival de Cinema de Veneza, que a partir de 1939 começou a exibir apenas filmes dos países do Eixo e seus parceiros, e premiava os filmes principalmente em bases de méritos político-ideológicos ao invés da qualidade. O tratamento preferencial aos filmes nazistas em Veneza ficou evidente na distribuição de prêmios para os melhores filmes estrangeiros depois de 1938: *Olímpia* (dir. Leni Riefenstahl, 1938), *O Carteiro* (*Der Postmeister*, dir. Gustav Ucicky, 1940), *Tio Krüger* (*Ohm Krüger*, dir. Hans Steinhoff, 1941), *O Grande Rei* (*Der grosse König*, dir. Veit Harlan, 1942).

Contudo, a determinação das autoridades de propaganda dos dois regimes para promover a cooperação política e cultural logo enfrentou muitas dificuldades. Apesar do comprometimento expresso das autoridades dos dois lados para administrarem conjuntamente o cinema na Europa ocupada, as autoridades nazistas parecem ter se acomodado na prática. Em junho de 1941, Eitel Mônaco notou com alarde que o acordo para distribuição dos filmes italianos para as áreas controladas pelo Eixo na Europa através de Berlim não foi plenamente implementada pelas autoridades nazistas. Em particular, ele informou Pavolini que os filmes italianos foram distribuídos na França ocupada com seis meses de atraso; por contraste, os filmes alemães foram despachados imediatamente para a França sem prestar nenhuma atenção àquelas formalidades evocadas pelos alemães com o objetivo de explicar o processo de aguardo dos filmes italianos⁵⁴. Mais adiante, ao longo de 1940-1941 as autoridades italianas de propaganda continuaram a acusar os alemães de mostrarem “hesitação e falta de uniformidade”, quando lidavam com a implementação dos acordos cinematográficos nazi-fascistas⁵⁵. De sua parte, os alemães freqüentemente expressavam desaprovação as práticas de importação dos filmes italianos: em primeiro lugar, a falta de uma medida para banir os

---

⁵³ MCP, Gab 69, “Viaggi Pavolini in Germania”, Relatório de Orazi sobre a visita de Pavolini para a Alemanha (20-25 de junho de 1940), 25 de junho de 1940.

⁵⁴ MCP, Gab 63, Mônaco para Pavolini, 15 de junho de 1941.

⁵⁵ MCP, Gab 74, Mônaco para Pavolini, 29 de abril de 1942.

filmes norte-americanos da Itália; em segundo lugar, a política italiana de ativamente favorecer a distribuição dos seus filmes domésticos para evitar a importação dos estrangeiros (até mesmo os alemães). As autoridades italianas resistiram as duas pressões dos alemães, assegurando, em lugar disso, os seus interlocutores do Eixo sobre seus comprometimentos em minimizar qualquer possível causado por eles.

O resultado dessas ambigüidades cercando as relações nazi-fascistas na área de cinema e propaganda foi uma combinação de cooperação e de competição que refletiu no estado de relacionamento entre os dois parceiros do Eixo. De fato, depois de um breve período de explorar as oportunidades de uma coordenação conjunta, cada parceiro escolheu delinear uma política própria, em termos autônomos. Os acordos geo-políticos entre Hitler e Mussolini sobre as “esferas de influência” na Europa ocupada proveu as autoridades italianas com uma área de dominação principal – nomeadamente a bacia do Danúbio e a península Balcânica. Isso explica porque Romênia, Iugoslávia, Grécia, Hungria e Bulgária (juntamente com Alemanha e Espanha) tornaram-se mercados favoritos para a exportação de filmes italianos após 1941. As autoridades italianas utilizaram o cinejornal LUCE e documentários para promover os objetivos de dominação ideológica e cultural no exterior; e a freqüente ameaça da penetração alemã nos mesmos mercados levaram o Minculpop a aumentar os gastos na promoção dos filmes. Acordos separados com autoridades nos países ocupados dentro da “esfera de influência” resultaram em um aumento exponencial na produção dos cinejornais LUCE (*Telegiornali*, *Notiziari*, *Attualità*) e dos documentários.

A competição nazi-fascista e a suspeita mútua também estenderam-se além das questões de distribuição para a esfera do conteúdo do filme e de sua exibição. A imagem estereotipada da Itália e dos italianos sempre haviam sofrido de baixa estima dentro da Alemanha nazista – inicialmente porque das teorias que sugeriam a sua alegada inferioridade racial (não eram arianos, mas pertenciam a “raça mediterrânea”) e depois de 1939 devido a pobre performance militarista da Itália. Isto nos ajuda a entender o porque do filme nazista de 1941 *Ins blaue Leben*, provocaram comentários negativos do público em apresentar uma jovem alemã se apaixonando e se casando com um italiano⁵⁶. Os clichês nazistas sobre os italianos eram, algumas vezes, também implícitos nos filmes de entretenimento: por exemplo, *O Grande Amor* (*Die grosse Liebe*, 1942), um dos filmes de maior sucesso da Alemanha nazista, preocupou as autoridades italianas com a forma como ele retratava os italianos e a vida na Itália. Este latente antagonismo e suspeita nazi-fascista estendeu-se também para os documentários e filmes históricos. Em 1942, os

---

⁵⁶ BArchiv, NS 18, 347, Doc. 39 (Partei Kanzlei, Bericht aus Magdeburg-Anhalt, 9 de dezembro de 1941).

italianos produziram um filme de estilo documentário, *Bengasi*, que retratava a ocupação da cidade norte-africana de Benghazi pelas forças do Eixo em 1941. O filme foi premiado na Bienal de Veneza (onde recebeu os prêmios de Melhor Filme Italiano – a prestigiosa Coppa Mussolini – e de Melhor Ator), o que enfureceu Goebbels que se recusou a dar autorização para a sua distribuição e exibição na Alemanha e países ocupados. A razão que ele utilizou para justificar sua decisão foi a de que o filme (inverossímil) apresentou a vitória do Eixo como uma conquista predominantemente italiana, com pouco crédito dado aos alemães. O Ministro da Propaganda Nazista concluiu que essa “falsificação da história perturbaria as platéias alemãs e exacerbaria os sentimentos negativos que já possuíam em relação aos italianos”⁵⁷. Uma acusação similar de “falsificação” foi levantada por Eitel Múnaco em 1941, referente a produção da Ufa de um filme sobre a história do Canal de Suez. O roteiro que veio em atenção ao diretor do DGC retratava o engenheiro Alois Negrelli como um alemão, quando, de acordo com ele, ele era um descendente de “Italiano-Tirolês”. Múnaco continuou a pressionar as autoridades alemãs – através de Pavolini – em direção a enfatizar que Negrelli era “italo-alemão” e de assegurar uma co-produção italo-alemã para o filme⁵⁸. Como se tornou evidente em 1942, que o filme não era uma prioridade para a Ufa e a cooperação não ocorreria, Pavolini tentou incentivar produtores italianos da Atesia Film a realizar o filme⁵⁹, mas o plano foi eventualmente abandonado.

2.4 – OS CINEASTAS OFICIAIS E SUAS PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS

2.4.1 – ALESSANDRO BLASETTI: O CINEMA “CAMISA NEGRA” DO FASCISMO

Alessandro Blasetti nasceu em Roma, em 3 de julho de 1900. Diplomado em direito, jamais exerceu a profissão. Redator cinematográfico, a partir de 1924, de várias revistas (*L'Império*, *Il mondo dello schermo*, *Lo schermo*, *Cinematografo* e *Lo spettacolo d'Italia*); jornalista polêmico, acabou abandonando a crônica especializada pelos palcos dos estúdios cinematográficos; com Vergano, Solaroli, Serandrei, Alessandrini e Barbaro fundou a sociedade *Augustus*. A carreira de Blasetti no cinema começou efetivamente em 1929, ao deixar o jornalismo pela câmara. Daí em diante, realizou uma filmografia extensa

---

⁵⁷ BOELCKE, W. (org.). *The Secret Conferences of Dr. Goebbels: The Nazi Propaganda War, 1939-1943*. Nova York: E. P. Dutton and Co., 1970, pp.203-204.

⁵⁸ MCP, Gab 68, Múnaco para Pavolini, 17 de junho de 1941.

⁵⁹ MCP, Gab 68, Riassunto degli argomenti trattati nell'incontro di Múnaco tra Goebbels e Pavolini, 17 de março de 1942.

que conta com mais de trinta títulos. Dentre estes, muitos traduzem obras de valor, algumas premiadas, outras com menos qualidade, devido justamente ao fato de que nem sempre o diretor podia escolher um roteiro de maior interesse e também se concentrar nos recursos dos quais se utilizaria. Mas houve, no entanto, uma preocupação constante em todos eles: o aspecto pictórico, o tratamento plástico das cenas, especialmente nos filmes épicos e naqueles cuja ação se verifica em épocas passadas; neles se nota a influência de Sergei Eisenstein ou de Fritz Lang.

O cineasta italiano Alessandro Blasetti

O interesse pela sétima arte já vinha de longe, desde a sua intensa atividade jornalística. Em *L'Impero*, onde começou a atuar como redator cinematográfico, Blasetti reivindicava a necessidade do renascimento da cinematografia italiana, luta que ele continuou defendendo em outros periódicos especializados. Logo depois, sem nenhum preparo técnico, estreou como diretor com *Sole* (*Sol*, 1929), o primeiro filme italiano inspirado no novo regime e apologético da “revolução fascista”. O filme foi alvo de ataques e elogios, mas conseguiu o importante: ser discutido. Possuía ainda características do cinema mudo, que acabava de agonizar, e boa parte das objeções críticas baseavam-se numa desambientação dos recursos dramáticos, em especial incidindo no jogo dos atores, dentro de uma estruturação ainda tipicamente de um filme silencioso.

Sole (Sol, dir. Alessandro Blasetti, 1929)

As outras realizações que se seguiram – *Ressurectio* (1930); *Nerone* (1930); *Terra Madre* (1931), onde exaltava a nobreza campesina como germe da raça ariana; *Palio* (1932), esta descrevendo, numa seqüência de efeito, a corrida de cavalos numa praça de Siena; o documentário *Assisi* (1932); *La tavola dei poveri* (1932) e *Il caso Haller* (1933), não tinha ainda maior importância além da frutificação de uma experiência com a produção cinematográfica. Em 1933, contudo, levou à cabo o primeiro filme que, para alguns, representa uma obra-prima: *1860*. Para muitos significa, também, o primeiro germe do neo-realismo, principalmente pelo fato de utilizar pessoas comuns no lugar de atores profissionais, com bastante rendimento, ao narrar, em tom, classificado como realista, a história de uma família de origem siciliana.

Depois de uma comédia, *L'impiegata di papà* (1934), Blasetti realiza outra importante produção fascista: *Vecchia guardia* (*Velha Guarda*, 1934), filme que presta uma homenagem à “Marcha Sobre Roma” através de um episódio-símbolo que se desenvolve numa pequena cidade italiana um dia antes do evento. Entre outras produções que se seguiram, Blasetti realizou *Ettore Fieramosca* (1938), um filme de costume, épico, com acento histórico, realizado através do *spettacolo* puro. Este filme assinalou, o começo da considerada “grande fase” do cineasta, em que se destacaram:

La Corona di ferro (A Coroa de Ferro, dir. Alessandro Blasetti, 1941)

Un'avventura di Salvator Rosa (*Uma Romântica Aventura*, 1940), ambientada na época do domínio espanhol sobre Nápoles, é um filme que mistura farsa, sátira, ação e intriga, tudo sob um compasso burlesco.

La cena delle beffe (*A Farsa Trágica*, 1941). No espírito e no ambiente pictórico do *quattrocento*, adaptando um poema dramático de Sam Benelli, juntamente com Renato Castellani, Blasetti levou a efeito uma de suas maiores realizações, de vigoroso impacto dramático.

La Corona di Ferro (*A Coroa de Ferro*, 1941), premiado no IX Festival de Veneza com a Copa Mussolini, constitui mais um filme na faixa épico-lendária. Fantasia expressivamente desenvolvida num *décor* de cunho alegórico, sob montagem eficaz, mostra que o cineasta italiano está mais próximo, temática e visualmente, da influência de *Die Nibelungen* (*Os Nibelungos*, 1924), de Fritz Lang. Talvez, por isso, o crítico Ernesto Giménez Caballero, na revista franquista de cinema, *Primer Plano*, tenha exposta a sua opinião sobre esse filme da seguinte forma: “É o primeiro triunfo no cinema do espírito de Cruzada, romano e ariano. É o primeiro intento para que a alma do império medieval e renascentista possa outra vez encontrar-se sua atual expressão cinematográfica”.

E, finalmente, *Quattro passi fra le nuvole* (*O Coração Manda*, 1942), espelho de uma pequena burguesia cansada, que começava a questionar a ordem fascista. Este é considerado um dos filmes precursores da estética neo-realista. O grande mérito do filme, segundo Mariarosaria Fabris, está, não tanto no que apresentava (um dia na vida de um

caixeiro-viajante que, ao conhecer uma mãe solteira de volta à casa dos pais no campo, aceita passar por seu marido, até que a verdade é descoberta e a moça perdoada, e, então, ele pode voltar satisfeito para a sua rotina na cidade), mas no que deixava de apresentar: apesar da Itália já ter entrado na guerra, os uniformes, os passos cadenciados, os heróis triunfadores eram os grandes ausentes do filme⁶⁰.

Depois desses filmes realizados durante o fascismo, Blasetti recuperaria seu fôlego apenas para relembrar os jogos de circo romanos em *Fabíola* (1948). Sua importância na história do cinema italiano é considerável. Abriu o caminho do cinema moderno com *Sole*, posicionou-se contra o cinema falado, mas filmou uma comédia como *La tavola dei poveri*, onde os diálogos possuem um papel primordial. Através de *Velha Guarda*, que analisa a penetração das idéias do novo regime no interior de uma família, realizou um dos filmes de propaganda política mais copiados pelos fascistas na época. Traçou o caminho do filme histórico com pretensões realistas em *1860*. Neste filme, segundo Carlo Lizzani,

os fatos, as personagens e a paisagem formam o cenário essencial de uma paixão patriótica considerada em seus elementos mais simples: a aspiração à revolta, à liberdade, de parte de um camponês siciliano⁶¹.

Mas traçou também um caminho paralelo às extravagâncias do filme épico com sua *Coroa de Ferro*, surpreendente caleidoscópio de civilizações que mescla a Grécia Antiga ao Islã, e a Idade Média ao Baixo-Império. Ressuscitando as superproduções, fixou ao mesmo tempo as regras do neo-realismo com *O Coração Manda*, que anunciava as produções de Vittorio De Sica.

Após a queda do fascismo, Alessandro Blasetti prosseguiu numa carreira extensa e ininterrupta até falecer em 1987. Apesar de uma carreira irregular, de não possuir a formação de um esteta, nem tampouco demonstrar ser um inventor, no sentido mais rigoroso do termo, Blasetti é considerado ainda um dos maiores cineastas italianos, já que todas as correntes e as escolas do cinema italiano encontram-se nas suas obras.

---

⁶⁰ FABRIS, Op.cit., p.89.

⁶¹ LIZZANNI, Carlo. *Il Cinema Italiano*. Firenze: Parenti Editore, s.d.

2.4.2 – GIOVACCHINO FORZANO: O CINEMA EDUCATIVO DE BENITO MUSSOLINI

Na década de 1920, Giovacchino Forzano era um diretor e ator teatral de êxito, famoso por seus dramalhões de ambientação pseudo-histórica. Em 1923 teve seu primeiro encontro com Benito Mussolini. Teve novo contato com ele em 1929, quando o ditador lhe apresentou uma idéia para uma peça teatral; além disso, passou suas anotações, entre elas um artigo do escritor Emil Ludwig de 1928, em *Telegraf*, no qual o autor havia especulado acerca de um paralelismo entre Benito Mussolini e Napoleão Bonaparte. O projeto literário cobria os últimos cem dias da epopéia napoleônica, razão pela qual o filme seria conhecido na França e na Alemanha com o título de *Cem Dias* (*Le Cent jours* e *Hundert Tage*). A adaptação teatral de Forzano estreou no Teatro Argentina de Roma em 8 de dezembro de 1930; no cartaz de propaganda aparecia unicamente o nome de Forzano, mas Mussolini autorizou a aparição de seu nome nos cartazes para as versões no exterior. Tanto na peça teatral quanto na posterior versão cinematográfica, Napoleão foi interpretado por Corrado Rocca, cujos gestos e inflexões de voz se inspiraram no *Duce*.

Camicia Nera (*Camisa Negra*, dir. Giovacchino Forzano, 1933)

Antes da adaptação cinematográfica desta peça, Forzano realizou *Camicia Nera* (*Camisa Negra*, 1933), um manifesto fascista produzido pelo *Istituto Nazionale L.U.C.E.*, sob a encomenda de Benito Mussolini. *Camisa Negra* foi planejado como uma produção cinematográfica comemorativa dos dez anos da “Marcha sobre Roma”, a partir do roteiro redigido por Benito Mussolini e Vittorio Mussolini. A trama busca realizar uma síntese histórica dos acontecimentos italianos entre 1914 e 1932, que levaram a ascensão dos

fascistas. Além dos atores teatrais Camillo Pilotto, Febo Mari e Carlo Ninchi, o filme contou com a participação de “camponeses de e homens procedentes de todas as regiões” da Itália. A trama é a seguinte: o final da Primeira Guerra Mundial veria a Itália como vencedora, mas o Tratado de Versalhes terminaria despojando-a do triunfo. Os soldados italianos voltavam das trincheiras quase escondidos, reduzidos a miséria mais cruel e vilipendiados por terem dado seu sangue a Pátria e acabam deparando-se com o desemprego. O Estado parlamentarista burguês mostrava-se incapaz de solucionar a crise social. Perante esta situação, Mussolini liderou a “Marcha Sobre Roma” e da luta política realizava-se uma resenha dos primeiros dez anos do governo fascista. É neste momento que um ferreiro que havia perdido a memória na guerra, consegue recobrá-la quando um médico alemão projeta em um cinema um cinejornal sobre a vitória fascista.

Neste mesmo ano, e aproveitando o êxito de bilheteria de *Camisa Negra*, Forzano recebeu de Mussolini uma nova encomenda. Desta vez, tratava-se de *Villafranca* (1933), filme de caráter teatral, que resumia os acontecimentos do período que estende de janeiro de 1858 a 11 de julho de 1859, quando o Rei comunica ao ministro as preliminares de paz estipuladas entre o Imperador francês e Francisco José.

Campo de Maio (Campo di maggio, dir. Giovacchino Forzano, 1935)

Finalmente, em 1935, Giovacchino Forzano realiza a versão cinematográfica da peça teatral sobre Napoleão Bonaparte, prevista desde 1929. *Campo de Maio (Campo di*

maggio, 1935)⁶², rodado nos estúdios entre Pisa e Livorno – a Tirrenia –, desenvolve, com eficácia, através dos acontecimentos históricos que se desenrolaram a partir do desterro de Napoleão Bonaparte na Ilha de Elba até sua derrota definitiva na Batalha de Waterloo. Três temas políticos são tratados:

1) O paralelismo histórico entre Mussolini e Napoleão, como personagens providencialistas, dotados de clarividência política. O paralelismo se reforçou com a similitude de sua corpulência física e com a dicção dos diálogos.

2) A crítica ao liberalismo parlamentar francês, que impediu Napoleão de atuar com liberdade, que motivou a ruína de seu Império, sugerindo assim a pertinência política da ditadura.

3) Recorda a origem toscana dos corsos, afirmando, assim, a “latinidade” do herói histórico.

Do mesmo ano é *Fiordalisi d'oro*, também em versão francesa, inspirada em outro drama de Forzano sobre a Revolução Francesa vista por seus adversários: a personagem principal é uma condessa cujo marido havia sido guilhotinado. O filme mais cinematográfico e menos teatral de Forzano intitulou-se *Treze Homens e Um Canhão* (*Tredici uomini e un cannone*, 1936), cuja ação se desenvolve na fronteira russa durante a Primeira Guerra Mundial, tendo como protagonistas treze soldados e um capitão austríaco, que cuidavam da artilharia de guerra.

---

⁶² Este filme também foi realizado em versão alemã, intitulada *Hundert Tage* (*Cem Dias*), dirigida por Franz Wenzler e protagonizada por Werner Krauss.

CAPÍTULO III

O CINEMA DE PORTUGAL SALAZARISTA: O APRENDIZ DEDICADO

“Penso também em sugerir a organização de grandes espetáculos de cinema popular onde o povo possa entreter-se, simultaneamente, com filmes educativos e com filmes que o divirtam. Convenceremos assim o povo, pouco a pouco, de que pensamos nele, de que a sua felicidade e o seu bem-estar constituem uma das nossas maiores preocupações...”

António de Oliveira Salazar

3.1 – O PORTUGAL DE ANTÓNIO DE OLIVEIRA SALAZAR: A CONFIGURAÇÃO DO ESTADO NOVO

O assassinato do rei D. Carlos I e do seu herdeiro, Luís Filipe, ocorrido em 1º de fevereiro de 1908, e a proclamação da República, em 5 de outubro de 1910, tinham aberto concretas esperanças de modernização para Portugal. Embora possuísse ainda um imenso império colonial (Angola, Moçambique, Guiné Portuguesa, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Timor, Goa, Damão, Diu e Macau), Portugal era um país que não conseguia alimentar nem sua população, em razão das técnicas atrasadas de produção, da concentração fundiária e de uma profunda dependência de seu comércio exterior à Inglaterra.

A República não conseguiria modificar substancialmente este quadro, passando a viver num clima de desestabilização, constantemente em crise econômica, atacada por grupos clericais, monárquicos conservadores e fascizantes. Por outro lado, a pequena classe operária, muito combativa, lutava para afirmar seus direitos sindicais. O desaguadero da crise ocorreu no dia 28 de maio de 1926, através de um golpe militar, encabeçado pelos generais Gomes da Costa, Mendes Cabeçadas e Antônio Óscar de Fragoso Carmona, que pôs fim à República e instituiu a ditadura.

O movimento que chegara ao poder ainda não tinha finalidades políticas precisas e nem transportava consigo um projeto alternativo ao liberalismo republicano. Resultado de um compromisso transitório mediatizado pelos militares, o regime ditatorial foi atravessado por diversos (e contraditórios) projetos até à consolidação do autoritarismo salazarista no início da década de 1930. Em uma entrevista concedida ao *Diário de Lisboa*, Gomes da Costa falou do “ressurgimento nacional” e disse que se propunha a

“inserir o Exército na política para moralizar a administração pública”. Na realidade, aos protagonistas daquela “revolução nacional” faltava uma ideologia um pouco mais elaborada: sua única finalidade definida era a manutenção da “ordem”. Ora, para assegurar a ordem impunha-se como medida urgente o saneamento das finanças do Estado. Os militares, cientes dessa necessidade, confiaram o Ministério das Finanças a um jovem professor da Universidade de Coimbra, António de Oliveira Salazar. Alegando dificuldades do encargo, este solicitou absoluta liberdade de manobra, o que lhe foi negado. Assim, depois de apenas dezesseis dias de trabalho no Ministério, Salazar pediu demissão e voltou a sua cátedra universitária.

As dificuldades aumentaram. O governo requisitou um empréstimo à Liga das Nações, que lhe foi concedido, mas sob condições que Lisboa não pôde aceitar. A 25 de março de 1928, o general Óscar Carmona foi nomeado presidente da República. Por sua sugestão direta, o novo chefe do governo, general Vicente de Freitas, tornou a chamar António de Oliveira Salazar para ocupar o Ministério das Finanças. E, dessa vez, todas as solicitações feitas pelo professor foram aceitas sem nenhuma discussão: essencialmente, essas solicitações se resumiram ao exercício do veto sobre cada despesa pública e ao princípio “irrenunciável” do equilíbrio da balança financeira. Era o início da “Era Salazarista”.

Filho de uma família de modestos agricultores, António de Oliveira Salazar nasceu a 28 de abril de 1889 no lugarejo de Santa Comba Dão, província de Beira Alta. Admitido com a idade de onze anos no Seminário de Viseu aí seguiu seus estudos até diplomar-se como professor. Renunciando à vida eclesiástica, em 1910 inscreveu-se na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra. Depois de formado, continuou na Universidade prosseguindo sua carreira em pesquisas universitárias, primeiro como assistente e professor encarregado, e, mais tarde, a partir de 1918, como docente de ciências econômico-financeiras.

O magistério, porém, não o manteve afastado da política. Era membro de uma organização estudantil – o *Centro Acadêmico da Democracia Cristã* (CADC) – que se propunha difundir a doutrina social da Igreja, com base nas encíclicas papais e no pensamento de alguns filósofos católicos. Entre os jovens do Centro, tinham especial receptividade as idéias da direita francesa, as “mensagens” de Charles Maurras e Le Play. Esse tipo de atividade custou a Salazar e a outros três catedráticos de Coimbra, uma suspensão temporária da Universidade, logo após a crise de 1919.

Em 1921 Salazar foi eleito deputado pelo *Centro Católico*, partido de oposição. Após ter assistido às primeiras sessões da nova assembléia, resolveu, contudo, retornar a

Coimbra, desiludido com a “desorientação” que testemunhou no ambiente parlamentar. Manteve-se, porém, ativo no catolicismo conservador, intensificando seus contatos com o episcopado.

A personalidade de Salazar não poderia passar despercebida no cenário político português, ao contrário, era natural que algum grupo político conservador o incluísse em seus planos. Salazar foi chamado para o governo em 1926, e definitivamente confirmado pelo general Carmona em 1928. Dedicou-se imediatamente ao trabalho e colocou certa ordem nas finanças, reduzindo as saídas e garantindo as entradas. Em poucos meses conseguiu impor ao governo uma política orçamental draconiana, que ficaria conhecida como a “ditadura financeira de Salazar”. Ao mesmo tempo em que Salazar conseguia equilibrar as finanças do Estado, foi aumentando sua influência no interior do governo militar, trazendo para os postos-chaves tanto os seus amigos do CADC quanto de outros grupos de direita, como o “Integralismo Lusitano”. Através de uma hábil gestão de sua imagem pública, designadamente por meio de entrevistas e artigos na imprensa, Salazar conseguiu tornar-se reconhecido como o homem forte do regime.

No fim de 1929, o ministro das Finanças anunciou que as contas do Estado tiveram saldo positivo, pela primeira vez em muitos anos. A propaganda, orquestrada por Antônio Ferro, passou a apresentá-lo como o “salvador da Pátria”. Aproveitando a sua reputação, num discurso proferido em maio de 1930, Salazar afirmou que, uma vez superadas as necessidades mais urgentes de ordem administrativa, a ditadura deveria propor-se uma finalidade “política”: a edificação de um “Estado Novo”; referia-se, portanto, à organização de um ponto de apoio que não fosse unicamente o Exército. A sua força política cresceu tanto que, em 1930, unificou todos os grupos de direita na *União Nacional*. Essa não era um partido único, como no caso do fascismo italiano ou do nazismo, mas tratava-se de uma associação instrumental, que serviria para o grupo no poder conquistar uma parcela do povo. A ascensão de Salazar continuou. Em 1932 o presidente Carmona confiou-lhe também a presidência do Conselho, sem, entretanto, fazê-lo abandonar o Ministério das Finanças. Salazar, assim, tornava-se o primeiro civil a chefiar o governo desde a instauração da ditadura militar, permanecendo como presidente do Conselho de Ministros até 1968. Embora o presidente da República continuasse sendo um militar, o Exército estava a serviço de Salazar. Nesse novo cargo, Salazar pôde levar avante o seu projeto político.

A entrada em vigor da Constituição de 1933 assinala, formalmente, o fim da ditadura e o início do “Estado Novo” de Salazar. A nova Constituição definia Portugal como “uma república unitária e corporativa”. Aprovado pelo *referendum* de 19 de março daquele

mesmo ano, o texto da lei fundamental se inspirava em um conceito ao qual Salazar já tinha se referido inúmeras vezes: a nação acima das instituições. Isso significava que os “interesses nacionais” não deveriam ser postos em discussão nos conflitos. Em sua substância, a Carta Salazarista enunciava um tipo de organização estatal corporativa e autoritária, como uma resposta da oligarquia portuguesa ao esgotamento do liberalismo em escala europeia.

A Constituição de 1933 previa a eleição do chefe de Estado por sufrágio direto (por eleitores alfabetizados do sexo masculino) por um período de sete anos, sem qualquer limite para reeleição; um chefe de governo designado pelo presidente da República e cujas responsabilidades só podiam ser questionadas por este; uma Assembléia Nacional eleita por sufrágio popular, mas com deputados escolhidos por suas características pessoais e não por militância nos diversos partidos, cuja existência acabava de ser abolida; uma Câmara corporativa encarregada de emitir pareceres consultivos sobre projetos de lei.

Portanto, o poder em Portugal era confiado, por estatuto, às figuras do chefe de Estado e do chefe de governo, uma vez que ao Poder Executivo também era atribuída a faculdade de dissolver as Câmaras em qualquer momento. Finalmente, um dado muito importante é que o contexto constitucional se acrescia de um “Ato Colonial”, que Salazar, como ministro das Colônias *ad interim*, tinha elaborado em 1930, para disciplinar a relação de dependência dos territórios de Ultramar: na África – Guiné Portuguesa, Angola e Moçambique; na Ásia – Goa, Macau e Timor.

Completada a estrutura jurídico-política, era preciso dotá-la do invólucro doutrinário. Por essa razão, em 1934, Salazar fez publicar o *Decálogo do Estado Novo*, cuja autoria se deve a João Ameal, um monárquico tradicionalista ao serviço do regime. O texto de 1934, no qual se condensavam os mandamentos do Estado Novo em dez preceitos dogmáticos basilares, foi publicado pelo *Secretariado da Propaganda Nacional* (SPN), um ano após a aprovação da Constituição, como seu complemento propriamente político, surgindo como um dos textos mais expressivos, em termos catequéticos, de defesa e propaganda do Estado Novo. Foi por isso traduzido, em versão reduzida, para espanhol, francês, italiano, inglês e alemão.

Na edição do SPN em português, sem menção do autor, João Ameal explica em cerca de cem páginas, os dez pontos do tal decálogo que, verdadeiramente falando, não obedece rigorosamente à idéia de um texto imperativo com dez mandamentos, sendo antes um texto de dogmas com dez linhas basilares de doutrina, uma súmula política. Eis os seus pontos:

I) O Estado Novo representa o acordo e a síntese de tudo o que é permanente e de tudo o que é novo, das tradições vivas da Pátria e dos seus impulsos mais avançados. Representa, numa palavra, a vanguarda moral, social e política.

II) O Estado Novo é a garantia da independência e unidade da Nação, do equilíbrio de todos os seus valores orgânicos, da fecunda aliança de todas as suas energias criadoras.

III) O Estado Novo não se subordina a nenhuma classe. Subordina, porém, todas as classes à suprema harmonia do Interesse Nacional.

IV) O Estado Novo repudia as velhas fórmulas: Autoridade sem Liberdade, Liberdade sem Autoridade – e substitui-as por esta: Autoridade e liberdades.

V) No Estado Novo o indivíduo existe, socialmente, como fazendo parte dos grupos naturais (famílias), profissionais (corporações), territoriais (municípios) – e é nessa qualidade que lhe são reconhecidos todos os necessários direitos. Para o Estado Novo não há direitos abstratos do Homem, há direitos concretos dos homens.

VI) Não há Estado Forte onde o Poder Executivo o não é. O Parlamentarismo subordinava o Governo à tirania da assembleia política, através da ditadura irresponsável e tumultuária dos partidos. O Estado Novo garante a existência do Estado Forte, pela segurança, independência e continuidade da chefia do Estado e do Governo.

VII) Dentro do Estado Novo, a representação nacional não é de ficções ou de grupos efêmeros. É dos elementos reais e permanentes da vida nacional: famílias, municípios, associações, etc.

VIII) Todos os portugueses têm direito a uma vida livre e digna – mas deve ser atendido, antes de mais nada, em conjunto, o direito de Portugal à mesma vida digna e livre. O bem geral suplanta – e contém – o bem individual. Salazar disse: Temos obrigação de sacrificar tudo por todos; não devemos sacrificar-nos todos por alguns.

IX) O Estado Novo quer reintegrar Portugal na sua grandeza histórica, na plenitude da sua civilização universalista de vasto Império. Quer voltar a fazer de Portugal uma das maiores potências do mundo.

X) Os inimigos do Estado Novo são inimigos da Nação. Ao serviço da Nação – isto é, da ordem, do interesse comum e da justiça para todos – pode e deve ser usada a força, que realiza, neste caso, a legítima defesa da Pátria¹.

Foi baseado nessa plataforma ideológica (até então não revelada) que Salazar tinha introduzido, em 23 de novembro de 1933, o Estatuto do Trabalho Nacional, para regularizar o funcionamento do corporativismo lusitano, um dos aspectos mais marcantes da política salazarista. A idéia era unir toda a nação em uma série de corporações, que não deveriam ser meramente “econômicas”, mas também “morais” e “culturais”. A formação de pequenas propriedades em todos os níveis seria incentivada e privilegiada. Foi decretado o fim dos antagonismos de classes e o Estado paternalista, punha-se “acima” das classes. Tudo isso era acobertado por valores cristãos. E, se não bastasse, havia um aparato policial onde se destacava a *Polícia de Vigilância e Defesa do Estado* (PVDE), designada, a partir de 1945, como *Polícia Internacional e de Defesa do Estado* (PIDE), que se encarregaria de tentar convencer os recalcitrantes, perseguir e reprimir os

---

¹ *Decálogo do Estado Novo*. Lisboa: SPN, 1934, respectivamente, pp.5, 15, 23, 33, 43, 55, 65, 71, 79 e 87.

comunistas, socialistas, anarco-sindicalistas, republicanos, maçons, católicos progressistas e todos que fossem considerados “inimigos da Nação”.

O corporativismo ficou incompleto no aparato político e institucional, mas constituiu, pelo menos, o modelo cultural oficial do Estado Novo. Uma concepção eminentemente “organicista” dominou a visão que o regime tentou projetar de si próprio e do país. Afinal, o Estado Novo, mesmo durante a época do nazi-fascismo, foi profundamente conservador e confiou mais nos instrumentos de enquadramento tradicionais, como a Igreja e as elites de província, do que em organizações de massas. Não deixou, no entanto, de acautelar os seus interesses no campo das suas relações com a sociedade, criando todo um aparato cultural e de socialização inspirado diretamente no nazi-fascismo.

Fundado em setembro de 1933, o *Secretariado de Propaganda Nacional* (SNP) foi um dos primeiros organismos do Estado Novo, com dependência direta do Presidente do Conselho. Salazar escolheu António Ferro para dirigi-lo, cargo que manteve até 1950. O desígnio do SNP era criar a imagem do regime, no interior e exterior país, ajudando à sua legitimação.

Jorge Ramos do Ó esclarece que “o órgão da propaganda apareceu, entre nós, preso ao propósito maior de esclarecer a obra realizada pelo Executivo. Mas o empreendimento ganharia outra dimensão quando se lhe prescreveu em seguida: ser capaz de integrar a população no ‘pensamento moral que deve dirigir a Nação’”². O SNP devia criar uma realidade e formatar o país de acordo com essa percepção.

Chamando a si figuras das artes dos mais variados setores, mesmo as não afetas ao regime, indicou-lhes os caminhos e as fontes de inspiração, com destaque para a História nacional, o folclore, a arte popular. Pretendia-se uma conciliação, expressa nas seguintes palavras de Ferro: “Ser modernos sem deixar de ser portugueses”.

Na senda do que tinha feito a I República, aposta-se nos atos comemorativos de carácter histórico, como a Exposição Histórica do Mundo Português, que em 1940, na fase do avanço nazista, com a Europa em chamas, comemorava a fundação de Portugal e os 300 anos da independência face a Castela. Mostrava-se, assim, a extensão e unicidade do Império português.

Este marco maior na vida do SNP aconteceu com o organismo a mudar de nome para *Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo* (SNI), numa fase em que a palavra propaganda, com os regimes democráticos prestes a vencer o conflito, já não soava bem. O SNI passava, então, a controlar também a Inspeção Geral de

---

² Ó, Jorge Ramos do. *Os Anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” 1933-1949*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

Espetáculos, o que o tornou responsável pela Censura. Numa altura em que esta apertava mais o cerco à livre expressão, Ferro dirigia o cinema, o teatro, espetáculos, rádio e imprensa. O que não dirigia, controlava.

A fase de maior harmonia, de consenso entre facções, era agora substituída por uma maior vigilância. Em 1948 Ferro vira nascer, finalmente, a Lei de Proteção do Cinema, onde se realça a criação do Fundo do Cinema Nacional. Só que esta medida, em vez de dinamizar o mercado cinematográfico nacional, contribuiu para o seu estrangulamento. Por esta altura o SNI começa a perder fulgor, sendo António Ferro afastado do SNI em 1950. No mesmo ano é indicado para o posto de ministro plenipotenciário em Berna. Tinha sido o grande planeador das grandes encenações de massas do regime, desde as campanhas eleitorais aos eventos como a Exposição Histórica do Mundo Português, fabricado a imagem externa de Salazar, e chefiado a Emissora Nacional após 1941. Controlou o cinema, espetáculos, teatro, imprensa, rádio e a censura. É assim esvaziado de sentido para um cargo que nada tinha a ver consigo. Ainda seria transferido para Roma, onde aproveita para retomar a escrita, vindo a falecer em 1956.

A ele sucederam António Eça de Queiroz, José Manuel da Costa e César Henrique Moreira Baptista. A função do SNI manteve-se, mas sem o mesmo vigor. Moreira Baptista, por exemplo, é indigitado em 1958, ano de grande contestação ao regime de Salazar.

A repressão e vigilância são as suas missões primordiais. No entanto, o cinema vai recuperando algum terreno. É nesta altura que diversos quadros da recém-criada RTP são escolhidos para receber bolsas no estrangeiro, ficando alguns conhecidos pela sua participação posterior no chamado "cinema novo" da década de 1960. É o caso de Fernando Lopes, Artur Ramos, Alfredo Tropa e José Fonseca e Costa. É também no início desta década que este organismo volta a mudar na sua orgânica, reforçando as componentes ligadas ao Turismo, em ascensão como fonte de receitas e cartão de visita do País. Assim ficaria até à sua extinção, com o 25 de abril de 1974.

Em 1936, já com o fundamental do sistema consolidado, o regime salazarista criou duas organizações inspiradas no nazi-fascismo. A primeira foi uma organização oficial de juventude, de carácter paramilitar, a *Mocidade Portuguesa* (MP). Esta tinha um carácter obrigatório e esteve sempre na dependência do Ministério da Educação. Voltada para o universo urbano, onde “vícios dissolventes” corrompiam a juventude, a MP nunca teve a dinâmica dos seus correspondentes nazi-fascistas e foi, desde logo, enquadrada por serviços religiosos, já que a Igreja manifestou alguma preocupação por esta iniciativa

oficial³. A segunda, a *Legião Portuguesa*, constitui-se como uma milícia anticomunista, com funções paramilitares e de informação policial, que enviou voluntários para combater ao lado de Franco⁴. Nela se agrupou, sob estreito controle estatal, parte da minoria fascista, devidamente enquadrada por oficiais do Exército.

O salazarismo não afrontou a ordem internacional. O seu impulso nacionalista repousava na herança do passado: o seu patrimônio colonial. A aliança com a Grã-Bretanha nunca foi questionada, mantendo o governo britânico um apoio discreto à ditadura. Isso não significa dizer que o regime salazarista não foi tocado pelo conturbado panorama político da Europa. Sobretudo a Guerra Civil Espanhola, iniciada em 1936, induziu Salazar a centralizar pessoalmente todas as responsabilidades da defesa e dos assuntos internacionais. Em consequência, ele assumiu interinamente os ministérios da Guerra e do Exterior. Logo se tornou partidário de Franco, cuja luta considerou uma cruzada contra o “perigo vermelho”; porém, por uma questão de cautela, reconheceu oficialmente o governo do general Franco apenas em 1938. De qualquer maneira estimulou essa escolha, até transformá-la em uma política de estreita solidariedade. De fato, em 1939, assentou com as autoridades franquistas o esboço do que se transformaria, três anos mais tarde, no “Pacto Peninsular”.

A deflagração da Segunda Guerra Mundial encontrou em Portugal a solidificação de um conservadorismo autoritário. Salazar, hesitando entre os seus ministros germanófilos e anglófilos, acabou se decidindo por uma “neutralidade colaborante” com os aliados, abstendo-se de intervir diretamente no conflito, protegido pela barreira de uma Espanha não beligerante e pelos tradicionais laços com a Grã-Bretanha.

Nas décadas de 1930 e 1940, o Estado Novo português se configurou, portanto, como uma das ditaduras de direita germinadas na Europa. Uma ditadura *suis generis*, na qual o componente nazi-fascista se exprimia por meio do paternalismo católico do chefe do governo⁵. Salazar, no fundo, repelia a vitalidade característica dos regimes nazi-fascistas, porque tinha uma concepção patriarcal de vida. O seu modelo era um Estado agrícola, contido em todas as suas manifestações, religioso e organizado. O dinamismo da modernidade era qualquer coisa de “reprovável” porque abalava as bases da ordem estabelecida.

Nas décadas de 1950 e 1960, Salazar remou contra os ventos da História, isolando-se e isolando Portugal – “Orgulhosamente sós”, em defesa do império colonial, bastião da

---

³ Cf. KUIN, Simon. “Mocidade Portuguesa nos Anos Trinta: a instauração de uma organização paramilitar de juventude”. *Análise Social*, 122, 1993. pp.555-588.

⁴ RODRIGUES, Luís Nuno. *A legião Portuguesa. A Milícia do Estado Novo, 1936-1944*. Lisboa, 1996.

⁵ Sobre as comparações entre o salazarismo e os regimes nazi-fascistas ver: PINTO, António da Costa. *O Salazarismo e o fascismo europeu. Problemas de interpretação nas ciências sociais*. Lisboa: Estampa, 1992.

civilização cristã ocidental contra o expansionismo soviético. Afinal, Portugal mantinha um imenso império, e foi dali que vieram os germes da libertação, que aliados com as lutas operárias na metrópole, amadureceram as condições para a derrocada do salazarismo. A exploração nas colônias era violenta e cruel. Trabalho escravo na prática, empobrecimento da população negra. Entre 1961 a 1965, as colônias de Angola, Guiné e Moçambique começaram a guerra de libertação, que custara grandes perdas econômicas e humanas a Portugal. Para Salazar, não havia alternativa à luta armada pela defesa do Ultramar. As visitas de representantes de países democráticos como a da Rainha Elizabeth II da Grã-Bretanha, em 1957, e do presidente norte-americano Eisenhower, em 1960, começaram a se tornar escassas nos anos seguintes.

Em agosto de 1968, Salazar caiu quando se sentava numa cadeira, no Forte de Santo Antônio, no Estoril, batendo com a cabeça. Dias depois, na sequência de uma intervenção cirúrgica, entrou em coma, ficando hospitalizado longos meses. Foi a sua morte política, aos setenta e nove anos de idade. Em setembro, o presidente da República, Américo Tomás, nomeou presidente do Conselho Marcello Caetano, antigo ministro e líder da *Mocidade Portuguesa*, durante algum tempo considerado o “delfim” do ditador, mas, que nos últimos anos, se afastara por divergências.

Salazar teve alta do hospital em 1969 e voltou a viver na residência oficial, onde tornou-se o centro de uma encenação tragicômica, em que participaram todos que o rodeavam: os seus antigos ministros visitavam-no como se fossem para despachar com ele assuntos de Estado e comportavam-se como se ele fosse ainda o chefe do governo. A farsa durou até à sua morte, em 27 de julho de 1970. No entanto, a morte de Salazar não significou o fim do salazarismo, que continuaria sob o comando do integrista Marcello Caetano.

Com a ditadura marcelista, as antigas instituições salazaristas mudaram de nome, como por exemplo: O *Secretariado da Propaganda Nacional* (SPN), inaugurado em 26 de outubro de 1933, com António Ferro provido nas funções de diretor, foi em 24 de novembro de 1944 renomeado *Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo* (SNI), com o mesmo diretor até 1949. Em 1968, sofreu nova transformação, passando a se chamar *Secretaria de Estado da Informação e Turismo* (SEIT), sob o abrigo da operação marcelista da “evolução na continuidade” ou, como hoje alguns diriam, operação de cosmética, a qual fez com que se chamasse *Direção Geral de Segurança* (DGS) a *Polícia Internacional e de Defesa do Estado* (PIDE), *Exame Prévio a Censura*, *Ação Nacional Popular* a *União Nacional* e “Estado Social” o envelhecido “Estado Novo”.

Os sofrimentos da guerra colonial, o contato com os quadros revolucionários africanos, o aumento do isolamento internacional, o crescimento das lutas operárias, lideradas fundamentalmente pelos comunistas, na metrópole, começaram a criar brechas nas forças armadas. Mesmo setores da burguesia monopólica viam com preocupação a continuação da guerra colonial, pois esta poderia levar a uma radicalização, pondo em perigo o que haviam conquistado em quarenta anos. E desta confluência de interesses, mas sobretudo da luta dos democratas portugueses e dos revolucionários africanos é que nasceu o movimento dos capitães, que sob a “Revolução dos Cravos”, em 25 de abril de 1974, derrubaram finalmente o regime que sobrevivera a Salazar⁶.

3.2 – O CINEMA DE SALAZAR: IMAGENS DE UM ESTADO NOVO

O regime salazarista considerou o cinema um instrumento eficaz de propaganda política. Desde o início, António de Oliveira Salazar compreendeu que não poderia abdicar desse veículo para impor a sua doutrina política, apesar de considerá-la uma “arte horrivelmente cara” e desprezar as grandes encenações de propaganda⁷. Conta-se que Salazar não gostava de cinema e tinha receio das suas possibilidades de divulgar, estimulando pela imagem, a subversão. A respeito da relação pessoal de Salazar com o cinema, há um episódio interessante relatado no livro “Férias com Salazar” (“Vacances avec Salazar”), escrito por Christine Garnier, jornalista francesa que se tornou íntima do ditador:

---

⁶ Sobre a Revolução dos Cravos ver o trabalho de: SECCO, Lincoln Ferreira. *A Revolução dos Cravos e a Crise do Império Colonial Português: economias, espaços e tomadas de consciências*. São Paulo: Alameda, 2004 e COGGIOLA, Osvaldo (org.). *Espanha e Portugal. O Fim das Ditaduras*. São Paulo: Xamã, 1995.

⁷ Nas décadas de 1930 e 1940, o Estado Novo português se configurou como uma das ditaduras de direita germinadas na Europa. Uma ditadura *suís generis*, na qual o componente fascista se exprimia por meio do paternalismo católico do chefe do governo. Salazar, no fundo, repelia a vitalidade característica dos regimes fascistas, porque tinha uma concepção patriarcal de vida. O seu modelo era um Estado agrícola, contido em todas as suas manifestações, religioso e organizado. O dinamismo da modernidade era “reprovável” porque abalava as bases da ordem estabelecida. Em sua terceira entrevista a António Ferro, ao ser indagado das semelhanças entre o Estado Novo português e os regimes fascistas, sem hesitação, afirmou: “A nossa Ditadura aproxima-se, evidentemente, da Ditadura fascista no reforço da autoridade, na guerra declarada a certos princípios da democracia, no seu caráter acentuadamente nacionalista, nas suas preocupações de ordem social. Afasta-se, porém, nos seus processos de renovação. A ditadura fascista tende para um cesarismo pagão, para um estado novo que não conhece limitações de ordem jurídica ou moral, que marcha para o seu fim, sem encontrar embaraços nem obstáculos”. FERRO, António. “3ª Entrevista: A Ditadura e o seu contato com a Nação”. In: FERRO, António. *Entrevistas de António Ferro a Salazar*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003. pp.49-50. O ditador português voltou ao assunto em sua sexta entrevista a António ferro, quando ao falar da admiração que os jovens sentiam pelo “*dinamismo da Itália nova e da Alemanha nova*”, afirmou, com argumentos de sentindo ambíguo, onde não faltaram, pelo menos formalmente, alguma dúvida e certa ironia: “*Eles têm razão, mas esse dinamismo, que tanto os entusiasma, e que reconheço conveniente, nem sempre é, propriamente, de ação pura e útil, mas de palavras e de gestos. Entre as grandes medidas reformadoras dum Estado Novo, seja em Itália, seja na Alemanha, seja em Portugal, tem de haver, forçosamente, se a obra é a valer, construída sobre bons alicerces e com materiais sólidos, intervalos, grandes compassos de espera. Mussolini e, agora, Hitler enchem esses intervalos, esses espaços mortos, com discursos inflamados, cortejos, festas, gritando o que já se fez e o que se pensa fazer. Fazem bem, porque assim vão entretenendo a natural impaciência do povo, a galeria exigente das situações de autoridade e de força que estão sempre à espera do número difícil e perigoso, do número de circo (...) Teremos de ir por aí, para uma propaganda intensa, conscientemente organizada, mas é lamentável que a verdade precise de tanto barulho para se impor, de tantas campanhas, bombos e tambores, dos mesmos processos, exatamente, com que se divulga a mentira*”. FERRO, António. “6ª Entrevista: Depois da Conferência de Londres”. In: FERRO, Op.cit., pp.122-123.

Foi para melhor servir o Estado que [Salazar] renunciou a todos os prazeres e encanto da vida. (...) – António Ferro, que encontrei em Berna na semana passada, contou-me – apoiei – uma história do mesmo gênero. Pedira a Salazar para assistir, uma noite, em sessão privada, à exibição de um filme português. No dia seguinte o Presidente disse-lhe: 'Gostei talvez demais do filme porque não consegui dormir e hoje de manhã não pude trabalhar como de costume; Não está bem. Faça-me o favor de não me tornar a convidar para esse gênero de distrações'⁸

Jacques Georgel⁹, que cita esta passagem, relembra uma outra, de Salazar a T'Serstevens, também seu admirador. Queixa-se o Presidente do Conselho que não pode sair para se divertir, o que é deplorável, confidenciando: "Adoro o cinema". Segundo estas descrições, Salazar deixar de considerar o cinema como fazendo parte do "barulho" dos novos tempos, apreciando-o como arte, para além de a instrumentalizar.

Fernando Dacosta¹⁰, jornalista e escritor que tem o ditador como um dos seus campos de trabalho preferidos, descreve o seguinte diálogo que teve com a eterna criada de Salazar, Dna. Maria:

"O senhor doutor gostou muito do filme *Música no Coração*. Até se comoveu...
- Foi vê-lo?, pergunto, surpreso, a Dna. Maria.
- Não. Eu é que o vi e lho contei, com todos os pormenores, como ele gosta de ouvir.

Apaixonado pelo cinema (chegou a ser, nos primeiros tempos de Lisboa, um espectador assíduo), Salazar afastou-se, no entanto, das salas escuras com o avolumar do trabalho, e da curiosidade do público pela sua pessoa.

António Ferro lutava para que Salazar acompanhasse a produção cinematográfica nacional, e remodelou parte do Palácio Foz, criando ali uma sala privada. Mas sem sucesso. Seria nessa sala que a Censura faria os seus visionamentos.

Tanto Garnier, como T'Serstevens e até Fernando Dacosta parecem pertencer ao grupo dos que vêem em Salazar o homem tímido, avesso a multidões, que nada faz que ocupe tempo de trabalho. Uma imagem que Salazar fazia passar, mostrando o Poder como um fardo do destino, inexorável, formatando o país durante quatro décadas à sua visão pessoal e autoritária do que deve ser um Estado.

De qualquer forma, estes fatos, popularizado pela historiografia, não impediram Salazar de inserir o cinema nos planos da política cultural do Estado Novo, seja como arma de propaganda política ou como veículo de entretenimento popular de massas. Quando, por exemplo, António Ferro recordou ao ditador português que "*o povo gosta, na*

⁸ GARNIER, Christine. *Férias com Salazar*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2002. p.87.

⁹ GEORGEL, Jacques. *O Salazarismo*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1985.

¹⁰ DACOSTA, Fernando. *Máscaras de Salazar*. Lisboa: Editorial Notícias, 1997.

verdade, que pensem nele, que procurem diverti-lo, acarinhá-lo”, Salazar contou-lhe o seguinte:

Penso também em sugerir a organização de grandes espetáculos de cinema popular onde o povo possa entreter-se, simultaneamente, com filmes educativos e com filmes que o divirtam. Convenceremos assim o povo, pouco a pouco, de que pensamos nele, de que a sua felicidade e o seu bem-estar constituem uma das nossas maiores preocupações...¹¹.

Em outra das diversas entrevistas concedidas no início da década de 1930, para o *Diário de Notícias*, Salazar dirá a António Ferro: *"(É) impossível evitar-se hoje a formação de uma opinião pública, tão numerosos são os meios de comunicação: o livro, o jornal, a rapidez e sigilo da correspondência particular, a telefonia, o cinema. Simplesmente essa opinião pública pode viver abandonada a si própria ou ser convenientemente dirigida"*. Nesta justificação de controle da sociedade, a sua visão é tudo menos positiva no que diz respeito às mudanças que se viviam então. O cinema era uma delas:

"A causa da atual decadência da Arte e da Literatura parece ser estranha à ação do Estado e estar antes ligada à feição da vida de hoje".

As grandes obras constroem-se no silêncio, e a nossa época é barulhenta, terrivelmente indiscreta. Hoje não se erguem catedrais, constroem-se estádios. Não se fazem teatros, multiplicam-se os cinemas. Não se fazem obras, fazem-se livros. Não se procuram idéias, procuram-se imagens", sustenta Salazar. No seu célebre discurso de Braga, de 1936, ano do décimo aniversário da instauração da Ditadura Nacional, Salazar sintetiza bem a sua visão para Portugal: *"Às almas dilaceradas pela dúvida e o negativismo do século, nós tentamos restituir o conforto das grandes certezas. Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e a sua História; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o dever de trabalhar"*¹².

Para a realização de seus planos político-culturais, Salazar criou, em 26 de outubro de 1933 o *Secretariado da Propaganda Nacional* (SPN), nomeando como diretor António Ferro, renomado jornalista e intelectual que se interessava pelo cinema, e que por isso buscou mobilizar esse veículo como um instrumento de propaganda do Estado Novo salazarista¹³. Este "Goebbels português", que viria a ser, durante dezessete anos, o grande *metteur-en-scène* do regime, não se restringiu à estreita visão do Chefe e implementou uma ampla "Política do Espírito" com efeitos relevantes em todas as práticas

¹¹ FERRO, António. "3ª Entrevista: A Ditadura e o seu contato com a Nação". In: FERRO, António. *Entrevistas de António Ferro a Salazar*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003. p.56.

¹² Discurso apresentado na parte final do filme *A Revolução de Maio* (dir. António Lopes Ribeiro, 1937).

¹³ Para maiores informações ver os livros de António Ferro sobre o cinema: FERRO, António. *Hollywood, Capital das Imagens*. Lisboa: Portugal-Brasil Sociedade Editora, 1931.; FERRO, António. *Teatro e Cinema (1936 - 1949)*. Lisboa: Edições SNI, 1950.

artísticas (e que teve a sua manifestação pública mais espetacular nas Comemorações do Duplo Centenário da Fundação e Restauração de Portugal, realizadas na “Exposição do Mundo Português”, em 1940). Vale lembrar, que o cinema foi habilmente utilizado como arma de propaganda política pelos Estados fascistas e Portugal não poderia ser exceção, apesar da preocupação constante de Salazar em apresentar o seu regime como “original”, procurando, desse modo, distanciar-se dos outros fascismos europeus.

António de Oliveira Salazar dando posse a António Ferro como primeiro diretor do *Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)*, em 26 de outubro de 1933.

Nascido em Lisboa em 1895, António Ferro foi uma das figuras mais emblemáticas do Estado Novo, sendo o mentor da sua imagem até ao final dos anos 1940. Desiste do curso de Direito para se dedicar ao jornalismo e às artes, sendo um adepto do modernismo. Editor do *Orpheu* em 1915, politiza-se, apoiando primeiro Sidónio Pais e defendendo depois a necessidade da intervenção do Estado como entidade dominante, através de uma figura carismática. Diretor da revista "*Ilustração Portuguesa*" em 1921, amante do jazz e do cinema, parte em viagem para os Estados Unidos, publicando em 1931 a obra "*Hollywood, capital das imagens*". Aqui fica fascinado pela produção de filmes e pela sua magia, ao mesmo tempo, que o repele o liberalismo norte-americano.

Escreve António Ferro que *"a nossa época tem meia dúzia de vibrações que a distinguem, mas que Portugal ainda não sentiu ou não quis sentir. Entre essas vibrações há duas maiores: a TSF e o cinema"*. Elogiando Leitão de Barros como *"o primeiro realizador português com olhos do nosso tempo"*, acredita que Portugal tem todas as condições para ser "uma segunda edição de Hollywood". Pelas suas condições de luz, clima e cenários naturais. Um desejo que, aliás, perdura ciclicamente até hoje.

Defende então que, com o advento do cinema sonoro, estavam criadas as condições para que Portugal se popularizasse na sétima arte. *"O cinema silencioso está na agonia. (...) Estamos em face, portanto, de uma vibração nova, da vibração simultânea da imagem e do som, da vibração do cinema sonoro. Vai Portugal cruzar os braços como fez com o cinema sonoro? Vai perder mais uma chance de afirmar a sua existência? Não creio"*. Depois de publicar em livro as entrevistas que realizara junto de diversos ditadores para o *Diário de Notícias*, como Mussolini, prepara uma série de conversas com Salazar para o mesmo jornal. É a partir destes encontros que Oliveira Salazar o convida para chefiar o Secretariado Nacional de Propaganda, criado logo em 1933, e que dependia diretamente do ditador.

António Ferro desenvolve assim a sua "política do espírito", encabeçando aquele que é considerado o organismo mais desenvolvido do Portugal da década de 1930. Arranca com o Cinema Ambulante, desenvolve a produção própria de documentários e ficções, facilitada após a inauguração da Tóbis em 1932, e defende a criação de um Fundo do Cinema Nacional que verá sua luz apenas em 1948/1949. Ferro conhece o poder das imagens. De tal forma assim é que aponta que *"a sua magia, o seu poder de sedução, a sua força de penetração, são incalculáveis. Mais do que a leitura, mais do que a música, mais do que a linguagem radiofônica, a imagem penetra, insinua-se, quase sem dar por isso, na alma do homem(...). O espectador é um ser passivo, mais desarmado do que o leitor(...)"*.

Os americanos compreenderam maravilhosamente esta força de penetração do cinema e foi, através dela, que conseguiram realizar a sua grande revolução no mundo". É através das artes que Ferro irá levar a mensagem do Estado Novo ao País e ao estrangeiro. Urbano, com uma visão muito mais alargada do seu presente do que Salazar, António Ferro exige *"um cinema não somente 'educativo' (no sentido de formativo para o fascismo) como também conglutinador e artístico, de um espírito nacional, personalizado, político e rácico"*.

É neste sentido que encomenda e produz o mais célebre filme de propaganda do Estado Novo, *A Revolução de Maio*, de 1937, onde participa como co-argumentista, sob o pseudónimo de Jorge Afonso, ao lado de António Lopes Ribeiro, que além de co-argumentista é também o realizador. Da mesma forma, sempre enalteceu os filmes históricos, nacionalistas, com destaque para a mega-produção *Camões*, de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros, por oposto às comédias ligeiras dos anos 1930 e 1940.

O Diretor do SPN nada tinha a ver, no campo cultural, com Salazar, pois tratava-se de um jornalista cosmopolita ligado aos meios futuristas e modernistas, e um admirador

do fascismo desde a década de 1920. Dispondo da confiança do ditador e dependendo diretamente dele, Ferro criou uma máquina que ultrapassou largamente as meras necessidades de gestão de imagem de Salazar. Apesar de pouco ter a ver com o integrismo provinciano do Chefe, ou justamente por causa disso, António Ferro ofereceu ao regime um “projeto cultural” que sintetizou com habilidade recursos estéticos modernos com uma verdadeira reinvenção da tradição.

Foi o SPN, que coordenou e alimentou a imprensa do regime, que dirigiu os serviços de censura, que organizou as encenações de massas, que periodicamente eram transportadas para a capital, e que alimentou as festividades voltadas para as classes populares em estreita associação com o aparelho corporativo. Como se não bastasse, assegurou ainda múltiplas atividades mais voltadas para as elites e ainda dinamizou as relações culturais com o estrangeiro. Para estas múltiplas atividades recrutou com habilidade intelectuais e artistas, que sem esta mediação modernista dificilmente seriam atraídos pelo perfil do chefe do governo, alguns dos quais tinham militado nos grupos políticos que se opuseram a Salazar.

O projeto cultural do salazarismo procurou, como outros de regimes semelhantes, uma “restauração sistemática dos valores da Tradição”¹⁴. A maior atenção foi dada a todo um movimento “etnográfico-folclórico” que passou por uma verdadeira revitalização (na maioria dos casos pura invenção) de grupos folclóricos locais, restauração dos símbolos da reconquista cristã e sua utilização social, por concursos como “a aldeia mais portuguesa de Portugal”, movimento que culminou, já no início da década de 1940, com a “Exposição do Mundo Português”, reproduzindo as formas tradicionais e os hábitos das populações de todo o Império. Outro aspecto relevante foi a apologia que o cinema português, com uma clara vocação popular, fez dos sadios valores da honestidade cristã e da família pobre, mas honrada.

A orientação seletiva da censura constitui também um revelador claro do tipo ideal “organicista”. Numa sociedade onde o conflito foi teoricamente abolido, nada que permitisse aferir a sua sobrevivência seria publicado. O regime, aliás, não proibiu ou dissolveu sistematicamente as publicações afetas à oposição. Estas sobreviveram ao longo da década de 1930, isoladas ou reduzidas a um público intelectual, e puderam até debater o significado social da arte ou o pacto nazi-soviético, desde que se mantivessem nos estreitos limites dos cafés de Lisboa e não chegassem à classe operária, já que no bastião provinciano e rural Salazar estava descansado e confiava nos modelos de enquadramento tradicionais. Como disse um dia Salazar “*politicamente só existe o que o*

---

¹⁴ FAURE, Christian. *Le projet Culturel de Vichy. Folklore et révolution nationale, 1940-1944*. Lyon: 1989. p.7.

*público sabe que existe*¹⁵ e, no campo da “paz social” obrigatória a censura foi implacável.

Neste aspecto, o cinema foi valorizado como instrumento de propaganda do regime salazarista, sobretudo no nível da “informação”. Em 1935, o SPN realizou a primeira sessão dos *cinemas ambulantes*, que percorreria o país exibindo filmes de propaganda nacionalista. António Ferro chamou-as de *Caravanas de Imagens*. No entanto, é necessário ressaltar que a censura foi vigilante: os filmes, quer fossem portugueses ou estrangeiros, eram “visados pela Inspeção Geral dos Espetáculos”.

Em 1938, teve início a produção de um cinejornal, o *Jornal Português* que, produzido pela *Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas*, foi o responsável por apresentar aos portugueses a imagem oficial dos acontecimentos políticos, culturais ou cotidianos, tais como: *Os Falangistas Espanhóis em Lisboa*, a *Inauguração da Ponte de Anjeja* ou o *Futebol no Estádio Nacional*. Até 1941 havia um quadro dedicado às “Figuras do Mês”, em que apareciam os principais líderes políticos e personalidades portuguesas ou figuras internacionais. Em linhas gerais, o cinejornal sempre dava atenção especial às festividades, as instituições e as realizações do Estado Novo. Dessa forma, houve um grande número de matérias dedicadas às Forças Armadas, à Mocidade Portuguesa, à Legião Portuguesa, às visitas do Chefe de Estado e às festividades relativas aos aniversários de Salazar, às Comemorações do Duplo Centenário e às campanhas do governo, como a de “Produzir e Poupar”.

O *Jornal Português* continuou sendo produzido até o número noventa e cinco, quando foi substituído em 11 de março de 1953, por *Imagens de Portugal*, que seguiu o mesmo estilo do seu antecedente. Temas como *30º Ano da Revolução Nacional*, as *Comemorações do Dia de Portugal* coexistiram com outros menos formais, como *Novos Habitantes do Jardim Zoológico*, procurando prender a atenção do espectador e angariar simpatias e adesões para a atuação do regime¹⁶.

O gênero documentário foi, em termos de propaganda, o núcleo mais importante. Os seus centros de produção foram, entre outros, a *Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas* (SPAC), a *Agência Geral das Colônias*, através das *Missões Cinematográficas*, ou o próprio SPN, que, a partir de 1944, mudou de nome, sendo então chamado de *Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo* (SNI), passando a ter ampliadas as atividades de “proteção ao cinema”¹⁷.

¹⁵ SALAZAR, António Oliveira. *Discursos, 1928-1934*. Coimbra: 1935. p.259.

¹⁶ Informações extraídas de: PAULO, Heloísa. *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Livraria Minerva, 1994. pp.112-114.

¹⁷ Cf. Lei nº 2027, 18.02.1948, e Decreto-lei nº 37369, 11.04.1949. In: FERRO, António. *Teatro e Cinema (1936 - 1949)*. Lisboa: Edições SNI, 1950. p.115.

Assim, produzidos pela SPAC para o SPN, os documentários do regime salazarista, geralmente exibidos como suplementos do *Jornal Português*, – como, por exemplo, *A Manifestação Nacional a Salazar* (1941), de António Lopes Ribeiro – eram bem elucidativos das intenções propagandísticas. Também produzido pela SPAC, *a Inauguração do Estádio Nacional – 10 de Junho* (1944) ficou célebre pelo apuro técnico e estético da realização de António Lopes Ribeiro, provavelmente influenciado pelo documentário alemão *Olympia* (*Olímpia*, 1938), de Leni Riefenstahl. Aliás, as obras públicas tiveram sempre uma divulgação especial, ou através da inauguração de uma obra em particular ou da divulgação desta atividade do Estado Novo – como por exemplo *Quinze Anos de Obras Públicas* (1948), produzido pela SPAC e realizado por António Lopes Ribeiro.

O SPN produziu, por exemplo, o documentário *As Festas do Duplo Centenário* (1940), que com *A Exposição do Mundo Português* (1941), ambos de António Lopes Ribeiro, apresentaram alguns acontecimentos políticos do Estado Novo português, tais como: a celebração do Duplo Centenário da Fundação da Nacionalidade (1140) e da Restauração da Independência (1640). Já a *Agência Geral das Colônias* dedicou-se aos filmes ligados ao Ultramar, de que são exemplos *Exposição Histórica da Ocupação* (1937) e *Guiné: Berço do Império* (1940), ambos de António Lopes Ribeiro¹⁸. Este cineasta oficial do salazarismo produziria ainda os seguintes documentários: *A Manifestação a Carmona e Salazar pela Paz Portuguesa* (1945), *Uma Evolução na Paz* (1949), *Nossa Fortuna* (1949), *A Celebração do 28 de Maio em 1952* (1952), *O Jubileu de Salazar* (1953), *30 Anos com Salazar* (1957), *Salazar e a Nação* (1958) e o filme oficial das exéquias de Salazar: *Portugal de Luto na Morte de Salazar* (1970).

Podemos verificar, desse modo, como a propaganda salazarista foi amplamente transmitida através dos documentários, que procuraram divulgar as realizações de Salazar e os grandes acontecimentos da vida cívica, política e cultural do Estado Novo. Todos esses filmes eram, direta ou indiretamente, pagos pelo SPN/SNI. No entanto, a partir do final da década de 1950, com o surgimento da Rede de Televisão Portuguesa (RTP) em Portugal, o regime deixou de centrar no cinema a sua propaganda audiovisual transferindo-a para a televisão, considerada o mais novo e poderoso meio de comunicação de massas.

Com referência aos filmes ficcionais, não houve um controle estatal direto sobre a produção cinematográfica, fato que passa a impressão errônea de que o cinema foi apenas parceiro, numa relação de coexistência com o salazarismo, mas nunca a tônica

---

¹⁸ Informações extraídas de: PINA, Luis de. *Documentarismo Português*. Lisboa: Instituto Português do Cinema, 1977.

da “Política do Espírito” do Estado Novo. Nada mais falso. Seria impossível que um regime autoritário e intervencionista que se manteve no poder durante décadas não tivesse deixado marcas profundas nesse campo. Pelo que fez, pelo que mandou fazer e pelo que não deixou que se fizesse todo o cinema sonoro português até muito depois de 1974 se confronta com o salazarismo. Ou seja, é incorreta a percepção precipitada de que grande parte do cinema de ficção não estivesse ligado ao regime ou, pelo menos, aos seus valores políticos mais fortes. O próprio controle da censura, naturalmente, não permitiria que a temática se afastasse dos ideais do Estado Novo, expressos na trilogia indiscutível do salazarismo: “Deus, Pátria e Família”.

Aliás, a *Inspeção Geral dos Espetáculos* chegou a ressaltar a marca “nacionalista” de pelo menos um filme. Tratava-se de *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935), de Leitão de Barros, baseado no romance de Júlio Dinis, autor muito popular e passível de ser interpretado como um apaixonado pelo mundo rural, do “Portugal velho” e da conciliação de classes, para quem as elites sociais só poderiam justificar-se se assentes nos valores de uma moral impoluta e na virtude do trabalho.

Cartaz do filme *As Pupilas do Sr. Reitor* (dir. Leitão de Barros, 1935)

Segundo a avaliação da censura: “A *Inspeção Geral dos Trabalhos* ao visar o filme *As Pupilas do Senhor Reitor* louva a firma Tobis Portuguesa e todos aqueles que intervieram na realização desta obra que levará aos Portugueses dispersos pelo mundo uma bela expressão de arte nacionalista que firmemente os ligará à PÁTRIA comum”.

Se a “Política do Espírito”, preconizada por António Ferro, favorecia, de maneira clara, um cinema histórico-literário assente na divulgação de valores nacionais considerados sérios e cultos, não é menos verdade que via com bons olhos a exaltação cinematográfica da vida rural, do folclore e da tradição popular. Só a comédia, neste plano, era considerada como gênero à margem, apenas tolerado, por não possuir os títulos especiais de nobreza que essas outras linhas temáticas manifestavam. Num discurso de 1946, realizado durante a entrega dos prêmios do agora Secretariado Nacional da Informação às produções de 1944 e 1945, Ferro é peremptório. Faltam meios técnicos, rigor em detalhes como os *décors*, o vestuário, mas, acima de tudo, *“não se deve cair evidentemente no “ora-vai-tu”, no excesso da cantiguinha e do bailarico (...) O mau gosto das nossas platéias, que não é, muitas vezes, de raiz mas alimentado pelas soluções fáceis, é educável se houver mais alguma coisa nos produtores e exibidores do que a preocupação do seu interesse imediato e dos lucros apenas materiais”*.

António Ferro no seu discurso “O Estado e o Cinema”, proferido em 30 de dezembro de 1947, chamou o filme cômico de *“o cancro do cinema nacional, afora duas ou três exceções”*, que não nomeou¹⁹. Para este dirigente, é à literatura que se devem ir buscar os argumentos. Deve-se extrair filmes de romances ou obras teatrais, apostar mais nos documentários, nos filmes “poéticos”, como chama a *Aniki-BóBó*, de Manoel de Oliveira, e nos filmes históricos. E sublinhou:

Todos conhecemos esses filmes, com indiscutível e lamentável êxito, onde se procura fazer espírito com a matéria, com o que há de mais inferior na nossa mentalidade, com gestos, ditos e expressões que não precisam, sequer, de ter pornografia para serem grosseiros, reles e vulgares²⁰.

Propunha, ao invés, que se fizessem filmes históricos

sem dúvida um dos caminhos seguros, sólidos, do cinema português. (...) É um cinema caro, nem sempre com fácil colocação fora de Portugal e que muitos consideram falso, artificial. Não importa!... Sejam quais forem as

---

¹⁹ Acreditamos, que uma dessas exceções tenha sido o filme *O Pátio das Cantigas* (1941), de Francisco Ribeiro (o “Ribeirinho”), pois, além de ter sido um sucesso entre o público português, contém a famosa sequência em que Narciso leva as crianças para a carroça em que se pode ler a inscrição SALAZAR, dizendo-lhes para ali ficarem sossegadas, pois naquele lugar não lhes acontecerá nada. Nesta cena, Narciso procura afastar as crianças, como refugiados de guerra, do conflito iniciado no pátio do Evaristo, durante o arraial de Santo António. Ora, este conflito é apresentado, em tom de paródia, como se de uma guerra se tratasse. Sabendo-se que desde o início da Segunda Guerra Mundial, Portugal foi apresentado como um “porto de abrigo”, graças à ação de Salazar, a cena ganha contornos de verdadeira propaganda política. Por outro lado, e apesar da violência física entre as personagens que nessa cena se confrontam, todos os elementos característicos dos conflitos bélicos são aí parodiados: desde os tiros simulados pelas bombas de pólvora seca e pelas rolhas de garrafas espumante, aos “feridos” levados para junto da “enfermeira” da Cruz Vermelha, tudo contribui para retirar carga dramática a uma sequência que pretende evocar a guerra que então devastava a Europa. Apresentando-se o conflito desta forma, exorcizavam-se os receios de uma guerra longínqua, mas cujos efeitos não deixavam de se fazer sentir em Portugal, ao mesmo tempo, que se lembrava a neutralidade que Portugal conseguira preservar e se reafirmava o bem fundado das decisões do homem que a Providência colocara à frente do destino do País. Cf. GRANJA, Paulo Jorge. “A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo”. In: TORGAL, Luís Reis (coord.). *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, 2001. p.210.

²⁰ FERRO, António. *Teatro e Cinema (1936 - 1949)*. Lisboa: Edições SNI, 1950. pp.64-65.

considerações contra este gênero de cinema, não há dúvida que tem sido aquele em que os nossos realizadores e artistas melhor se têm movido²¹.

Aqui há uma referência clara da preferência por filmes como *Bocage*, *Inês de Castro* e, obviamente, *Camões*, todos eles de Leitão de Barros. A propaganda óbvia ficava para os documentários e eventos fora do cinema, sendo o papel dos filmes históricos educar, dar a consciência de nação, orgulhosa do seu passado único e rico como herança para o futuro. Já para os filmes regionais ou folclóricos, filmes extraídos de romances ou peças teatrais, documentários e filmes de natureza poética anunciava as boas graças da Lei de Proteção ao Cinema Nacional que então se implementava e as disponibilidades financeiras do Fundo Cinematográfico Nacional.

Dessa forma, o filme de caráter regional, folclórico, aquele que certos setores tratavam desdenhosamente como “fitas de saloios”, assim “*crismadas pela burguesia da Rua dos Fanqueiros e pelas meninas do Salão da Promotora, adoradoras do vitelo de ouro e dos telefones brancos*”, no saboroso comentário de Manuel Gama, seria bem visto pelos poderes públicos (ainda nas palavras de António Ferro), pois poderia tornar-se “*benéfico, útil, ótimo elemento de propaganda, desde que convenientemente racionado*”.

A prova de tal interesse residiu no financiamento, em 1942, pelo *Secretariado da Propaganda Nacional* (SPN) e pelo *Comissariado do Desemprego*, dependente do *Ministério das Obras Públicas*, do filme *Ala-Arriba!* (espécie de remake de *Maria do Mar*, 1930), de Leitão de Barros. Trata-se de um filme sobre os pescadores da Póvoa do Varzim, através de uma singela história de amor – marcada pela diferença de castas e uma latente rivalidade – que serve de pretexto romanesco ao realismo documental sobre costumes genuínos, os conflitos de convivência e lancinantes dramas de uma comunidade sólida e orgulhosa, tendo o mar por desígnio e protagonista. O próprio António Ferro disse, ao falar desse projeto, que a obra procurava corresponder a duas preocupações fundamentais do *Secretariado* que dirigia: a pesquisa etnográfica e a resenha folclórica²². E acentuou que o filme se integrava num plano de atuação que teria tido, em sua opinião, pontos altos na Quinzena de Pintura de Génève, em 1937, no concurso da “Aldeia mais Portuguesa de Portugal” e no Centro Regional da Exposição do Mundo Português. Estreado no São Luís a 15 de setembro de 1942, veio a ganhar a Taça Biennali, no Festival de Veneza desse mesmo ano – o 10º e último de Mussolini –, sendo, por isso, o primeiro filme português a conquistar um prêmio maior numa manifestação internacional do gênero. E as revistas da época contavam – e ilustravam –

---

²¹ Ibid., p.64.

²² FERNANDES, Baltazar. “Na póvoa do Varzim, seguindo a pista do Filme ‘Ala-Arriba’”. In: *Animatógrafo*, n.º15. 17 de fevereiro de 1941.

que Leitão de Barros e António Lopes Ribeiro, integrando a representação portuguesa, tinham sido convidados para a mesa de honra, sentando-se ao lado dos ministros da propaganda alemão e italiano, o Dr. Goebbels e o Conde Volpi.

O maior empreendimento de António Ferro em termos da propaganda nacionalista e anticomunista no cinema de ficção foi *A Revolução de Maio* (1937), dirigida por António Lopes Ribeiro, patrocinada pelo SPN, *Agência Geral das Colônias*, *Direção Geral dos Serviços Agrícolas e Comissariado do Desemprego*, e inspirada no argumento assinado por Jorge Afonso e Baltasar Fernandes, pseudônimos usados pelo próprio António Ferro e António Lopes Ribeiro. *A Revolução de Maio* foi, assim, a grande aposta do regime, que procurou dar-lhe um tom ao mesmo tempo político e romântico, ao contrário do sentido épico e dramático dos filmes soviéticos, fascistas ou nazistas. Tratou-se, pois, de um filme de propaganda “à portuguesa”. Em linhas gerais, o filme relatava o processo de “conversão” de César Valente, um “profissional da desordem”, que exilado após o 28 de maio de 1926, regressa dez anos depois à Portugal para tramcar uma revolução que depusesse o ditador; mas acaba se apaixonando por uma jovem enfermeira adepta do regime e, logo em seguida, se arrepende ante a constatação das melhorias sociais introduzidas pelo Estado Novo. Na cena final, César, que havia sido encarregado de içar a bandeira vermelha como sinal para a Revolução Comunista no dia 28 de maio, desiste de fazê-lo ao ver um cidadão comum içar a bandeira portuguesa e, emocionando-se, retira o chapéu em saudação. O “agitador” rendeu-se ao nacionalismo do Estado Novo, sendo considerado pela Polícia Política, que desde o início seguiu seus movimentos, como “apenas um homem que se engana”.

A segunda produção cinematográfica financiada pelo órgão de propaganda, renomeado SNI, foi *Camões – Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1946), de Leitão de Barros. Em síntese, o filme apresentava de forma épica a trajetória do mais importante poeta português, traçando um paralelo entre a vida de Camões e a História de Portugal. O período áureo de Portugal correspondeu aos melhores momentos da vida de Camões (a divulgação dos seus poemas, seus romances, viagens e a redação d’ *Os Lusíadas*); já a decadência portuguesa foi marcada pela morte do poeta. No entanto, a mensagem nacionalista irrompe no final do filme: após a Batalha de Alcácer-Quibir e o desaparecimento do rei D.Sebastião²³, que Camões vê em sonhos e que acompanha

---

²³ No filme está presente o fenômeno messiânico do Sebastianismo – mito baseado na crença da volta de um rei salvador, personificado por D.Sebastião (1554 - 1578?), para redimir o reino de Portugal de suas dores e pecados e para restaurar-lhe as glórias tradicionais profetizadas nas “Trovas do Bandarra” – pois nas cenas apresentadas o rei D.Sebastião é ferido em combate, mas continua montado no cavalo, até simplesmente desaparecer entre as brumas. Cf. PEREIRA, Wagner Pinheiro. *Um Rei Para Portugal: O Mito do Sebastianismo nos Séculos XVI e XVII*. São Paulo: Monografia de Iniciação Científica (FFLCH-USP/CNPq-PIBIC), 1998.

dramaticamente o seu estado moribundo, cheio de decepções amorosas, assiste-se ao ressurgimento glorioso da Pátria portuguesa, simbolizado pelo levantar das bandeiras, seguido das datas de triunfo nacional, por entre o nevoeiro sebastianista: 1640 (Restauração da Independência), 1810 (data simbólica da expulsão das tropas francesas napoleônicas de Portugal), 1895 (guerra de pacificação de Moçambique e data da lendária Batalha de Chaimite, liderada por Mousinho de Albuquerque) e, naturalmente, a coroar este processo de redenção, 1940 (marco assinalado pelas Comemorações do Duplo Centenário da Fundação da Nacionalidade e da Restauração, sob a égide do Estado Novo de Salazar). Ou seja, o Estado Novo simbolizaria o momento da recuperação das antigas glórias de Portugal²⁴.

Folheto do lançamento de *Camões* (1946), no Festival de Cannes

A glorificação da Pátria portuguesa como espaço pluricontinental, como a caracterizava o Estado Novo, teve poucos momentos de expressão cinematográfica no domínio da ficção. Assinalem-se, como mais determinantes: *O Feitiço do Império* (1940), de António Lopes Ribeiro, e *Chaimite* (1953), de Jorge Brum do Canto.

²⁴PEREIRA, Wagner Pinheiro. "Camões: Uma Cena do Sebastianismo no Estado Novo Salazarista". In: *O Eterno Encoberto: O Mito do Sebastianismo em Portugal, Espanha e Brasil (1554 - 1968)*. São Paulo: Monografia de Iniciação Científica (FFLCH-USP/CNPq-PIBIC), 1999. p.512.

O *Feitiço do Império* (1940) foi um filme de apologia da colonização portuguesa na África. A história começa em Boston, na casa do luso-americano Francisco Moraes, cujo lar, apesar de rico, respirava a “harmonia portuguesa”. Luís, filho do casal, debatia-se entre o seu americanismo e o apelo à “pobre terra portuguesa”. O pai desgostoso, todavia, consegue convencê-lo a conhecer Portugal e o seu império colonial. Ao despedir-se, lhe entrega um estojo e lhe diz: “*E, quando uma coisa portuguesa te impressione ou te comova, abre este estojo e vê o que lá está*”. Antes de ir para África, visita Lisboa, mas foi uma viagem sem sucesso, pois nada lhe agradou, nem mesmo o fado. Em Angola, devido a um acidente de caça, conhece Mariazinha, uma enfermeira portuguesa que também dedicava-se a ensinar “os pretinhos” a ler português e a aprender o catecismo católico, sob o olhar atento do seu pai Vitorino, o símbolo do bom colono, simples e trabalhador. Em Moçambique, Luís assistiu a um batuque... ficando seduzido pela África e pela colonização portuguesa. O “feitiço do Império” impregna-o e o leva a terminar seu noivado com a norte-americana Fay Gordon e a aproximar-se de Mariazinha. No entanto, a conversão de Luís somente se completa ao passar novamente por Lisboa, a caminho de Boston, onde volta a ouvir o fado já com agrado. E, contagiado de fascinação por Portugal, resolve abrir finalmente o estojo que o pai lhe dera e desvenda o seu conteúdo misterioso: dentro estava um pequeno livro: “*Os Lusíadas*”. Num final romântico e patriótico, Luís encontrara o seu grande amor e a consciência da sua verdadeira pátria.

Ainda na temática das colônias portuguesas do Ultramar destaca-se o filme *Chaimite* (1953), que levou seu realizador, Jorge Brum do Canto, à África para recriar a saga das “campanhas de pacificação” com que, nos finais do século XIX, os portugueses tinham dominado a hostilidade das tribos vátuas. Jorge Brum do Canto atribuiu a si próprio o papel de Paiva Couceiro, efêmero herói dessa guerra moçambicana. Após *O Feitiço do Império*, é o segundo grande filme ficcional português sobre as colônias no Ultramar. Ninguém pareceu se comover muito com tal fervor patriótico, mas o filme é importante para o estudo da propaganda colonialista do Estado Novo, sobretudo na exemplar seqüência que opõe o herói de Chaimite Mouzinho de Albuquerque (1855 - 1902) ao régulo negro Gungunhana, que ele próprio trouxe cativo para Lisboa em 1897 em gesto delirantemente saudado pelo povo da capital que nele viu a desforra portuguesa face ao humilhante *ultimatum* inglês. Neste sentido, o filme sugere o esforço português para defender o Ultramar da cobiça estrangeira. Mais do que um filme contra o desejo de libertação encarnado por Gungunhana e pela revolta vátua, é um filme denunciador do imperialismo inglês, que pretende revoltar o povo moçambicano contra Portugal para o sujeitar ao seu domínio.

A propaganda salazarista, na sua componente colonial, só voltaria ao cinema português na década de 1960, após a eclosão das guerras de libertação, mas nunca pelos mecanismos de ficção (o regime, curiosamente, não mais foi capaz de destilar uma matriz ficcional cinematográfica a partir de meados da década de 1950). E se, em *29 Irmãos* (1965), de Augusto Fraga, a questão da guerra colonial passa fugazmente – através do regresso de um combatente à sua aldeia – é em inúmeros pequenos documentários (nomeadamente produzidos pela Telecine-Moro que, por esses anos, cria filiais em Angola e Moçambique) e nos longas-metragens documentais *O Romance do Luachimo* (1969), de Baptista Rosa, produzido pela Diamang, ou *Angola na Guerra e no Progresso* (1971), de Quirino Simões, produzido pelo *Serviço de Informação Pública das Forças Armadas*, que se encontram os esforços filmicos para perpetuar uma política que, velozmente, gangrenava por todos os lados.

Neste aspecto, podemos dizer que, tal como ocorreu na Alemanha nazista e na Itália fascista, não foi tanto no filme de ficção que a propaganda política se fez mais presente. Os filmes de propaganda explícita constituíram uma minoria dentro da produção cinematográfica portuguesa. No entanto, cabe ressaltar que, o cinema de ficção, mesmo quando não era assumidamente um “cinema de propaganda”, representava valores ideológicos do regime.

É dentro do contexto histórico da Guerra Fria, que o cinema português passou por várias mudanças. Se nas décadas de 1930 e 1940 o cinema baseava-se na trilogia “Deus, Pátria, Família” (o padrão oficial do Estado Novo), a partir da década de 1950, as produções cinematográficas estiveram marcadas por uma outra trilogia, a do “Fado, Futebol e Fátima”, mais arreigada a cultura popular e ao cotidiano dos portugueses.

A passagem da veiculação de temas oficiais para os de carácter popular correspondeu a uma mudança de gerações, de uma primeira, de intelectuais nacionalistas, à uma segunda, de serventuários do Estado Novo. No plano histórico isto representou uma consequência do pós-guerra, das fraturas no seio da base social de apoio ao salazarismo, no plano institucional correspondeu à queda de António Ferro, que foi forçado a abandonar o SNI em 1949. No plano cinematográfico corresponde ao momento em que saltaram para o primeiro plano os antigos assistentes Henrique Campos, Perdigão Queiroga, Augusto Fraga, Fernando Garcia e Constantino Esteves, entre outros, em substituição aos cineastas da primeira geração: António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto, Chianca de Garcia, Arthur Duarte, Continelli Telmo e Manoel de Oliveira.

Na Guerra Fria aconteceram as primeiras grandes fraturas internas à sociedade portuguesa. Após a criação do *Fundo do Cinema Nacional*, que começa o fim do António Ferro e se inicia o marasmo do cinema português. Depois de ter congregado à sua volta diversas figuras do meio intelectual na década de 1930, começa a ficar isolado, desgastado com os impasses, e atacado por diversas figuras do regime que não acompanhavam a sua visão do que devia ser o Estado Novo e o País. Numa altura em que começava a defender uma aposta em filmes que retratassem as pequenas histórias do cotidiano, num relance do neo-realismo, é afastado do seu cargo. A sua saída do SNI não é senão o culminar de um processo de passagem de testemunho que coincide com o seu fracasso em conseguir que a elite da intelectualidade portuguesa estivesse ao redor do Chefe no momento em que muito sérias contestações à sua ação começaram a ser sentidas. Ferro queria os melhores, mas, a partir daquele momento, o regime só estaria aberto aos mais acomodados²⁵.

Dos temas em voga desta época, o fenômeno religioso de Fátima pouca incidência conseguiu ter no cinema português, com exceção dos filmes *Señora de Fátima* (*Senhora de Fátima*, 1951), uma co-produção luso-espanhola dirigida por Rafael Gil; o filme não-concluído *O Milagre de Fátima* (1952), planejado por Gentil Marques, e *Fátima, Terra de Fé* (1943), de Jorge Brum do Canto, a mais ambiciosa tentativa portuguesa de dar vida cinematográfica a Fátima e às aparições de 1917. Este último narra a história de um médico impenitentemente ateu que se converte no último momento quando um milagre da Virgem cura o filho que caíra de um cavalo e ele se sente clinicamente impotente para salvar. A trama ainda conta com as seguintes personagens: uma filha, que ameaça trocar o casamento pelo convento se o pai não se converter; um velho padre que nunca abandona o médico teimoso; e um “médico católico” em confronto com o agnóstico.

O futebol também pouco cativou os cineastas, com a exceção do filme *Bola ao Centro* (1947), de João Moreira, onde, todavia, esse esporte é apresentado como um fator de corrupção moral. Já o fado, quer na sua incidência direta, quer na sua correlação com o universo ribatejano (camponeses e touros) foi o filão de alguns dos filmes ideológicos mais significativos do regime salazarista. Ligada ao fado e às touradas encontramos toda uma mística onde a fatalidade do destino, a virilidade masculina ou a menoridade da

---

²⁵ Vale lembrar que com a ditadura de Marcello Caetano (1968- 1974), as antigas instituições salazaristas mudaram de nome, como por exemplo: O *Secretariado da Propaganda Nacional* (SPN), inaugurado em 26 de outubro de 1933, com António Ferro provido nas funções de diretor, foi em 24 de novembro de 1944 renomeado *Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo* (SNI), com o mesmo diretor até 1949. Em 1968, sofreu nova transformação, passando a se chamar *Secretaria de Estado da Informação e Turismo* (SEIT), sob o abrigo da operação marcelista da “evolução na continuidade” ou, como hoje alguns diriam, operação de cosmética, a qual fez com que se chamasse *Direção Geral de Segurança* (DGS) a *Polícia Internacional e de Defesa do Estado* (PIDE), *Exame Prévio a Censura*, *Ação Nacional Popular* a *União Nacional* e “Estado Social” o envelhecido “Estado Novo”.

mulher são apresentadas como virtudes da raça portuguesa, como fazendo intrinsecamente parte do modo de ser português. O fado e as touradas são mitos permanentes das imagens do cinema português, desde o primeiro filme sonoro *A Severa* (1931), de Leitão de Barros, mesmo que se trate, em parte, de folclore citadino de Lisboa, isto se considerarmos que Lisboa significava o oposto de aldeia. O fado, aliás, agradava a António Ferro, mas com algumas condições: ao discursar na atribuição do Grande Prémio do SNI ao filme *Fado – História d'uma Cantadeira* (1947), de Perdigão Queiroga, congratulou-se o cineasta pelo fato da obra ter procurado “fixar, sem descer, sem concessões ao reles, o ambiente em que vive esta canção popular, nem sempre doentia”.

O Fado no Cinema Português:
Cartazes dos filmes *A Severa* (dir. Leitão de Barros, 1931) e
***Fado, História d'uma Cantadeira* (dir. Perdigão Queiroga, 1947)**

Deste grupo de filmes destacaram-se: *Um Homem do Ribatejo* (1946), de Henrique Campos; *Capas Negras* (1947), de Armando de Miranda; *Fado – História de uma Cantadeira* (1947), de Perdigão Queiroga; *Sol e Toiros* (1949), de José Buchs; *Ribatejo* (1949), de Henrique Campos; *Sangue Toureiro* (1958), de Augusto Fraga; *Miúdo da Bica* (1963) e *A Última Pega* (1964), ambos de Constantino Esteves; *O Destino Marca a Hora* (1969) e *Os Toiros de Mary Foster* (1972), ambos de Henrique Campos.

Alguns destes filmes, que foram sucessos de público, apresentavam o cotidiano português e típicas imagens da condição do trabalhador e do trabalho que a ficção destilou durante o salazarismo

Cartaz do filme *Ribatejo* (dir. Henrique Campos, 1949)

Ribatejo (1949), de Henrique Campos, cuja ação decorre numa grande propriedade rural, contém a encenação de uma revolta coletiva de trabalhadores, comandada por um beirão corrupto e malvado, desalojado da sua posição de chefia, sob a palavra de ordem aglutinadora dos trabalhadores a luta contra o fato da propriedade estar sendo dirigida por uma mulher (que é, simultaneamente, a proprietária). A luta é resolvida dramaticamente pelo acalmar dos ânimos dos trabalhadores, quando se separam os verdadeiros ribatejanos dos “outros” e quando um velho trabalhador recorda que naquela casa “deram-lhes trabalho” e pão, reafirmando, no fundo, a estrutura tradicional da hierarquia social.

Já, o filme *Sonhar é Fácil* (1951), de Perdigão Queiroga, é um exemplo do cinema servindo aos fins do Estado Corporativo. A trama do filme parte do sonho da família Silva em possuir uma quinta no campo, sonho subitamente realizado pela improvável herança de uma madrinha expatriada em terras sul-americanas. Uma vez instalados, não sem alguns contratempos, são confrontados com as agruras da agricultura. E, vendo que os outros pequenos lavradores também têm problemas, surge a idéia de uma cooperativa de consumo que faça frente ao prepotente merceiro da terra, indiferente às dificuldades alheias e que começara a não vender fiado. Depois de uma reprodução de luta de classes

(com o merceeiro baixando os preços, perdendo dinheiro, no sentido de arruinar a cooperativa e esta resistindo mercê de algumas “espertezas”) tudo acaba com todos abraçados e a filha da família Silva casando com o filho do merceeiro.

A queda do regime salazarista e a vitória da Revolução dos Cravos é prenunciada em *Brandos Costumes* (1974), de Alberto Seixas Santos. Rodado, em larga medida antes do 25 de abril de 1974, e contemplado após essa data (sobretudo no que respeita ao material de arquivo), *Brandos Costumes* é um filme que situa o seu discurso na vivência do Estado Novo, estabelecendo uma análise desses anos, centrada na menoridade de uma Nação. Há como que uma descida ao inconsciente coletivo de um povo, aos seus recalques, frustrações e medos.

Com Salazar morto e o Terreiro do Paço vazio, é a morte de um pai odiado que aí se celebra, ao mesmo tempo, que se faz a revisão de toda a mitologia de Deus, da Pátria e da Família. Na trama o protagonista era Salazar, já que toda a ação tinha como pano de fundo a figura do Chefe e a sua morte, em imagens documentais do enterro do ditador português. E a família pequeno-burguesa do filme representava em microcosmo Portugal, entre a tutela do Pai e a revolta dos filhos. Estes acontecimentos da esfera privada são postos em confronto com a história coletiva do país e, premonitoriamente, o filme termina com um golpe militar que destrói a paz doméstica.

Filme inquietante na relação fantasmagórica e edipiana (um horror fascinado, um vazio) que estabelece com Salazar, *Brandos Costumes* ousa interrogar as ligações que fizeram do Estado Novo não uma excrescência histórica, mas um regime político cujas *práxis* e ideologias atravessavam zonas não verbalizadas de Portugal, cujo rastro pegajoso e infecto perduraria muito depois da queda do salazarismo.

Um último aspecto a ser levantado é o papel da censura salazarista sobre o cinema português. Salazar dizia que a censura era um mal necessário, fazendo uso do seu tom paternalista sobre um país que considerava incapaz de pensar por si mesmo. O certo é que foi uma das características mais vincadas e negativas do Estado Novo, formatando todo um povo com a visão de imagens criteriosamente selecionadas. À sua volta existiam mecanismos que criaram algo ainda mais profundo, a autocensura.

A Censura, embora não fosse um dado novo em Portugal, ganha uma sofisticação, até então inexistente, com Salazar. Torna-se permanente, solidificando-se como organismo legal ao serviço do Estado Novo. Os braços da Censura chegavam a todas as formas de informação e criação, diminuindo-as ou aniquilando-as. Os livros, imprensa, rádio, espetáculos, artes plásticas, música, ensino, cinema e, mais tarde, a televisão, estavam sob o olhar dos censores e a ameaça da polícia secreta.

No que respeita ao cinema, Lauro António esclarece que "a primeira indicação da existência em Portugal de uma censura cinematográfica data de 1919"²⁶. Referindo-se a um decreto de 1917, a Secretaria da Guerra informa que a filme *Os Últimos Acontecimentos No Norte do País*, cujo tema era as tentativas de restauração da monarquia, estava autorizada a ser exibida em todo o País.

Ainda nos anos finais da Primeira República surgem dois decretos, um em 1925 e outro no início de 1926, que proíbem e regulam a legislação sobre filmes contra a moral. Já na Ditadura Militar, ainda antes da ascensão de Salazar, é publicado o decreto-lei 13564, de maio de 1927, que influenciará a forma de visionamento dos filmes pela Censura do Estado Novo. Esta lei, onde se inclui a referência à metragem mínima de 100 metros, obrigava à inscrição dos tradutores, importadores e produtores de películas cinematográficas, bem como a comunicação dos novos filmes e locais de estréia.

Como aponta Lauro António, "a atividade da censura não é anterior à estréia do filme, mas sim posterior, deixando-se ao arbítrio dos empresários o seu cumprimento". Arbítrio condicionado pelos assuntos interditos pela Ditadura. Estes diziam respeito a "fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral e do regime político e social vigorantes". Da mesma forma, eram censuráveis todas as cenas que mostrassem maus tratos a mulheres, torturas a homens e animais, personagens nuas, bailes lascivos, operações cirúrgicas, execuções capitais, casas de prostituição e assassinios. Bem como episódios de roubo com arrombamento ou violação de domicílio, sempre que estes fossem passíveis de transmitir os modos de atuação. Estas matérias ficavam sob a alçada da *Inspecção Geral dos Teatros* (IGT), subordinada ao Ministério da Instrução Pública.

Em 1929, a IGT passa a depender do Ministério do Interior a quem cabe a "censura de obras teatrais, fitas cinematográficas e tudo o mais que for conducente à eficiência da fiscalização dos espetáculos". Dez anos mais tarde estes serviços são reorganizados e, em 1944, passam a fazer parte do *Serviço Nacional de Informação* (SNI), ex-*Secretariado de Propaganda Nacional*, chefiados por António Ferro. Um ano depois é instituída legalmente uma Comissão de Censura, tendo sob a sua tutela a censura teatral e cinematográfica. Esta Comissão era constituída pelo Secretário-Geral do Ministério (presidente), pelo Inspetor dos Espetáculos (vice-presidente), nove vogais e um secretário. O SNI estava representado através de três delegados.

---

²⁶ Todos os dados sobre a censura foram baseados nas obras: ANTÓNIO, Lauro. *Cinema e Censura em Portugal. 1926 - 1974*. Lisboa: Arcádia, 1978. e AZEVEDO, Cândido de. *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano. Imprensa, Teatro, Cinema, Televisão, Radiodifusão e Livro*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

Em 1948 fica assente que qualquer tipo de exibição só seria possível após a atribuição de uma "Licença de Exibição", dependente de um "visto de censura". Era a institucionalização do controle, legislando ainda sobre a criação de salas de cinema e a segmentação etárias dos filmes. António Ferro nunca gostou da censura, mas nunca a combateu a sério, encaixando os desejos e justificações de Salazar, e talvez por também servir os seus propósitos. Quando ainda não era o mentor da propaganda do Estado Novo, Ferro, nas suas entrevistas a Salazar no início da década de 1930, questiona o então jovem ditador sobre esta questão. *"Eu compreendo que a censura os irrite - responde-me o dr. Salazar - porque não há nada que o homem considere mais sagrado do que o seu pensamento e do que a expressão do seu pensamento. Vou mais longe: chego a concordar que a censura é uma instituição defeituosa, injusta, por vezes, sujeita ao livre arbítrio dos censores, às variantes do seu temperamento, às conseqüências do seu mau humor"*. Queixando-se de ter sido, ele próprio, vítima da censura durante a República, o que lhe trouxe um sabor amargo, justifica-se com laivos de paternalismo: *"A censura, hoje - responde Salazar - por muito paradoxal que a afirmação lhe pareça, constitui a legítima defesa dos Estados livres, independentes, contra a grande desorientação do pensamento moderno, a revolução internacional da desordem"*. Salazar sabe que os fatos só se tornam verdades plenas quando deles se tem conhecimento. Ele encarregar-se-ia de fornecer as suas verdades à população, construindo outra realidade.

A esmagadora maioria dos filmes censurados durante o Estado Novo era proveniente do estrangeiro. Só entre 1964 e 67, foram apresentados à Censura 1301 filmes, sendo que, destes, 145 foram proibidos, e 693 autorizados com cortes.

Até 1936 as malhas eram largas, mas, com o início da Guerra Civil Espanhola, a censura começou a censurar mesmo (proibiram-se os filmes russos, os filmes da Frente Popular francesa, os filmes apologéticos ou simpatizantes com a "Espanha Leal" republicana). Durante a II Guerra Mundial, diversos filmes anti-nazistas não eram permitidos. Portugal era, ainda assim, palco dos confrontos entre as facções beligerantes e seus apoiadores.

Se a máquina alemã encontrava público principalmente entre militares e para-militares portugueses, a indústria cinematográfica norte-americana ainda levava a melhor. Ambas as facções faziam exhibições privadas, tendo os aliados conseguidos, após alguma resistência dos exibidores, que temiam confrontos entre o público, a exibição de documentários antes dos filmes. Após o final da guerra, numa curta fase de distensão do regime, entram finalmente filmes como *Casablanca*, que esteve dez semanas em cartaz. Só que, logo o cerco voltou a apertar, tendo como grandes vítimas as obras do neo-

realismo italiano e alguma filmografia francesa. Por outro lado, todos os filmes do Leste europeu e soviéticos eram suspeitos.

No que diz respeito à filmografia portuguesa, as referências a filmes com partes censuradas existem desde, pelo menos, 1937. José de Matos-Cruz²⁷ refere que a versão conservada de *Maria Papoila*, da autoria de Leitão de Barros, tem cortes de censura. O que não impede o fato deste ter sido o primeiro filme financiado pelo SPN. No ano seguinte, a *Aldeia da Roupa Branca*, de Chianca de Garcia, sofreu um corte, pequeno, mas ainda assim um corte, numa cena considerada "imoral". Em 1952, *Nazaré*, de Manuel Guimarães, sob argumento de Alves Redol, foi exibido, mas retalhado.

A Censura, no entanto, não se exercia apenas de forma ativa. Os importadores de filmes estrangeiros não encomendavam nada que julgassem passível de ser censurado, de modo a evitar despesas e problemas. Preferiam a censura total em vez da exibição com cortes. Desta forma, viam devolvido o sinal pago pela sua importação. Caso o filme fosse exibido com cortes, teriam que pagar os direitos, correndo o risco dos filmes, esvaziados de cenas por vezes fundamentais, não agradarem ao público. Por outro lado, os privados que financiavam em Portugal, nunca dariam o seu dinheiro a um projeto que não estivesse de acordo com a idéia cinematográfica do Estado Novo. Do ponto de vista da realização, para além do fato de muitos autores serem a favor do regime, a autocensura era uma constante. Constituía a prova de que o sistema funcionava. Se à partida se liberalizava a produção, pois não se controlava os argumentos e filmagens, ninguém se daria ao trabalho de avançar com um projeto passível de ser censurado no final.

A criação do *Fundo do Cinema Nacional*, a partir de 1948, tido por Ferro como uma forma de tornar viável o cinema português, não é mais do que uma outra mordça. Sem forma de viabilização comercial, a indústria nacional torna-se refém do julgamento governamental, do que deve ou não ser criado, através da atribuição dos subsídios.

O mundo do cinema não se restringia só à tela, pelo que também os livros e as revistas, bem como as notícias sobre os filmes, eram alvos de análise por parte dos censores. No dia 4 de abril de 1967, o coronel Pinheiro, com o seu lápis azul, escreve: "*Qualquer referência ao filme 'Quem tem medo de Virgínia Wolf' - SUSPENDER*". Diversos números das revistas *Ciné revue*, *Films and filming*, *Film Comment* e *Cahiers du cinema* foram proibidos de circular.

---

²⁷ MATOS-CRUZ, José de. *O Cais do Olhar. O cinema português de longa metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 1999.

Embora tivesse sempre como fiel da balança os critérios da lei de 1927, a censura cinematográfica (tal como a exercida sobre outras artes), variava conforme quem a exercia e a conjuntura. Após a tomada de Damão, Goa e Diu, nenhum filme indiano foi autorizado a passar em Portugal até 1974. Com a Guerra Colonial, o enfoque repressivo incidia sobre os filmes de temática pacifista.

É a partir desta época, com destaque para os anos 70, já com Marcelo Caetano, sucessor de Salazar, que aumenta o número de filmes nacionais proibidos. A "Primavera marcelista", nome por que ficou conhecida a promessa de renovação do regime, era um projeto adiado. Mudavam-se os tempos, mas não as vontades.

De julho de 1971 a março de 1972, foram conduzidos 304 filmes à estrutura agora chamada de Comissão de Exame e Classificação de Espetáculos. Destes, mesmo após recursos, 37 foram proibidos, e 132 cortados. Ficava, dos filmes portugueses, *A Promessa* de António Macedo, produzido em 72, e que é o primeiro filme onde a Censura autoriza a visão de dois corpos nus.

Pior sorte tiveram *Sofia e a Educação Sexual*, de Eduardo Gêda, *Nojo aos Cães* de António de Macedo, *Nem Amantes, Nem Amigos*, de Orlando Vitorino, *Índia*, de António Faria, *Grande, Grande era a Cidade*, de Rogério Ceitil, *O Mal-Amado*, de Fernando Matos Silva, *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras*, de Lopes Barbosa, *Quem Espera por Sapatos de Defunto*, de César Monteiro ou, ainda nos anos 60, *Catembe*, de Faria de Almeida. Todos eles viram a sua exibição impedida. O testemunho de alguns destes realizadores é indispensável para perceber melhor o que era e como funcionava a Censura. Com o Movimento das Forças Armadas, na madrugada de 24 para 25 de abril de 1974, esta cai, juntamente com Marcelo Caetano.

3.3 – OS CINEASTAS OFICIAIS E SUAS PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS

3.3.1 – ANTÓNIO LOPES RIBEIRO: O CINEASTA OFICIAL DO SALAZARISMO

António Filipe Lopes Ribeiro nasceu em Lisboa, no dia 16 de abril de 1908. Espectador apaixonado do cinema desde criança, Lopes Ribeiro foi um dos primeiros críticos cinematográficos portugueses, tendo começado em 1926 no *Sempre Fixe* e, mais tarde, no *Diário de Lisboa*, onde, durante anos, publicou uma página semanal dedicada ao cinema que assinou com o pseudónimo de "Retardador". Simultaneamente, fundava-

se a Paramount e o jovem crítico foi convidado a traduzir as legendas dos filmes mudos dessa produtora, vindo mais tarde a exercer a mesma atividade na agência H. da Costa.

Em 1930, ainda ligado à *Renascença Gráfica*, fundou e dirigiu durante um ano o semanário cinematográfico *Kino*. A atividade de crítico de cinema acompanharia Lopes Ribeiro durante toda a vida. Na década de 1930 colaborou em *Imagem*, *Notícias Ilustrado*, fundou e dirigiu o *Animatógrafo*, fundou e fez crítica de cinema, teatro e circo em *A Bola*. Depois haveria de continuar intermitentemente a fazer crítica, no *Diário Popular* (a partir de 1946), no *Cine-Jornal*, em *A Revista de Portugal*, em *A Rua*, onde escreveu regularmente, e em muitos outros.

Por outro lado, colaborou com a *Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas* (SPAC), criada para fazer o *Jornal Português* (entre 1938 e 1951), magazine de atualidade cinematográfica que viria a chamar-se posteriormente *Imagens de Portugal* (1953-1958).

Em paralelo com tudo isso, Lopes Ribeiro, de câmara “Pathé-Saby” em punho, ensaiava os primeiros passos como cineasta amador, mas logo se torna profissional. Aliás, a legendagem de filmes deu-lhe a possibilidade de conhecer a anatomia da obra cinematográfica: a relação entre os diversos planos, os segredos da montagem, etc. Em 1929 visitou, juntamente com Leitão de Barros, os principais estúdios cinematográficos da Europa (Paris, Berlim, Viena, Milão, Nice e Barcelona), além de seguir sozinho com a famosa missão especial até Moscou, onde conheceu Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. Ainda neste ano dirigiu, em Lisboa, as cenas passadas em Portugal do filme alemão *Fraulein Lausbud* (*A Menina Endiabrada*, 1929), de Eric Schönfelder, trabalho que Lopes Ribeiro considerou ser a sua primeira experiência “a sério” como realizador.

Em 1933 iniciou-se no longa-metragem com *Gado Bravo*, após o que se tornaria personagem determinante no cinema português. Também noutros campos da atividade artística, a personalidade de Lopes Ribeiro é relevante. Cite-se o rádio (fez parte dos quadros da Emissora Nacional desde a sua fundação, em 1933, até 1936, tendo sido “diretor de música mecânica” a partir de 1935, cargo onde organizou a discoteca da EN), o teatro (como empresário de 1944 a 1951 da companhia *Os Comediantes de Lisboa*, como encenador e tradutor), a televisão (onde fez de 1957 a 1974 o célebre *Museu do Cinema*, efemeramente retomado em 1982). Com trinta e dois anos fundou o “Círculo Eça de Queirós”, tendo aí recebido por diversas vezes António de Oliveira Salazar para assistir a filmes portugueses. Presidente do Sindicato dos Profissionais de Cinema (de 1938 a 1943 e de 1957 a 1974), foi depois presidente da União de Grêmios dos

Espetáculos, aí contribuindo para o estabelecimento dos direitos de autor no domínio do cinema.

O cineasta oficial do Salazarismo: António Lopes Ribeiro

Gado Bravo, fora apenas o começo da sua carreira como realizador. As suas relações íntimas com António Ferro, o Diretor do Secretariado da Propaganda Nacional, levaram-no a envolver-se na realização de *A Revolução de Maio* (1937), o primeiro fruto direto, no cinema, da ação de António Ferro à frente do SPN. O programa era relativamente claro: já não se trata de um simples documentário como aqueles que até então tinham sido feitos sobre as celebrações e momentos marcantes do Estado Novo, mas sim de um grande filme de ficção à glória do Estado Novo, no ano – 1936 – em que se comemorava o X Aniversário da Revolução Nacional. O roteiro do filme foi escrito por Jorge Afonso e Baltasar Fernandes, pseudónimos de António Ferro e António Lopes Ribeiro, respectivamente. Não se tratava, no entanto, da Revolução que registrava a História, mas de uma revolução fictícia, que o patriotismo do principal agitador acabaria por não deflagrar, para que continuasse a reinar a paz em Portugal.

O cinema nascia, em Portugal, para a propaganda política, à semelhança do que acontecera noutros países, nomeadamente na Itália, cujos embaixadores organizavam sessões cinematográficas, onde, como relatava o *Diário de Notícias* de 30 de março de

1935, durante duas horas e meia “*tudo quanto o Duce realizou, transformando pântanos em belos campos de agricultura, levantando cidades, erguendo monumentos, reorganizando o Exército e a Armada, passou na tela*” – e nos olhos do público convidado para esta matinê no São Luís, pelo embaixador da Itália, em Lisboa. Dentre os convidados desta sessão do filme fascista *Camicia Nera* (*Camisa Negra*, 1933), de Giovacchino Forzano, estava Salazar. Agora, em 1936, tudo quanto o Estado Novo e Salazar fizeram passaria para a tela.

**Cartaz francês do filme *A Revolução de Maio*
(dir. António Lopes Ribeiro, 1937)**

O empenho do SPN não terminou com a colaboração do seu diretor na autoria do roteiro: desde fevereiro deste ano, sob a designação de “Filme de Grande Propaganda”, os orçamentos do SPN registram as despesas efetuadas com este filme, que haveria de custar 2 233 122\$36²⁸. Uma verba considerável e que, a avaliar pelos sublinhados nas folhas dos orçamentos e pelas conseqüentes notas de resposta de António Ferro, várias vezes, sobretudo na fase inicial, mereceu reparos por parte de Salazar, até mesmo em

²⁸ Segundo relatório feito por António Ferro para António de Oliveira Salazar, em maio de 1938, sobre os custos do filme *A Revolução de Maio*. ANTT, AOS/CO/PC-19, pasta 10, 6º subdiv., fls.519 a 526.

relação a detalhes menores como o fornecimento de dois ternos completos, um sobretudo e umas calças por 1820 escudos ou sobre a compra, por 16 500 escudos, de um automóvel *Peerless* e de um *Fiat* por 3000 escudos²⁹.

A Revolução de Maio funcionaria também como um agente de divulgação de dois dos principais acontecimentos, em termos de propaganda, daquele ano: a Festa do Trabalho Nacional, organizada a 1º de maio, em Barcelos, e as comemorações do Ano X, que tiveram o seu ponto alto em 26 de maio, em Braga, cidade onde Gomes da Costa partira para fazer a revolução há dez anos. Será exatamente entre estas duas datas, 1 e 26 de maio, que vão decorrer alguns dos principais acontecimentos do enredo de *A Revolução de Maio*.

Nenhum filme é mais refletor da natureza do regime do que este. Porque, surgido na sequência de muitas campanhas da imprensa que pediam ao cinema português que fosse arma de propaganda social e política, como o cinema alemão de Hitler e o cinema italiano de Mussolini (e também, curiosamente, o cinema soviético de Stálin)³⁰, o apelo da obra não era à cruzada impiedosa contra os “traidores”, mas ao alargamento da crença de que “*todos nós somos demais para continuar Portugal*”, na célebre frase de Salazar. Subjacente ao filme, está ainda a idéia da União Nacional, de braços abertos para quantos quisessem abrigar-se à sombra do partido único. Fosse o filme alemão ou russo e abundariam pormenores e seqüências sobre a torpeza do inimigo, fatalmente vítima, no final, do “justo castigo” e da “justa vingança”. Neste, pelo contrário, dá-se ao inimigo o benefício da dúvida e a certeza do arrependimento final. César Valente – ninguém o duvidasse – arranjará, depois da conversão, trabalho honrado, casaria com Maria Clara, seria exemplar chefe de família e ocuparia o tempo ocioso em jogos de cartas com outro hóspede da pensão, o atrapalhado Barata Boateiro.

Mas mesmo para esta versão tão *soft* de “filme fascista”, António Ferro teve as suas dificuldades. Antes de Lopes Ribeiro, Ferro convidou sucessivamente para a realização deste filme Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto e Chianca de Garcia, mas todos eles

---

²⁹ “*Estes dois automóveis foram adquiridos pela organização autónoma do filme A Revolução de Maio que não consultou o diretor do SPN, ausente no estrangeiro, por certamente se ter reconhecido indispensável a sua aquisição*” – escreveu António Ferro a António de Oliveira Salazar, justificando estas aquisições. ANTT, aio. ANTT, AOS/CO/PC-19, pasta 8, 3º subdiv., fls.224 e 225.

³⁰ Já na revista *Kino*, em 1831, António Lopes Ribeiro multiplicava apelos para que o cinema português aprendesse as noções do cinema russo. Mas, de maneira mais sistemática, a tecla é retomada na revista *Cinéfilo* dos anos 1935 e 1936. Em 28 de março deste último ano, Augusto Fraga dizia que Portugal tem se esquecido tempo demais da importância do cinema como arma de propaganda social e política e recordava como paradigma *O Encouraçado de Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, *Camisa Negra* (1933), de Giovacchino Forzano e *Heimat* (1938), de Veit Harlan [sic.] Na verdade este filme foi dirigido por Carl Froelich. Em 1931 outro homem do regime – Fernando Fragoso – escrevia que em cada filme soviético havia “70% de valor artístico, 25% de interesse documental e 4% de idéias subversivas. Deficiências técnicas: leves vestígios”. Cf. *Cinéfilo*, nº144, de 23 de maio de 1931.

recusaram³¹. E o acolhimento do filme, apesar da solene estréia no Tivoli, em 6 de junho de 1937 (Lopes Ribeiro não conseguiu finalizar o filme ainda em 1936, ano do aniversário da Revolução Nacional), com a presença do próprio Salazar, foi discreto. Ninguém se lembrou de insistir mais em tal gênero de fitas, nem de pedir mais obras que *“exaltassem vibrantemente a juventude, o trabalho e a alegria de viver”* ou em que *“as imagens colaborem com a história”*, na senda das palavras de Mussolini, recordadas por António Ferro na ocasião³².

Neste aspecto, José da Natividade Gaspar escreveu na revista Cinéfilo, o artigo “O Cinema e as Ditaduras”, onde se sustentava que o cinema tivera sempre nos ditadores os seus melhores aliados, pois só eles compreenderam a sua importância como arma de propaganda e a sua importância para aliciar as massas. E cita tanto a famosa frase de Lênin *“o cinema é a arma mais importante de todas as artes”* como juízos de Goebbels e Mussolini.

Aliás, o mais curioso exemplo dessa colaboração das “imagens com a história” consiste na extensa passagem de *Revolução de Maio* em que Lopes Ribeiro montou, com a ficção, o documentário do discurso de Salazar em Braga. Muito tempo depois, o realizador afirmou que essa idéia (cinejornal + ficção) lhe viera da sua estada na URSS em 1929 e dos filmes de “agit prop” de Dziga Vertov. Ainda ao nível das influências, todas as ditaduras se reconciliavam. Lopes Ribeiro também admitiu influências alemãs no filme, mas sobretudo de Fritz Lang. E é muito curioso que Augusto Fraga, no tal artigo já citado em que pede que *A Revolução de Maio* seja o *Encouraçado de Potemkin* ou o *Camisa Negra* português, diga que Lopes Ribeiro e António Ferro estudaram *“laboriosamente, demoradamente, as possibilidades de êxito do filme, de modo a agradar gregos e troianos”*.

O destino deste filme não deixa de ser curioso. Com relativo êxito de público, deixa de interessar as salas, e o próprio SNI o abandona (nunca foi exibido, de 1958 a 1974, em retrospectivas do cinema português da Cinemateca Nacional), tornando-se uma espécie de filme “maldito” do regime, vindo da época áurea de António Ferro, que a partir de certo momento não convém evocar. Depois do 25 de abril torna-se um objeto histórico que desperta curiosidade e interesse dos cinéfilos e dos estudiosos, como pôde ver-se, em 1976, na Retrospectiva Portuguesa de Poitiers ou quando passou, em cópia nova integral, na Cinemateca Portuguesa, durante a Retrospectiva António Lopes Ribeiro (outubro de 1983). Ainda em 1986, no mês de junho, a sua exibição no canal 2 da RTP, seguida com

---

³¹ Dos grandes nomes da cultura portuguesa só vieram a colaborar no filme o escultor António Soares, como decorador, e o maestro Pedro de Freitas Branco, que se encarregou da direção musical.

³² *Cinéfilo* n.º 404 de 16 de maio de 1936.

natural expectativa pelo público, motivou reparos oficiais do Conselho de Comunicação Social, por não ter sido, dada a sua característica de “filme de propaganda”, devidamente situado e explicado aos telespectadores³³.

Apesar do sucesso do filme ter sido parco junto ao público, a carreira de António Lopes Ribeiro como o “o cineasta oficial do salazarismo” havia começado. Em particular o seu trabalho no documentarismo – que seria o núcleo central da propaganda do Estado Novo – vai ficar como definidor de uma época, um regime e uma propaganda. Desde logo, ainda em 1937, a média-metragem *Exposição Histórica da Ocupação*, a seguir, em 1938, Lopes Ribeiro integrou, como diretor-artístico, a “Missão Cinegráfica às Colônias de África” (chefiada por Carlos Selvagem), a mais detalhada e exaustiva excursão de uma equipe de cinema, fora do território continental, que criada pelo Ministério das Colônias, partiu de Lisboa em 1938 para só regressar em 1939, nas vésperas da guerra. Através dessa Missão, Lopes Ribeiro visitou e recolheu imagens da Ilha da Madeira, Cabo Verde, Guiné, S. Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique na sequência da qual aconteceria outra longa-metragem de ficção com contornos de propaganda: *Feitiço do Império* (1940)³⁴.

Cartaz do filme *Feitiço do Império* (dir. António Lopes Ribeiro, 1940)

Feitiço do Império marca novamente o interesse do regime salazarista pelo cinema, sendo o segundo filme ficcional de propaganda de Lopes Ribeiro. A produção era da *Agência-Geral das Colónias* e o filme tinha um tema em tudo semelhante ao de A

³³ Cf. *Diário da República*, 2ª série, nº 136, 17 de junho de 1986.

³⁴ Infelizmente, do filme resta só a banda-imagem que não permite aquilatar devidamente o alcance da mensagem transmitida.

Revolução de Maio: um luso-americano em visita a Portugal e suas Colônias Ultramarinas rende-se ao feitiço do Império português e decide não mais se naturalizar cidadão dos Estados Unidos, tal como o revolucionário daquele filme se rende à evidência do Portugal moderno. Mas *Feitiço do Império*, para além de trazer fartas imagens das colônias portuguesas da época, procurava afirmar a unidade do Portugal espalhado pelos continentes contra as pretensões de usurpação de alguns beligerantes. Era necessário manter viva a paz portuguesa para que não se perdesse nenhuma parcela do território.

Em 1941, o cineasta assumiu uma nova faceta da sua atividade: tornou-se produtor. As “Produções António Lopes Ribeiro” deram origem a filmes tão importantes como *O Pai Tirano* (1941), de Lopes Ribeiro; *O Pátio das Cantigas* (1941), de Francisco Ribeiro (o “Ribeirinho”); *Aniki-Bobó* (1942), de Manuel de Oliveira; e *Camões* (1946), de Leitão de Barros.

Como realizador no campo da ficção, e depois da última comédia *A Vizinha do Lado* (1945), Lopes Ribeiro estendeu o âmbito da sua obra à adaptação de grandes obras literárias. Surgiram, assim, *Amor de Perdição* (1943); *Frei Luís de Sousa* (1950); e *O Primo Basílio* (1959), que foi a sua última longa-metragem.

No campo do documentarismo, onde se manteve mais atuante e “político”, Lopes Ribeiro seria o realizador encarregado pelo SPN/SNI de fazer os filmes oficiais: *Guiné: Berço do Império* (1940), *As Festas do Duplo Centenário* (1940), *A Exposição do Mundo Português* (1941), *A Manifestação a Carmona e Salazar pela Paz Portuguesa* (1945), *Uma Evolução na Paz* (1949), *Nossa Fortuna* (1949), *A Celebração do 28 de Maio em 1952* (1952), *O Jubileu de Salazar* (1953), *30 Anos com Salazar* (1957), *Salazar e a Nação* (1958), para além dos vários filmes sobre as viagens presidenciais ou de altos dignitários do governo às colônias e ao estrangeiro, bem como os Chefes de Estado estrangeiros em Portugal. Todos estes filmes eram, direta ou indiretamente, pagos pelo SPN/SNI.

Dentre estes documentários, um dos mais significativos foi *Inauguração do Estádio Nacional – 10 de Junho* (1944), que retratava o apogeu de uma retórica especificamente cinematográfica, ao estilo de *Olympia (Olímpia)*, 1938, de Leni Riefenstahl, onde os corpos, as bandeiras e as massas humanas se fundem numa apoteose ao Chefe, da Raça e do Estado Novo.

A relevante atividade de Lopes Ribeiro nesta matéria viria a declinar a partir do final da década de 1950, devido ao surgimento da televisão em Portugal, a nova arma de propaganda audiovisual do regime salazarista. À António Lopes Ribeiro foi, todavia, ainda encomendado e o filme oficial das exéquias de Salazar: *Portugal de Luto na Morte de*

Salazar (1970), um documentário simplório, com pouquíssimos recursos técnicos, bem longe do aparato que envolvia os seus trabalhos três décadas atrás.

3.3.2 – LEITÃO DE BARROS: O MONUMENTAL CINEMA HISTÓRICO DO SALAZARISMO

José Júlio Marques Leitão de Barros nasceu no Porto, em 22 de outubro de 1896. Após o curso dos liceus, matriculou-se na Escola de Belas-Artes, onde concluiu, com distinção, o curso de Arquitetura. Frequentou, nas Faculdades de Ciências e Letras de Lisboa, as cadeiras para o exercício do magistério secundário. Terminado o curso da Escola Normal Superior da Universidade de Lisboa, prestou concurso público e foi nomeado professor efetivo dos liceus, lecionando Desenho e Matemática durante vários anos. Professor atento às inovações pedagógicas, escreveu o manual “Elementos da História da Arte” (1922), oficialmente adotado até a década de 1940.

A partir de 1916, colaborou em vários jornais com artigos, crônicas, entrevistas e críticas de arte, como no *Correio da Manhã*, *A Capital*, *Imprensa da Manhã*, *A Noite* e *ABC*. Viria a ser um dos mais brilhantes jornalistas portugueses, fazendo importantes reportagens no país e no exterior, além de escrever em múltiplos periódicos.

Na pintura, revelaria preferência pela aquarela e, quanto aos temas, pela paisagem (*A Capela de São Martinho às Ave-Marias*, 1916), trechos arquitetônicos (*Escadarias do Mosteiro de Alcobaça*, 1920) e ocasionais registros intimistas (*Xeque-Mate*, 1920), embora corrigindo a visão naturalista do mestre Roque Gameiro, de quem foi discípulo, pela recusa do anedotário pitoresco e opção por uma poética moderna. Em 1918 viria a preterir a pintura ao iniciar a carreira de cineasta para a nova produtora *Lusitânia Filmes*: estreando-se com *Mal de Espanha* (1918), realizaria ainda *Malmequer* (1918), filmado no Palácio de Queluz; o documentário *Sidónio Pais: Proclamação do Presidente da República* (1918); e *O Homem dos Olhos Tortos* (1918), policial inacabado de referência norte-americana, que anunciavam já a sua dualidade entre o gosto pela reconstituição histórica e a síntese da visão modernista. No início da década de 1920, voltou a se interessar pela pintura, recebendo a medalha de ouro na Exposição do Rio de Janeiro de 1922; além disso, promoveu no ano seguinte, com grande êxito, a Exposição de Aquarelistas Portugueses no Círculo de Belas-Artes de Madrid. Compartilhou essa prática com a atividade de dramaturgo e cenógrafo. As suas peças foram apresentadas nos palcos do Teatro Nacional, do Apolo e do Politeama, destacando-se *30 HP* (1922) e *O Ramo das Violetas* (1923). Concebeu a cenografia das peças *Ribeirinha* e *O Homem e seus Fantasmas* e também atuou como cenógrafo nas peças de Amélia Rey Colaço e nas

revistas que lançaram Beatriz Costa. Em 1925 concebeu, juntamente com José Pacheko, a decoração modernista do Teatro Novo que António Ferro promoveu no salão de chá do Cinema Tivoli, inovador teatro-boate que pretendeu, com escândalo, a modernização do gosto do público.

O cineasta português Leitão de Barros

O cinema voltaria a cativá-lo em 1927 quando, veraneando com António Lopes Ribeiro na Nazaré, se entusiasmou com as imagens que este filmava da faina dos pescadores: retomando o tema, com o amigo como operador de câmara, Leitão de Barros realizou *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929), documentário que evidencia a sugestão do cinema russo e a atenção ao valor dramático da fotografia. Em fevereiro de 1929, ambos partiram em visita aos principais estúdios europeus, dentre eles os da Alemanha, França, Espanha e Itália, e, no regresso, Leitão de Barros trouxe, na bagagem, idéias que lhe permitiriam realizar as suas obras cinematográficas mais significativas: *Lisboa, Crônica Anedótica* (1929), porventura o seu melhor filme e onde perpassam acentos germânicos, conciliando o documentário com a ficção através de uma narrativa fragmentada que recorre, indistivamente, à gente das ruas e a atores profissionais; e *Maria do Mar* (1930),

ficção quase pictórica da vida dos pescadores da Nazaré, formalmente marcada pelo cinema soviético, onde surge, com os atores, a verdadeira gente da praia. Com *A Severa* (1931), Leitão de Barros faria o primeiro filme sonoro português e participou da campanha de criação de um estúdio de cinema que resultaria na *Companhia Portuguesa de Filmes Tobis Klang Films*, fundada em 1932. O filme era irregular, mas levava à tela o melodrama popular de raiz castiça, o fado e as touradas, a ralé a nobreza, o típico e o aristocrático; em que Leitão de Barros conseguia, de fato, harmonizar o pormenor realista com a evocação histórica.

Paralelamente, o cineasta prosseguia a carreira de crítico e jornalista. Fundou o semanário *Domingo Ilustrado* (1925-1927), que daria origem a *O Notícias Ilustrado* (1928-1935), publicação moderna que dirigiu atento à reportagem política e à vida cultural e artística, divulgando os artistas novos que o *Secretariado de Propaganda Nacional* (SPN) de António Ferro promoveria. Um estágio de Artes Gráficas e de Fotografia feito em Frankental, na Alemanha, permitir-lhe-ia introduzir, neste magazine, os novos processos da rotogravura e empreender uma verdadeira revolução gráfica em Portugal. O seu interesse pelas artes gráficas levou-o a fundar a Neogravura Ltda., em Lisboa, tendo presidido a confecção de volumes como o “Álbum de Portugal” (1934) e “Portugal de 1940”, com fotografias da Exposição dos Centenários em Belém e evocações do país, sob idênticas orientações gráficas modernas. Ingressou na *Sociedade Nacional de Tipografia* passando, em 1938, a diretor da revista *O Século Ilustrado*, cargo que apenas interromperia em 1940. Mas a década de 1930 marcaria também a sua orientação para outras opções estéticas e intervenções. A dualidade entre o moderno e o histórico que, já em 1928, exprimira quando decorara o Cinema S. Luiz seria superada quando optou pela incorporação de um ideário nacionalista fundamentado no passado, em sintonia com os pressupostos ideológicos do Estado Novo. Doravante, Leitão de Barros destacar-se-ia como o grande encenador do regime salazarista. Em 1932, a convite da direção do Parque Mayer para que dirigisse um espetáculo inédito, criou as marchas populares, cujo estrondoso sucesso justificaria a sua apropriação oficial pela Câmara Municipal de Lisboa. Em janeiro de 1934 dirigiu um *Cortejo Histórico de Viaturas* e, para as Festas da Cidade, realizadas em junho, encenou, no adro da Sé, a peça *Um Auto de Santo António* e procedeu à reconstituição histórica do desfile de uma embaixada portuguesa do século XVIII. Nas *Festas da Cidade* de 1935, encenou um torneio medieval de cavalaria no claustro dos Jerónimos e um monumental cortejo evocativo da corte de D. João I. O êxito destes desfiles tornaram inevitável a sua presença na *Exposição do Mundo Português*, evento que organizou na condição de secretário-geral, sendo igualmente responsável

pelo planeamento e direção da *Nau Portugal* e pela encenação do apoteótico *Grande Cortejo Imperial do Mundo Português*, um dos pontos altos das Comemorações. A habilidade consumada de Leitão de Barros em mobilizar e disciplinar dezenas e dezenas de figurantes nestes desfiles alegóricos, essencialmente ilustrativos do fundamento histórico da vocação imperial de Portugal e da legitimação que o Estado Novo buscava no passado, forneceu ao regime algumas das suas manifestações mais espetaculares, capazes de reunir e cativar multidões de espectadores. Para as *Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros*, em 1947, encenou um vasto e requintado *Cortejo Histórico de Lisboa*, inspirado nos desfiles quinhentistas.

Todo este ideário nacionalista e histórico valorizado pelo Estado Novo, Leitão de Barros levou para as suas produções cinematográficas das décadas de 1930 - 1940. Após o sucesso comercial de *A Severa* (1931), realizou uma segunda transposição para o cinema, treze anos depois da primeira versão espanhola da *Caldevilla Film*, do romance de Júlio Dinis: *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935). Essa segunda versão das *Pupilas* é ainda uma ilustração da obra literária, com alguns variantes e fugazes momentos de investigação plástica. No entanto, é o próprio Leitão de Barros, que explica assim as intenções da nova produção nacional: “*aproximar de nós as figuras de 1863 de maneira que a platéia do cinema moderno penetre nesse delicioso caso sentimental e o sinta inteiramente, com a mesma força emocional com que Júlio Dinis o sentiu, mas não através da forma por que esse autor o exprimiu*”.

Para transmitir o mundo de Júlio Dinis com a emoção criada no seu romance, mas retirando-lhe a ingenuidade e o sentimentalismo bondoso que o caracterizam, Leitão de Barros seguiu o rumo da estilização, não só através de uma reconstituição cenográfica e ambiental das aquarelas de Roque Gameiro, seu sogro, que ilustraram a edição de luxo do romance, mas também recorrendo a uma inspirada partitura musical de Frederico de Freitas, com canções deste, e de outros compositores que trabalharam musicalmente numa adaptação musical do romance.

Mas se Leitão de Barros não mostrou o seu melhor nestas *Pupilas*, o público não o entendeu assim e a obra veio a constituir o maior êxito comercial de um filme português, depois de *A Severa*. Idêntico fenómeno se verificou no Brasil, o que animou Barros a tentar uma grande produção a ser lançada simultaneamente em Portugal, no Brasil e na Espanha. Após muitas hipóteses, foi escolhida a vida e obra do maior e mais popular poeta português do século XVIII: Bocage (1765 - 1805). Autor de uma vasta obra, sobretudo uma erótica, que durante cerca de duzentos anos só clandestinamente circulou (dando origem à inúmeras e picantes “anedotas de Bocage”), a opção, parecia, em

princípio, apetecível. Obviamente, essa dimensão foi escamoteada e o filme *Bocage* (1936) tornou-se uma pesadíssima reconstituição histórica (fora pensado como “filme histórico”), embora só se conheça a concomitante versão espanhola (*Las Tres Gracias*) em que muitos dos atores foram substituídos por intérpretes espanhóis.

Se não conseguiu êxito em Portugal e Espanha (e falhou igualmente a idéia de o exportar para toda a América Latina, um mercado potencial) *Bocage* teve, paradoxalmente, um êxito apoteótico no Brasil. Neste país resultou em grande negócio como haviam sido *A Severa*, *A Canção de Lisboa* e *As Pupilas do Senhor Reitor*. Talvez por sentir que *Bocage* havia sido um relativo fracasso, Leitão de Barros mudou de registro e decidiu-se pela comédia, gênero que já o inspirara nos filmes de 1918 e em *Lisboa, Crônica Anedótica*. Surgiu, assim, *Maria Papoila* (1937), comédia popular sobre a conversão social e moral de um rapaz mergulhado nos vícios da cidade, mas de “boa família”, através do amor por uma mulher aldeã, simples e até simplória, mas com as virtudes tradicionais das “serras”. Neste filme Leitão de Barros apresentou um retrato admirável da oposição mundo rural, mundo da pequena burguesia-urbana, com pinceladas fulgurantes para o microcosmo dos grandes pilares da ordem portuguesa de então: a família (quer a casa da Maria Papoila quer a do seu namorado), o exército (o rapaz dela é soldado raso) e a justiça, com a magistral seqüência em que Maria Papoila se apresenta no tribunal para salvar o soldado, com o sacrifício da sua “honra”.

Após *Maria Papoila*, Leitão de Barros realizou: *Legião Portuguesa* (1937), uma reportagem cinematográfica sobre o Acampamento da Legião Portuguesa em Sete Rios; *Mocidade Portuguesa* (1937), sobre o acampamento em Palhavã da Mocidade Portuguesa, integrando diversas cerimônias e manifestações públicas em que participaram, pela primeira vez, “os futuros defensores do Império”; a comédia popular *Varanda dos Rouxinóis* (1939), de ambiente esportivo, no caso o ciclismo; e os documentários *A Pesca do Atum* (1939) e *A Póvoa de Varzim* (1942).

O ano de 1942 foi marcado por uma das suas mais importantes produções cinematográficas: *Ala-Arriba!*, um filme sobre os pescadores da Póvoa do Varzim, que, certamente, a pedido de António Ferro, desenvolveu e ampliou os temas de *Nazaré*, *Praia de Pescadores* e *Maria do Mar*. E neste vasto afresco, que completa a “trilogia do mar” de Leitão de Barros, o cineasta gravou documentalmente as cerimônias tradicionais da Póvoa, recorrendo a atores não profissionais (só dois intérpretes vieram dos palcos). Apresentado no Festival de Veneza, foi premiado com a *Taça Biennali*, sendo o primeiro filme português a receber um prêmio internacional.

Aproveitando o sucesso no exterior, Leitão de Barros resolveu dar prosseguimento ao seu ciclo de filmes históricos, iniciado com *Bocage* (1936) e seguido por *Inês de Castro* (1945), *Camões* (1946) e *Vendaval Maravilhoso* (1949), que foram obras muito marcadas pelo convencionismo no tratamento das personagens, pelo diálogo palavroso e pelo gosto por uma monumentalidade de dimensão provinciana.

Após *Bocage* e devido à Guerra Civil Espanhola tinham ficado sem seqüência sonhos de co-produções ibéricas, com o escoamento para os dois países e para a América Latina, em língua portuguesa e espanhola, o que sensivelmente alargaria os dois mercados.

Em 1939, com a vitória de Franco, a Península Ibérica passava a ter regimes similares. Mas a indústria cinematográfica espanhola estava arrasada. António Ferro sabia que Franco amava o cinema e que teria ele próprio, como Ferro o fora em *Revolução de Maio*, sido argumentista oculto, sob pseudônimo, do famigerado *Raza* (*Raça*, 1942), de José Luis Sáenz de Heredia.

Por isso, a partir de 1940, tentou acordos com a Espanha. Para estudar a possibilidade de colaboração conjunta veio a Lisboa, em 1941, Manuel García Viñolas, o diretor do *Departamento Nacional de Cinematografia* da Espanha franquista. Parece que se chegou a pensar num filme dedicado à gesta das forças portuguesas e espanholas na Guerra Civil³⁵. Mas o tema era melindroso. Como esquecer, nesse caso, a ajuda dada a Franco por Mussolini e Hitler? E como lembrá-la sem correr riscos sérios face aos outros senhores da guerra em curso? De modo que parece terem chegado a um acordo, em relação a história comum e algumas das grandes figuras participantes dela. Portugal daria os estúdios e a Espanha, técnicos. Dinheiro, logo se veria.

Para além da banal comédia *Madalena*, *Zero em Comportamento*, aprovou-se o projeto para a realização de *Inês de Castro* (1945), sobre a “a rainha morta”, certamente a mais mística saga de amor da história portuguesa. Que tinha ela a ver com a Espanha? Muito. Já que castelhana era Dna. Constança, mulher do Rei D. Pedro I e castelhana era Inês de Castro, aia da Princesa, por quem o Príncipe tão desvairadamente se apaixonou. E se o pai do Príncipe (o Rei D. Afonso IV) mandou matar Inês foi precisamente porque este temia que a influência castelhana aumentasse na corte portuguesa.

Leitão de Barros foi o cineasta indicado para dirigir esta caríssima co-produção. Este filme foi considerado por muitos, na época, uma espécie de “o Ivan português”, provavelmente devido às cenas célebres em que D. Pedro come os corações dos

---

³⁵ Portugal enviou corpos voluntários, como os famosos “Viriatos”, para a frente de combate franquista.

assassinos ou em que vai buscar, no túmulo, o cadáver de Inês para a coroar Rainha de Portugal depois de morta.

O filme foi êxito de crítica em Portugal e Espanha. Em Madrid, estreou em 24 de dezembro de 1944, entre galas e fanfarras. Em Lisboa, em 9 de abril de 1945, com a presença do Presidente da República, um mês antes do fim da guerra. Os espanhóis consideram-no “obra de interesse nacional”, os portugueses extasiaram-se com António Vilar, o protagonista. Em 1946, *Inês de Castro* estreou no Brasil e, dois anos depois, pela primeira vez após *A Severa*, um filme português (ou luso-espanhol) tinha distribuição europeia, com estréia comercial em Paris e na Alemanha, em 1948.

Fotos de divulgação dos filmes de Leitão de Barros: *Bocage* (1936), *Maria Papoila* (1937), *Inês de Castro* (1945) e *Vendaval Maravilhoso* (1949)

Em Portugal, António Ferro foi quem mais se entusiasmou. E pouco depois da estréia aprovou a produção de outro filme histórico. O tema era, agora, a vida de Luís Vaz de Camões, o maior poeta português de todos os tempos, que seria novamente interpretado por António Vilar, “o maior ator do mundo”, segundo proclamava a imprensa especializada da época.

Para este projeto – o mais desmedido e ambicioso do cinema português – mobilizaram-se todos os meios e todos os fundos. Um despacho do próprio Salazar considerou *Camões – Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*, um filme “de interesse nacional”. De novo, Leitão de Barros foi escolhido como realizador, em estreita associação com António Lopes Ribeiro, o produtor. Ao invés de apresentar um Camões estudioso, um poeta bem comportado, um “português sério”, o cineasta preferiu o “Trinca-Fortes”, amante da vida, sempre amoroso, solitário, perseguido, derrotado, doente, mas, que nisso mesmo, no excesso barroco, no contraste entre o cotidiano vulgar e uma visão grandiosa, no coração, no sentido da viagem e da distância, pudesse simbolizar Portugal. Por isso o poeta, no final do filme, morre com a Pátria, pois quando ele morre é Portugal que morre também.

A estréia de gala – em 23 de setembro de 1946 – foi quase tão épica como a obra do poeta. E épicos foram as aclamações da crítica da época, praticamente unânime em considerar *Camões* “o melhor filme português de todos os tempos”. O *Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo* (SNI) conferiu-lhe, depois o grande prêmio do ano; António Vilar e Eunice Muñoz receberam os prêmios de “melhor ator” e “melhor atriz”. Em outubro, o regime salazarista apresentou *Camões* ao concurso do primeiro Festival de Cannes, realizado após a guerra. Grande foi a decepção, pois o filme não recebeu qualquer prêmio e a crítica mostrou-se indiferente em relação a ele.

Mas a maior decepção foi com a resposta do público, que, apesar da monumental publicidade, ficou em cartaz por apenas oito semanas em Lisboa, com cerca de oitenta mil espectadores. O déficit foi de cerca de mil e duzentos contos, o maior até aí verificado em relação a um filme português, com a eventual exceção de *O Feitiço do Império* (1940). Há quem diga que foi este colapso (acrescentado aos custos do *Cortejo Histórico* com que em 1947 se comemorou o *VIII Centenário da Conquista de Lisboa aos Mouros*) que levou ao afastamento de António Ferro do SNI. Mas em 1947, António Ferro dizia não se importar com o elevado custo de tais obras e não parecia impressionado com as críticas dos que as acusavam de falsidade e artificialidade, já que na biografia do poeta apresentada no filme, a lenda prevalecia sobre qualquer uma das investigações históricas mais sérias.

A partir de 1948/49, enquanto o cinema norte-americano começava a invadir o mercado português com a exibição de filmes anti-nazistas que haviam sido proibidos durante a guerra, a censura voltou a atuar fortemente, desta vez, incidindo, com particular zelo, sobre as obras do neo-realismo italiano e filmes franceses menos conformistas.

Simultaneamente, iniciou-se a decadência do cinema português, particularmente visível após 1948. Mas a extensão do desastre só foi percebida quando se estreou – em 26 de dezembro de 1949 – *Vendaval Maravilhoso* (1949), que haveria de ser o último longa-metragem de Leitão de Barros.

O cineasta nunca esqueceria o êxito das suas *Pupilas* e do seu *Bocage* em terras brasileiras. Antes da guerra, voltou ao Brasil diversas vezes para pesquisar projetos de filmes. Logo após o término do conflito, recomeçou a pensar que se *Inês de Castro* e *Camões* tiveram menor sucesso, não lhes tinham faltado críticas simpáticas. Além disso, no Brasil, as coisas estavam evoluindo, no campo do cinema, sobretudo em São Paulo, em torno dos grupos liderados por Matarazzo Sobrinho e Assis Chateaubriand, este último conhecido como grande amigo de Portugal. Renovara-se o teatro através do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e começara a agitar-se o projeto que levaria à criação da Vera Cruz, fundada em 1949, e à ambição desta de recomeçar do zero, criando um cinema brasileiro totalmente novo. Leitão de Barros pensou chegada a hora do grande filme luso-brasileiro. E tinha um trunfo poderoso na manga: Amália Rodrigues, já popularíssima no Brasil e a começar a sua carreira internacional (foi em 1949 que Amália cantou, pela primeira vez, em Paris).

Crescendo em ambição, Leitão de Barros escolheu como tema a vida do maior poeta romântico brasileiro, António Castro Alves (1847 - 1871). Certamente a luta pela libertação dos escravos do Brasil entusiasmou seu espírito, ele que, afinal, escolheu sempre heróis vencidos, proibidos, à margem, depois reerguidos em toda a sua grandeza pela justiça da História. A este respeito, a vida de Castro Alves – e a criação do Brasil, no final das contas suprema gesta de Portugal – e a sua dedicação à causa anti-escravagista forneciam a Leitão de Barros um herói à sua medida, morto sem ver o triunfo de sua causa (como Camões), amoroso também frustrado, uma vida jovem dedicada à paixão da Liberdade. A sua lendária ligação com a portuguesa Eugénia Infante da Câmara, que trocara berço fidalgo pelos palcos, seria o pano de fundo sentimental. Amália faria Eugénia e para Castro Alves foi escolhido – por concurso – o inexperiente Paulo Maurício.

O projeto foi inicialmente muito bem recebido no Brasil e não faltaram poderosos apoios, entre os quais o de Adhemar Gonzaga, o homem da *Cinédia*, e do exibidor David Serrador, de São Paulo. A publicidade prévia no Brasil foi grande para o filme que fixaria

na tela a vida e obra do “cantor dos escravos”, reconstituindo simultaneamente, o Brasil Imperial.

As filmagens começaram em Portugal e terminaram no Brasil. *Vendaval Maravilhoso* foi o mais caro filme português, até aí feito, com o orçamento acima de seis mil contos. Mas quando tudo ficou pronto, em Portugal e no Brasil, a reação foi inesperadamente negativa. Na estréia de gala lisboeta o filme foi vaiado, atitude inédita em tais sonelidades. Os brasileiros não se manifestaram melhor. Além das piores críticas que Leitão de Barros teve em sua vida, um déficit de cerca de quatro mil contos, quantia colossal para época.

Vendaval Maravilhoso marcou o fim do ciclo de filmes históricos de Leitão de Barros (que nunca mais voltou a obras de ficção) e afundou definitivamente as esperanças de um cinema português a dominar o Brasil. A partir do *Vendaval*, raríssimos foram os filmes portugueses com carreira comercial no Brasil (e quando a tiveram foi má) e raríssimos os portugueses a tentar explorar de novo esse mercado. O cinema português ficou reduzido à sua expressão mais simples: um cinema destinado apenas ao mero consumo interno.

As décadas de 1950 e 1960 marcam a decadência da produção cinematográfica de Leitão de Barros, que filmou, sem relevância nem memória, alguns documentários de encomenda e não seria por estes recordado: *A Última Rainha de Portugal* (1951), em que Dna. Amélia dirigindo uma mensagem ao Presidente do Conselho, Salazar, deseja-lhe “que possa continuar a salvação do país”; *Relíquias Portuguesas no Brasil* (1959); *Comemorações Henriquianas* (1960); *A Ponte da Arrábida sobre o Rio Douro* (1961); *Escolas de Portugal* (1962); e *A ponte Salazar sobre o Rio Tejo* (1966).

Por outro lado, os seus talentos de decorador e de organizador de festividades continuaram a justificar a sua escolha para orientar as recepções ao Generalíssimo Franco (1949) e à Rainha Elizabeth II (1957). Nas festas populares de Lisboa de 1952 realizou e decorou um trono monumental de Santo António e, nas de 1955, foi o diretor artístico das marchas populares, que acresceu de um cortejo romântico de carruagens. Em 1943 criou, com Minon Anahory, no Parque de Pavalhã, a Feira Popular de Lisboa, e, em 1959 organizou e decorou a Feira-Parque do Jardim da Estrela. O lançamento, quando diretor d’ *O Notícias Ilustrado*, da Campanha do Hotel Modelo, exposição itinerante de propaganda, a fundação do Grupo Amigos de Lisboa, a direção da Tóbis Portuguesa e da Sociedade Nacional de Belas-Artes foram outras áreas em que se evidenciou. Foi agraciado com a grã-cruz da Ordem de Sant’Iago da Espada (1947),

recebeu o grau de grande-oficial da Ordem de Cristo e o Prêmio Júlio César Machado, atribuído pela Câmara Municipal de Lisboa ao melhor cronista da cidade.

Da sua atividade jornalística, destacaram-se as entrevistas com o presidente do Conselho (*Salazar Íntimo*) e, em 1951, com a Rainha Dna. Amélia de Orleães e Bragança em Bellevue (*O Castelo de Versalhes*), ambas publicadas n' *O Século*. Desde 1953 e até à sua morte por doença, em 29 de junho de 1967, manteve regularmente no *Diário de Notícias* a sua seção "Os Corvos", truculentas crônicas citadinas postumamente selecionadas e reunidas em dois volumes (1967).

CAPÍTULO IV

O CINEMA DA ESPANHA FRANQUISTA: O SUCESSOR FIEL

“A câmara cinematográfica pesa mais que um fuzil”.

Francisco Franco

4.1 – A ESPANHA DE FRANCO: GUERRA CIVIL E FRANQUISMO

A Guerra Civil, que marcou tão tragicamente a história da Espanha, foi o desfecho de uma longa crise que teve origem remota no declínio do império colonial montado pela Espanha na América Latina. Mais precisamente, em 1898, quando, após uma guerra mal sucedida contra os Estados Unidos da América, a Espanha perdeu Cuba e Porto Rico, na América, além das Filipinas, no Pacífico. Era um final melancólico para um país que, durante séculos, havia dominado uma grande parte do mundo.

Na década de 1920, além dos problemas externos, o país vivia uma grave crise interna. A Espanha era uma nação capitalista com nível baixo de desenvolvimento e 60% da população vivia no campo. As indústrias concentravam-se em Barcelona, capital da Catalunha, e nas províncias bascas, ao norte. O país vivia sob um regime monárquico constitucional e centralizador, chocando-se com a vontade autônoma das diversas nacionalidades que compunham os povos da Espanha.

O poder da Igreja era imenso. Ela possuía inúmeras propriedades e controlava totalmente a educação. Igualmente forte tornou-se o poder do exército, após a guerra de conquista colonial do Marrocos. Com o golpe militar do general Miguel Primo de Rivera, apoiado pelo rei Alfonso XIII, em 1923, terminou a experiência constitucional liberal, iniciada em 1875. A ditadura de Rivera foi marcada por traços fascistas, entretanto não foi abrangente, ou seja, não dominou todos os setores da sociedade. Em 1930, Primo de Rivera foi obrigado a renunciar, exilando-se em Paris. Um ano depois o rei, sem abdicar formalmente, partiu também para o exílio. Instalou-se, assim, o regime republicano, com características liberais do século XIX, um projeto de constituição de garantias individuais, educação leiga e divórcio. Mas, no entanto, não atacava pela raiz os males da Espanha: a concentração da terra nas mãos de poucos, as desigualdades regionais, os baixos salários industriais e o poder de um exército conservador.

As lutas proletárias tenderam a aumentar. Greves e ocupações de terra sucederam-se. A inclusão de vários ministros de extrema direita no governo, em 1934, desencadeou

um vasto movimento de protesto liderado por um grupo de mineiros nas Astúrias, que dominou o governo da província durante duas semanas e pretendia marchar sobre Madri e proclamar a República Socialista Espanhola. O governo da República, assustado e sem forças para controlar a situação caótica, entregou o comando da repressão ao general Francisco Franco, um militar galego que fizera uma carreira meteórica no Marrocos espanhol e que, em 1923, tornara-se o comandante da *Legión Española*. Ultracatólico, monarquista e antidemocrático, Franco não teve participação política ativa nos anos que precederam a queda da monarquia espanhola e a instauração da República, mas ao sufocar o levante revolucionário das Astúrias se converteu em uma figura política tão admirada quanto odiada entre os espanhóis. Pela sua vitória na repressão, que matou cerca de 1 000 pessoas e fez mais de 3 000 prisioneiros, Franco recebeu a Grã-Cruz do Mérito Militar. Em fevereiro, foi nomeado comandante-chefe das Forças Armadas em Marrocos e, três meses depois, assumiu a chefia do Estado Maior, recebendo o controle total sobre o Exército.

O trauma desse acontecimento e o crescente aumento do perigo fascista possibilitaram a unidade de todas as forças de esquerda radicais – socialistas, comunistas, anarquistas, minorias nacionais – numa Frente Popular antifascista que venceu as eleições em fevereiro de 1936, com a conseqüente formação de um governo popular.

Dentre os grupos de tendência fascista que atuavam provocativamente, destacava-se a *Falange Española Tradicionalista*, fundada por José António Primo de Rivera, filho do ex-ditador. Contudo, era um movimento que não possuía forças para colocar em perigo a República.

A verdadeira ameaça vinha dos militares que, ansiosos para comandar um golpe contra a República, centralizavam suas discussões na *Unión Militar Española (UME)*, associação clandestina de caráter direitista e anti-republicana. Mas os planos vazaram e, cientes da conspiração golpista, os líderes da República prenderam José António Primo de Rivera, cujo partido, *Falang*, e fora posto na ilegalidade, e transferiram os principais generais de direita para localidades distantes. O general Manuel Goded foi deportado para as ilhas Baleares e o general Francisco Franco para as ilhas Canárias.

Mas a ameaça de golpe ainda pairava no ar, enquanto novos distúrbios explodiam em toda a Espanha. A luta pelas reformas estruturais não se manteve dentro das disputas parlamentares e ganhou as ruas. Grupos de camponeses começaram a confiscar sumariamente terras dos grandes proprietários; pilhagens tornaram-se freqüentes, assim como o incêndio de igrejas, seminários e conventos; greves ocorriam em todo o país.

Essas agitações contribuíram para aliar a burguesia moderada e católica aos adversários mais intransigentes do regime: os militares e os fascistas.

O estopim da guerra civil ocorreu em Marrocos, onde se encontravam importantes efetivos militares, compostos por soldados do Exército regular e pela *Legión Española* (“Legião Estrangeira Espanhola”, que era engrossada pelo recrutamento de soldados marroquinos, chamados de *moros*), esta última responsável por formar a base dos primeiros movimentos do golpe.

Em 17 de julho de 1936, eclodiu, nas cidades marroquinas de Melilla, Ceuta e Tetuán, uma rebelião militar que rapidamente se estendeu por toda a Espanha. O líder da conspiração militar era o general José Sanjurjo y Sacanell, morto pouco depois num misterioso acidente aéreo. O general Francisco Franco, então nas ilhas Canárias, dirigiu-se imediatamente a Marrocos. Assumiu o comando do exército e estabeleceu contato com os outros chefes militares dispostos a lutar contra o que chamavam de “perigo marxista”. Os rebeldes se auto-proclamaram *nacionalistas* e, tal como os nazi-fascistas, não se mostravam dispostos a transigir com os grupos democráticos e de esquerda, denominados genericamente de *republicanos*.

No fim de julho de 1936, os militares formaram uma junta de defesa nacional, que, em setembro, nomeou o general Franco “Dirigente Máximo da Espanha Nacionalista”. Em seu apoio acorreram a *Falange*, antigos monarquistas, proprietários de terras, industriais e católicos tradicionalistas. Os *nacionalistas* de Franco contavam com grande vantagem, pois a maior parte do exército regular estava a seu favor. Os *republicanos*, por sua vez, dispunham apenas dos contingentes policiais e massas de voluntários das regiões industriais, milícias mal equipadas e sem qualquer experiência de combate. Além disso, estavam divididos por diferenças ideológicas. Os anarco-sindicalistas, por exemplo, por algum tempo opuseram-se ao *Partido Comunista* em sua tarefa de transformar as milícias populares num exército convencional.

A disputa entre partidos políticos e grupos rivais também estava ocorrendo entre os *nacionalistas*. Apesar de unidos pela defesa da fé católica e pela idéia da luta contra o liberalismo e o comunismo, os “negros” dividiram-se quanto aos objetivos da guerra civil. Uns defendiam a restauração da monarquia. Outros a instalação de uma ditadura de caráter fascista.

Para manter a unidade do grupo *nacionalista*, Franco suprimiu todos os partidos em 19 de abril de 1937, decidindo pela existência de uma única agremiação política: a *Falange Española Tradicionalista de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista* (FET/Jons). Com a morte de José António Primo de Rivera, fuzilado pelos *republicanos*

em 20 de novembro de 1936, Franco ficara livre de seu mais poderoso concorrente, colocando-se como chefe único e indiscutível dos *nacionalistas* espanhóis.

Em fins de 1936, apesar da feroz resistência dos republicanos, em Madri, Franco já dominava mais de metade da Espanha. Ao longo de 1937, os nacionalistas liquidaram a frente norte, tomando Bilbao, Santander e Gijón. No fim do ano, os republicanos conquistaram a cidade de Teruel. Mas, em fevereiro de 1938, os nacionalistas penetraram na Catalunha e conquistaram Lérida. Logo depois, atingiram o Mediterrâneo e conseguiram uma larga passagem entre Castellón de la Plana, no sul, e Tortosa, ao norte, dividindo a Espanha republicana em duas partes.

A última ofensiva de Franco começou em dezembro de 1938, quando a União Soviética já havia retirado totalmente seu auxílio à República espanhola e as Brigadas Internacionais tinham deixado o país. Os nacionalistas penetraram na Catalunha e cercaram Barcelona, que caiu após uma resistência de 34 dias. Enquanto 400 000 refugiados atravessavam a fronteira com a França, Negrín era deposto pelo general Miaja. Em 28 de março de 1939, Franco entrava em Madri, instaurando mais uma ditadura fascista na Europa. Dois dias depois, caiu o último reduto republicano, Valência. Em 1º de abril de 1939, a Guerra Civil Espanhola chegou ao fim, com a vitória total e incontestável de Franco, que emergiu como o “chefe supremo” da Espanha, “responsável somente diante de Deus e da História pelos destinos da Espanha”.

A República Espanhola estava morta e, com ela, mais de 600 000 espanhóis, cifra que atingiu quase um milhão em 1944, devido às execuções em massa ordenadas por Franco. A ditadura franquista reinou na Espanha de 1939 até a morte de Franco, em 20 de novembro de 1975.

A “Nova Espanha” franquista caracterizou-se como um governo forte e repressivo. O corporativismo nunca foi mais que uma fachada burocrática, enquanto o franquismo confiava fortemente na censura. As forças da polícia – em particular a polícia secreta – converteram-se num instrumento essencial do Estado, e as atividades políticas não-autorizadas foram proibidas. A única formação política permitida na Espanha de Franco foi o partido de massas do regime, artificialmente criado e conhecido como o *Movimiento*, em substituição a *Falange Española Tradicionalista de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista* (FET/Jons) que fora erradicado. Na realidade, configurado mais como movimento do que partido político, o *Movimiento* não tinha qualquer herança ideológica, e não lhe era permitido nenhum papel autônomo que pudesse ameaçar preeminência de Franco.

Durante todo o período franquista mantiveram-se os símbolos, hinos e os lemas dos *nacionalistas* na Guerra Civil Espanhola, que construíram a memória desse conflito como uma Cruzada contemporânea, movida pelos ideais de defesa da fé cristã e da unidade de pátria. Através da máquina de propaganda franquista afirmava-se que o bem da mãe-pátria estava acima de tudo: a Guerra Civil tinha salvo a autêntica Espanha da “Anti-Espanha”, e as sinistras influências dos comunistas, da maçonaria e dos judeus tinham de ser mantidas à distância. O anticomunismo transformou-se na palavra de alerta do regime franquista. As normas morais do catolicismo foram rigidamente impostas na Espanha, com uma particular atenção aos espetáculos públicos, à censura cinematográfica e à moda feminina. A educação religiosa foi de novo instaurada. O nacional-catolicismo passava a reinar na Espanha; a igreja foi restabelecida, e a retórica do catolicismo triunfalista pintou a Espanha como “a reserva espiritual do Ocidente”. O saldo dessa obsessão foi a morte de milhões de espanhóis e um trauma que marca ainda hoje o povo espanhol.

4.2 – O CINEMA DE FRANCO: A CRUZADA FRANQUISTA EM CENA

Os quase quarenta anos de regime franquista na Espanha não podem ser vistos de uma maneira unitária, ou homogênea, posto que ao longo dessas décadas foram ocorrendo uma série de mudanças políticas, sociais e culturais; transformações conjunturais provocaram alterações de mentalidade, e os acontecimentos internacionais repercutiram na política interna em maior ou menor grau¹. Neste aspecto, as transformações que marcaram a sociedade e a política espanhola sob o franquismo podem ser percebidas no âmbito cinematográfico.

Em 18 de julho de 1936, parte do exército espanhol sublevou-se, no que seria o prenúncio dos trágicos anos da guerra civil de 1936-1939. No entanto, a atividade cinematográfica não foi suspensa, buscando, antes, outros rumos em cada uma das zonas beligerantes, com específicas características de produção, em centenas de curtas ou longas-metragens documentais.

A Guerra Civil Espanhola modificou sensivelmente a trajetória econômica e estética do cinema espanhol. Naquele momento, os *republicanos* e os *nacionalistas* dispunham de uma produção própria. Os centros cinematográficos de Barcelona, Madrid e Valência,

---

¹ Segundo análise de Alexandre Cirici, o franquismo pode ser dividido em dez fases históricas: 1) Período da guerra civil: 1936-1939; 2) Preponderância Falangista: 1939-1942; 3) Predomínio dos valores da “Igreja e da Família”: 1943-1945; 4) Isolamento Internacional: 1945-1948; 5) Ajuda Americana: 1949-1952; 6) Abertura ao capital estrangeiro: 1953-1956; 7) Tecnocracia Opus Dei: 1957-1959; 8) Estabilização: 1960-1963; 9) Planos de Desenvolvimento: 1964-1969; 10) Desintegração: 1970-1975. CIRICI, Alexandre. *La estética franquista*. Barcelona: Gili, 1977. pp.44-45.

mantidos pelos *republicanos* até 1939, permitiram-lhes realizar uma produção cinematográfica importante, com cerca de duzentos e vinte documentários². Os *nacionalistas* (franquistas), por sua vez, conseguiram realizar somente uma pequena produção cinematográfica, com cerca de trinta e dois documentários. No final, a internacionalização do conflito representou, em ambos os lados, uma intervenção estrangeira que teve sua influência nas telas de cinema³.

Foto de Franco publicada na revista *Primer Plano*.

Há uma fotografia de Franco, reproduzida pela revista *Primer Plano*, na qual se vê o futuro *Caudillo* (*Caudilho*) na Campanha do Ebro, rodeado de seu Estado Maior, enquanto pega das mãos de um cinegrafista uma câmara de cinema. “Pesa mais que um fuzil”, dizem que comentou Franco ao tomá-la em suas mãos⁴. As palavras de Franco podem ser interpretadas em seu sentido literal: as câmaras eram realmente pesadas, razão pela qual os cinegrafistas contentavam-se em filmar as reportagens apenas em plano

² Um importante estudo sobre o cinema republicano do período da Guerra Civil Espanhola foi realizado por: SALA NOGUER, Ramón. *El Cine en la España Republicana durante la Guerra Civil (1936 - 1939)*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1993.

³ Cf. HUICI, Adrián. *Cine, Literatura y Propaganda. De los santos inocentes a El día de la bestia*. Sevilla: Ediciones Alfara, 1999. p.43.

⁴ *Primer Plano* n°24, 30 de março de 1941.

panorâmico. Mas o gesto do *Caudillo* pode também ser interpretado em sentido metafórico: Teria podido Franco referir-se ao maior efeito de dissuasão e de persuasão de um filme sobre o de uma arma?

Qualquer que tenha sido o verdadeiro significado da observação de Franco, cabe destacar que a produção cinematográfica na zona nacionalista, sob o domínio dos militares, foi bem menos expressiva que a da zona republicana, embora o cinema fosse considerado uma insidiosa arma de propaganda, que deveria ser vigiada rigidamente através da censura; na fase inicial, ela passou por um estrito controle da *Falange Española Tradicionalista de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista* (FET/Jons), o Partido fascista espanhol. De certa forma, a atividade cinematográfica da zona rebelde reduziu-se ao exercício censório. Por exemplo, ao próprio militante falangista Dionisio Ridruejo, chefe da propaganda nacional, era vedado ver o material de propaganda republicano. No plano material, os nacionalistas utilizaram os estúdios de Cádiz e de Córdoba. Além disso, puderam contar também com o apoio dos regimes fascistas da Alemanha, Itália e Portugal.

Graças às antigas produtoras, foram filmados os primeiros testemunhos de propaganda, reportagens de guerras favoráveis ao levante militar, pela *CEA* e a *Cifesa*, usando material, técnicos e realizadores que procediam à rodagem de *El Genio Alegre* (*O Gênio Alegre*), de Fernando Delgado, e *Asilo Naval* (*Asilo Naval*), de Tomás Cola, em Córdoba e Cádiz, logo ocupadas pelo general Queipo de Llano.

Para a *Cifesa*, trabalharam Fernando Delgado, como realizador, Alfredo Fraile, como operador, e Eduardo García Maroto, na montagem, tendo utilizado os laboratórios de Lisboa. Quanto à *CEA*, dirigida por Rafael Salgado e Domínguez Rodiño, esta interveio mais diretamente, com destaque para o longa-metragem *Romancero Marroquí* (*Romanceiro Marroquino*), em co-produção com a *Alta Comisaría de España* em Marrocos, baseado numa idéia do coronel Beigbeder e direção de Carlos Vela: explora o apoio dos mouros à causa franquista.

O primeiro documentário do período, *Alma y nervio de España* (*Alma e Nervo da Espanha*, 1936), de Joaquín Martínez Arboleya, dedicou-se a apresentar os preparativos de uma unidade falangista para trasladar-se de Marrocos para a Espanha. Ainda em 1936 foram fundadas as *Producciones Hispánicas*, que produziram *Marcha Triunfal*, *La Gran Victoria de Teruel* (*A Grande Vitória de Teruel*) e *Helden in Spanien / España Heroica* (*Espanha Heróica*, 1937), considerados os melhores documentários de guerra da zona rebelde.

Até abril de 1937, a Falange gozou de uma certa independência e dispôs de seu próprio *Departamento de Prensa y Propaganda*, sob a direção de Vicente Cadenas. Este Departamento possuía uma seção de cinema, a cargo de Antonio Calvache, que, por falta de recursos, trabalhou com sociedades privadas como *Ufilms* e *Films Patria*.

Com a unificação política e a saída de Vicente Cadenas, em abril de 1937, o *Departamento de Prensa y Propaganda* da Falange foi elevado à categoria de órgão nacional, acentuando o elogio do franquismo às referências ao *Caudillo*. Dos sete documentários produzidos pela Falange destacaram-se: *Frente de Vizcaya y 18 de julio* (*Frente de Viscaia e 18 de julho*, 1937), média-metragem que acusava as tropas republicanas de serem as responsáveis pela destruição de Guernica, e *Derrubamiento del ejército rojo* (*Derrocada do Exército Vermelho*, 1938), sobre a Batalha de Terruel⁵.

O tema da reconquista do território esteve sempre presente nas produções da *Cifesa*, tais como: *Asturias para España* (*Astúrias para Espanha*, 1937), *Bilbao para España* (*Bilbao para Espanha*, 1937), *Sevilla rescatada* (*Sevilha Resgatada*, 1937) e *Ya viene el cortejo* (*Aí Vem o Cortejo*, 1939), de Carlos Arévalo, que apresentava as imagens do primeiro desfile organizado em Madrid pelos franquistas.

Em 1938 foi criado o *Departamento Nacional de Cinematografía*, dirigido por Manuel Augusto García Viñolas, e os serviços de imprensa e propaganda passaram a depender, a partir de então, do Ministério do Interior, dirigido pelo cunhado de Franco, Ramón Serrano Súñer. Cabe assinalar também que o *Departamento Nacional de Cinematografía* produziu – além de documentários e reportagens – o “Noticiario Español” (*Noticiário Espanhol*), através de uma equipe em que se destacaram Antonio de Obregón, José Manuel Goyanes, José Luís Sáenz de Heredia, Heinrich Gärtner e Alfredo Fraile. Entre os títulos destacaram-se: *Llegada a la patria* (*Chegada a Pátria*, 1938) e *Prisionero de guerra* (*Prisioneiro de Guerra*, 1938), de García Viñolas; *La Ciudad Universitaria* (*A Cidade Universitária*), “Juventudes de España” (*Juventudes da Espanha*, 1939) e *Vivan los hombres libres!* (*Viva os Homens Livres!*), dirigidos por Edgard Neville⁶.

Por outro lado, Itália, Portugal e, especialmente Alemanha com uma importante indústria cinematográfica, além do apoio de infra-estruturas (estúdios e laboratórios), prestaram cooperação à Espanha franquista. Nesta época realizaram-se documentários sobre a guerra e, ao final de 1937, foi fundado em Berlim a *Hispano-Film Produktion*, dirigida por Norberto Soliño e pelo alemão Johann Ther, com a participação de alguns antigos colaboradores da *Cifesa*. O cinema espanhol produzido e exibido no exterior foi

⁵ Informações extraídas de: SEGUIN, Jean-Claude. *Historia del Cine Español*. Madrid: Acento Editorial, 1995. pp.28-29.

⁶ *Ibid.*, p.29.

marcado pela “españolada”, gênero típico espanhol, que explorava intensamente o tipo nacional e o folclore das zonas rurais mais pobres da Espanha, apresentando os espanhóis, de maneira estereotipada, quase sempre como ciganos ou toureiros, com trajes típicos, ou fisicamente semelhante aos mouros. Como exemplo, podemos citar os filmes: *Carmem, la de Triana* (*Carmem, de Triana*, 1938) e *La Canción de Aixa* (*A Canção de Aixa*), de Florián Rey; *El Barbero de Sevilla* (*O Barbeiro de Sevilha*, 1938), *Suspiros de España* (*Suspiros de Espanha*) e *Mariquilla Terremoto*, de Benito Perojo.

Carmem Polo, General Franco e Manuel Augusto García Viñolas

A *Hispano-Film Produktion* enviou o cineasta valenciano Joaquín Reig para Berlim, onde utilizou o apoio de técnicos e laboratórios alemães e o compromisso ativo do Ministério da Propaganda do III Reich, para reunir o material fílmico coletado na Espanha, Alemanha e União Soviética sobre a guerra civil. Indubitavelmente, Joaquín Reig foi o autor da peça mais valiosa de propaganda franquista, um documentário de oitenta minutos, intitulado *España heroica / Helden in Spanien* (1937), que pode ser considerado como uma réplica à *España 1936* (*Espanha 1936*, 1937), de Jean-Paul Le Chanois e sob a supervisão de Luis Buñuel, por seu objetivo didático ao traçar a evolução do conflito espanhol desde a queda da monarquia e por tratar-se da única peça pensada para a propaganda cinematográfica internacional (foi exibida no Comitê de Não-Intervenção). Segundo seu comentário em *off*, ao se estabelecer a República Espanhola, esta caiu “em mãos de correntes políticas incompatíveis com sua psicologia étnica”, ainda que

considere que a Monarquia caiu “*sem que saísse para defendê-la sequer um piquete de alabarderos*”. *Espanha Heróica* afirmava que os distúrbios sociais eram causados pelas “*massas impacientes*”, atribuindo também a destruição de Guernica às “*patrulhas de incendiários*” e conclui com um vibrante ato coral de homenagem falangista aos caídos.

A retórica exaltada de *Espanha Heróica* não pode encobrir sua falta de lógica política, pois apelava para a pura emotividade partidária para justificar a sublevação militar. Esta foi a característica típica da propaganda franquista, que utilizou a Guerra Civil para ativar velhos mitos, como o ideal atávico da reconquista, complementar do ideal de Cruzada (expressão com a qual o Cardeal Pla y Deniel batizou, em 1936, a sublevação) contra o infiel no imaginário simbólico e na mitologia historiográfica reacionária. A diferença do cinema pluralista do lado republicano, os filmes comentados revelam o monolitismo ideológico do discurso franquista, cujo tema central é a reconquista da Espanha, seqüestrada pelos inimigos vermelhos (sem marcar a diferença entre os liberais, socialistas, comunistas, anarquistas, autonomistas, etc.) refletindo sua submissão ao poder militar e aos seus valores, nas trilhas musicais predominaram as marchas militares e os hinos e, em correspondência com estes textos sonoros, demonstrou-se a predileção pelos desfiles e por uma organização geométrica das massas que era procedente da cultura nazi-fascista.

A contribuição nazista, no entanto, limitou-se aos filmes *Legión Condor* (*Legião Condor*, 1939), dedicado a glória dos pilotos alemães, e *Kamaraden auf See* (*Camaradas do Mar*, 1938), de Heinz Paul. Na Itália fascista, através do *Istituto Nazionale L.U.C.E.*, a causa franquista foi apoiada em *Arriba Spagna* (*Levanta Espanha*, 1936), *Battaglia dell'Ebro* (*Batalha do Ebro*, 1938) e *España, una, grande, libre!* (*Espanha, una, grande e livre*, 1939). Edgar Neville dirigiu os filmes realizados na Itália: *Frente de Madrid* (*Frente de Madrid*, 1939) e *La muchacha de Moscú* (*A Garota de Moscou*, 1941), interpretada pela sua amiga Conchita Montes; e Augusto Genina dirigiu o filme *L'assedio dell'Alcázar* / *Sin Novedad en el Alcázar* (*O Cerco de Alcázar* / *Sem Novidades em Alcázar*, 1940), nas versões italiana e espanhola; esses filmes foram caracterizados por um anticomunismo radicalizado. Em Portugal salazarista foram oferecidos os estúdios da *Tobis* em Lisboa e realizou-se a filmagem de *O Caminho de Madrid* (1936), de Anibal Contreiras⁷.

Terminada a Guerra Civil, com a vitória franquista em 1939, foram realizados dez longa-metragens na Espanha, mas até 1950 houve grandes dificuldades para a realização de filmes, devido à falta de película virgem: durante um tempo, ela provinha da Alemanha nazista, mas, a partir de 1945 houve dificuldade na sua aquisição.

---

⁷ CIRICI, Op.cit., p.96 e SEGUIN, Op.cit., p.30.

É importante verificar que a vitória franquista provocou a saída de inúmeros artistas do país e a instauração de uma censura que amordaçou a liberdade de expressão, sobretudo de contestação. A produção espanhola iria limitar-se a apoiar diretamente o regime e a servir ao seus interesses. As autoridades franquistas haviam fixado os princípios gerais da censura que inspiraram a *orden* de 2 de novembro de 1938: “*dado que o cinema exerce uma inegável e enorme influência sobre a difusão do pensamento e sobre a educação das massas, é indispensável que o Estado vigie-o sempre que haja algum risco que possa impedi-lo de sua missão*”. Os dois organismos censores – a *Comisión de Censura Cinematográfica* e a *Junta Superior de Censura Cinematográfica* – foram supervisionadas pelo Exército e pela Igreja, os dois pilares do regime. Até 1945, mais de dez *órdenes* configuraram um projeto censor que permitiu o controle sobre todas as etapas de criação cinematográfica. Para a produção hispânica, a censura atuou sobre o roteiro, sobre a obra acabada (imagens, sons, títulos), sobre o material publicitário e também sobre o sistema de proteção financeira do Estado que podia cobrir até 40% das despesas⁸. Quando o filme vinha do estrangeiro a censura exercia seu direito de supervisão tanto sobre a obra quanto sobre o material publicitário, da mesma forma que ocorria com relação aos filmes espanhóis. Não obstante, a medida mais daninha foi a obrigatoriedade de dublagem dos filmes, decretada em 23 de abril de 1941. Essa lei buscava proteger a língua espanhola devido à enorme entrada de filmes estrangeiros, principalmente os norte-americanos, que colocavam em perigo a frágil produção nacional.

Para criar e consolidar o cinema e o *star-system* espanhol do pós-guerra, era necessária a presença e apoio de revistas de cinema aliadas ao regime. Não se tratava unicamente de popularizar astros e estrelas, mas de difundir as idéias oficiais através de aparentemente inócuas *páginas* dedicadas ao cinema. Seu formato externo correspondia a das *fan magazine* norte-americanas. Seus conteúdos eram uma mescla de intenções, mais ou menos, ocultas.

Havia desaparecido todas as revistas do cinema do pré-guerra (“Cinegramas”, “Popular Film”, “Nuestro Cinema”, “Cinelandia Films”, entre outras) e somente existia “Radio y Cinema”, criada em 1938 em Coruña, na zona controlada pelo exército sublevado, dedicada inicialmente ao rádio e ao cinema, sob a direção do escritor falangista Joaquín Romero-Marchent (pai dos cineastas Joaquín-Luis, Carlos, Rafael e

---

⁸ SEGUIN, Op.cit., p.31. Inúmeros foram os exemplos de censura franquista, tanto nos filmes espanhóis, quanto nas produções estrangeiras. Dentre os primeiros filmes espanhóis que sofreram com a censura, destacam-se: *Frente de Madrid* (1939), de Edgar Neville, que teve de cortar o final em que um nacionalista e um republicano, ambos feridos, se abraçavam; “Rojo y Negro” (*Vermelho e Negro*, 1941), de Carlos Arévalo, foi proibido, devido às relações entre uma jovem falangista e um miliciano; e *El Crucero 'Balears'* (*O Cruzeiro Baleares*, 1940), de Enrique del Campo, em que foi negada a autorização de exportação comercial, devido à fraca qualidade técnica.

Ana) que a manteve até o seu desaparecimento em 1963. A partir do número oito eliminou-se a parte dedicada ao rádio, mudou-se para Madrid e seu nome foi alterado para “Radiocinema”. Seus objetivos ficaram refletidos em alguns de seus editoriais: contribuir para a construção de um cinema espanhol como arma propagandística do Estado (então em Burgos). É uma linha que manteve – em consonância com as mudanças ideológicas do regime e com as mudanças de formato e periodicidade – ao longo de seus anos de existência.

É significativo reproduzir seu slogan inicial:

“Pela Espanha e por Franco TUDO!”, “Grande revista ilustrada de rádio e cinema, a única em seu gênero na Espanha Nacional”,

e partes de seu primeiro editorial:

Irrompe com alvoroço na vida espanhola. Nos referimos naturalmente, a vida espanhola daqui, já que a de lá, a do lado vermelho, não é vida, não é nada [...] pensando, pensando como nos demos conta de que na insigne Espanha de Franco – Franco, Franco, Franco! – não existia nenhuma revista de rádio e cinema.

Em seu segundo número insistiria em conceitos parecidos, que iria repetindo sob formas diferentes ao longo de seus primeiros anos: “Em ‘Radio y Cinema’ alenta o mais exaltado amor pela Santa Cruzada, que nós há vertido gloriosamente ao Estado Nacional Sindicalista. Nossas páginas, ao serviço da Espanha e do *Caudillo*, estão abertas aos novos horizontes azuis, pela Pátria, o Pão e a Justiça”. Respeitando estes objetivos prioritários, dava-se grande preponderância às reportagens de estrelas e filmes e menos destaque à parte crítica. Mantinha correspondentes em *Hollywood* e Londres, mas também em Roma, Berlim e em Paris ocupada e se promovia fervorosamente as estrelas dos países do Eixo.

Como exemplos definidores da importância que começava a ter o cinema para os políticos franquistas, “Radiocinema” seguiu divulgando discursos como este:

Já é a hora do cinema ser tomado a sério, quer dizer, como a arte que diverte as multidões, mas também, além disso, que pode cumprir uma importantíssima missão social e nacional. Espanha necessita mais que qualquer outra nação da ajuda do cinema para educar as suas multidões, para elevar o nível cultural de sua gente e para defender o prestígio do nome espanhol pelo mundo,

afirma José María Salaverria. Ou na seção “Olhos e Ouvidos do Império” sob o título “Hacia un cinema nacional” José Sanz Diaz afirma:

Deve ser expressão genuína de nosso caráter heróico e religioso, generoso e sonhador, expondo sobre o lenço de prata nossa história e nossos valores morais. Nada de espanholadas, nem de subterfúgios ou de costumismos vazios e sem nome. Nosso cinema há de ser a experiência e a justificação artística da gloriosa Raça espanhola.

Em 20 de outubro de 1940 foi lançada a revista “Primer Plano”, autêntico pilar ideológico do cinema franquista. Em virtude de seu preço acessível, um desenho muito mais atrativo e sua periodicidade semanal, passou a ser, em seguida, a revista base da política cinematográfica do sistema dominante. Criada pelas publicações do *Movimento Nacional* e tendo como o seu primeiro diretor, Manuel Augusto García Viñolas, então chefe do *Departamento Nacional de Cinematografía*, a converteu de fato no órgão oficial do regime no setor cinematográfico, como comprovam os editoriais dos cinco primeiros números publicados sob o título “Manifesto a la cinematografía española”. Em seu conteúdo predominavam as seções habituais das *fan magazines* mas, devido ao seu caráter oficial, foram interessantes os artigos de opinião para entender as posturas do regime a respeito do cinema. Esta revista foi retirada de circulação em 1963, com conteúdos e formato completamente defasados.

Seu primeiro número corresponde a um verdadeiro resumo antológico. Naquele longuíssimo editorial que, como já disse, prosseguiu durante cinco números, foi se definindo a posição ideológica da revista, que corresponde à do franquismo. É uma espécie de declaração dos princípios na qual se arremete contra o tipo de cinema que atente contra a moral e os costumes espanhóis defendidos pela Espanha franquista, e se ditam os critérios a seguir para quem queira entendê-los:

Queremos, em mudança, um cinema que exalte os fatos e as façanhas dos que combateram e deram suas vidas por uma missão e pela grandeza de sua pátria com um espírito e uma atitude vital hispana.

Em um destes editoriais intitulados “O cinema como propaganda” defini-se perfeitamente sua utilidade para o regime

O cinema norte-americano, magnífico como realização visual e auditiva, carece de intenção proselitista. A tela adquire categoria messiânica. O *Encouraçado de Potemkin* fez mais comunistas que toda a imprensa soviética; os documentários da UFA, mais adeptos para Hitler que toda a sua política bélica. A Falange não pode situar-se fora da arte e do mercado cinematográfico.

Neste aspecto, defendia-se o cinema nazista como o modelo a seguir,

um cinema onde se exalte o cumprimento e o acatamento da disciplina e que se faça comum na marcha militar do Estado.

Já, no artigo “Espanha e o cinema”, de 13 de outubro de 1942, Giménez Caballero insiste na ideologia do cinema espanhol:

Tem que divulgar pelo cinema toda nossa tradição nacional e nossos melhores sonhos de futuro, como se fez com a imprensa antes, traduzindo nela os poemas de gesta, as crônicas, o gênio medieval e antigo da Espanha. Faz falta que Europa recobre sua Unidade de Destino, de direção histórica, hoje em mão de extraeuropeus ou de raças inferiores. Neste momento

Espanha saberá dizer sua palavra universal no cinema. Atores espanhóis, há muitos bons, mas são muito menos quando intentam parecer-se aos estrangeiros. (...) O potencial dos filmes de guerra: são filmes que tem inflamado, tem feito chorar, sofrer e entreter. Frente de Madrid, Sin novedad en el Alcázar, ¡Harka!, Rojo y negro e, sobretudo, Raza. Há que fazer mais, tendo em conta que Espanha foi o primeiro país a vencer o comunismo. Faz muito bem que, com o bloqueio, não chegue tanta estupidez estrangeira. Temos os temas autênticos da nossa Guerra Civil e o conflito mundial no qual seguimos participando. Depois da crise espiritual que surgirá decorrente desta contenda, Espanha levará através de seus filmes – como em outros tempos com seus missionários e teatro católico – uma fé para todos, um alento que reanime aos cansados, aos desesperados, aos vencedores e aos vencidos.

Ao longo de quase um quarto de século, “Primer Plano” foi a *fan magazine* por excelência do cinema espanhol franquista. Evoluiu, naturalmente, com a política do Estado e foi um dos pilares mais eficazes do cinema de propaganda do regime franquista. Seu desenho era atrativo para a época e suas seções típicas deste tipo de publicação: reportagens dedicados aos astros e estrelas; correspondentes em Hollywood, Paris, Roma, Berlim e Londres; críticas; cartas dos leitores; notícias, etc. Pelo seu conteúdo, era difícil distinguir a propaganda da informação, pois, por exemplo, politizava as declarações dos artistas de cinema, englobava artigos monográficos sobre a sociedade (“O que você pensa da mulher de hoje em dia?”, “A Moda”, “Qual foi o fato mais significativo do ano?”, etc.), além de dar grande cobertura às superproduções cinematográficas apoiadas pelo regime ou pela produtora *Cifesa*.

Imagem de encerramento do Cinejornal NO-DO

Em 17 de dezembro de 1942, cortando as possibilidades do surgimento de um cinema documental, o governo instituiu, com exibição obrigatória em todos os cinemas,

antes das sessões principais, os *Noticiarios y Documentales Cinematográficos “NO-DO”*, uma iniciativa da *Vicesecretaría de Educación Popular*, destinada a “difundir a obra do Estado e a manter a diretriz adequada das informações”. Arias Salgado decretou que a partir de 1º de janeiro de 1943 a projeção do *NO-DO* seria obrigatória para todos os locais de exibição do país, possessões e colônias, o que representava mais de quatro mil salas de projeção.

O primeiro noticiário *NO-DO* foi exibido em 4 de janeiro de 1943 e até 1945 uma boa parte das notícias de atualidades e reportagens de guerra eram reproduções dos cinejornais nazistas, elogiosos dos feitos militares do exército alemão e repletos de críticas ferozes aos comunistas russos. Com a derrota dos nazistas, o *NO-DO* mudou de caráter, assumindo sua direção Manuel García Viñolas. A partir da penetração da influência norte-americana, da entrada do capital estrangeiro e dos tecnocratas, a temática do cinejornal abandonou a antiga militância política explícita, convertendo-se num instrumento para elogiar as realizações técnicas do Estado, dar a impressão de progresso, apresentar as atividades políticas e diplomáticas do regime franquista e divulgar os acontecimentos do mundo do espetáculo.

A exibição obrigatória do *NO-DO* em todos os cinemas espanhóis perdurou até 22 de agosto de 1975, três meses antes da morte do General Franco, mas a produção do cinejornal somente foi extinta em 1981⁹.

No cinema ficcional, o gênero que predominou na primeira fase do franquismo foi o *cinema de cruzada*, uma espécie de canto ao dever, à honra, ao herói e à nação, que esteve presente nos filmes: *Frente de Madrid* (*Frente de Madrid*, 1939), de Edgard Neville; *Harka* (*Rebeldes*, 1941), de Carlos Arévalo; *Escuadrilla* (*Esquadrilha*, 1941), de Antonio Román; *A mí la Legion!* (*Eu Gosto da Legião Estrangeira*, 1942), de Juan de Orduña; *Alas de paz* (*Alas da Paz*, 1942), de Juan Parellada; e *Boda en el infierno* (*Bodas no Inferno*, 1942), de Antonio Román.

Mas o modelo oficial de filme de propaganda franquista foi, indubitavelmente, *Raza* (*Raça*, 1941), adaptado do roteiro de Jaime de Andrade, pseudônimo do ditador Francisco Franco. Entre 1940 e 1941, o *Caudillo* redigiu o texto de *Raça*, cujo o roteiro parecia mostrar a intenção de estar destinado ao cinema. Em 1941, com a criação da *Chancelaria do Conselho de Hispanidade* (*Cancillería del Consejo de la Hispanidad*), dependente da *Subsecretaria de Educação Popular*, o cineasta José Luís Sáenz de Heredia, primo do fundador da Falange (José Antonio Primo de Rivera), ficou encarregado da realização

---

⁹ Sobre o cinejornal espanhol *NO-DO*, ver o trabalho de: TRANCHE, Rafael R. & SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *NO-DO. El Tiempo y la Memoria*. Madrid: Ediciones Cátedra/Filmoteca Española, 2001.

desse filme que deveria servir de modelo para as próximas produções cinematográficas dos franquistas.

***Raza* (*Raça*, dir. José Luis Sáenz de Heredia, 1942)**

Em linhas gerais, o filme apresentava um panorama histórico da Espanha entre 1898 e 1939, através do destino da família Churruca. O relato, uma transposição biográfica do autor, toma como referência algumas das muitas frustrações da pequena burguesia à qual pertencia Franco, para a construção de uma dupla imagem: a do *Caudillo*, ser mítico e intocável, e a do oficial de infantaria José Churruca.

A trama narra como a família Churruca enfrentou a guerra: o esquerdista Pedro queria ser deputado; o oficial José não tardou a se unir aos falangistas; Jaime era sacerdote; e Isabel casara-se com o oficial Luís Echevarría. Enquanto o primeiro e alguns dos demais morrem defendendo suas idéias, o segundo aparece triunfante no Primeiro Desfile da Vitória. Sem dúvida, o mérito do filme está em ter sido um compêndio do pensamento franquista. *Raça*, caso único não teve continuação. O curioso é que em 1950, o filme foi exibido novamente, sob o título *El espíritu de una Raza* (*O Espírito de uma Raça*), com uma nova dublagem e montagem, em que haviam desaparecido as saudações fascistas, as alusões mais diretas ao nazismo, o tom anti-EUA e o prólogo, onde se explicava a terrível situação alcançada pela Espanha, para tratar de adequá-la a nova situação política mundial.

O gênero de *Cinema de Cruzada* não teve vida longa, apesar do cinema espanhol continuar sendo uma indústria de propaganda política, e sujeita a uma férrea censura prévia. Durante esses anos o cinema se especializou em produções de consumo

(musicais e comédias), religiosas, patrióticas e “históricas”, sendo este último gênero marcado por monumentais produções, de enorme êxito, tais como: *Locura de Amor* (*Loucura de Amor*, 1948), *Pequeñeces* (*Pequenas Coisas*, 1950), *Agustina de Aragón* (*Agustina de Aragão*, 1950), *La leona de Castilla* (*A Leoa de Castela*, 1951) e *Alba de América* (*Alvorecer da América*, 1951), dirigidas por Juan de Orduña.

A última produção cinematográfica franquista de relevo foi o documentário biográfico *Franco, ese hombre* (*Franco, esse homem*, 1964) realizado por José Luis Sáenz de Heredia, o cineasta oficial do regime e diretor, entre os anos de 1961 e 1963, do *Instituto de Investigaciones e Experiencias Cinematográficas* (*Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* – IIEC), renomeado, em novembro de 1962, como *Escuela Oficial de Cinematografía* (*Escuela Oficial de Cinematografía* – EOC). No ano seguinte, o cineasta foi encarregado de realizar um documentário biográfico de Franco como parte das comemorações dos “XXV Anos de Paz” (celebração franquista do final da Guerra Civil, orquestrada pelo *Ministério de Informação e Turismo* para propagandear os “avanços” do regime franquista). Este filme foi a primeira e única biografia cinematográfica oficial do General Franco. Para sua realização foi feito um amplo estudo da vida do *Caudillo* e também dos sessenta anos anteriores da História da Espanha. Assim, o filme apresentava, conforme exaltava seu material promocional, “*sessenta anos da História da Espanha através da biografia do homem que os viveu mais intensamente*”.

Durante o pós-guerra houve uma tentativa de fazer um cinema diferente e a partir da década de 1950, como reflexo do movimento neo-realista do cinema italiano, na Espanha como em muitos países, ocorreu o surgimento do chamado Cinema Novo, que era geralmente produzido por realizadores de esquerda e muitos sob orientação do comunismo internacional. No entanto, um dos maiores sucessos comerciais dessa época foi o filme *Marcelino Pan y Vino* (*Marcelino Pão e Vinho*, 1955), do diretor Ladislao Vajda, que na realidade abriu caminho para uma série de filmes que os historiadores, mais tarde, chamariam de *cine con niños* (“cinema com crianças”). Este gênero não só foi profícuo em títulos – “*La hermana san Suplicio*” (*A Irmã San Suplício*, 1952) e “*Sor Intrépida*” (*Sor Intrépida*, 1952), de Rafael Gil; “*La hermana Alegría*” (*A Irmã Alegria*, 1954); “*El canto del gallo*” (*O Canto do Galo*, 1955) –, como também buscou abarcar outros gêneros cinematográficos (como o musical, a aventura, o filme histórico, as narrativas folclóricas, etc.) numa pouco disfarçada tentativa de atrair, para suas platéias, aquele público que buscava entretenimento nos “perigosos” filmes estrangeiros. Contudo, por maiores que fossem os esforços de Franco e seus aliados, a população, em geral, sempre conseguiu desenvolver formas de “filtrar”, o que lhe era imposto, criando, durante todo o período, sua

própria interpretação daquilo que lhe era oferecido. Neste aspecto, Raymond Carr afirmou:

As dificuldades do regime em impor sua 'cultura' e as conseqüências de seu fracasso em fazê-lo não foram mais aparentes em nenhum outro lugar do que no cinema. Com mais poltronas per capita do que qualquer outro país europeu, a Espanha dos anos 40 e 50 era uma nação de viciados em cinema. (...) Filmes importados da Itália e dos Estados Unidos, embora irreconhecíveis depois das mutilações provocadas pela censura, eram portadores de valores incompatíveis com aqueles do regime. (...) Assim telas exibindo Rita Hayworth eram atacadas com garrafas de tinta pelos falangistas, como um protesto contra a exibição de um libertinismo corrosivo¹⁰.

**Cartaz do filme *Marcelino Pan y Vino*
(*Marcelino Pão e Vinho*, dir. Ladislao Vajda, 1955)**

Além de denotar as dificuldades em conseguir absoluto domínio sobre a constante resistência contra o regime que houve durante todo o período, esta afirmação de Raymond Carr é particularmente interessante porque também localiza algumas das principais referências que acabaram influenciando os jovens cineastas que produziram

¹⁰ CARR, Raymond. *Modern Spain (1875 - 1980)*. Oxford: Oxford University Press, 1980. p.164.

sob o Franquismo: o neo-realismo italiano e o cinema norte-americano da década de 1950, particularmente o melodrama, o *film noir* e o *western*.

Neste sentido, o regime franquista estimulava a produção de um cinema folclórico, com roupas típicas e canções populares, que após a “abertura” de 1953, não só abriu a Espanha aos turistas, mas também para *Hollywood* que tipificou de vez para o mundo as personagens espanholas, ajudando a compor e fortalecer o gênero que o espanhol já chamava de *españolada*.

Apesar disso, também é importante destacar que, na própria textura dos filmes produzidos nas décadas de 1940 e 1950, residia o germe daquilo que, anos mais tarde, seria utilizado por vários cineastas para fazer uma esperpêntica¹¹ paródia das normas franquistas.

Um exemplo disto pode ser dado através do casto “cine de niños”. Muitos foram aqueles que perceberam que os excessos estilísticos utilizados pelos cineastas do regime acabavam “*kitschifitando completamente os princípios da religião católica*”¹², o que abria brechas para leituras extremamente ambíguas, quando não totalmente “subversivas”.

Apenas para mencionar um exemplo das “enormes brechas” que esta “kitschificação” abria no discurso oficial, basta citar que o escritor Terence Moix, em sua autobiografia, relata verdadeiro *frisson* que espectadores como ele (homossexuais) sentiam diante da relação entre Marcelino e o belo Cristo, o qual, no final do filme, nu, leva o corpo do menino para o Paraíso, numa cena em que muitos estudiosos – como Marsha Kinder e Paul Julian Smith – identificam um forte, e “inconsciente”, teor homoerótico que acaba dando contornos homossexuais e pedófilos a uma paródia kitsch da *Pietà* (Marcelino deitado no colo de Jesus Cristo).

O fato é que por mais que tentasse normatizar a sociedade com base na repressão, Franco nunca conseguiu extinguir por completo a *mirada deformante* que os espanhóis dirigiam a este teatro representado por “malos atores”. E não só no cinema, mas também na literatura e nas artes plásticas, os artistas sempre conseguiram, de uma forma ou de outra, resistir à ideologia franquista.

Uma resistência que em meados da década de 1950 ganhou força e expressão no meio cinematográfico. Nesta época, dois jovens cineastas, Juan Antonio Bardem e Luis Garcia Berlanga, recém-saídos do *Instituto de Investigaciones y Experiencias*

---

¹¹ Esperpento refere-se ao que poderíamos definir, brevemente, como “*uma forma especificamente espanhola de humor absurdo, freqüentemente associado a Valle-Inclán*”. KINDER, Marsha. *Blood Cinema: The reconstruction of national identity in Spain*. Berkeley: University of California Press, 1993. p.115. Segundo Ricardo Gullón, “*a caricatura seria o ponto de partida para a reconstrução da realidade (...) Se o esperpento é subversivo, ele o é porque degrada o mito, a idéia de mito, seu valor ou valores, dos quais a continuidade do mundo burguês, o nosso mundo, depende*”. Apud. Kinder, Op.cit., p.115.

¹² VALDERI, Alejandro. *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*. Madrid: Editorial Pliegos, 1996. p.122.

Cinematográficas (IIEC), produziram algumas das mais importantes obras do período. Em 1951, realizaram juntos *Esa pareja feliz* (*Esse Casal Feliz*), uma ácida paródia social, onde a “felicidade” expressa no título, choca-se com a situação degradante vivida pelas personagens.

Mas foi no ano seguinte que surgiu um dos mais importantes filmes produzidos durante o franquismo: *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (*Bem-vindo Sr. Marshall*, 1952), dirigido por Luis García Berlanga. Parodiando a excitação criada pela possibilidade de recebimento de ajuda financeira do exterior, Berlanga retratou os habitantes de uma cidade que se fantasiam de andaluzes (o estereótipo do povo espanhol vendido e consumido no exterior) para agradar aos supostos benfeitores.

Cartaz do filme *¡Bienvenido Mr. Marshall!*
(*Bem-vindo Sr. Marshall*, dir. Luis García Berlanga, 1952)

O comentário social é fortíssimo e profundo. A retomada do esperpento é mais do que evidente e criativa, principalmente devido à manipulação que lhe foi dada pelo cineasta, através do cenário falso com o qual as personagens escondem a miséria da cidade. Este constitui-se como reflexo de uma *mirada deformante*, carregada de um

ímpeto renovador sobre a realidade, ao expor ao ridículo o projeto de modernização autoritária do regime.

O espermático discurso contido no filme é também um importante exemplo de como, através dos mais diversos estratagemas, os cineastas da época conseguiam, em certa medida, burlar as imposições do governo. Todavia, a rígida censura franquista ainda cerceava o cinema. Por isso, Berlanga, Bardem e outros representantes de sua geração reuniram-se, em 1955, nas *Primeras Conversaciones Cinematográficas*, em Salamanca (sob o patrocínio da revista “Objectivo”) e fizeram uma contundente crítica à política cultural do governo, desenhando um quadro nada agradável em relação ao cinema espanhol daquele período.

Segundo o manifesto aprovado em Salamanca,

o cinema espanhol atual é: 1 – Politicamente ineficaz (...); 2 – Socialmente falso (...); 3 – Intelectualmente ínfimo (...); 4 – Esteticamente nulo (...); e 5 – Industrialmente raquítico (...)¹³.

A escolha desses substantivos e adjetivos não poderia ser mais adequada para descrever, na verdade, o regime que ditava as regras deste cinema e, como era de se esperar, a ditadura entendeu perfeitamente o recado: fechou a revista e não só reafirmou os códigos de censura, como também passou a atuar com atenção redobrada; o que fez com que, por exemplo, o filme seguinte de Berlanga, *Los Jueves, Milagro* (1957), fosse quase que inteiramente alterado sob a supervisão direta do censor (um padre, que trabalhou na “reelaboração” do roteiro).

Mas, apesar de todos seus esforços e de sua ainda inquestionável vitalidade, ao final da década de 1950, uma ameaça velada começava a pairar sobre a ditadura franquista. O que se passava nas telas do cinema era apenas um indício disto.

Voltando-se contra tudo que era ineficaz, falso, ínfimo, nulo e raquítico, estes jovens cineastas começavam a povoar as telas com imagens dotadas de inusitados contornos, repletas de críticas, em filmes como *Esa pareja feliz* (*Esse Casal Feliz*, 1951), de Juan Antonio Bardem e Luis Garcia Berlanga; *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (*Bem-vindo Sr. Marshall!*, 1952), de Luis García Berlanga; *Muerte de un ciclista* (*Morte de um Ciclista*, 1955) e *Calle Mayor* (*Rua Principal*, 1956), de Bardem; *Plácido* (1961), *Las cuatro verdades* (*As Quatro Verdades*, 1962) e *El Verdugo* (*O Torturador*, 1964), de Berlanga; *El Pisito* (1958) e *El cochecito* (1960), de Marcos Ferreri; *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel; *Nueve Cartas a Berta* (*Nove Cartas para Berta*, 1964); *Del Amor y Otras Soledades* (1969), de Basilio Martín Patino, *La Tia Tula* (*A Tia Tula*, 1964), de Miguel Picazzo; *La*

---

¹³ FONT, Domènec. *Del Azul al Verde – El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance, 1976. p.147.

Caza (A Caça, 1965), *El jardín de las delicias* (O Jardim das Delícias, 1970), *Ana y los Lobos* (Ana e os Lobos, 1972), *La Prima Angélica* (A Prima Angélica, 1973), *Cría Cuervos* (Cria Cuervos... Lembranças de uma Infância, 1975), todos de Carlos Saura.

Neste momento, os cineastas espanhóis, driblando os mecanismos da censura, começavam a fazer um cinema que deformava, distorcia e parodiava os “heróis da raça”, seus aliados e a situação sócio-cultural vigente.

O *Nuevo Cine Español* destacou novos cineastas com obras preocupadas em discutir e levantar problemas sociais, políticos e ideológicos atravessados pela Espanha de então. Mesmo sob uma censura muito cerrada (por exemplo, são ridículos os cortes impostos ao filme exemplar do movimento, *A Tia Tula*, 1964, de Miguel Picazo – um deles pelos diálogos que debatiam a questão da virgindade), tinham como uma das metas fugir do tipo de cinema “folclórico”, “alienado”, e se dirigir a temas de cunho social e existencial mais contundentes em termos de questionamento da realidade franquista.

Um episódio emblemático neste período deu-se em torno do filme *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel. Esperando melhorar a sua imagem no exterior, o *Ministério de Informação e Turismo*, em uma atitude certamente surpreendente, autorizou que o cineasta que vivia, no exílio, no México, rodasse este filme – que muitos críticos associam à tradição da esperpêntica “novela picaresca” e à obra de Goya – em solo espanhol, contanto que fossem feitas algumas poucas mudanças no final do roteiro.

***Viridiana* (dir. Luis Buñuel, 1961)**

Mas, como se sabe, nem mesmo significativas alterações no roteiro poderiam alterar o corrosivo discurso que acompanha a narrativa da jovem Viridiana, que, trocando o claustro do convento por um sadio confinamento na fazenda de seu tio, protagoniza

uma história carregada de erotismo e “heresias” das mais diversas, sendo a mais conhecida delas a esperpêntica deformação da *Última Ceia*, de Leonardo da Vinci, reproduzida por orgiásticos mendigos.

Contudo, apesar disso – e em evidente demonstração das contradições do regime –, o filme não só foi realizado, como também foi indicado para representar a Espanha no Festival de Cannes, do qual saiu com a Palma de Ouro, detonando um escândalo que acabou resultando na expulsão do diretor geral de Cinematografia da Espanha (por ter ido receber, pessoalmente, o prêmio) e, após um artigo do jornal do Vaticano, na proibição de sua exibição no país por dezessete anos, fato que chamou a atenção mundial para a censura férrea na Espanha de Franco.

Finalmente, no período marcado pelo agonizante colapso do regime franquista e o início da transição democrática espanhola, produziu-se um cinema de reflexão sobre a Guerra Civil Espanhola, o pós-guerra e a vida durante o franquismo, no qual misturaram-se a denúncia, a sátira e a nostalgia, embora tenham sido também abordados outros temas, mas sem o mesmo sucesso. Desta época destacaram-se os filmes: *El espíritu de la Colmena* (*O Espírito da Colmeia*, 1973), de Victor Erice; *Furtivos* (1975), de José Luis Borau; além dos documentários ambíguos *Canciones para después de una guerra* (*Canções para Depois de uma Guerra*, 1971), *Queridísimos Verdugos* (*Queridíssimos Torturadores*, 1973) e *Caudillo* (*Caudilho*, 1975), todos dirigidos por Basilio Martín Patino; o nostálgico documentário-testamento do franquismo *El Último Caído* (*O Último Caído*, 1975 - inacabado), planejado por José Luis Sáenz de Heredia; e *Raza: El espíritu de Franco* (*Raça: O Espírito de Franco*, 1977), de Gonzalo Herralde, que realiza, através do exemplo do filme *Raça* (1942), um balanço entre cinema e política na Espanha franquista.

4.3 – OS CINEASTAS OFICIAIS E SUAS PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS

4.3.1 – JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA: O MODELO DE CINEMA FRANQUISTA

José Luis Sáenz de Heredia nasceu em Madrid, no ano de 1911, numa família muito conhecida e rica da Espanha: os Primo de Rivera, sendo seu tio Miguel Primo de Rivera, presidente da Espanha durante um período ditatorial (1923 - 1930), e seu primo José António Primo de Rivera, fundador e dirigente da Falange. Desde muito jovem interessou-se por teatro e cinema. Após interromper seus estudos de arquitetura, começou a escrever comédias para grupos de teatro amador. Em 1933, passou a legendar filmes estrangeiros em espanhol. Nesta época, seu amigo Serafín Ballesteros, fundador dos

estúdios cinematográficos que levavam seu nome, convidou José Luis Sáenz de Heredia para escrever o roteiro e dirigir o filme *Patricio miró a una estrella* (*Patricio olhou para uma estrela*, 1934), uma comédia sobre o mundo do cinema. Este filme chamou a atenção de Luis Buñuel, então em sua transitória etapa de produtor executivo da *Filmófono*, que convidou o jovem cineasta para dirigir, sob sua supervisão, os filmes “*La hija de Juan Simón* (*A Filha de Juan Simon*, 1935) e *¿Quién me quiere a mí?* (1935), intentos de cinema popular que tiveram relativo êxito. Ao começar a Guerra Civil Espanhola recebeu uma oferta para trabalhar no *Departamento Nacional de Cinematografía* (DNC), mas preferiu incorporar-se à frente de batalha como alferes provisional, alcançando a patente de tenente. Durante o conflito, um grupo de socialistas aprisionou Sáenz de Heredia que, graças à intervenção do cineasta Luis Buñuel, foi libertado pouco tempo depois.

José Luis Sáenz de Heredia: O cineasta predileto de Franco

Com o final da Guerra Civil e a chegada de Francisco Franco ao poder na Espanha, José Luis Sáenz de Heredia produziu um importante filme de propaganda franquista: *¡Presente! En el enterramiento de José Antonio Primo de Rivera* (*Presente! no Enterro de José Antonio Primo de Rivera*, 1939). Este curta-metragem apresentava o traslado dos restos mortais de José Antonio, o fundador da Falange, desde o cemitério de Alicante até o Monastério de El Escorial, entre os dias 20 e 30 de novembro de 1939. As imagens que documentam o acontecimento foram carregadas de intensidade dramática, contando

ainda com a impactante música “Crepúsculo dos Deuses” de Richard Wagner, ratificando as dimensões heróica, mítica, operesca e fúnebre conferidas ao acontecimento e a homenagem ao primeiro mártir do movimento franquista.

No ano seguinte, o cineasta foi encarregado de iniciar o chamado “Cinema de Cruzada” com a alegoria político-religiosa *Vía Crucis del Señor por tierras de España* (*Via Cruzes do Senhor por Terras da Espanha*, 1940), produzida pelo *Departamento Nacional de Cinematografía*. Baseado num texto literário de Manuel García Viñolas, este curta-metragem tinha um duplo interesse: era a primeira vez que a Guerra Civil Espanhola era exposta em forma de alegoria e se propunha à legitimação religiosa da sublevação militar como tema central e único de um filme. Neste sentido, ao iniciar-se com a seguinte legenda: “Para constância da dor que as fúrias comunistas ao Senhor”, o filme propõe em dezesseis minutos as catorze estações clássicas da Via Cruzes cristã, ilustradas com imagens de arquivo, fotografias e cenas reconstruídas alusivas ao “martírio” da Espanha por seus inimigos da Frente Popular. Na primeira estação, Dolores Ibárruri inflama as massas; na segunda, os milicianos cometem assassinatos; na terceira, um miliciano comete sacrilégios, etc. Filme singular e atípico baseado no exercício de montagem e nas cenas de choque (uma criança arrasta com uma corda a cabeça de um Cristo coroado de espinhos), assinala uma das linhas de força centrais da futura propaganda franquista.

Vía Crucis del Señor por tierras de España
(*Via Cruzes do Senhor por Terras da Espanha*,
dir. José Luis Sáenz de Heredia, 1940)

Este gênero, do qual *Raza* (*Raça*, 1942) seria a máxima expressão, nasceu com o objetivo concreto de legitimar ante o público espanhol as razões da insurreição militar contra as instituições democráticas da Segunda República.

Neste aspecto, quando o General Franco, sob o pseudônimo de Jaime de Andrade, escreveu um romance autobiográfico, sintetizando a ideologia franquista, e decidiu transformá-lo em filme, não é de se estranhar que tenha pensado imediatamente em José Luis Sáenz de Heredia como seu realizador. Afinal, o cineasta oferecia a garantia política de ser primo-irmão de José Antonio Primo de Rivera e ex-combatente no lado franquista. Também oferecia a garantia profissional de ter se formado, no período anterior a Guerra Civil Espanhola, na produtora *Filmófono*, sob as ordens e supervisão direta de Luis Buñuel, o diretor mais prestigiado do cinema republicano.

O resultado da parceria entre o ditador e o cineasta foi *Raza* (*Raça*, 1942), um filme que deveria expressar ante o mundo as razões históricas, religiosas, morais e sociais da Guerra Civil Espanhola e que deveria servir de modelo para as próximas produções cinematográficas franquistas. Em linhas gerais, o filme realiza um panorama da Espanha desde a Guerra Hispano-Americana de 1898 até o final da Guerra Civil Espanhola em 1939, através do destino da família Churruca.

A ação inicia-se em Villagarcía de Arosa, em 1897, momento em que esposa e filhos do capitão da marinha Pedro Churruca aguardam a chegada deste de uma longa viagem no “Nautilus”. O capitão é apresentado como um valoroso militar que trata de inculcar em José, Pedro e Jaime, seus três filhos, o glorioso espírito castrense, fazendo-os saber o sentido do heroísmo, da pátria e da raça, para o qual lhes exemplifica a extraordinária atitude de seu heróico antepassado, caído na Batalha de Trafalgar. Mas também Pedro Churruca terá a ocasião de demonstrar a valentia de seu espírito, quando convocado para a guerra em Cuba, é ali ferido e morto em combate. O tempo transcorre, e com ele os filhos do capitão Churruca e de Isabel de Andrade, sua esposa, cresceram em idade e em ideais. Deles, José parece seguir os passos militares de seu pai, enquanto Pedro ambiciona a carreira política, como deputado. Enquanto os outros dois filhos, Jaime segue sua vocação religiosa, tornando-se sacerdote, e Isabel acaba contraindo matrimônio com Luís de Echevarria, um oficial amigo de José. São os anos prévios ao advento da República, durante a qual a situação ideológica e familiar parece agravar-se.

Passando o tempo, chega-se a 1936, ano em que eclode a Guerra Civil Espanhola, com a qual se recrudescem as diferenças entre Pedro, renomado político da República em sua qualidade de deputado, e José, combatente oficial do exército nacional. Na confusão da luta José é surpreendido tentando fazer chegar uma carta à seus

companheiros de armas sitiados no Quartel da Montanha. Julgado, é condenado a ser fuzilado. A sentença se cumpre, mas, uma vez recolhido o seu cadáver, sua noiva Marisol descobre que milagrosamente continua vivo. Uma vez recuperado, José obtêm sucesso em incorporar-se na zona nacional, onde consegue que Luis de Eschevarría, seu cunhado, supere a crise emocional pela qual está passando, de igual modo que logra colocar em evidência seu enorme valor.

Do outro lado, Jaime integrado na Ordem de San Juan de Dios, é alvo junto ao resto dos religiosos e crianças órfãs do convento, de um sangrento assassinato, perpetrado pelos republicanos, fato este que parece iniciar uma mudança radical nos ideais defendidos por Pedro Churruca, antes um republicano convicto. Dessa forma, trai os republicanos/comunistas, entregando alguns planos secretos para uma espia nacionalista, o que leva a sua detenção e posterior morte. A reboque de tudo isso, a guerra chega ao seu fim, com a vitória dos nacionalistas de Franco. José e Marisol conseguem ficar juntos. A cena final é ambientada no dia do “Primeiro Desfile da Vitória” em Madrid (19 de maio de 1939), do qual fazem parte José Churruca e Luís de Echevarría, que traz um final feliz à uma história marcada pelo conflito.

Raça, exportado para Alemanha e Itália, foi apresentado fora do concurso da Bienal de Veneza, consagrando a Sáenz de Heredia como o realizador oficial do regime franquista. Por isso, não se estranhou, quando Franco decidiu enviar o cineasta ao fronte soviético para apresentar *Raça* aos soldados espanhóis da Divisão Azul. Por trás disso, na realidade, o ditador queria que Sáenz de Heredia realizasse, em plena Segunda Guerra Mundial, um documentário sobre as façanhas heróicas dos dezoito mil soldados espanhóis da Divisão Azul, formada em 1942, que foram enviados para a frente russa, com o objetivo de ajudar as tropas alemãs na luta contra o “inimigo comum” – o comunismo. No entanto, dois anos depois, quando Franco passou a não apoiar mais diretamente os países do Eixo, chamou de volta seu cineasta e o que restava da Divisão Azul, cancelando todos os planos de produção de um filme de propaganda sobre o tema. Com a vitória dos Aliados, a Divisão Azul tornou-se um tabu na Espanha, já que a sua existência mostrava que o ditador espanhol havia apoiado o nazi-fascismo na Segunda Guerra Mundial.

De qualquer forma, mesmo com o cancelamento do projeto cinematográfico dedicado à *Divisão Azul* e, posteriormente, de outro dedicado à biografia de José Antonio Primo de Rivera, Sáenz de Heredia, identificado como o cineasta oficial e o mais brilhante expoente do cinema franquista, continuou acumulando uma sucessão de êxitos e prêmios em diversos gêneros cinematográficos e cada um de seus filmes originou um ciclo de

imitações do mesmo tipo. Conseguiu seus melhores resultados no campo da comédia, onde mostrou uma fluidez e vivacidade diretamente herdadas do cinema norte-americano: com *El escándalo* (*O Escândalo*, 1943), introduziu o caligrafismo “a la española”; *Bambú* (1945) inscreve-se na abertura do ciclo colonial; *Mariona Rebull* (1947) combina a adaptação literária, o melodrama familiar e a história social com grande eficácia, adotando um ponto de vista burguês insólito ao demagógico cinema de então; *La mies es mucha* (1948) pode ser entendido como o autêntico começo do ciclo de “cinema religioso”; e, finalmente, *Las aguas bajan negras* (1948) marca os limites do cinema histórico-social.

Entre as produções de propaganda política e os melodramas moralizantes que José Luis Sáenz de Heredia escreveu e dirigiu durante a década de 1940, destacou-se a comédia social *El destino se disculpa* (*O Destino se Desculpa*, 1944), que conta a história de Ramiro, um jovem de um pequeno povoado que devido a uma inesperada herança, muda-se para Madrid e, em pouco tempo, passa de um simples locutor de rádio à um milionário. Mas, quando seu inseparável amigo Teófilo morre, este converte-se na sua consciência, uma espécie de fantasma que o avisa dos perigos que se aproximam e que o faz dedicar sua vida e fortuna às causas franquistas.

Em 1949, Sáenz de Heredia fundou a sua própria produtora, a *Chapalo Films*, que lhe permitiu financiar seus próprios projetos durante as décadas seguintes. A partir daí, filmou alguns filmes que alcançaram grande sucesso, tais como a ambiciosa versão cinematográfica de *Don Juan* (1950); *Todo es posible en Granada* (*Tudo é Possível em Granada*, 1954), uma comédia romântica sobre a relação conflituosa de Margaret, a presidente de uma companhia norte-americana que chega a Andaluzia para comprar umas terras que contém urânio, e Fernando, o único proprietário que se nega a vender suas terras porque acredita que nelas se esconde o tesouro do último rei mouro de Granada; e sua obra-prima *Historias de la radio* (*Histórias da Rádio*, 1955).

No entanto, o cinema espanhol da década de 1950 foi marcado por um fato curioso que envolveu um filme de Sáenz de Heredia. Em 1950, no contexto da Guerra Fria, o regime franquista ressuscitou o filme *Raça* (1942) de sua letargia para reiniciar uma segunda vida comercial, que gratificasse o ego do ditador e recordasse aos cidadãos do pós-guerra, às vésperas de uma nova e perigosa “extrangeirização” da Espanha, como as derrotas históricas de Trafalgar e de Cuba ante aos anglo-saxões haviam sido vingadas pela “raça” com a Cruzada vitoriosa de 1936-1939. Para isso se modificou o título do filme para *El espíritu de una Raza* (*O Espírito de uma Raça*, 1950), manipulação que atenuava as intensas conotações fascistas do título original, depois da derrota dos países do Eixo, com a adição de um termo suavizador de extração religiosa, muito congruente com a

nova etapa do regime sob o signo do nacional-catolicismo. Também se efetuou uma nova dublagem do filme que modificou algumas passagens dos diálogos para retirar matizes mais circunstanciais e torná-los mais permanentes. Esta nova cópia manipulada e podada de suas piores referências nazi-fascistas e alusões anti-EUA, que foram substituídas por um tom fortemente anticomunista, voltou a apresentar-se no Palácio da Música em 3 de julho de 1950, obtendo uma acolhida muito menos entusiasta. E em fevereiro de 1964 Franco ingressou finalmente na Sociedade Geral de Autores da Espanha, registrando oficialmente seu pseudônimo Jaime de Andrade, utilizado quando escreveu o livro “Raza” (“Raça”).

Na década de 1960, entre 1961 e 1963, Sáenz de Heredia foi o diretor do *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (IIEC), convertido por ele, em novembro de 1962, na *Escuela Oficial de Cinematografía* (EOC). No ano seguinte, o cineasta foi encarregado de realizar o documentário biográfico *Franco, ese hombre* (*Franco, esse homem*, 1964), encomendado pelo Ministério de Informação e Turismo, como parte da campanha propagandística das comemorações dos “XXV Anos de Paz”, que também levou à produção do filme *Diálogos de la paz* (*Diálogos da Paz*, 1964), de José María Font Espina e Jorge Feliu.

Franco, ese hombre (Franco, esse homem, 1964)

O filme começa com imagens documentais em cores do *XXV Desfile da Vitória* em Madrid, evento que será utilizado como marco referencial da biografia do general Franco, copiando o procedimento estabelecido por *El camino de la paz* (*O Caminho da Paz*, 1959). Franco, da tribuna presidencial, parece evocar seu passado e um *flash-back* transporta o espectador a cidade natal de Franco, El ferrol, em 1892, para mostrar com fotografias e documentos familiares a infância do protagonista. A carreira militar de Franco está exposta com documentos curiosos e raros, sobretudo em sua decisiva etapa africana. Entre eles figura uma explicação da grave ferida que Franco teve na barriga, em junho de 1916, na Batalha de Biutz, detalhada pelo então capitão-médico Enrique Blasco Salas ante sua radiografia. Logo, desde o advento da República, o documentário dilui-se entre o quadro político de época (visto muito negativamente, como de costume) e as vicissitudes biográficas de Franco. A sublevação militar de 1936 é relatada sucintamente até a liberação de Alcázar de Toledo e, a continuação desta gesta emotiva, se descobre a nomeação de Franco como Generalíssimo dos Exércitos e Chefe de Estado, em 1º de outubro de 1936, em Burgos. Abre-se, em seguida, uma dilatada elipse sobre a guerra, para concentrar-se na figura do biografado. A tal efeito, no pavilhão espanhol da Feira Internacional de Nova York, é entrevistado o embaixador espanhol ante a ONU Manuel Aznar, autor de “História Militar da Guerra de Espanha”, que descreve as grandes etapas da guerra e as virtudes militares e humanas de Franco. Depois de imagens da tomada de Madrid pelos nacionalistas, se expõe a neutralidade espanhola na Segunda Guerra Mundial, apesar das pressões de Hitler e Mussolini. Mas, procura mostrar que em 1946 se inicia um “injusto e ingrato” boicote ao regime por parte dos vencedores. Contudo a razão de Franco triunfa, com o retorno dos embaixadores a Madrid a partir de 1950. A voz em *off*: “Os senhores embaixadores voltaram. Eram outros, mas os que os recebia continuava sendo o mesmo”.

É depois desta biografia político-militar que se inicia uma breve descrição do perfil humano e privado de Franco, mostrando seus *hobbies* e paixões, como a pintura e a pesca. Este fragmento sucinto não justifica evidentemente o propósito declarado de Sáenz de Heredia: “fica claro que não se trata de um filme de propaganda, já que a ênfase se colocava na humanidade da personagem”. Após o Desfile da Vitória que abriu o filme, Franco desce da tribuna aos acordes do hino nacional. Franco, na sala de projeção do seu palácio, termina de assistir ao mesmo filme que haviam visto os espectadores e logo responde a uma breve entrevista de Sáenz de Heredia, na qual afirma: “O ser espanhol voltou a ser algo sério no mundo, constituímos a reserva espiritual do Ocidente e temos, por conseguinte, uma alta missão que cumprir”. À pergunta de se os espanhóis

são difíceis de governar, responde: “*Não, pelo contrário. Como homens de grande temperamento temos acentuadas nossas qualidades, que nos fazem tão duros para a luta como nobres e constantes nos serviços da paz*”.

Mostra exemplar do culto à personalidade de um governante vivo pelo cinema, *Franco, esse homem* foi lançado com grande campanha publicitária e obteve uma boa audiência, composta por franquistas, curiosos e opositores ao regime. Era um documento celebrativo, realizado com muita eficácia propagandística, que cumpriu, com êxito, sua função.

Com a morte do General Franco, Sáenz de Heredia planejou realizar um filme intitulado *El Último Caído* (*O Último Caído*, 1975), sobre os fatos mais significativos da vida de Franco, desde 1964, data que finaliza a biografia do filme *Franco, esse homem*, até 1975, ano de sua morte e enterro no Vale dos Caídos. O documentário biográfico pretendia, também, dedicar uma atenção especial ao crescimento e aprendizagem do Príncipe Don Juan Carlos. Estavam previstas ainda entrevistas com membros da família de Franco, com os chefes da Casa Civil e Militar, com os médicos que acompanharam a doença de Franco, com o Presidente do Governo e com o próprio Rei Juan Carlos I. No entanto, os tempos já eram outros e o cineasta não conseguiu obter os recursos financeiros necessários para a realização de sua homenagem cinematográfica póstuma ao *Caudillo*.

Na Espanha pós-franquista o cineasta oficial de Franco não produziu mais nenhum filme, passando a viver no ostracismo até a sua morte em 1992. Assim como Leni Riefenstahl e Veit Harlan, José Luis Sáenz de Heredia buscou reabilitar sua imagem. A tentativa foi feita no documentário *Raza, El Espíritu de Franco* (*Raça, O Espírito de Franco*, 1977), de Gonzalo Herralde. Utilizando o filme *Raça* como base e contrapondo-o às declarações de Pilar Franco e de Alfredo Mayo, famoso ator espanhol que interpretou o protagonista franquista José Churrua, o *alter ego* do ditador, o cineasta Gonzalo Herralde construiu um documentário que analisa a carga ideológica de *Raça*, fazendo um retrato psicológico do General Franco, mas só utilizando elementos, em princípio, favoráveis a Franco, ao filme e ao seu realizador.

4.3.2 – JUAN DE ORDUÑA: O CINEMA DRAMÁTICO DO FRANQUISMO

Juan de Orduña y Fernández-Shaw nasceu em Madrid em 1907. Debutou como ator de teatro em 1923 e como ator de cinema em *La casa de Troya* (*A Casa de Tróia*, 1924), de Alejandro Pérez Lugín e Manuel Noriega. Tornou-se um dos atores mais

conhecidos do cinema mudo espanhol, através de êxitos como *Boy* (1926), de Benito Perojo; *Pilar Guerra* (1926), de José Buchs; *El misterio de la Puerta del Sol* (*O Mistério da Porta do Sol*, 1929), de Francisco Elías; e *Nobleza baturra* (1935), de Florián Rey. Depois de dirigir seu único filme na época do cinema mudo, *Una aventura en el cine* (*Uma Aventura no Cinema*, 1928), baseado no texto de Weceslao Fernández Flórez, este antigo galã das telas de cinema deu início, após a Guerra Civil, a uma extensa atividade como diretor (quarenta títulos), tornando-se um dos cineastas mais prestigiados do cinema franquista. Na companhia *Cifesa*, começou por exaltar os militares franquistas vitoriosos, em filmes explicitamente de caráter propagandístico: *Porque te vi llorar* (*Porque te vi chorar*, 1941) e *¡A mí la Legión!* (*Eu Gosto da Legião Estrangeira!*, 1942).

O cineasta espanhol Juan de Orduña

Porque te vi chorar, o primeiro deles, era um filme de propaganda no qual uma distinta marquesa era violentada durante a Guerra Civil por um lúbrico miliciano republicano em Astúrias e dava à luz a um filho bastardo, desprezado pela sua nobre família, até que a sua honra fosse salva ao contrair matrimônio com um operário eletricitista, que se compadeceu dela “porque te vi chorar”. Logo nascem suspeitas de que o marido havia sido o estuprador e de que se casara por interesse econômico, mas a calúnia se desmonta quando se demonstra que não poderia sê-lo, pois se trata de um

“cavalheiro mutilado” que combateu na defesa de Oviedo no dia em que ela foi violentada e seu noivo assassinado.

Apresentando o modelo claramente folhetinesco proposto por Orduña, *Porque te vi chorar* se presta a várias considerações importantes. A primeira é que este filme introduz o tema do estupro de uma mulher honesta por um “vermelho”, tema inaugural que voltaria a aparecer em *Boda en el infierno* (*Boda no Inferno*, 1942), de Antonio Román; trata-se de uma agressão que pode alcançar uma categoria alegórica, como a imagem de uma Espanha honrada e nobre (a protagonista é aristocrata) estuprada pelas turbas revolucionárias. Por outro lado, o final feliz que dissipa todas as suspeitas e reconcilia a marquesa ao operário veiculava a consigna fascista de reconciliação das classes sociais antagônicas, eliminando todas as suas contradições sociais.

Porque te vi chorar era, portanto, muito funcional para as consignas ideológicas do franquismo e muito funcional também para o público popular educado no melodrama lacrimoso literário, teatral, radiofônico e filmado.

¡A mí la Legión! foi, indubitavelmente, o primeiro grande êxito de Juan de Orduña. O filme conta como dois homens de caráter oposto, El Grajo, um veterano renomado, e Mauro, um novato com passado desconhecido, iniciam uma curiosa amizade, enquanto servem como legionários. Um dia em que ambos se divertem, ocorre um acontecimento desafortunado que leva a morte de um homem. Os indícios acusam Mauro pelo assassinato, e como tal é levado a julgamento. Não obstante, as investigações de El Grajo o levam a descobrir o verdadeiro culpado de tão cruel ação: um judeu com fama de intransigente usureiro. Tempos depois, os dois se reencontram fora da vida militar e são envolvidos numa espécie de complô político interrompido pela eclosão da Guerra Civil Espanhola, que possibilitou a oportunidade de ambos voltarem ao combate e “salvar” a Espanha dos comunistas.

Após essas primeiras produções cinematográficas dedicadas à causa franquista Juan de Orduña dedicou-se, na melhor etapa de sua carreira na *Cifesa*, a realizar sete comédias, dentre as quais destacam-se: *Deliciosamente tontos* (1943) e *Ella, él y sus millones* (*Ela, Ele e seus Milhões*, 1944). Em seguida, Juan de Orduña foi alternando os gêneros de moda: os filmes religiosos (*Misión Blanca*, 1945, e *Teresa de Jesús*, 1961), as adaptações literárias (*La Lola se va a los puertos*, 1947, segundo a obra dos irmãos Machado; *Zalacaín el aventurero*, 1954, de Pío Baroja); as biografias da época (*Serenata española*, 1947, sobre Albéniz).

¡A mí la Legión! (Eu Gosto da Legião Estrangeira!, dir. Juan de Orduña, 1942)

Deste grupo de filmes ganhou destaque *Misión Blanca* (*Missão Branca*, 1945), um elogio cinematográfico ao trabalho dos colonos e evangelizadores espanhóis que deram suas vidas nos quatro pontos cardeais do planeta. Neste caso, Juan de Orduña trasladou a ação à distante Guiné Espanhola, onde um sacerdote é recebido por um missionário ancião que relatará a história do pai Javier, filho de um banqueiro sem escrúpulos, que teve de sair da Espanha depois de cometer uma escandalosa fraude. Este chegou a Guiné com a idéia de aproveitar-se das numerosas riquezas daquele país. Ali o missionário recém-chegado luta para redimir seus semelhantes e, em particular, um colono que pretende matá-lo. No final, descobrimos tratar-se de pai e filho.

O maior sucesso da carreira de Juan de Orduña, no entanto, foi *Locura de Amor* (*Loucura de Amor*, 1948). Nova versão do melodrama do cinema mudo, evocava o trágico destino de Dña. Juana, a “Louca”, esposa de Felipe, o “Formoso”, e mãe do imperador Carlos V, que cai progressivamente em uma loucura provocada por um marido infiel e ambicioso.

Alba de América (Alvorada da América, 1951)

Depois deste filme, Juan de Orduña investiu no florescente drama histórico, evocação grandiloqüente de um passado imperial que o regime resistiu a considerar ultrapassado: *Pequeñeces* (*Pequenas Coisas*, 1949), adaptação da novela do padre Coloma, sobre a vida escandalosa da condessa Currita de Albornoz e seus casos amorosos; *Agustina de Aragón* (*Agustina de Aragão*, 1950), sobre a defesa heróica de Zaragoza contra as tropas napoleônicas; *La leona de Castilla* (*A Leoa de Castilha*, 1951), sobre o episódio histórico dos comuneros; e *Alba de América* (*Alvorada da América*, 1951), irada réplica ao filme britânico *Christopher Columbus* (*Cristovão Colombo*, 1949), de David MacDonald e produção que encerra o ciclo do gênero histórico. Este tipo de cinema marcou uma época: Bardem e Berlanga começam seu primeiro filme, *Esa pareja feliz* (1951), com uma sátira deste tipo de produções. É notório também, segundo relatos de época, que a crença de Juan de Orduña no regime franquista e o seu envolvimento com os temas políticos e históricos eram tão fortes, que o cineasta costumava se emocionar e chorar durante as filmagens de seus dramas históricos.

Juan de Orduña foi também o artífice do triunfo internacional da atriz Sara Montiel, no filme *El último cuplé* (1957), que deu lugar ao subgênero de “películas de cuplés”, tais como “*La tirana*” (1958). Na década de 1960, o cinema de Juan de Orduña apresentou-se cada vez mais antiquado, ultrapassado e somente conseguiu mínima repercussão com a refilmagem de *Nobleza baturra* (1965) e na série “Teatro lírico español”, a partir das adaptações de treze conhecidas *zarzuelas* que filmou para a TVE (1967-1969). Seus últimos filmes careceram de consistência, em nada lembrando a solidez narrativa de seus melhores trabalhos, parecendo mais uma caricatura de suas conhecidas produções. Faleceu, pouco antes do colapso do franquismo, em 1974.

CAPÍTULO V

CINEMA DO BRASIL VARGUISTA: O SIMPATIZANTE AMBÍGUO

“O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressionante. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito de nossa administração, será uma admirável escola. Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu”.

Getúlio Vargas

5.1 – O BRASIL DE GETÚLIO VARGAS: PROPAGANDA E CONTROLE DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

Getúlio Dornelles Vargas nasceu a 19 de abril de 1882¹, na cidade de São Borja (Rio Grande do Sul), perto da fronteira com a Argentina, e era filho do estancieiro e chefe político local Manuel do Nascimento Vargas e de sua esposa Cândida Dornelles Vargas. Seu pai, veterano da Guerra do Paraguai, foi um dos primeiros partidários do líder republicano gaúcho Júlio de Castilhos. Em 1893, já na República, pegou novamente em armas para combater a Revolução Federalista, terminando por ser promovido a general.

Sua infância foi marcada pela vida rústica de São Borja e suas fazendas. Com quinze anos, Getúlio iniciou a sua carreira militar, alistando-se no batalhão de infantaria de sua cidade natal. Em 1903, após um breve estágio como cadete, matriculou-se na Faculdade de Direito de Porto Alegre. Sua orientação filosófica, como muitos de seu Estado e sua época, foi partidária do positivismo e pelo *castilhismo*, a doutrina e o estilo político de Júlio Prates de Castilho. Por isso, de imediato, integrou-se à mocidade estudantil republicana, participando em 1907 da fundação do Bloco Acadêmico Castilhista. Nesse mesmo ano concluiu o curso superior. Em 1909, depois de uma rápida experiência como promotor público, começou a advogar e foi eleito deputado estadual

---

¹ Quando era jovem, Getúlio alterou alguns documentos para fazer constar seu ano de nascimento como 1883. Esse fato somente foi descoberto nas comemorações do centenário de seu nascimento, quando, verificando-se os livros de registro de batismo da paróquia de São Borja, descobriu-se que Getúlio nascera em 1882.

pelo Partido Republicano Riograndense (PRR).

Em 1929 Vargas era apenas um discreto político gaúcho de quarenta e seis anos que fora Ministro da Fazenda de Washington Luís e que, eleito Presidente (cargo hoje intitulado Governador) do Rio Grande do Sul (1928 - 1930), promoveu com rara habilidade a reconciliação entre os partidos locais. Logo, tendo consolidado sua carreira política no plano federal, Vargas se encontrava, de fato, em posição privilegiada para exercer um papel moderador na política gaúcha, sem ameaçar a liderança inquestionável de seu chefe político, Borges de Medeiros. Graças à pacificação regional emerge o “Rio Grande Unido”, comparecendo pela primeira vez na disputa pela sucessão presidencial.

Da inesperada divisão entre as poderosas oligarquias de São Paulo e Minas Gerais, surgiu a campanha da Aliança Liberal (Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraíba), apoiando o nome de Getúlio Vargas. Agitando o cenário político, a campanha repercutiu de norte a sul. As eleições deram a vitória ao candidato governista Júlio Prestes, o que abriu caminho à luta armada, articulada por Osvaldo Aranha e pelos seus tenentes. O processo revolucionário se tornou irreversível com o assassinato de João Pessoa em 26 de julho de 1930.

A Revolução eclodiu no dia 3 de outubro de 1930 e as tropas revolucionárias avançaram para a capital da República (Rio de Janeiro). A 24 de outubro de 1930 o presidente Washington Luís foi deposto por uma junta provisória, que transferiu o governo para Getúlio Vargas, em 3 de novembro de 1930.

Desde o momento em que Getúlio Vargas viu consolidar-se a vitória da Revolução de 1930, mostrou-se bastante preocupado em estruturar seu governo ancorado em mecanismos de propaganda e de controle da opinião pública, inspirados nas experiências político-culturais dos regimes nazi-fascistas, como meio de difundir as idéias e os ideais que norteariam sua atuação política. Neste aspecto, segundo Maria Helena R. Capelato, embora

o varguismo não possa ser definido como um fenômeno fascista, é preciso levar em consideração a importância da inspiração das experiências alemã e italiana nesse regime, especialmente no que se refere à propaganda política. No Brasil, a organização e o funcionamento dos órgãos produtores da propaganda política e controladores dos meios de comunicação revelam a inspiração européia. Os organizadores da propaganda varguista, atentos observadores da política de propaganda nazi-fascista, procuraram adotar os métodos de controle dos meios de comunicação e persuasão usados na Alemanha e na Itália, adaptando-os à realidade brasileira².

Os primeiros passos do governo Vargas em direção à organização da propaganda

---

² CAPELATO, Maria Helena Rolim. “Propaganda política e controle dos meios de comunicação”. In: PANDOLFI, Dulce. (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. pp. 167 e 169.

política no plano nacional foram traçados na criação, em 2 de julho de 1931, do *Departamento Oficial de Publicidade* (DOP), vinculado ao *Ministério da Justiça e Negócios Interiores*. E aqui é importante destacar a preocupação de estabelecer, ainda durante o governo provisório, uma estrutura destinada a dar publicidade e esclarecer os atos governamentais, num equilíbrio delicado entre informação e controle.

Na avaliação do então Ministro da Justiça, Osvaldo Aranha, em discurso de julho de 1931, “*por deficiência de meios, por inadvertência ou por falta de um aparelho de difusão dos atos e programas do governo, a imprensa tem deixado de examinar e mesmo de focalizar vários assuntos de relevante interesse*” – falha que o DOP pretendia sanar. Além de fornecer dados e informações precisas para a imprensa escrita, o DOP foi responsável pela difusão de um programa de rádio em âmbito nacional, antecessor da *Hora do Brasil*. A atenção em relação ao rádio tampouco era casual: o veículo chegava instantaneamente aos lugares mais recônditos do país e prescindia da alfabetização – aspectos significativos num país continental e com poucos leitores.

Em 10 de julho de 1934, visando uma organização mais sistemática da propaganda governamental, Getúlio Vargas criou o *Departamento de Propaganda e Difusão Cultural* (DPDC), que tinha como objetivo, além das atribuições do antecessor,

a propaganda em si mesma, destinada a discutir de público os imperativos do Estado moderno, mostrando o sentido de suas realizações, a fim de conseguir o máximo de colaboração de seus cidadãos. A tarefa do novo departamento deveria ser mais de experimentação, estudando a utilização do cinema, da radiotelegrafia e de outros processos técnicos, no sentido de empregá-los como instrumentos de difusão³

de idéias e na formação de uma opinião favorável aos projetos do poder público. Segundo Simon Schwartzman, a iniciativa pode ser encarada como um esforço para colocar os meios de comunicação de massas a serviço direto do Poder Executivo, uma iniciativa, à qual não faltou a influência do *Ministério Nacional para Esclarecimento Público e Propaganda*, recém-criado com a instalação do regime nazista em 1933⁴.

Esta afirmação pode ser constatada através do relatório de Luís Simão Lopes, Oficial do Gabinete da Presidência da República, que, impressionado com as estruturas estatais de propaganda nazista da Alemanha, conhecidas em uma de suas viagens pela Europa, sugeriu entusiasticamente, em carta ao Presidente Vargas, a criação de uma miniatura do modelo de Ministério de Propaganda do III Reich no Brasil:

Prezado Dr. Getúlio,
(...) De Zurique segui para Berlim, com Aimée, tencionando passar somente

³ “A racionalização do governo”. Apud. SCHWARTZMAN, Simon (org.). *Estado Novo, um auto-retrato*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1983. pp.61-62.

⁴ SCHWARTZMAN, Simon et alii. *Tempos de Capanema*. São Paulo /Rio de Janeiro: Paz e Terra/FGV, 2000. p.104.

dois ou três dias; mas tomando informações sobre o Ministério da Propaganda, tão interessante me pareceu a sua organização, que fiquei oito dias, coligindo notas e, principalmente, cópia da moderna legislação alemã sobre trabalho, propaganda etc. após o advento do governo nacional-socialista, senhor absoluto da Alemanha em todos os ramos de atividade do país. (...)

O que mais me impressionou em Berlim foi a propaganda sistemática, metodizada do governo e do sistema de governo nacional-socialista. Não há em toda a Alemanha uma só pessoa que não sinta diariamente o contato do “nazismo” ou de Hitler, seja pela fotografia, pelo rádio, pelo cinema, através de toda a imprensa alemã, pelos líderes nazis, pelas organizações do partido, ou, seja, no mínimo, pelo encontro, por toda a parte, dos uniformes dos SA (tropas de assalto) ou SS (tropas de proteção pessoal de Hitler). As eleições últimas demonstraram que o povo foi realmente “nazificado”, mas calcula-se que ainda existem na Alemanha 12 a 13 milhões de cidadãos simpatizantes ao comunismo, que os alemães consideram obra exclusiva dos judeus (Marx, Trotsky, Stálin etc. são judeus), premeditada destruição geral de tudo para que eles, judeus, se apossam de fato do mundo.

Eu não compreendo como funcionaria essa máquina de “judaização” do universo... Parece-me que através do capitalismo seria mais fácil. Essa teoria visa justificar a guerra sem tréguas movida aos judeus, ao ponto de ter sido recentemente proibida a exibição de uma fita inglesa só porque a estrela é judia. A propaganda da Alemanha é feita intensamente no estrangeiro e dentro do país. No exterior há uma parte secreta (pessoas bem informadas dizem que, só na Inglaterra, o M. da Propaganda já gastou mais de 10 milhões de libras e outra parte feita às claras que me foi explicada, e no interior são usados amplamente todos os meios conhecidos, como rádio, cinema, imprensa, que são totalmente controlados pelo governo. Este possui órgãos especializados, chamados “câmaras” (do cinema, do rádio, etc.).

A organização do Ministério de Propaganda fascina tanto, que eu me permito sugerir a criação de uma miniatura dele no Brasil. Evidentemente não temos recursos para manter um órgão igual ao alemão; não temos necessidade de muitos de seus serviços e nem a nossa organização política e administrativa o comportaria, mas podemos adotar a organização alemã, dotando o país de um instrumento de progresso moral e material formidável. A Alemanha, além das outras todas, leva-nos a vantagem de ter um governo praticamente ditatorial, com jurisdição sobre todas as circunscrições do país, que joga com as quantias necessárias, verbas secretas, livre admissão e demissão de funcionários, etc.; etc.

Mas, com todos os tropeços que se nos deparam, devemos, ensaiar a adoção dos métodos modernos de administração, de órgãos de ação pronta e eficaz, experimentados em outros países.

A nossa máquina administrativa é tão antiquada e pouco flexível que o Conselho de Comércio Exterior, utilíssima criação do Governo Provisório, foi considerada revolucionária, dentro do organismo burocrático, pois não se admitia que o Presidente da República tratasse diretamente com os funcionários, sem a interferência dos ministros.

O M. da Propaganda é uma espécie de super-ministério, que superintende todos os outros e também as “câmaras” especializadas (rádio, cinema, etc.) que são autônomas até certo ponto. O Ministro Goebbels é uma grande figura de homem dinâmico e talvez o cérebro do nacional-socialismo, o criador, interpretador e realizador do sistema, porque não se pode negar que aquilo é um sistema de governo, que tem pontos de vista próprios sobre todos os problemas.

O M. da Propaganda dirige desde a cultura física da juventude alemã, no interior, até a defesa, no exterior, contra notícias tendenciosas etc., publicadas sobre os governantes, o sistema ou qualquer produto alemão. É um crivo por onde passa tudo o que se resolve de importante no governo alemão (inclusive confecção de leis) e ao mesmo tempo um tronco que tem ramificações em

todos os departamentos, aos quais envia a seiva do dinamismo e da crença entusiástica do Ministro Goebbels nos princípios nacionais-socialistas. Desta troca de idéias, deste controle da vida política e administrativa do país resultam, talvez, em grande parte, a força esmagadora do governo alemão, que está liquidando ou absorvendo as últimas resistências, os últimos inimigos do “nazismo”⁵.

Para dirigir o novo departamento, Getúlio Vargas chegou a convidar Monteiro Lobato, conforme registrou em seu diário, entre os dias 11 a 15 de novembro de 1934:

Chamei o escritor Monteiro Lobato para entregar-lhe a direção do Serviço de Propaganda, mas encontrei-o muito absorvido pelas suas sondagens em busca de petróleo⁶.

– a mesma busca que o levaria, anos depois, a ser encarcerado pelo regime. A incumbência acabou sendo atribuída ao jornalista e escritor sergipano Lourival Fontes, manifesto admirador do fascismo italiano, profundo conhecedor do fascismo e simpatizante do Integralismo. O DPDC compreendia, além da *Imprensa Nacional* e do setor de radiodifusão, os setores de cultura e cinema, tendo estimulado a produção de filmes educativos por meio de prêmios e favores fiscais.

A respeito das atividades do órgão que dirigia, Lourival Fontes declarou à imprensa, em 14 de abril de 1936:

Vulgarizamos não só as realizações do governo como também procuramos esclarecer a opinião pública sobre certos problemas do momento. (...) E, assim, pelo rádio, pela imprensa e pelo cinema estamos realizando uma obra duradoura, patriótica, sincera – cuja finalidade superior consiste justamente no ideal que todos devemos cultivar de tornar o Brasil conhecido no mundo inteiro.

Vale lembrar que a importância dos meios de comunicação para a propaganda política fora salientada também por Assis Chateaubriand em 1935, ocasião em que criticou Getúlio Vargas pela incapacidade de utilizá-los de forma eficiente. Mencionando o exemplo da Alemanha nazista, Chateaubriand comentou que nesse país

a técnica de propaganda obtém resultados até a hipnose coletiva (...). O número de heréticos se torna cada vez mais reduzido porque o esforço da sugestão coletiva é desempenhado pelas três armas poderosas de combate da técnica material de propaganda: o jornalismo, o rádio e o cinema⁷.

Com a instauração do Estado Novo, em 10 de novembro de 1937, e o fechamento do Congresso Nacional, as atribuições do DPDC também passaram a incluir a censura sobre todos os meios de comunicação. Ironicamente, o órgão instalou-se nas dependências do Palácio Tiradentes, antiga sede da Câmara dos Deputados, no Rio de Janeiro. Para fazer frente às novas funções, no início de 1938, o DPDC foi transformado

⁵ Carta de Luiz Simões Lopes a Getúlio Vargas. Londres, 22/09/1934. CPDOC/FGV, GC 34.09.22, pp.1-3.

⁶ VARGAS, Getúlio. *Diário Volume 1: 1930-1936*. São Paulo/Rio de Janeiro: Siciliano/FGV, 1995, p.341.

⁷ *Diário de S. Paulo*, 30/04/1935. Apud. CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em Cena. Propaganda Política no Varguismo e no Peronismo*. Campinas: Papirus, 1998.p.66.

no *Departamento Nacional de Propaganda* (DNP), que ainda vinculado ao *Ministério da Justiça* e dirigido por Lorival Fontes, passava a atuar em todos os campos relacionados a “educação nacional” e a exercer a censura e o controle dos meios de comunicação.

Em 27 de dezembro de 1939, o DNP foi substituído pelo *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP) que, diretamente subordinado a Presidência da República e sempre dirigido por Lourival Fontes, atuou como o órgão coercitivo máximo da liberdade de pensamento e de expressão durante o Estado Novo e como o porta-voz autorizado do regime varguista. Os poderes do DIP e o seu raio de ação, muito mais amplo do que o dos predecessores, tornaram a sigla famosa a ponto de sobrepujar todas as demais, de tal sorte que raramente se leva em conta que o seu surgimento se inscreve numa trajetória que teve início com a Revolução de 1930. De acordo com o Decreto-Lei nº1915, o DIP tinha como principais objetivos:

coordenar, orientar e centralizar a propaganda nacional, interna e externa, e servir como elemento auxiliar de informação dos ministérios e entidades públicas e privadas; organizar os serviços de turismo, interno e externo; fazer a censura do teatro, do cinema, das funções recreativas e esportivas, da radiodifusão, da literatura social e política e da imprensa; estimular a produção de filmes educativos nacionais e classificá-los para a concessão de prêmios e favores; colaborar com a imprensa estrangeira para evitar a divulgação de informações nocivas ao país; promover, organizar, patrocinar ou auxiliar manifestações cívicas e festas populares, com intuito patriótico, educativo ou de propaganda turística, assim como exposições demonstrativas das atividades do governo, e organizar e dirigir o programa de radiodifusão oficial do governo⁸.

Para a execução dessa grande e complexa tarefa, as atividades do DIP distribuíam-se entre cinco divisões específicas, dedicadas aos setores considerados estratégicos para a propagação do ideário do regime. A *Divisão de Radiodifusão* era uma das mais destacadas, por ter sob sua vigilância o mais importante meio de comunicação do país, assim como a *Divisão de Imprensa*, encarregada do controle do conteúdo que se veiculava por jornais, revistas e livros. A *Divisão de Cinema e Teatro* responsabilizava-se não só pelo conteúdo das produções brasileiras nesses setores como pelo incentivo de realizações que tivessem por objetivo a divulgação dos feitos de Vargas e de seu governo. Havia também a *Divisão de Turismo*, que apesar de sua modesta atuação buscava “enaltecer as belezas naturais deste vasto país”, e a *Divisão de Divulgação*, responsável pela distribuição de publicações oficiais e por controlar e veicular os discursos governamentais. Além delas, a estrutura do DIP contava com onze serviços

---

⁸ Cf. “O conceito brasileiro da imprensa e a propaganda no Estado Novo”. *Anuário da Imprensa Brasileira*. Rio de Janeiro: DIP, s.d. pp.29-32. Ver também BRASIL. Leis, decretos, etc. *Coleção das leis de 1939; atos do poder executivo, decretos-leis de outubro a dezembro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939. Vol.7. pp.590-597 (Anexo: As Atribuições do DIP). Sobre a estrutura de funcionamento do DIP e do DEIP-SP ver o trabalho de: GOULART, Silvana. *Sob a Verdade Oficial. Ideologia, Propaganda e Censura no Estado Novo*. São Paulo: Editora Marco-Zero, 1990.

auxiliares, seis criados por lei – comunicações, contabilidade e tesouraria, material, filmoteca, discoteca e biblioteca – e cinco por portaria do diretor-geral – garagem, distribuição de propaganda, registro de imprensa e administração do Palácio Tiradentes. A gigantesca burocracia do DIP era composta ainda, através do decreto-lei nº.2.557, de 4 de setembro de 1940, por filiais denominadas de DEIP (*Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda*), presentes em cada um dos estados brasileiros. Esta estrutura altamente centralizada era considerada como fator de modernidade, apelando-se para os princípios de sua eficácia e racionalidade. Com isso, segundo Mônica Pimenta Velloso,

a questão da cultura passa a ser concebida em termos de organização política, ou seja, o Estado cria aparatos culturais próprios, destinados a produzir e difundir sua concepção de mundo para o conjunto da sociedade.(...) É necessário ressaltar que é durante o Estado Novo que se elabora a montagem de uma propaganda sistemática do governo. E o que é mais inédito é que existe todo um discurso que legitima a necessidade de se propagandar o governo⁹.

Instrumentos do Poder: O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) construindo a imagem do líder Getúlio Vargas e do Estado Novo: cartilha escolar “Getúlio Vargas: O Amigo das Crianças”; cartaz de propaganda da concentração trabalhista para as festividades do 1º de Maio; capa do livro “Radiofusão Educativa”: o rádio unificando o país e servindo como instrumento de educação e propaganda do regime varguista.

No entanto, ao contrário do *Ministério Nacional para Esclarecimento Público e Propaganda* que, dirigido por Goebbels, centralizava a política cultural da Alemanha nazista, o DIP não ocupava todos os espaços da atividade intelectual brasileira. A presença de Gustavo Capanema no *Ministério da Educação e Saúde* (MES) estabeleceu uma dualidade de orientação cultural. Entre este e o *Departamento de Imprensa e*

⁹ VELLOSO, Mônica Pimenta. “Cultura e Poder Político: Uma Configuração do Campo Intelectual”. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi, VELLOSO, Mônica Pimenta & GOMES, Ângela Maria Castro. *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982. p.72.

Propaganda (DIP) surgiu uma divisão de trabalhos, pela qual o primeiro dirigia a cultura erudita, e o segundo controlava os meios de comunicação e a cultura popular. Capanema cercou-se de uma equipe de intelectuais ligados à vanguarda do Modernismo – Carlos Drummond de Andrade era seu chefe de gabinete – e deu inteira liberdade a Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Cândido Portinari e outros artistas que, a partir de 1936, trabalharam na construção e decoração da nova sede do Ministério.

Bem diverso era o grupo que auxiliava Lourival Fontes. Cercado de intelectuais de pensamento centralista, entre os quais Cassiano Ricardo e Cândido Mota Filho, o diretor do DIP imprimiu uma orientação autoritária à atividade editorial, que era seu principal campo de ação. Durante o Estado Novo surgiram inúmeros livros e cartilhas escolares exaltando a figura de Vargas, o “redentor dos brasileiros”. Por meio de inúmeros folhetos e livros, desde cartilhas até trabalhos que justificavam o golpe de 1937, o DIP louvava as realizações governamentais e a figura de Getúlio Vargas, conforme pode se perceber através da leitura dos seus títulos bastante sugestivos: *O Sorriso do Presidente Vargas*; *O Perfil do Presidente Vargas*; *Getúlio Vargas para as Crianças*; *Getúlio Vargas: O Amigo das Crianças*; *Getúlio Vargas, estadista e sociólogo*, entre muitos outros, chegando até a transformar o aniversário Presidente em efeméride escolar, de maneira que em centenas de escolas espalhadas pelo Brasil milhares de crianças lhe rendiam homenagens no dia 19 de abril.

Ao mesmo tempo, o DIP estendia seus tentáculos sobre a imprensa, não só através da censura, como pela incorporação e lançamento de jornais e de revistas a serviço do governo. Por um dos dispositivos da Constituição de 1937, a imprensa passou a ser subordinada ao poder público. Francisco Campos, um dos ideólogos de maior prestígio do regime e autor do texto constitucional, defendia a função pública da imprensa, argumentando que o controle do Estado era o que garantiria a comunicação direta entre o governo e o conjunto da sociedade. O pressuposto fundamental que orienta a análise de Francisco Campos é o de que se vivia em um Estado de massas e, conseqüentemente, os mecanismos de integração política utilizados pelo liberalismo, a que ele denominou de “integração política intelectual” (via Parlamento), não se adaptavam mais a essa nova configuração. Segundo ele, o mundo moderno é um mundo onde o que predomina é a cultura de massa, que acaba gerando a mentalidade de massa, uma nova forma de integração, que se origina nos mecanismos de contágio via ampliação e difusão dos meios de comunicação. Nesse novo ambiente, tomado pelos apelos e pelos recursos irracionais de mobilização, a ação política tem que necessariamente se atualizar e se render ao imperativo irreversível dos novos tempos. Numa época em que as forças estão

desencadeadas é preciso que se construa um mundo simbólico capaz de arregimentá-las, unificando-as de forma decisiva, de tal forma que esse mundo simbólico se adapte “às tendências e aos desejos” das massas humanas:

É possível hoje, com efeito, transformar a tranqüila opinião pública do século passado em um estado de delírio ou de alucinação coletiva, mediante os instrumentos de propagação, de intensificação e de contágio das emoções, tornados possíveis precisamente graças ao progresso que nos deu a imprensa de grande tiragem, a radiodifusão, o cinema, os recentes processos de comunicação que conferem ao homem o dom aproximado ao da ubiqüidade e, dentro em pouco, a televisão, tornando possível a nossa presença simultânea em diferentes pontos do espaço. Não é necessário contato físico para que haja multidão. Durante toda a fase da campanha ou da propaganda política, toda a nação é mobilizada em estado multitudinário. Nessa atmosfera emotiva seria ridículo admitir que os pronunciamentos de opinião possam ter outro caráter que não seja o ditado por preferências ou tendências de ordem absolutamente irracional¹⁰.

O autor também atribuía uma “vocação legislativa” à imprensa, uma vez que esta consultaria cotidianamente os interesses do povo. A centralização da informação era apresentada como uma forma de agilizar o processo de consulta popular, descartando-se o Parlamento como uma instituição anacrônica e deficiente. O jornal *A Manhã*, porta-voz oficial do regime, sob a direção de Cassiano Ricardo, efetuava uma série de inquéritos populares sobre a política do governo, que eram publicados sob o sugestivo título: “A rua com a palavra”, um exemplo de como o governo erigiu a imprensa em órgão de consulta dos anseios populares.

Dessa forma, a doutrina do regime buscava mostrar que o Estado só é capaz de assegurar a democracia quando consulta diretamente o povo nas suas mais legítimas aspirações. Segundo o *Anuário da Imprensa Brasileira*,

nesses jornais, nessas vozes que dominam os espaços radiofônicos, nessas criações cinematográficas (...) é que estão localizados os elementos que proporcionam o contato direto do governo com o povo¹¹.

Assim, entre o governo e o conjunto da sociedade não há necessidade de intermediários, quando o chefe sintetiza a “alma nacional”.

Getúlio Vargas, por seu lado, procurou sempre contar com o apoio da imprensa. Em

---

¹⁰ CAMPOS, Francisco. *O Estado Nacional. Sua estrutura, seu conteúdo ideológico*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1940. p.25. Neste livro, o autor elabora com minúcia de detalhes os fundamentos políticos e ideológicos que justificariam a criação de um Estado totalitário que deveria substituir o Estado liberal-democrático, uma experiência, para o autor, em franco processo de decadência e desintegração. O pressuposto que acompanha essa justificação é o da falência da experiência liberal – democrática, o que resultaria na afirmação de que o totalitarismo seria como que um imperativo dos tempos modernos. Afinal, seguindo a linha de Mihail Manoilescu, enquanto o século XIX foi a era do pluralismo político, o século XX seria a era do monismo político. Esse seria o imperativo do século, que imporia a todos os países a aparição do partido único como um instrumento político com a mesma característica de universalidade do sistema parlamentar e do multipartidarismo do século XIX. Não por acaso, para M. Manoilescu, que o partido único vinha ocupando o cenário político de países tão distintos, manifestando-se, porém, de maneira sensivelmente análoga. À guisa de ilustração, cita as experiências da URSS (1917), Turquia (1918), Itália (1922), Alemanha (1933) e Portugal (1933). Sobre o projeto fascista de Francisco Campos as informações foram extraídas de: SCHWARTZMAN, Op.cit., 2000. pp.79-84.

¹¹ ANUÁRIO DA IMPRENSA BRASILEIRA. Rio de Janeiro, DIP, s.d. p.122.

várias oportunidades – discursos e entrevistas – destacou o papel do jornalismo. Em 1936, na Associação Brasileira de Imprensa, abordou o tema no discurso “A missão social do jornalismo brasileiro”, em que afirmava:

(...) por convicção e experiência, tornou-se para mim perfeitamente natural manter com os jornalistas relações de inalterável cordialidade, alheio a preferências de ordem política ou pessoal. Habituei-me a receber encômios e juízos críticos com a mesma serenidade. Se aqueles não me embriagam, estes jamais me fazem mal-humorado. Peso-os por igual, para ver o que há de verdade nuns e noutros, para apreciá-los com tranqüila razão. Coerente com essa conduta procurei sempre prestigiar a Imprensa, ouvindo atentamente as suas sugestões e auxiliando as iniciativas de interesse de classe, em colaboração com o órgão que a defende e representa¹².

Vargas tinha, portanto, uma visão muito clara a respeito da importância da imprensa para o apoio e a divulgação das medidas do seu governo. Neste sentido, a cooptação dos jornalistas se deu através de pressões oficiais, mas também pela concordância ou silêncio de setores da imprensa com a política do governo. Assim, ao mesmo tempo em que incentiva a profissão jornalística através da legalização das conquistas e a evolução da categoria, que garantia direitos aos trabalhadores da área, utilizava-se do DIP para cercear o que não fosse do interesse do governo em matéria de divulgação.

Havia íntima relação entre censura e propaganda. As atividades de controle, ao mesmo tempo que, impediam a divulgação de determinados assuntos e notícias proibidas (por exemplo, fatos que mostrassem ou sugerissem descontentamento ou oposição ao regime, temas relativos a problemas econômicos, ideologias políticas contrárias ao Estado Novo, crimes, corrupção, etc.), impunham a difusão de outros na forma adequada aos interesses do Estado. A uniformização das notícias era a garantida pela *Agência Nacional*, tanto no que dizia respeito às matérias escritas quanto às imagens fotográficas. Era ela que produzia as fotos publicadas na imprensa nacional e estrangeira. O DIP distribuía as notícias gratuitamente ou como matéria subvencionada, dificultando assim o trabalho das empresas particulares. Além disso, as redações dos jornais passaram a conviver diariamente com a figura do censor do DIP, para quem a leitura de tudo o que se publicava era obrigatória. Em algumas publicações o controle mostrava-se mais efetivo, como foi o caso do jornal *O Estado de S. Paulo*, que em março de 1940 sofreu intervenção, sendo invadido pela polícia, e teve sua diretoria destituída, passando para a órbita do governo até o fim do Estado Novo. Tiveram o mesmo destino os jornais *A Manhã* (RJ, 1941) e *A Noite* (SP, 1942), que foram encampados pelo governo, transformando-se em fantoches do regime. Em agosto de 1941, o DIP proibiu a circulação

---

¹² VARGAS, Getúlio. “A missão social do jornalismo brasileiro”. Discurso proferido na A.B.I. em 17/07/1936. In: *A Nova Política do Brasil*. Vol. IV. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

de todos os jornais editados em línguas estrangeiras – cerca de sessenta – e que anteriormente publicavam também a tradução de suas matérias. A proibição fazia parte da campanha muito difundida, na época, para que o Brasil se tornasse "mais brasileiro".

O DIP promoveu também concursos de monografias, garantindo às obras premiadas, nitidamente de caráter apologético, publicação e divulgação por todo o país. Inúmeros folhetos explicativos do novo regime e que divulgavam a obra do governo, principalmente no campo da legislação trabalhista, marcaram a atuação doutrinária do órgão. Ainda dentro da área de divulgação do ideário estadonovista, o DIP lançou diversas publicações, entre as quais a de maior destaque foi *Cultura Política - Revista Mensal de Estudos Brasileiros*. A revista tinha como propostas principais a promoção de nova concepção de cultura, unificando a ordem política e social sob a égide do Estado, e o esclarecimento do rumo das transformações políticas e sociais em curso no país.

Já o rádio foi um dos maiores responsáveis pela propagação dos ideais de Vargas pelos quatro cantos do país, tornando-se o principal canal de comunicação entre o governante e os governados¹³. Sobre a importância do rádio no país, Vargas afirmou:

O governo da União procurará entender-se, a propósito, com os estados e municípios, de modo que, mesmo nas pequenas aglomerações, sejam instalados aparelhos rádio-receptores, providos de alto-falantes, em condições de facilitar a todos os brasileiros, sem distinção de sexo nem de idade, momentos de educação política e social, informes úteis aos seus negócios e toda sorte de notícias tendentes a entrelaçar os interesses diversos da nação. A iniciativa mais se recomenda quando consideramos o fato de não existir no Brasil imprensa de divulgação nacional. São diversas e distantes zonas do interior e a maioria delas dispõe de imprensa própria, veiculando apenas as notícias de caráter regional. A radiotelefonia está reservado o papel de interessar a todos por tudo quanto se passa no Brasil¹⁴.

Nas décadas de 1930 e 1940, houve intensa polêmica sobre a utilização do rádio, dividida entre a perspectiva político-cultural e a perspectiva empresarial voltada para o consumo. Os ideólogos nacionalistas, artífices do Estado Novo, defendiam o projeto de radiodifusão educativa com vistas à formação da consciência nacional considerada indispensável à integração nacional.

O uso político do rádio esteve voltado para a reprodução de discursos, mensagens e notícias oficiais. Porém, seu potencial político era imensamente maior: além de difundir o projeto político do governo Vargas, ele poderia ser mobilizado para incentivar comportamentos, atitudes, hábitos e valores tidos como desejados. Daí o rígido controle a que foram submetidas a programação radiofônica e as letras das canções.

¹³ Sobre a utilização do Rádio no Estado Novo ver: GURGUEIRA, Fernando. *"A integração nacional pelas ondas: O rádio no Estado Novo"*. São Paulo: Dissertação de Mestrado (FFLCH-USP), 1995.

¹⁴ VARGAS, Getúlio. "Mensagem ao Congresso Nacional em 1º/05/1937". Apud. CABRAL, Sérgio. "Getúlio Vargas e a música popular brasileira". In: *Ensaio de Opinião*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1975. p.39.

Em 19 de junho de 1933 foi fundada a *Confederação Brasileira de Rádio* (CBR), que, sob a presidência de Edgar Roquette Pinto, congregava todas as estações cariocas e muitas em outros estados¹⁵. A CBR, através de sua Comissão Radioeducativa, antecipou-se ao governo quanto a produção da “rede nacional” de interesse geral. Em 24 de maio de 1934, o diretor da *Imprensa Nacional*, Francisco Antônio Rodrigues de Sales Filho, resolveu sobrepor-se à iniciativa da CBR, organizando o “Programa Nacional” em rede para todo o Brasil. A partir desse projeto inicial, Sales Filho propôs a Vargas que o programa, além da programação educativo-científica e informativa, desenvolvesse nos editoriais a política do governo. Vargas aceitou a idéia e assim, o embrião de uma “Hora do Brasil” política começou a se desenhar.

A “Hora do Brasil”, criada pelo DPDC em 22 de julho de 1935, tornou-se o programa oficial do Estado Novo, sendo transmitido pela rede nacional de radiodifusão todos os dias úteis, das 18h45m às 19h30m, em ondas médias e curtas, e das 19h30m às 19h45m, somente em ondas curtas (o horário nobre da época). Seu objetivo central era divulgar as realizações do governo, obedecendo a finalidades informativas, culturais e cívicas –, assim como se propunha a divulgar “a cultura, o gosto da boa música e da boa literatura”. No entanto, o povo apelidou-a de “o Fala-Sozinho”, numa alusão à sua escassa audiência. O programa que passou a chamar-se “A Voz do Brasil”, em 1951, é o mais antigo em transmissão no país¹⁶.

Além do programa oficial, o Estado Novo exerceu controle sobre a radiodifusão através da censura e da aquisição de emissoras. Em 1940, só no Rio de Janeiro foram proibidos cento e oito programas de rádio. No mesmo ano, o governo encampou a *Rádio Nacional*, transformando-a em uma das maiores porta-vozes do Estado Novo, e começou a pôr em prática um plano que o levaria a monopolizar a audiência de rádio nos principais centros do país. Não se pouparam esforços para tornar a *Rádio Nacional* popular. O primeiro passo para isso foi a formação do maior elenco radiofônico até então reunido numa só emissora: contando com verbas exorbitantes foram contratados, entre outros, Lamartine Babo, Almirante, Ari Barroso, Oduvaldo Viana, buscando reunir, assim, os melhores músicos, humoristas, atores e equipe técnica de rádio do Brasil. A emissora foi dotada de novos estúdios e de equipamentos modernos. A *Rádio Nacional* transmitiu a primeira radionovela brasileira, criou o *Repórter Esso* e promoveu vários concursos cujos resultados eram anunciados na *Hora do Brasil*.

---

¹⁵ A CBR não conseguiu a adesão total das estações, pois, no ano seguinte, as rádios paulistas fundaram sua própria associação (Associação das Emissoras de São Paulo – AESP).

¹⁶ Sobre a “Hora do Brasil” ver: PEROSA, Lillian Maria Farias de Lima. “A Hora do Clique: uma análise sobre o programa oficial de rádio “Voz do Brasil” na Velha e na Nova República”. São Paulo: Dissertação de Mestrado – ECA/USP, 1991.

O anúncio dos resultados de concursos populares na *Hora do Brasil* deve ser entendido como estratégia para tornar o programa mais atraente. Além de divulgar atos governamentais, havia uma parte musical, que contava com a participação de nomes famosos, como Carmem Miranda e Francisco Alves. Assim, a *Rádio Nacional* tornou-se a mais ouvida das oitenta emissoras que havia no país em 1940.

É curioso perceber, no entanto, que dentro do Estado Novo havia duas propostas distintas para a utilização do rádio: uma do DIP, que previa a utilização maciça do rádio como veículo de propaganda do regime; e outra do *Ministério de Educação e Saúde*, órgão que encamparia o projeto de Roquette Pinto, que restringia o uso do rádio às esferas de educação e cultura. Em virtude desse impasse delineou-se o seguinte quadro: Lourival Fontes, diretor do DIP, apresentou ao governo um plano para a criação de uma grande rádio estatal com objetivos propagandísticos, no estilo da que existia na Alemanha nazista, mas a proposta não teve respaldo. Restou-lhe apenas o controle da “Hora do Brasil”; O projeto de Genolino Amado para a utilização intensa do rádio na propaganda do regime também não conseguiu o apoio. Alexandre Marcondes Filho, o ministro do trabalho, tinha um programa próprio para palestras semanais entre 1942 e 1945, nas quais divulgava as inovações trabalhistas de sua gestão; Gustavo Capanema controlava o sistema de radiodifusão educativa, e Cassiano Ricardo encarregava-se do *Departamento de Divulgação Político-Cultural da Rádio Nacional*¹⁷.

Para forjar uma ideologista varguista aceitável pela população, era preciso dedicar uma atenção especial à música popular, último reduto da cultura das classes pobres. Para isso, o Estado Novo estabeleceu que, a partir de 1939, o 3 de janeiro seria comemorado como “Dia da Música Popular Brasileira”. Nesta data, o governo promoveu uma grande festa no Rio de Janeiro, com a participação dos maiores astros do rádio e da canção, entre os quais Carmem Miranda, Francisco Alves, Donga e Heitor dos Prazeres. É importante lembrar também que os compositores foram incentivados a abandonar temas como a malandragem e a boemia em prol do trabalho¹⁸, sob pena de terem suas letras

---

¹⁷ Cf. SOUZA, José Inácio de Melo. *Ação e imaginário de uma ditadura: Controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo*. São Paulo, Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes – ECA/USP, 1990. p.263.

¹⁸ A partir da Revolução de 1930, Getúlio Vargas adotou uma nova postura com relação à grande massa de trabalhadores urbanos. Com a criação do Ministério do Trabalho, em novembro de 1930, Getúlio Vargas procurou amenizar a grande mobilização social trabalhista, conferindo ao Estado um papel de juiz nas disputas entre patrões e empregados. No entanto, apesar da concessão de alguns direitos trabalhistas, houve pouca melhora das condições sociais dos trabalhadores naquele momento. As dificuldades dessa população que trabalhava arduamente, sem receber uma justa remuneração pelo seu trabalho, acabaria se constituindo em tema de uma série bastante significativa de sambas que procuravam exaltar a figura do “malandro”: um tipo que preferia dedicar-se aos bicos, pequenos furtos e exploração de mulheres, evitando entregar-se ao trabalho pesado, que, via de regra, só beneficiava aos patrões. Wilson Batista destacou-se como um dos sambistas mais afeitos ao tema, exaltando a malandragem em sambas como *Lenço no Pescoço* (1933), em que dizia: “Com meu chapéu de lado, tamanco arrastando/ Lenço no pescoço, navalha no bolso/ Eu passo gingando, provooco e desafio/ Eu tenho orgulho em ser tão vadio/ Sei que eles falam desse meu proceder/ Eu vejo quem trabalha andar no misere/ Eu sou vadio porque tive inclinação/ Eu me lembro era criança/ tirava samba-canção”. Exaltando as virtudes do malandro, Wilson

censuradas, como aconteceu com *O Bonde de São Januário* (1940), de autoria de Ataulfo Alves e Wilson Batista, cujos versos diziam: “*O bonde de São Januário/ leva mais um otário/ sou eu que vou trabalhar*”. A letra foi convenientemente emendada: a palavra “otário” foi trocada por “operário”. Os autores refizeram os versos, compondo, assim, uma espécie de hino ao trabalho: “*Quem trabalha é quem tem razão/ Eu digo e não tenho medo de errar/ O bonde São Januário/ leva mais um operário/ Sou eu que vou trabalhar/ Antigamente eu não tinha juízo/ Mas resolvi garantir o meu futuro/ Vejam vocês,/ sou feliz, vivo muito bem/ A boemia não dá camisa a ninguém*”. Assim, o malandro do morro, fã da boemia e avesso ao trabalho, transformava-se numa espécie de “operário padrão” tornando-se um homem feliz, com o futuro garantido através do trabalho. Outro exemplo da época é o samba *É Negócio Casar* (1941), de Ataulfo Alves e Felisberto Martins, que configurou-se num canto de apologia ao novo regime: “*Veja só/ A minha vida como está mudada/ Não sou mais aquele/ Que entrava em casa alta madrugada/ Faça o que eu fiz/ Porque a vida é do trabalhador/ Tenho um doce lar/ E sou feliz com meu amor/ O Estado Novo veio para nos orientar/ No Brasil não falta nada/ Mas precisa trabalhar/ Tem café, petróleo e ouro/ Ninguém pode duvidar/ E quem for pai de quatro filhos/ O presidente manda premiar/ É negócio casar*”. O DIP patrocinou também concursos de Música Popular Brasileira e foi num deles que “Aquarela do Brasil”, de autoria de Ari Barroso, recebeu o primeiro lugar.

A música clássica também teria um papel central no esforço educativo e de mobilização das massas, onde a linha divisória entre a cultura e a propaganda tornava-se tão difícil de estabelecer. Além disto, ela contava com a presença ativa e influente de uma forte personalidade, Heitor Villa-Lobos, que dizia: “*Sou nacionalista até as últimas pontas de meus cabelos*”. Basicamente o trabalho de Villa-Lobos consistia em desenvolver a educação musical artística através do canto coral popular, ou seja, o canto orfeônico:

Nenhuma arte exerce sobre as massas uma influência tão grande quanto a música. Ela é capaz de tocar os espíritos menos desenvolvidos, até mesmo os animais. Ao mesmo tempo, nenhuma arte leva as massas mais substância. Tantas belas composições corais, profanas ou litúrgicas, tem somente esta origem – o povo¹⁹.

Ainda segundo ele,

o canto orfeônico, praticado pelas crianças e por elas propagado até os lares, nos dará gerações renovadas por uma bela disciplina de vida social, em

---

Batista parecia referir-se à sua própria biografia e à de outros compositores negros que, com a popularização do samba através do disco e do rádio, tinham então a oportunidade de, quando não eram enganados pela gravadora, ascender socialmente: enquanto seus avós haviam acabado na miséria, depois de terem trabalhado por toda a vida na condição de escravos, Wilson Batista e outros “malandros” deixavam o trabalho de lado, ante a possibilidade de conquistar dinheiro e fama através do samba. Cf. ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Cultura e Sociedade no Brasil: 1940 - 1968*. São Paulo: Atual Editora, pp.8-9.

¹⁹ Apud. SCHWARTZMAN, Op.cit., 2000.p.108.

benefício do país, cantando e trabalhando, e, ao cantar, devotando-se à pátria!²⁰

Em ofício ao Ministro Gustavo Capanema, Villa-Lobos elabora um *“plano de reforma e adaptação do aparelho educacional da música no Brasil”*, que tinha por objetivo *“fixar o característico fisionômico de nossa música”*, de maneira que o Brasil viesse a se assemelhar aos outros países, tais como

Espanha, Alemanha, Rússia, Itália, Estados Unidos da América do Norte e outros, que já se impuseram no mundo, dominando as tendências dos países fracos, de povos indiferentes.

Essencialmente, o plano previa três escolas de música (de estudos superiores, profissional e de professores) e uma inspetoria-geral de canto orfeônico, com ação sobre todo o país, para

zelar a execução correta dos hinos oficiais, intensificar o gosto e apreciação da música elevada e encaminhar as tendências folclorísticas da música popular nacional (música, literatura e dança)²¹.

Assim, estabeleceu-se nas escolas, já devidamente “nacionalizadas”²², a obrigatoriedade do canto orfeônico, criando-se corais que se apresentavam nas datas cívicas. Essas datas (Semana da Pátria, Independência do Brasil, Aniversário de Getúlio, Dia da Bandeira, do Soldado, da Juventude, da Raça, do Trabalho) eram comemoradas com gigantescos desfiles: espetáculos cenográficos que exaltavam a grandeza do Estado Novo. Os monumentais desfiles patrióticos promovidos pelas escolas no Estado Novo faziam a coreografia triunfal do regime. E a arquitetura acompanhava esse monumentalismo, retomando o estilo neoclássico da Itália fascista, da Alemanha nazista e da União Soviética de Stálin, em prédios como o Ministério da Fazenda.

Apesar de todos esses esforços, a decadência do DIP coincidiu com a do próprio regime varguista: a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial ao lado dos Aliados e a luta dos soldados brasileiros na Europa em prol da democracia minaram o regime e o departamento incumbido de sustentá-lo. A evidência da decadência do DIP ocorreu após o conflito que levou a demissão de Lourival Fontes de sua direção²³. Seus sucessores na

---

²⁰ Ibid. p.108.

²¹ Ibid., p.110.

²² Através das diretrizes do Ministério da Educação, que inspirado no comentário de Gustavo Capanema de que “a educação não pode ser neutra no mundo moderno” fechou, entre 1937 a 1941, 774 escolas particulares em São Paulo, Espírito Santo e no sul do país por serem consideradas “desnacionalizantes”, substituindo-as por 885 escolas públicas, instaladas no mesmo prédio. Além disso, a Comissão Nacional do Livro Escolar, criada em 1938, promoveu a reforma das obras didáticas. Pela constituição de 1937 tornaram-se obrigatórios a educação física e o ensino cívico em todas as escolas do país.

²³ Estando o governo dividido quanto à entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial contra os países do Eixo, em julho de 1942, Filinto Müller, chefe de polícia do Distrito Federal, tentou impedir a realização de uma passeata organizada por estudantes do Rio de Janeiro, em apoio aos países aliados. A manifestação pôde ser realizada graças à intervenção de Vasco Leitão da Cunha, ministro interino da Justiça durante a ausência do titular Francisco Campos. Essa dissensão veio aguçar a polarização no seio das forças governistas. Lourival Fontes, diretor-geral do DIP, colocou-se ao lado do ministro

direção do DIP – Major António José Coelho dos Reis (08/1942 - 07/1943) e Capitão Amílcar Dutra de Meneses (07/1943 – 05/1945) – não conseguiram impedir a perda paulatina dos espaços de atuação do órgão, dadas as pressões em sentido contrário, a partir das sucessivas vitórias dos Aliados na guerra. Em entrevista coletiva à imprensa, o próprio Vargas, reconhecendo a decadência do DIP, afirmou que, a partir da normalização da situação internacional, ou seja, do fim da Segunda Guerra Mundial, o órgão passaria a tratar exclusivamente da divulgação da cultura Brasileira.

No dia 23 de maio de 1945, após a concessão de anistia aos presos políticos, o diretor do DIP, Amílcar Dutra, autorizou a irradiação do discurso do líder comunista Luís Carlos Prestes durante o comício que se realizaria naquela data no Estádio do Vasco da Gama, no Rio. A resolução foi severamente criticada pelo ministro da Guerra, General Eurico Gaspar Dutra, o que determinou uma contra-ordem governamental no sentido de que fosse suspensa a transmissão. O fato, que refletia o descompasso entre a orientação do DIP e de outros setores do governo no que se referia ao novo momento político da nação, resultou na imediata exoneração de Amílcar Dutra de Meneses, que foi substituído por Heitor Muniz, o qual permaneceu no cargo apenas dois dias.

Em virtude de todos os problemas e face a crescente pressão popular pelo fim de todos os órgãos cerceadores de liberdade criados durante a vigência do Estado Novo, o DIP foi extinto em 25 de maio de 1945, pouco antes da deposição de Getúlio Vargas, que ocorreu em 29 de outubro de 1945, pelo Decreto-Lei nº. 7.582. Pelo mesmo decreto, foi criado o *Departamento Nacional de Informações* (DNI).

Na memória coletiva, porém, Getúlio Vargas seguiu sendo identificado como o “Pai dos Pobres” – o que o possibilitou retornar a Presidência da República (1951-1954, eleito democraticamente pelo povo brasileiro) e ter ficado na memória do povo como um dos melhores Presidentes do Brasil –, indício da eficácia do projeto político, cultural e pedagógico colocado em prática pela ditadura do Estado Novo.

5.2 – O CINEMA BRASILEIRO NA ERA DOS ESTÚDIOS: ADHEMAR GONZAGA E CARMEN SANTOS

A produção de filmes em território brasileiro começou em 1898. As chamadas “vistas animadas” tinham de ser trazidas da Europa e dos Estados Unidos. Mas nesse ano

---

interino, o mesmo tendo feito Osvaldo Aranha, Ministro das Relações Exteriores, Ernâni Amaral Peixoto, interventor no estado do Rio de Janeiro, e o próprio Francisco Campos, enquanto o general Eurico Dutra, ministro da Guerra, aliou-se ao chefe de polícia. Em decorrência da crise, no dia 17 de julho foram demitidos de seus cargos Filinto Müller, Francisco Campos, Leitão da Cunha e Lourival Fontes.

passaram a ser produzidas também no Brasil. Afonso Segreto – cuja família se dedicava aos negócios de entretenimento no Rio de Janeiro – comprou em Paris uma câmera de filmar e realizou as primeiras vistas da Baía de Guanabara. Foi exatamente no dia 19 de julho de 1898 que nasceu o cinema no Brasil. Daí em diante, todos os teatros de variedade e todos os cafés-concertos passaram a exhibir filmes.

De 1906 a 1913 a produção cinematográfica brasileira teve certo volume. Existiam antes da *Cinédia* algumas produtoras cinematográficas que, em sua quase totalidade, se concentravam no Rio de Janeiro e São Paulo, como a *Photo-Cinematographia Brasileira* (1908), pertencente a José Labanca e Antônio Leal; a *Arnaldo & Cia.* (1908), de Arnaldo Gomes e Marc Ferrez; a *William & Cia.* (1910), de William Auler; Paulo Benedetti, proprietário em 1915 da *Ópera Filme* e depois da *Benedetti Film* (1924); a *Guanabara Filme* (1916), de Luiz de Barros; a *Rossi Filme* (1921), de Gilberto Rossi e José Medina e a *Phebo Sul América Film*, constituída em Cataguases no ano de 1925 por Pedro Comello, Humberto Mauro e Homero Cortes Domingues.

Após o que a historiografia consagrou como a "bela época" do cinema brasileiro, período compreendido entre 1908 e 1911, no qual alguns exibidores produziram filmes alavancando a produção nacional, em termos quantitativos, temos o início da ocupação quase total do mercado brasileiro pelo produto estrangeiro. Com a Primeira Guerra Mundial, a produção norte-americana açambarcou o mercado brasileiro, afastando suas principais concorrentes européias – França, Itália e Dinamarca. Data daí o início da instalação das agências de distribuição das principais empresas produtoras norte-americanas – *Fox*, *Paramount*, *MGM*, etc.

A produção no Brasil de filmes ficcionais – então denominados "posados" – diminuiu consideravelmente e a qualidade era muito inferior quando comparada ao produto norte-americano. A produção, a partir de então, foi majoritariamente de documentários e cinejornais – então chamados "naturais" –, permitindo a continuidade da atividade, mas em termos absolutamente artesanais. Neste nicho do mercado não havia concorrência estrangeira e existia um público ávido em ver acontecimentos como, por exemplo, o carnaval – *Carnaval do Rio em 1913* (dir. Alberto e Paulino Botelho, 1913) –, as ressacas do mar – *A Formidável Ressaca da Semana Passada* (prod. União Paulista, 1921), a chegada de personalidades importantes – *Visita do Rei Alberto da Bélgica* (dir. Igino Bonfioli, 1920), o futebol – *Paulistas Versus Cariocas* (dir. Paulino Botelho, 1925), paradas militares – *A Grande Parada Militar do Centenário* (dir. Alberto Botelho, 1922) –, eventos políticos – *Washington Luis / Melo Viana* (dir. Igino Bonfioli, 1926) –, etc. Além disso, logo a elite social brasileira viu no cinema um meio para divulgar a si própria, financiando

inúmeros filmes nos quais o espectador poderia apreciar importantes famílias da sociedade – *Em Família – Reminiscências do Passado: 1910-1914* –, fazendas – *Fazenda Ribeiro Magalhães* (prod. Carlos Comelli, 1919) –, fábricas – *Visita às Grandes Oficinas dos Srs. Martins e Barros* (dir. Antônio Campos, 1912) –, políticos inaugurando todo tipo de coisa – *Inauguração Oficial da Estrada de Rodagem Rio-São Paulo* (1928) –, etc. Por último, também filmes publicitários eram uma fonte de renda – *Bordados à Máquina da Singer* (dir. Igino Bonfioli, 1918).

Apesar da situação geral bastante ruim, Antônio Leal – então um dos fotógrafos e diretores mais experientes do Brasil – realizou em 1916 no Rio de Janeiro *Lucíola*, "posado" que obteve grande sucesso de público. Segundo Alex Viany, Leal teria construído um estúdio para a feitura desse filme, marcando

uma das primeiras tentativas de industrialização de nosso cinema²⁴.

Mas todo o sucesso de *Lucíola* não foi suficiente para manter o estúdio em funcionamento ou Leal realizando filmes de ficção.

Na década seguinte, por volta de 1924 em São Paulo, houve outra tentativa de industrialização no sentido atribuído por Alex Viany, ou seja, cristalizada na construção de um estúdio. Desta feita através de Adalberto de Almada Fagundes, próspero industrial dono de uma grande fábrica de louças. A *Visual Filmes* e a sua única produção, *Quando Elas Querem* (dir. Paulo Trincheira e E. C. Kerrigan, 1925), muito impressionaram dois críticos cinematográficos cariocas que tentaram naquele momento compreender o atraso do cinema brasileiro: Adhemar Gonzaga e Pedro Lima. Mas o fracasso financeiro de *Quando Elas Querem* levou Adalberto de Almada Fagundes a retirar-se da atividade cinematográfica.

Foi somente no início da década de 1920 que surgiu no país uma discussão mais substantiva sobre o exercício da atividade cinematográfica. Nesse período debatia-se qual seria a vocação do cinema: se para os chamados filmes "naturais", modernamente conhecidos como "documentários", ou para os filmes "posados", quer dizer, filmes de enredo "ficcional".

Uma figura central para o desenvolvimento do cinema industrial no Brasil foi Adhemar Gonzaga²⁵. Nascido no dia 26 de agosto de 1901, na Tijuca, mudou-se muito

²⁴ VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1987.p.45.

²⁵ Os dados biográficos de Adhemar Gonzaga e históricos sobre a *Cinédia* foram constituídos a partir das informações apresentadas nas seguintes obras: GONZAGA, Alice. *50 Anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987; GONZAGA, Alice & AQUINO, Carlos. *Gonzaga por Ele Mesmo. Memórias e Escritos de um Pioneiro do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1989; GIFFONI FLÓRIDO, Eduardo. "Adhemar Gonzaga". In: *As Grandes Personagens da História do Cinema Brasileiro. 1930-1959*. Rio de Janeiro: Fraiha, 1999. pp.18-21; e verbetes "Adhemar Gonzaga" e "Cinédia". In: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

pequeno para a Rua Silva Manoel, na Lapa. Desde a infância fazia caricaturas e as ensaiava para a revista infantil *Tico-Tico*. Aos onze anos, organizou um jornalzinho de bairro, divulgando os acontecimentos da rua. Por essa época, o cinema já fazia parte da sua vida, tanto pela leitura de revistas estrangeiras, como pela montagem de um arquivo com informações sobre os filmes da *Nordisk* da Dinamarca, da *Éclair* francesa e da *Edson* norte-americana. Informado sobre toda essa produção, um dia, descobriu no Bazar Francês uma pequena máquina de passar filmes movida a manivela. Depois, ganhou de J. Cruz Júnior, dono de cinema, uma série de fitas com as quais ele montava programas de final de semana no seu cinema caseiro.

No começo da década de 1920, Gonzaga escrevia crítica de cinema na revista *Palco e Telas*. Em 1922 ingressou na revista *Para Todos...* usando da mesma estratégia que o colocara na primeira: escreveu para a redação da revista muitas cartas contendo críticas de cinema e outras discussões sobre o assunto, até ser convidado para trabalhar lá.

Adhemar Gonzaga, juntamente com Pedro Lima, entre 1924 e 1930, coordenaram a primeira campanha em defesa do cinema brasileiro através de colunas veiculadas nas revistas *Para Todos*, *Selecta* e principalmente a célebre *Cinearte*. Esta última, criada em 1926, por Adhemar Gonzaga, foi uma das publicações mais importantes na acirrada campanha pela formação de um pensamento cinematográfico brasileiro com ênfase na industrialização, tornando-se um instrumento de vital importância na defesa e divulgação dos filmes brasileiros.

Na campanha empreendida, entre outras questões, os dois críticos buscaram compreender quais as razões do atraso da produção e quais as soluções possíveis que permitiriam a sua industrialização. Acompanhando e discutindo intensamente a produção brasileira daquele momento, eles compreenderam que muitas vezes os filmes não conseguiam chegar às salas, pois os exibidores, devido à sua aliança comercial com os distribuidores estrangeiros, tinham grande resistência em passar o produto nacional. Como solução para esse impasse, os críticos cariocas propuseram uma lei que obrigasse os cinemas a exibirem filmes nacionais. Mas a influência ideológica da dupla não se restringiu a isso. Propuseram ainda: a concentração de esforços em torno da realização de "posados", a criação de uma distribuidora única de "posados" nacionais; a isenção da taxa alfandegária cobrada pelo governo na importação de filme virgem, pois esta taxa era vista como um dos maiores fatores de atravancamento no desenvolvimento de uma possível indústria cinematográfica brasileira; um modelo de industrialização calcado, sobretudo, em Hollywood, ou seja, com o esquema de produção baseado no *sistema de*

estúdios e na política do *star system*; e um modelo artístico fortemente inspirado pelo cinema norte-americano da década de 1920.

A *Cinédia* surgiria como materialização das idéias discutidas em *Cinearte* nos três primeiros anos de sua existência. No final de 1926, a revista promoveu junto com a *Fox* um concurso para escolher um ator e uma atriz, dando aos vencedores um contrato nos Estados Unidos. Gonzaga viajou para Hollywood com os dois ganhadores, Olympio Guilherme e Lia Tora, e lá manteve contatos com artistas e diretores.

A partir de 1927, a *Cinearte* passou a premiar o melhor filme do ano com o famoso Medalhão de Bronze – o primeiro filme a recebê-lo foi *Thesouro Perdido* de Humberto Mauro. E não demorou muito para que a revista entrasse na produção de filmes. Foi feita uma proposta ao Circuito Nacional dos Exibidores, mas os sócios negaram dinheiro para a empreitada. Aborrecido, Gonzaga resolveu produzir o filme. Trabalhando somente nos finais de semana, Adhemar Gonzaga, Paulo Benedetti, Pedro Lima e Paulo Wanderley filmaram *Barro Humano* (1929). Nos papéis principais, Gracia Moreno e Carlos Modesto. O resto do elenco e a própria equipe de filmagem foram compostos por alguns familiares. Sucesso de bilheteria e muito elogiado pela crítica, *Barro Humano* conta a história de um jovem rico e bonito envolvido pelo desejo por três mulheres totalmente diferentes.

Entusiasmado com a repercussão de *Barro Humano*, o próximo passo de Gonzaga foi a construção de um estúdio e a modernização dos equipamentos de filmagem. Antes, viajou para Hollywood com o objetivo de produzir um filme lá. Alugou os estúdios da *United Artists* e chegou a ensaiar algumas cenas com Eva Schnoor e Carlos Modesto. Mas o filme foi interrompido – a família de Carlos Modesto foi contra a sua permanência nos EUA. Mesmo assim, Gonzaga ficou algum tempo em Hollywood. Entrou em contato com as novas técnicas e comprou modernos equipamentos. Conheceu diretores e artistas, entre os quais Norma Shearer, Gloria Swanson, e manteve longa conversa com Charles Chaplin. Voltou ao Brasil ainda com planos de construir um estúdio.

A *Cinédia* foi para Adhemar Gonzaga, seu fundador, a realização de um projeto de cinema nacional, com filmes que uniam temas sérios e elementos populares, como a música, o riso e o carnaval. Foi com os quinhentos contos de réis deixados de herança pelo pai que, em dezembro de 1929, Gonzaga deu o primeiro passo para a concretização da *Cinédia*, comprando um terreno de nove mil metros quadrados, localizado na Rua Abílio, 26 e 32 (hoje General Américo Moura, 371 e 406), no bairro carioca de São Cristóvão (atualmente a sede da *Cinédia* é em Jacarepaguá). Em 15 de março de 1930, a *Cinédia* foi legalmente fundada. No mesmo ano, iniciava-se a construção das instalações dos diversos setores, completadas após três anos: estúdios de filmagem e de som,

laboratórios, almoxarifados, camarins, salas de montagem, sincronização e revisão, alojamento, carpintaria, arquivos, restaurante, departamento de publicidade, departamento comercial e uma distribuidora. Assim, a *Cinédia* dispunha dos mais modernos equipamentos, capazes de produzir filmes em série, dotados de todos os recursos necessários para uma produção de qualidade, seguindo os padrões dos estúdios norte-americanos, e dos melhores profissionais da época.

A produtora nasceu com o objetivo de promover a atualização técnica e estética do cinema brasileiro, elevando as produções brasileiras ao padrão dos filmes estrangeiros, em especial dos norte-americanos. Nessa linha, os filmes produzidos pela *Cinédia* deveriam ter como premissas o apuro narrativo, a qualidade técnica e roteiros bem elaborados. Assim, Adhemar Gonzaga entendia que a *Cinédia* poderia concretizar as expectativas de criar a indústria cinematográfica brasileira e inaugurar no país o modelo dos grandes estúdios, um dos principais responsáveis pelo sucesso de Hollywood.

Adhemar Gonzaga construiu não apenas um estúdio moderno, mas ainda importou os melhores equipamentos da época, montou laboratórios, criou uma distribuidora de filmes e contratou nomes de valor, tais como Humberto Mauro e Almeida Fleming. Apesar de ter produzido filmes de sucesso como os carnavalescos *Alô, Alô, Brasil!* (dir: Wallace Downey, 1935) e *Alô, Alô, Carnaval!* (dir: Adhemar Gonzaga, 1936) ou o melodrama *O Ébrio* (dir: Gilda de Abreu, 1946), a empresa teve grandes dificuldades em manter-se ativa até a sua paralisação em 1951, quando o terreno onde o estúdio estava instalado foi vendido com a finalidade de pagar as dívidas²⁶.

Adhemar Gonzaga também participou ativamente das lutas políticas da classe cinematográfica. Em 1932, durante o Governo Provisório de Getúlio Vargas, entrou em vigor a primeira legislação brasileira sobre cinema, a lei n.º.21.240, e, dentre suas várias medidas, além de diminuir o imposto sobre o filme virgem também previa a exibição compulsória de filmes brasileiros. Adhemar Gonzaga teve influência na redação da lei. Entretanto, essa lei previa a obrigatoriedade de exibição de um curta-metragem nacional em cada programa composto por um longa-metragem estrangeiro, e não a exibição do longa-metragem nacional, conforme o crítico defendia. Somente em 1939 foi decretada uma lei que tornou obrigatória a exibição de um longa-metragem brasileiro por ano em cada cinema. Em 1946, foi decretada nova lei, passando a obrigatoriedade para três filmes de longa-metragem brasileiros por ano em cada cinema. No período analisado a lei de obrigatoriedade estimulou a produção nacional. Posteriormente, principalmente na

---

²⁶ GONZAGA, Alice. *50 Anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.p.15.

década de 1970, foi um instrumento importante para que a produção nacional avançasse significativamente no mercado interno.

Adhemar Gonzaga também participou ativamente da fundação da *Distribuidora de Filmes Brasileiros* (D.F.B.), em 1935, que congregava os principais produtores e visava evitar que a concorrência entre eles tornasse a remuneração dos filmes aviltada. Na década de 1960, a experiência da *Difilme* serviu para possibilitar a produção de vários filmes do Cinema Novo e nos anos 1970 a distribuidora da *Embrafilme* foi uma das alavancas para o avanço do produto nacional no mercado interno.

No mesmo ano de sua inauguração, o cineasta Humberto Mauro dirigiu a primeira produção da *Cinédia*, o filme *Lábios Sem Beijos* (1932). Além do talento de Humberto Mauro as produções da *Cinédia* tiveram diretores competentes como Octávio Gabus Mendes, Gilda de Abreu, Oduvaldo Vianna, Chianca de Garcia, Luiz de Barros e o próprio Adhemar Gonzaga.

Em 1933, novamente Humberto Mauro foi contratado para dirigir *Ganga Bruta*. O filme, que hoje é considerado um dos mais importantes do cinema brasileiro, narra a história do engenheiro Marcos, um jovem que, descobrindo-se enganado pela noiva na noite de núpcias, mata-a alucinado, com a justificativa de que foi traído. Após ser inocentado pela Justiça, vai para o interior, para uma pequena cidade, contratado para serviços de construção. E lá encontra outra mulher, Sônia, que é noiva de Décio. Marcos, que se apaixona por ela, bebe para esquecer. No entanto, Sônia também se apaixona por ele, transferindo assim o desespero para Décio. Por sua vez o noivo procura Marcos, para um quase duelo a fim de que apenas um sobreviva para o amor de Sônia. O filme e o talento de Humberto Mauro foram recuperados anos mais tarde, pelos jovens cineastas que em fins da década de 1950 fundaram o Cinema Novo. O diretor Glauber Rocha definiu, em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, este filme como um primeiro grande clássico do cinema brasileiro, na verdade, “um clássico às avessas”, pois, segundo Glauber Rocha, era

expressionista nos cinco primeiros minutos (a noite do casamento e o assassinato da mulher pelo marido), documentário realista na segunda sequência (a liberdade do assassino e seu passeio de bonde pelas ruas), evolui para o *western* (o bafafá no bar, com pancadaria geral no melhor estilo de um John Ford) e cresce com a mesma força do cinema clássico russo (a posse da mulher, de conotações eróticas freudianas na montagem metafórica da fábrica em ação).

O Cineasta e produtor Adhemar Gonzaga e o cartaz do filme *Ganga Bruta* (dir. Humberto Mauro, 1933)

Na realidade, Glauber Rocha exagerou em dar este status revolucionário ao filme, em decorrência da sua necessidade em buscar a figura de um “patriarca” (cineasta autoral) para o Cinema Novo Brasileiro. Não obstante ser considerado, juntamente com *Limite* (dir. Mario Peixoto, 1931), um dos primeiros clássicos da cinematografia nacional, quando foi lançado, a reação negativa dos críticos e a ausência de público nas salas de exibição transformaram o filme no primeiro grande fracasso da *Cinédia*.

O fracasso de bilheteria de *Ganga Bruta* levou a direção da *Cinédia* a rever e adiar alguns de seus projetos iniciais. Nesse contexto, duas alternativas foram adotadas: 1) apoiado na lei que instituiu a obrigatoriedade de exibição de curtas-metragens nacionais, Adhemar Gonzaga passou a concentrar esforços na produção de cinejornais, tais como *Cinédia Atualidades*, *Cinédia Jornal* e *Cinédia Revista*, e na produção sistemática de documentários sobre os mais variados temas; 2) investir em filmes musicais de baixo custo e de apelo popular.

Em pleno Estado Novo, a maior barreira para o desenvolvimento do cinema brasileiro não era a crise política, mas o limite imposto pela modernização tardia e parcial do país: faltavam energia elétrica, filmes virgens, mão-de-obra especializada, tecnologia (acústica, óptica, elétrica, etc.), política de distribuição de filmes nacionais e boas salas de exibição. O cinema não poderia continuar sendo produzido quase artesanalmente, mas deveria participar do quadro mais amplo do processo de industrialização do Brasil, com

instalações empresariais, utilizando-se de maquinaria e da introdução de métodos organizacionais com a finalidade de aumentar a produtividade.

Além de todas as dificuldades técnicas e financeiras, havia ainda a boa qualidade do filme estrangeiro. O amor pelos filmes norte-americanos produziu no Brasil um modo de fazer cinema amplamente influenciado por sua estética. Qualidade se tornou uma obsessão, tanto para os realizadores quanto para produtores, críticos, atores e técnicos. A crença era que o Brasil precisava o mais rapidamente possível ter sua “fábrica das ilusões”, com produção em série de grandes filmes.

Na década de 1920 foram muitas as campanhas pela industrialização do cinema brasileiro na imprensa, iniciadas por Paulo Lavrador, em *Selecta*, e por Mario Behring, revista *Para Todos*, no ano de 1923. A partir de 1926, o discurso passou a ser radicalmente industrializante, com Adhemar Gonzaga e Pedro Lima em *Cinearte*. Acreditava-se ser a industrialização o caminho para a resolução dos problemas da produção de filmes. Após a montagem da *Cinédia*, Gonzaga conseguiu manter uma intensa atividade nos seus três primeiros anos, o que levou todo o meio cinematográfico brasileiro a acreditar que criar uma nova Hollywood era possível aqui.

Nesse período foram produzidos cinco longas-metragens: *Lábios Sem Beijo* (1930), *Mulher* (1931), *Ganga Bruta* (1933), *A Voz do Carnaval* (1933), *Alô, Alô Brasil* (1933), *Honra e Ciúmes* (1933), e sete jornais *Atualidades Cinédia* (1933), que eram chamados de complementos nacionais, os documentários exibidos antes do filme principal.

Quase trinta anos se passaram entre a primeira comédia rodada no Brasil, *Nhô Anastácio Chegou de Viagem* (1908) e o clássico musical carnavalesco da *Cinédia*, *Alô, Alô Carnaval* (1936). Nessas três décadas foram inúmeras as transformações, evoluções e invenções técnicas, tecnológicas, estéticas e narrativas no cinema mundial e no brasileiro. Mas foi o som que mais impacto causou nas platéias daqueles anos e, sem dúvida alguma, possibilitou o prestígio do musical como gênero cinematográfico. Estavam em voga as grandes produções norte-americanas, as de médio porte européias e os musicais brasileiros. Por exemplo, *A Viúva Alegre* (1934), com direção de Ernst Lubitsch; *A Alegre Divorciada* (1934), com Fred Astaire e Ginger Rogers no elenco; e *A Princesa Tam Tam* (1935), com Josephine Baker.

Os primeiros filmes musicais brasileiros foram simples registros das folias carnavalescas. Posteriormente, todos os gêneros da música popular foram incluídos. Entretanto, não se pode esquecer que a cidade do Rio de Janeiro já há muito se movimentava ao ritmo de uma batida popular, razão, pela qual, os seus compositores e intérpretes foram presenças marcantes nesses filmes. Entre eles, Carmem Miranda,

Lamartine Babo, Jararaca e Ratinho, Francisco Alves, Almirante e Dircinha Baptista. O batuque, os folguedos, as festas religiosas e as profanas como o carnaval, enfim, as manifestações da sensibilidade artística e da religiosidade popular, também foram devidamente apropriados pelo cinema.

Sem dúvida alguma foi com a *Cinédia*, a partir de 1930, que a Música Popular Brasileira e a vida nos morros e bairros no entorno do Rio de Janeiro, com suas alegrias e tristezas, esperanças e decepções, tornaram-se grandes atrações nos filmes musicais. Em 1935, a *Cinédia* lançou a produção *Alô, Alô Brasil*. Esse cinema era o Rio de Janeiro e, por que não dizer, o país se expressando ao compasso do samba e do riso. O filme foi concebido para ser de longa-metragem, destinado a ocupar o período de tempo de uma sessão. Os produtores, ao se depararem com o fato de que, após a edição e a montagem, o filme não cumpria o intento, encontraram uma alternativa para o problema com a integração à fita de uma trama cômica interpretada por artistas de sucesso da música popular. Então, foi incluída uma pequena história na qual o comediante Pablo Palitos (que parodiava Carlito) chegava ao Rio de Janeiro vestido de Rei Momo, com a finalidade de conhecer o carnaval. Ele desembarca na Praça Mauá, aclamado pela multidão, de onde se dirige para o Beira-Mar Cassino, acompanhado pelo cortejo carnavalesco que, ao chegar ao local, dá-lhe o trono da cidade para que ele comande os festejos. Mas o protagonista não quer esse lugar de destaque, o que ele quer é cair na folia plebéia. O filme foi quase todo rodado nas ruas, com cenas de foliões embriagados e senhoritas de pernas expostas. Além do tradicional Baile das Atrizes, havia cenas de Carmem Miranda cantando nos estúdios da Rádio Mayrink Veiga.

Tratava-se de um filme cantado e falado que mantinha pela primeira vez o autêntico som dos festejos com gravação ótica, processo feito pela aparelhagem *movietone*, que tinha sido importada dos Estados Unidos pela *Cinédia*. Assim, o som da folia chegava às telas brasileiras.

Foi também o caso de *Alô, Alô Carnaval*, um filme de enredo simples. Os protagonistas do filme eram dois autores de peças para o teatro de revista que, ao se encontrarem num cassino e sem dinheiro, resolvem vender ao dono do local uma revista intitulada *Banana da Terra*, espetáculo exclusivo de Música Popular Brasileira. O empresário recusa a proposta, pois já esperava uma companhia lírica européia. Enquanto isso, no *show grill* do cassino vão se sucedendo vários números musicais com artistas do rádio. Por um golpe do destino, a companhia esperada não vem, o que leva o empresário a procurar os revistógrafos e aceitar sua montagem. A partir daí, desenrola-se a segunda parte da ação, dividida entre os bastidores do cassino, um repertório de *gags* e o palco

com os grandes cantores do rádio desfilando os seus sucessos.

Já em *Berlim na Batucada* (1944) apesar de Berlim estar no título, a referência direta à cidade ou à Hitler é pouquíssima. Na verdade, o argumento de Herivelto Martins, Lulu de Barros e Adhemar Gonzaga, voltava-se mais para a Política da Boa Vizinhança, adotada pelos norte-americanos em consequência da guerra, do que ao bombardeamento de Berlim pelo samba brasileiro.

O enredo de *Berlim na Batucada* trata da vinda ao Rio de Janeiro de um norte-americano ligado ao *show business*, em busca de talentos artísticos brasileiros para filmarem um musical em Hollywood. O norte-americano deveria ser ciceroneado por um funcionário de uma empresa especializada, mas o rapaz toma uma bebedeira homérica, adoece e acaba por pedir a um amigo, um malandro alcunhado de Mexerico, para substituí-lo como guia do norte-americano, papel que desempenha com toda a competência da malandragem.

O norte-americano, chamado por seus cicerones de *Mister*, e seu secretário brasileiro são desviados pelo malandro Mexerico não apenas do Palace Hotel, onde deveriam hospedar-se, assim como do roteiro tradicional dos espetáculos cariocas, sendo hospedados numa pensão de subúrbio chamado Palácio. Eles são levados a conhecer os artistas e a música popular em seu lugar de origem, no meio da população negra e pobre que ainda hoje habita os morros e os subúrbios cariocas. Nesse *tour* pelo morro da Mangueira, Mister e seu secretário travam conhecimento com Chico, “o rei do pedaço”.

Depois de ter conhecido os vários talentos populares, o empresário norte-americano resolve contratar alguns para levar à Hollywood, onde estrelariam o seu filme musical, sendo escolhida para estrela da fita a namorada do malandro Chico, que acaba aceitando ir também para os Estados Unidos, para não perder a moça; o filme termina numa apoteótica cena com escolas de samba e passistas, num cenário construído em estúdio, no qual o morro está ladeado pelos prédios do asfalto como a fazer honras àquele que é consagrado como o berço da cultura carioca.

Divertidas, confusas, povoadas de gente simples, essas histórias cheias de “jeitinhos”, narradas sempre ao ritmo, se não do carnaval, certamente ao da música popular, elegiam o Rio de Janeiro como lugar dos grandes e pequenos acontecimentos. Cercado por morros e praias, cheio de gafieiras e cassinos, povoado por sambistas, mulatas, suburbanos, malandros, políticos, boêmios e artistas, o Rio de Janeiro era o cenário preferido dos filmes da *Cinédia* nas décadas de 1930 e 1940.

Essas produções não poderiam deixar de lado o rádio, seu parceiro constante e fiel. Os seus bastidores muitas vezes serviram de cenário e forneceram o mote para a trama

de filmes, como *24 Horas de Sonho* (1941). Clarice, a personagem principal, se disfarça de nobre européia e também interpreta a mulher Sherlock, como caloura de rádio, que responde acertadamente a uma série de enigmas e transforma-se em sucesso imediato. No *Ébrio*, a personagem do Dr. Gilberto (Vicente Celestino) canta à noite num programa de auditório de uma emissora de rádio. Em *A Voz do Carnaval* encontram-se cenas de Carmem Miranda cantando nos estúdios da Rádio Mayrink Veiga. A grande contribuição do rádio para o cinema brasileiro de forma geral foi sem dúvida alguma o seu *casting*. Mas, em contrapartida, o cinema tornara-se para os artistas do rádio um grande palco de atuação e visibilidade.

Também não se deve desprezar a relevância da burleta, com a sua crítica de costume (mistura da sátira, da crítica e canções ligeiras resultaram, no Brasil, o que se convencionou chamar de *burleta*), assim como a influência das comédias ligeiras, do *vaudeville*, do circo, do teatro de revista, que nunca deixaram de fornecer inspiração e argumento para os filmes da *Cinédia*. E fundamentalmente proporcionaram ao cinema nacional atores da qualidade de Procópio Ferreira, Grande Otelo, Oscarito, Dercy Gonçalves e tantos outros, que, ao criar tipos comuns, cheios de humanidade, asseguraram a esse gênero de filme brasileiro mais sucesso com o público.

Mas não era só o humor que lotava os cinemas. Quando os ingredientes dos filmes produzidos pela *Cinédia* adicionavam o melodrama à música, davam origem a enormes sucessos de público, como foi o caso de *O Ébrio* (1946). O filme tem um argumento bastante simples. Médico se apaixona e casa com enfermeira, com quem trabalhava. Depois de algum tempo, começa a desconfiar que ela o está traindo, o que até este momento não é verdade, mas sua família o induz a acreditar que sim. Talvez nesse momento a diretora Gilda de Abreu tenha se inspirado em *Otelo* de Shakespeare, na ação indutora de Iago sobre Otelo, levando-o a desconfiar cada vez mais de Desdêmona. Em Shakespeare, Otelo mata sua amada com as próprias mãos, estrangulando-a. Em *O Ébrio*, Dr. Gilberto expulsa a mulher de casa e se abandona à bebida. Condenando-a sem provas, apenas baseado em equívocos de comunicação, ele possibilita que ela faça o que nunca tinha feito até então, que era traí-lo, e condena a si mesmo à perdição por amor e culpa. Ao final do filme, os dois se encontram num bar, ela o ouve cantar em troca de algumas moedas. É sua chance de pedir-lhe perdão. Estão os dois desfigurados pelo sofrimento, pela miséria material e moral. Eles se perdoam como redenção, mas já não havia mais vida para ser vivida. O filme é, sem dúvida, uma lição de moral sobre a vaidade. Os valores humanos são abordados em imagens de extrema ingenuidade que emocionam o espectador.

Por toda a década de 1930 a *Cinédia* liderou a produção cinematográfica nacional. Mas, na década de 1940, viria a dividir a cena com outras produtoras, como a *Sincrocine*, a *Cine-Som*, a *SOS Filme*, a *Sonofilme* e a *Brasil Vita Filme*. Entretanto, devem-se a ela os elementos narrativos cinematográficos que ao longo daquelas duas décadas afirmaram-se no gosto brasileiro: um senso de humor de certa forma ingênuo, mas sempre cruel, a musicalidade manifesta e o despojamento disfarçado de simplicidade.

O fim da década de 1940 significou o fechamento de uma etapa da produção carioca de filmes musicais. Marcou também a ultrapassagem de um período tanto na cultura como na produção cultural, no qual os estilos e gêneros cinematográficos estavam sendo descobertos, experimentados, testados, refeitos, transformados, e cada vez mais se fazia necessário maior capital para as produções. A questão econômica se impunha, sem nenhum disfarce, como limitadora. Assim, no ano de 1951, Gonzaga resolveu encerrar as atividades da *Cinédia*, em São Cristóvão, e ir para São Paulo, com a finalidade de observar se eram minimamente promissoras as condições e as atividades do meio cinematográfico paulista.

Com a *Vera Cruz* mais uma vez retornava a esperança de o país ter um cinema industrial vigoroso. E mais uma vez isso não se realizou. Gonzaga não viu possibilidades de efetuar a transferência do estúdio e retornou ao Rio de Janeiro em 1955. Em 1956 vendeu o terreno de São Cristóvão e comprou outro de dez mil metros quadrados em Jacarepaguá. Da mesma forma que o primeiro, as novas instalações mantiveram a qualidade técnica e serviram a produtores e produções diversas. Mesmo em atividade, a produção de longas de ficção da *Cinédia* foi rareando: em 1950 realizou-se *Agüenta Firme Izidoro* com direção de Luiz de Barros; em 1955, *Carnaval em Lá Maior*, que teve a direção de Gonzaga, e, em 1971, Gonzaga realizou seu último filme, *Salário Mínimo*. Atualmente, no entanto, a *Cinédia* não tem verba para produzir um filme e sobrevive da locação de estúdios e de pesquisas sobre o cinema.

* * *

Portugal mandou ao Brasil duas artistas da maior importância que seguiram bem sucedidas carreiras artísticas. Ambas Maria do Carmo, ambas Carmen, ambas grandes estrelas: Maria do Carmo Miranda da Cunha, Carmem Miranda no *show-business* e Maria do Carmo Santos Gonçalves, a Carmen Santos, a Grande Dama do Cinema Brasileiro, a segunda mulher a dirigir um filme no Brasil – a primeira foi Cléo de Verberena, em 1930,

com *O Mistério do Dominó Preto*²⁷. Nascida na portuguesa Vila da Flor, Carmen Santos vem para o Brasil, estabelecendo-se no Rio de Janeiro, em 1912. Ainda jovem, trabalhou na Park Royal, uma casa de modas famosa na época. Por ser bonita e sensual, tinha o tipo físico feminino que encantava os diretores de cinema. Assim não tardou a entrar para o cinema. Estreou como atriz em *Urutau* (1919), de William Jansen, cuja história baseava-se numa lenda indígena. Além de atriz foi produtora, ainda no cinema brasileiro silencioso, mergulhando então em uma carreira da qual quis saber todos os segredos, estudando, vendo, perguntando, fazendo e vivenciando tudo da profissão que escolhera. A atriz então adotou pseudônimo de Carmen Santos. Nessa época, conheceu e apaixonou-se por Antônio Lartigaud Seabra, que era um rico empresário do ramo têxtil, constituindo-se no suporte econômico para as empreitadas seguintes de Carmen Santos no cinema. Em 1924, produziu e atuou em *A Carne*, adaptação do romance homônimo de Júlio Ribeiro, e no ano seguinte, após fundar a *Filmes Artísticos Brasileiros* (FAB), em *Mademoiselle Cinema* (1925), ambos dirigidos por Leo Marten. Início de carreira bastante atribulado, os três filmes não foram exibidos comercialmente, já que além dos dois últimos não terem sido finalizados, um incêndio no estúdio destrói todas as cópias. Mesmo assim, Carmen Santos tornou-se a estrela mais conhecida do incipiente cinema brasileiro de então, pois se promovia através de fotos – muitas com caráter sensual – publicadas nas principais revistas cinematográficas.

Fez parte do pioneiro grupo de Cataguases, produzindo e atuando em *Sangue Mineiro* (dir. Humberto Mauro, 1929), uma co-produção da *Phebo Brasil Film*, em que interpretava uma moça ingênua do interior, que ao descobrir não ser correspondida pelo amado, acaba fugindo e passa a ser disputada por dois primos. No mesmo ano, Carmen Santos atuou na versão inacabada de *Lábios Sem Beijos*, dirigida por Adhemar Gonzaga.

Mas a vontade mesmo é de montar sua própria produtora, que já havia tentado em 1925, sem dar certo. Enquanto isso, através do fotógrafo cinematográfico, Edgar Brasil, conheceu Mário Peixoto, que a convidou para atuar num pequeno papel em *Limite* (1931), um dos maiores clássicos do cinema silencioso brasileiro. Em 1932, Carmen Santos encomenda ao jovem cineasta o roteiro de *Onde a Terra Acaba*, um projeto que suscitou muitas esperanças em críticos da época. Após alguns meses a filmagem foi interrompida em virtude de alguns desentendimentos entre a atriz/produtora e o diretor. Com a total

---

²⁷ Muitas das informações apresentadas sobre Carmen Santos foram extraídas de: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000. pp.490-491.; e GIFFONI FLÓRIDO, Eduardo. "Carmen Santos". In: *As Grandes Personagens da História do Cinema Brasileiro. 1930-1959*. Rio de Janeiro: Fraiha, 1999. pp.54-57.

modificação do roteiro, que passou a ser uma versão modernizada do romance *Senhora*, de José de Alencar, Carmen Santos associa-se a Adhemar Gonzaga e produz, nos estúdios da *Cinédia*, o filme, agora dirigido por Octávio Gabus Mendes. Apesar dos esforços, o filme tornou-se um fracasso comercial e artístico.

Ampliando o seu campo de atuação, Carmen Santos participou da I Convenção Cinematográfica Nacional (1932), na qual pronunciou um discurso em defesa da produção brasileira, e posteriormente também integrou a *Associação Cinematográfica de Produtos Brasileiros* (ACPB), entidade que teve importante papel na luta por uma legislação protecionista.

Auxiliada por Humberto Mauro, que nessa época já estava morando no Rio de Janeiro, fundou, em 1933, a *Brasil Vox Film*, cujo nome foi alterado para *Brasil Vita Filme* em 1935, devido a um processo movido pela *20th Century Fox*. Segundo maior estúdio do país, a *Brasil Vita* começa produzindo documentários dirigidos por Humberto Mauro, cuja exibição obrigatória prevista pela lei de 1932 garantia o retorno financeiro. A estréia do estúdio na produção de longa-metragem ficcional ocorreu com *Favela dos Meus Amores* (dir. Humberto Mauro, 1935), filme de grande sucesso, interpretado por Carmen Santos – no papel de uma ingênua professorinha –, Rodolfo Mayer – o dono da boate pelo qual a professorinha se apaixona –, Armando Louzada – como um malandro tuberculoso –, Silvio Caldas e Jaime Costa.

Favela dos Meus Amores era uma tentativa da produtora no gênero de “filme musical carnavalesco”, só que as personagens de Humberto Mauro, isto é, os habitantes dos morros cariocas, eram bem diferentes das caricaturas habituais presentes nos filmes da época. Segundo o historiador Alex Vianny, o primeiro filme a abordar a vida e a cultura dos setores populares que habitam o morro carioca. Humberto Mauro criou a nova vertente, registrando o cotidiano das pessoas simples, bem diverso das seqüências de captura de marginais e assassinos constantes nos livros e filmes que tinham as favelas por tema. Ele mostrava os sentimentos humanos das personagens que viviam uma história de amor nesse meio, com suas músicas e costumes.

O filme foi um enorme sucesso. Em *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Alex Vianny afirmou:

Favela dos Meus Amores é um marco importantíssimo, não só por constituir a coisa mais séria dos primeiros anos do período sonoro, mas também por seu sentido popular, que apontava um rumo verdadeiro aos nossos homens de cinema²⁸.

Porém, os filmes seguintes produzidos e estrelados por Carmen Santos – *Cidade*

---

²⁸ VIANNY, Op.cit., p.108.

Mulher (dir. Humberto Mauro, 1936) e *Argila* (dir. Humberto Mauro, 1940) – fracassaram nas bilheterias.

A *Brasil Vita* produziu ainda alguns filmes dirigidos por Luiz de Barros e Watson Macedo, e o incrível projeto de *Inconfidência Mineira* (dir. Carmen Santos, 1937 - 1948), que levou onze anos para ser realizado. Carmen Santos além de produzir e fazer o papel de Bárbara Heliodora, também dirigiu e roteirizou este filme sobre Tiradentes, baseado nos Autos da Devassa. O esforço na reconstituição histórica, envolvendo filmagens em São João del Rey e figurinos luxuosos, e a participação como consultores do historiador Afonso de Taunay e do arquiteto Lúcio Costa, fizeram com que o filme estivesse acima dos padrões de produção da época.

No entanto, a estréia, sempre adiada, tornou-se alvo de chacotas da imprensa. Por ironia, apesar de todo cuidado da produção até com as minúcias, quando estreou em 1948, foi um fracasso de público e de crítica. Do filme, que deveria ser a obra definitiva de Carmen Santos, restam apenas algumas cenas, reunidas no curta-metragem *Inconfidência Mineira, sua produção* (1971), de Jurandyr Passos Noronha.

Em 1952, a *Brasil Vita* realiza sua última produção – *O Rei do Samba*, de Luiz de Barros, sobre a vida do compositor Sinhô. Antes, Carmen Santos tem alguns projetos frustrados, entre eles, um filme sobre Chiquinha Gonzaga. Após os fracassos de bilheteria o estúdio funcionou de forma instável até o falecimento de Carmen Santos em 1952. após a sua morte, os estúdios continuaram sendo alugados para filmagens, até 1959, quando foram comprados pelo produtor Herbert Richers e, atualmente, pertencem à Rede Globo de Televisão.

* * *

Por último, merece destaque a *Atlântida*, criada em 1941 no Rio de Janeiro por Moacyr Fenelon, Edgar Brasil, Alinor Azevedo, José Carlos Burle e Arnaldo de Farias. Através de um novo sócio, o Conde Pereira Carneiro, dono do Jornal do Brasil, a *Atlântida* conseguiu o capital necessário para construir um estúdio improvisado, comprar equipamentos de segunda mão e partir para a produção de cinejornais e documentários. Dois anos depois da sua criação, a companhia produziu o seu primeiro longa-metragem de ficção, *Moleque Tião* (dir. José Carlos Burle, 1943), filme estrelado por Grande Otelo e que narrava de forma romantizada a vida desse grande ator. A fita foi um sucesso de público e crítica, estimulando a continuidade da companhia. No rastro dos filmes musicais carnavalescos, que já então faziam grande sucesso de público, a *Atlântida* produziu *Tristezas Não Pagam Dívidas* (dir. José Carlos Burle e Rui Costa, 1944), primeira película

na qual Grande Otelo e Oscarito formaram uma das duplas mais engraçadas do cinema brasileiro. Foi a *Atlântida* que consolidou a chanchada como o principal gênero do cinema brasileiro do ponto de vista comercial, e até por volta de 1960, este seria o gênero cinematográfico mais popular do Brasil. Também alguns filmes com temática mais "séria", tais como *Vidas Solidárias* (dir. Moacyr Fenelon, 1945), que abordava a questão da socialização da medicina, ou *Também Somos Irmãos* (dir. José Carlos Burle, 1949), cujo enredo abordava a questão do racismo, foram realizados ainda na década de 1940.

A partir de 1946, motivado, sobretudo, pela lei n°. 20. 493, que obrigava todos os cinemas a exibirem pelo menos três longas-metragens brasileiros por ano, o maior exibidor do país e dono da distribuidora *União Cinematográfica Brasileira*, Luiz Severiano Ribeiro Jr., passou a investir na *Atlântida*, tornando-se no final da década o proprietário da empresa, após o progressivo afastamento dos primeiros sócios. A verticalização empreendida por Luiz Severiano Ribeiro Jr. foi fundamental para a longevidade e continuidade das atividades da Atlântida e para o sucesso de público dos seus filmes²⁹.

No campo das idéias é necessário destacar o "Manifesto da Atlântida", escrito por Alinor Azevedo e Arnaldo de Farias. Este documento, que marcou a fundação da empresa, era uma espécie de carta de intenções e, dentre outras coisas, afirmava que:

No Brasil, o cinema ainda representa muito menos do que deveria ser e, por isso mesmo, quem se propuser, fundado em seguras razões de capacidade, a contribuir para seu desenvolvimento industrial, sem dúvida estará fadado aos maiores êxitos³⁰.

O trecho acima citado tem importância por ser, possivelmente, a primeira demonstração no meio cinematográfico brasileiro de consciência da necessidade de adequar a produção e a proposta de industrialização à realidade concreta do mercado. E a *Atlântida* colocou isso em prática, pois, ao invés de gastar grandes somas com equipamentos e estúdios, que não condiziam com a realidade econômica do momento, construiu um estúdio bastante improvisado e procurou comprar equipamentos de segunda mão. Tanto Moacyr Fenelon quanto Alinor Azevedo tiveram muita influência sobre o pensamento industrial cinematográfico de Alex Viany, um dos críticos que inspiraram as propostas do Cinema Novo.

---

²⁹ Ver: AUGUSTO, Sérgio. *Esse Mundo é um Pandeiro*. São Paulo: Cia. das Letras/Cinemateca Brasileira, 1989.pp.103-130.

³⁰ Apud. VIANY, Op.cit., p.96.

5.3 – O LIVRO DE IMAGENS LUMINOSAS: CINEMA, POLÍTICA E EDUCAÇÃO NA ERA VARGAS

As lutas pela criação de uma indústria cinematográfica brasileira são muito antigas, remetendo-se ao início da década de 1910, quando a incipiente produção nacional passou a ser sufocada pela forte concorrência de filmes estrangeiros, sobretudo norte-americanos. Ao longo dos anos 1920 essas discussões tenderiam a recrudescer, atingindo seu ápice no início da década de 1930.

Desde a vitória da Revolução de 1930, o governo provisório de Getúlio Vargas já parecia ter uma concepção bastante nítida da função do cinema: incorporando, em seu projeto de integração nacional e desenvolvimento industrial, propostas que vinham se delineando desde a década de 1920, inserindo-o como instrumento pedagógico auxiliar da ação cultural educativa e formativa.

A Revolução de 1930 não começou a reforma do ensino, mas estendeu-a para todo país e, sendo o cinema, no período pré-1930, um dos meios de comunicação mais importantes, não causa surpresa já existirem propostas no sentido de utilizá-lo como meio de auxiliar o ensino. Jonatas Serrano, Rui Barbosa, Venerando da Graça e Joaquim Canuto Mendes de Almeida eram nomes que já divulgavam a necessidade do uso do cinema nas escolas antes mesmo de 1928, data da reforma proposta por Fernando de Azevedo incluindo o cinema educativo.

Na conclusão de seu livro *Cinema contra cinema*, Joaquim Canuto Mendes de Almeida é enfático quanto à solução dos problemas nacionais por meio da educação: “O máximo problema nacional é a educação”, diz ele. Procurando exaltar as vantagens pedagógicas do cinema no ensino primário, secundário, superior e profissional: desperta interesse, excita a curiosidade e prende a atenção dos estudantes, ainda que seja desaconselhável nas “questões abstratas”³¹.

O cinema poderia ser considerado também um importante meio para a veiculação do nacionalismo que, entre 1930 e 1945, teve destaque nos debates dos problemas políticos e econômicos brasileiros. Afinal, as novas forças políticas, – cuja origem deve ser associada ao tenentismo, à emergente burguesia industrial, às lideranças operárias, bem como aos movimentos artísticos da década de 1920 –, adversárias das oligarquias que, até então, detinham o poder, identificavam a solução de seus problemas com soluções de tipo nacionalista. O cinema poderia ser o portador da ideologia nacionalista

---

³¹ Cf. ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. *Cinema contra cinema. Bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil*. São Paulo: SP Editora, 1931.

que se ocuparia em identificar uma coletividade histórica em termos da nação e cuja solidariedade seria garantida por meio dos fatores étnicos, geográficos e culturais.

Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde no período de 1934 a 1945, acreditava que o cinema teria o poder de *“influir beneficentemente sobre as massas populares, instruindo e orientando, instigando os belos entusiasmos e ensinando as grandes atitudes e nobres ações”*. Pretendia-se fazer do cinema *“simples meio de diversão que ele é, um aparelho de educação”*, valendo-se, tanto do estímulo à indústria cinematográfica privada (o projeto era contrário a uma indústria cinematográfica estatal, afirmando que *“o cinema educador deve realizar sua missão com total liberdade”*) e da censura, para que os filmes fossem *“escoimados dos elementos maléficos e corruptores que tiverem”*, uma vez que o cinema poderia, também, *“agir perniciosamente, pela linguagem inconveniente, pela informação errada, pela sugestão imoral ou impatriota, pela encenação de mau gosto”*. Haveria ainda o cinema pedagógico, a ser *“empregado nas escolas como processo auxiliar do ensino das matérias constantes dos seus programas”*. Afinal,

O problema do cinema como aparelho de educação popular e o problema do cinema como meio de ensino das escolas se relacionam e se entrelaçam. O Departamento de Propaganda, que terá como um de seus objetivos cuidar do primeiro, poderá, igualmente, com a colaboração do Departamento de Educação cuidar do segundo³².

Portanto, a contribuição do cinema na “formação” da nação, a par de suas vantagens pedagógicas, teria ressonância junto ao poder. Em discurso proferido em 1934, Getúlio Vargas assinalava uma das características do nacionalismo do século XX, aquela que responsabilizava o Estado pela manutenção da ordem moral, da virtude cívica e da consciência imanente da coletividade, destacando o papel pedagógico do cinema na implementação de sua política:

Sanear a terra, polir a inteligência e temperar o caráter do cidadão adaptando-o às necessidades do seu ‘habitat’, é o primeiro dever do Estado. Ora, entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema, elemento de cultura, influndo diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas, sem exigir esforço e as reservas de erudição que o livro requer e os mestres nas suas aulas reclamam.

A técnica do cinema corresponde aos imperativos da vida contemporânea. Ao revés das gerações de ontem, obrigadas a consumir largo tempo no exame demorado e minucioso dos textos, as de hoje e, principalmente, as de amanhã entrarão em contacto com os acontecimentos da história e acompanharão o resultado das pesquisas experimentais através das representações da tela

---

³² Todas as citações referem-se ao documento do Arquivo Gustavo Capanema. GC 34.09.22..

sonora. Os cronistas do futuro basearão seu comentário nesses seguimentos vivos de realidade, colhidos em flagrante, no próprio tecido das circunstâncias. (...)

O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola³³.

O discurso concluía enfatizando o papel do cinema na formação da nação brasileira:

Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu³⁴.

Todavia, o cinema não só desempenharia uma função educativa, mas também deveria contribuir para unir e entrelaçar as forças vivas da nação, segundo afirmava Getúlio Vargas:

Por sua desmesurada grandeza geográfica, depara o Brasil, ao estadista, uma série de problemas complexos de ordem econômica, política e social, cujas soluções dependem da análise rigorosa de certos dados fundamentais, em geral, obscuros e indecisos.

O papel do cinema, nesse particular, pode ser verdadeiramente essencial. Ele aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República. O caucheiro amazônico, o pescador nordestino, o pastor dos vales do Jaguaribe ou do São Francisco, os senhores de engenho pernambucanos, os plantadores de cacau da Bahia, seguirão de perto a existência dos fazendeiros de São Paulo e de Minas Gerais, dos criadores do Rio Grande do Sul, dos industriais dos centros urbanos; os sertanejos verão as metrópoles, onde se elabora o nosso progresso, e os citadinos, os campos e os planaltos do interior, onde se caldeia a nacionalidade do porvir.

A propaganda do Brasil não deve cifrar-se, como até agora acontece, aos setores estrangeiros. Faz-se, também, mister, para nos unirmos cada vez mais, que nos conheçamos profundamente, a fim de avaliarmos a riqueza das nossas possibilidades e estudarmos os meios seguros de aproveitá-las em benefício da comunhão³⁵.

Pensava-se, então, que o cinema possuía uma capacidade ordenadora, unindo o que estava disperso e estabeleceria, segundo Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, a comunicação entre as várias partes deste imenso território,

fazendo com que a multiplicidade de particularidades contribua para a criação do “homem brasileiro”³⁶.

³³ VARGAS, Getúlio. “O cinema nacional: elemento de aproximação dos habitantes do País” (discurso pronunciado na manifestação promovida pelos cinegrafistas, em 25 de junho de 1934). In: *A Nova Política do Brasil*. Vol. III. Rio de Janeiro, José Olympio, 1938. pp.187-188.

³⁴ Ibid., pp.188-189.

³⁵ Ibid., pp. 183-184.

³⁶ BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: Repercussão em caixa de eco ideológica*. São Paulo, Brasiliense, 1983. p.56.

Não por acaso, a bandeira nacional, como aponta José Inácio de Melo Souza, foi um signo usado de forma feliz na abertura do *Cinejornal Brasileiro* (CJB), o cinejornal produzido pelo Estado Novo. Ela representava a passagem simbólica da fragmentação para o uno:

Agricultura, siderurgia, matas e cachoeiras, o Palácio do Catete e as forças da terra, mar e ar desenrolam-se sob os olhos do espectador, alternando-se cada uma destas partes dentro do todo da bandeira nacional³⁷.

A partir do discurso de Getúlio Vargas, a reorientação dos rumos da política brasileira, anunciada pela Revolução de 1930, aumentou as esperanças de educadores e cineastas em verem atendidas suas reivindicações relativas à necessidade da produção de filmes educativos, centralização da censura, redução das tarifas alfandegárias para a importação de filmes, etc. A partir das sugestões elaboradas por esses grupos, Getúlio Vargas elaborou o Decreto-Lei nº. 21.240, em abril de 1932. Esse decreto 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.

Prevista pelo decreto, a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de curta-metragem só foi regulamentada em 1934: toda exibição de um filme de longa-metragem, nacional ou estrangeiro, deveria ser precedida de um complemento nacional de curta-metragem. Justificada sob a argumentação que destacava a necessidade da instituição de filmes que contribuíssem para a educação do povo brasileiro, a obrigatoriedade de exibição de curtas-metragens atendia também aos interesses propagandísticos do regime varguista³⁸. Os discursos do presidente tornaram-se um dos temas prediletos dos cineastas, que reconheciam Getúlio Vargas como o “pai do cinema brasileiro”.

Criado em Julho de 1934, ao *Departamento de Propaganda e Difusão Cultural* caberiam as funções de “*estimular a produção, favorecer a circulação e intensificar e racionalizar a exibição em todos os meios sociais de filmes educativos*”. A obrigatoriedade de exibição de curtas-metragens e os incentivos à produção de filmes educativos previstos pelo decreto de criação do DPDC deram um novo impulso à atividade cinematográfica no Brasil, com a fundação de novas produtoras, como a *Brasil Vita Films*, de Carmen Santos e Humberto Mauro.

---

³⁷ SOUZA, José Inácio de Melo. *Ação e imaginário de uma ditadura: Controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo*. São Paulo, Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes – ECA/USP, 1990. pp.309-310.

³⁸ Muitos dos dados aqui apresentados baseiam-se no estudo pioneiro sobre a relação cinema e política no regime varguista desenvolvido por: ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O Cinema como “agitador de almas”*. Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999.

Os diversos departamentos, encarregados de organizar a propaganda do regime varguista, reservaram sempre vantagens à produção de filmes educativos, sendo criado em 1937, um órgão especializado na sua produção, o *Instituto Nacional de Cinema Educativo* (INCE), presidido por Edgar Roquette-Pinto, e contando com a participação do cineasta mineiro Humberto Mauro. Ao INCE caberia a função específica de produzir filmes educativos para divulgação em escolas e salas de exibição pública.

A importância do uso da propaganda cinematográfica pode ser atestada pelo fato de que se em 1931 existiam 50 escolas com projetores, em 1935 esse número subia para 482 escolas, sendo que destas 244 eram públicas. Sem pretender verificar a expressão das atividades do INCE junto à população, mas de mostrar que a atuação deste instituto não se limitou a mero acréscimo na estrutura burocrática do Estado, apresentamos os dados contidos em relatório de Roquette Pinto de 1942. Afirmo o documento que o INCE chegou a realizar projeções em mais de mil escolas e institutos de cultura, organizou uma filmoteca, elaborou filmes documentais, etc. Até 1941 já haviam sido editados cerca de duzentos filmes, distribuídos não apenas em escolas, mas também em centros operários, agremiações esportivas e sociedades culturais.

Neste aspecto, Geraldo Santos Pereira, em seu livro *Plano Geral do Cinema Brasileiro*, ressalta os resultados positivos alcançados com o INCE, que

serviu como escola para diretores e documentaristas, roteiristas, montadores, técnicos de som e trancadores de filmes de curta-metragem, além de promover a integração do cinema educacional no País³⁹.

Mas, crítica o fato de que o Instituto não teve

uma ação decisiva na formulação de medidas de estímulo industrial ao cinema brasileiro, e sua criação, de certa forma, a retardou, por dar falsa impressão de estar o poder público cuidando de seu fomento, quando, na verdade, atendia unicamente ao setor educativo e cultural⁴⁰.

Mesmo assim, uma via de desenvolvimento da produção cinematográfica deu-se através da obrigatoriedade de exibição de um filme de curta-metragem educativo por programa em sala comercial (o que significava, que a exibição não ficaria restrita às escolas) e a flexível definição do que vinha a ser filme educativo, conforme fixava o Decreto n°. 21.240 (de 1932), que considerava serem estes não só os que tenham por objetivo intencional divulgar conhecimentos científicos, como aqueles cujo entrecho musical ou figurado se desenvolver em torno dos motivos artísticos, tendentes a revelar ao público os grandes aspectos da natureza ou da cultura.

---

³⁹ PEREIRA, Geraldo Santos. *Plano Geral do Cinema Brasileiro. História, Cultura, Economia e Legislação*. Rio de Janeiro, Borsoi, 1973.p.293.

⁴⁰ Ibid., p.293.

É importante frisar, contudo, que a criação do INCE, como também do DPDC e das instituições que o sucederam, foi precedida por intensos contatos com organizações congêneres da União Soviética, da Itália Fascista e da Alemanha Nazista. A utilização do cinema como um instrumento de educação e propaganda pelos chamados “regimes totalitários” europeus seduzia não apenas os intelectuais e burocratas, empregados em órgãos públicos do Estado Novo, mas também os produtores e cineastas brasileiros, interessados nas vantagens advindas da organização de tal aparato propagandístico no Brasil⁴¹.

Buscando conquistar o apoio dos governantes brasileiros para o cinema nacional, a os editores da revista *Cinearte* procuravam destacar o potencial educativo e propagandístico da “sétima arte”, citando o exemplo de outros países que já utilizavam o cinema como um importante instrumento de formação das consciências, antes mesmo da chegada de Getúlio Vargas ao poder⁴². No editorial “O Cinema Educador” a questão é apresentada da seguinte forma:

Uma das muitas campanhas compreendidas por esta columna (ao tempo, é bom lembrar, em que era publicada no *Para Todos*) é a de chamar a atenção dos responsáveis entre nós dos assumptos de instrução para o valor extraordinário do cinema como auxiliar pedagógico, mostrando o que se tem feito em outros paizes e o que entre nós se poderia conseguir. (...)

Não basta prover certas e determinadas escolas de uma sala e de um aparelho de projecção para ter o problema como resolvido. (...) Em Lyon, França, há uma Repartição Regional do Cinema Educador que irradia suas funções por 6 departamentos; possui uma abundante colecção de films que permite o fornecimento de 140 programmas diários às instituições escolares. As directorias de instrução desta capital, de São Paulo e de Minas Geraes, por enquanto podiam entrar em accordo sobre este ponto e constituir um fundo para a aquisição de films instructivos, destinados às populações escolares pelas mesmas superintendidas.

Formado o archivo cinematographico seria fácil diffundir por todos os grupos escolares dos Estados e desta cidade; a principio, os programas, mais tarde, estendidos a todas as escolas...⁴³

Apesar de no campo de filmes educativos ser valorizado o gênero documentário (“os naturais”) para educar o brasileiro, já que inicialmente considerava-se que os filmes norte-americanos eram insuperáveis no campo da ficção, constituindo um esforço inútil os empreendimentos dos produtores brasileiros nessa área, uma série de cineastas (como Adhemar Gonzaga) e de críticos, por outro lado, repudiavam os filmes “naturais”. Estes

⁴¹ Os intercâmbios entre o cinema varguista com as experiências internacionais do cinema fascista, nazista e soviético foram estudados no artigo de: ALMEIDA, Cláudio Aguiar. “O Cinema Brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS”. *Revista de Sociologia e Política*. V. 12. Curitiba: 1999. pp.121-129.

⁴² O trabalho de Cláudio Aguiar Almeida, *O cinema como “agitador de almas”*, procurou também traçar um panorama histórico através dos debates levantados pela revista *Cinearte* sobre a necessidade de um cinema nacional forte e que servisse tanto como instrumento de educação quanto de propaganda. Algumas das discussões de época e de artigos da *Cinearte* e *Scena Muda* já trabalhados por Cláudio Aguiar Almeida serão aqui recuperados para procurar traçar o impacto das influências internacionais da Alemanha, Itália, Portugal, Espanha, Estados Unidos e União Soviética na formação do modelo de cinema brasileiro.

⁴³ *Cinearte* n°.6,7/04/1926. p.3.

acreditavam que o cinema brasileiro deveria ser dedicado aos filmes ficcionais, copiando a estética das produções norte-americanas, com o glamour das suas personagens e o luxo dos seus cenários. Até mesmo os filmes de propaganda brasileiros, especialmente aqueles que seriam exibidos no exterior, deveriam ser ficcionais (“pousados”), já que os documentários, em geral, mostravam o Brasil mais atrasado do que já era, conforme atesta o artigo de Jack Birck, publicado na coluna “Cartas ao Operador” da revista *Cinearte*:

Caro Operador:

Fui assistir “O Brasil Pitoresco”, film este que nos mostra alguma coisa apanhada durante a viagem que o senhor Cornélio Pires fez às longínquas plagas do norte de nossa terra; entrei no cinema esperançado, contente mesmo, dizendo cá com os meus botões, que por certo ia ver alguma coisa bella deste meu Brasil, alguma coisa que não fosse feita por espírito de cavação, alguma coisa que não se parecesse com as xaropadas – officiaes ou semi-officiaes – que nos mostram, de vez em quando, sempre a mesma coisa: a caçada da onça, o “raid” de “seu” fulano de tal, em Ford, de São Gabriel de Pindaíoba, ao raio que os parta (elles, os films) – só dizendo assim – ou então – o que é peor – pretensos films patrióticos, nos quaes o trabalho do operador não vae além do de colleccionador de scenas velhas, cavadas com este ou aquele individuo.

Mas, como ia dizendo, entrei esperançadissimo e sahi mais do que desiludido; o film é uma droga; a photographia é o que ha de peor; arte na colocação da machina, “niente”, é cousa que não ha, e... para que mais?

Quando deixaremos, senhor Operador, desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras “avis-rara” desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematographico? Vamos que por um acaso um destes films vá parar no exterior? Além de não ter arte, não haver técnica nelle, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual ao pior a Angola, ao Congo ou coisa que o valha.

Ora vejam, se até não tem graça, deixarem de filmar as ruas asphaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte, etc., para nos apresentarem aos olhos, aqui, a um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendo garapa em um purungo, acolá, um bando de negrotos se banhando num rio, e cousas deste jaez.

Qual! O futuro da cinematographia se resume nos films de enredo, com bôa technica, bôa direção, bom desempenho, e, acima de tudo, bôa adaptação, sim, porque a maior parte de nossos films é extrahida de obras de literatura, e, como é sabido, estas obras quase que nunca dão bôas produções cinematographicas, de modo que devemos dar preferência aos contos escriptos especialmente para o cinema⁴⁴.

Quando Washington Luís foi eleito o novo Presidente do Brasil, a *Cinearte* encheu-se de esperança que este quadro cinematográfico precário mudaria:

Governo novo, novas esperanças.

Pode ser que o Dr. Washington Luis, o presidente que se empossa dentro de cinco dias, venha resolver o problema de nacionalização do film, para que vem se batendo desde annos o autor destas linhas.

Pode ser que se queira afinal tomar a serio no Brasil este methodo de propaganda que até aqui só tem servido para “cavação” absolutamente inúteis

---

⁴⁴ *Cinearte* n°.9, 28/04/1926.p.02.

ao fim que se visam e que só tem servido para encher os bolsos de meia dúzia de espertalhões, os “profiteurs” do Cinema.

Pode ser (...) em um período que se annuncia de francas e radicaes transformações nos methodos governamentaes, se resolvam afinal os poderes públicos a estudar seriamente a organização da cinematographia nacional que até agora entregue exclusivamente à iniciativa particular, pouco ou nada tem feito . (...)

Não é necessário comprometter o thesouro brasileiro na aventura. Basta que das fartas verbas de propaganda voltadas para dois e três ministérios e gastos quase que em pura perda, uma parcella mínima se destine a esse effeito, e logo, affluirão os capitaes necessários à empreza que só não goza da confiança dos capitalistas por via mesmo desse abandono a que tem sido notado, dessa indiferença dos poderes públicos.

Basta reflectir um momento no prestígio immenso, que em poucos annos adquiriram os Estados Unidos, graças aos seus films em todo o Universo, não havendo recôndito agglomerado humano em qualquer parte do globo em que elles não se exhibam, levando a todos os paizes uma visão da vida norte-americana, dos costumes, da grandeza, do progresso, da civilização da grande república do hemisphereo norte.

Pense-se no esforço que desenvolve a Allemanha, actualmente, para desenvolver essa industria, que lá já é modelar. E a França e a Itália, a Suécia, a Inglaterra, a própria Rússia bolshevista...

Nós continuamos “fakirisados”, à espera que do céu nos caia o maná.

Novo governo, esperanças novas. Vamos ver se chegou a vez do Cinema⁴⁵.

A divulgação de medidas protecionistas adotadas por países como Inglaterra, Alemanha, Itália e URSS, lhes dava a oportunidade de ressaltar o descaso das autoridades da quase incipiente e ainda desorganizada “classe cinematográfica nacional”. A reivindicação da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais appareceria, pela primeira vez, na transcrição de um artigo de jornal *A Nação* que sugeria ao governo brasileiro o seguinte:

Antes de mais nada, é preciso que saibam os homens do governo que, proteger a filmagem brasileira não é prestar nenhum favor a nós, porque de favores não dependemos, nem tão pouco aos próprios interessados.

Incentivar uma indústria rendosa para o paiz, propugnadora de seu progresso, em todos os ramos de sua actividade, nada mais é que uma obrigação forçada daquelles que recebem o encargo de administral-o

Entretanto, infelizmente, o auxilio do governo até agora só se tem feito sentir na série colossal de grossas “cavações”, em que o mil réis tem sido esbanjado aos milhões, para gáudio de toda uma família numerosa de cavadores, com “parentescos” por todos os Ministerios e Repartições Publicas. Isto não pode e nem deve continuar. Precisamos reagir e cerrar fileiras ao lado da verdadeira industria e honestidade.

O governo pôde dar um grande passo, garantidor das filmagens brasileiras. (...) Basta seguir o exemplo da Allemanha: - obrigar por decreto os Cinemas do paiz a exhibir um número determinado de filmes nacionaes (dramas de salão, far-west) durante o anno, regulamentando a respectiva disposição. Os 2.000 cinemas que possui o Brasil presentemente, são mais que sufficientes para garantirem o trabalho e empate de capital, dispendidos pelos produtores! Com o desenvolver da industria, esta obrigação poderia ser augmentada e num curto espaço de tempo possuiremos a verdadeira industria de films, porque os productos terão a segurança de exhibição nos cinemas do paiz, garantida pela

---

⁴⁵ *Cinearte* n°.37, 10/11/1926, p.03a.

lei.

Assim procedeu a Allemanha e hoje os seus filmes estão valorizados e suas fabricas em grande actividade. Lá já existem organizações formidáveis e uma delas é a Ufa. A producção estrangeira já não domina, porque depende da nacional: esta é que tem nas mãos a maioria dos Cinemas do paiz.

Ninguém nasce sabendo. O que foi feito na Allemanha pode ser feito aqui também. É questão de querer amparar uma industria cujo o futuro não offerece duvidas⁴⁶.

Citando as resoluções referentes ao cinema do XVIII Congresso do Partido Comunista da URSS, na edição de 27 de julho de 1927, os editores de *Cinearte* procuravam lembrar aos governantes brasileiros que, com o apoio do Estado, a indústria cinematográfica brasileira poderia ser consolidada:

A proposito da cinematographia nacional temos repetidas vezes feito sentir por estas columnas quanto deveria interessar aos nossos governos, que sempre padecem do defeito de falta de visão, o desenvolvimento desse magnífico, inegualavel, único systema efficaz de propaganda que hoje existe.

Citamos o que tem feito outros povos a esse respeito: mostramos os admiráveis resultados que os Estados Unidos têm colhido da exploração intensiva dessa propaganda ideal: lamentamos que baldadamente todos os esforços dos nossos productores ante a indiferença accentuada de todos aquelles que mais deviam interessar-se por esse assumpto, se estiolando todas as iniciativas ante esse gélido menosprezo. Diz-se que somos um paiz pobre e que só os paizes ricos, os que não soffrem crises, os que tem as suas finanças firmes podem cuidar do estabelecimento de uma industria cara como é a cinematographica.

E entretanto vimos a cinematographia allemã em meio a crise espantosa que aflingiu o ex-imperio, ganhar desenvolvimento novo e produzir como jamais produzira em épocas mais favoráveis.

Temos agora um novo exemplo que nos revela o livro recém-publicado de Marchand e Weinstim acerca do cinema russo. Em um paiz que a imprensa nos pinta presa da mais completa anarchia, sem sombra de organização, uma orgia de loucos e sanguinários, a cinematographia, que antes da guerra, no tempo do czarismo, balbuciava apenas, chegou sosinha sem auxilio estranho a uma perfeição maravilhosa tanto em sua face artística como em sua feição technica. Douglas Fairbanks, que atira milhões às taboas do seu Studio quando produz um grande film ficou assombrado com os progressos realizados pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas em materia de cinema e declarou-a a *primeira do mundo*.

Como conseguiu a Russia esse milagre que maravilhou o grande artista doublé de productor que é o marido de Mary Pickford?

Talvez o segredo desse milagre esteja na visão aguda dos que dirigem a política russa actualmente, porquanto o desenvolvimento da sétima arte na Rússia se deve em grande, em magna parte à cooperação governamental⁴⁷.

Na luta pela afirmação da indústria cinematográfica brasileira, toda e qualquer iniciativa que buscasse proteger as cinematografias nacionais contra o “imperialismo cinematográfico” norte-americano era passível de elogios. Repetindo argumentos que ganhavam força entre os intelectuais brasileiros do período, *Cinearte* procurava

---

⁴⁶ *Cinearte* n°. 48, 26/01/1927, p.03.

⁴⁷ *Cinearte* n°. 73, 20/07/1927, p.03 e n°. 74, 27/07/1927, p.05

demonstrar a necessidade de superação de alguns dogmas do liberalismo, chamando por uma intervenção mais direta do Estado no campo do cinema. Nesse contexto, o regime de produção cinematográfica soviética depois da Revolução de 1917 tornava-se, ele também, uma fonte de inspiração para a adoção de medidas protecionistas no mercado brasileiro. Sem entrar em maiores detalhes com relação ao regime político vigente no Estado soviético, *Cinearte* elogiava os esforços dos bolcheviques na administração de seu cinema que, no período em questão, parecia atingir o ápice de seu desenvolvimento econômico e estético.

As comparações com a Europa, no entanto, não chegariam a conquistar as mentes dos dirigentes da República Velha que ignoraram as reivindicações dos cineastas nacionais. A Revolução de 1930, no entanto, fez renascer as esperanças dos editores de *Cinearte* que manifestaram sua confiança de que

Com a profunda modificação que acaba de sofrer o governo e as modificações profundas que é de prever sofram as instituições governamentais, uma coisa necessariamente há de preocupar os que vão dirigir os destinos do país – o problema da instrução. (...)

Temos escripto innumeras vezes sobre a utilização do cinema como impulsionador da instrução, mostrando como em outros países já vem sendo largamente utilizado, com proveitos notáveis para a instrução popular. Temos transcripto vários artigos de autoridades na matéria pedagógica, comentando o resultado da experiência feita aqui, ali e além, que atestam o valor desse novo auxiliar do ensino, buscando provar com estatísticas e números as vantagens de sua adaptação aos methods escolares, propugnando, enfim, por todos os meios e modos porque a nossa perra machina administrativa se aperceba de quanto se ha feito já em terras outras e se disponha, por fim, a tomar o Cinema na consideração que justamente merece.

Até aqui tem sido tudo em vão. (...) A ocasião é agora propicia. (...) Queremos apenas afirmar as nossas esperanças de que a nova massa de dirigentes especialmente os que tem de arcar com o problema da instrução se resolvam a volver as vistas para o Cinema, seguindo o exemplo das nações mais adeantadas se acham e que resolveram por meio desse incomparável instrumento auxiliar do ensino, o problema que é o máximo entre nós: o da desanalfabetização. Confiemos⁴⁸.

Em 1931, em uma reunião com os membros da Associação Brasileira Cinematográfica, Getúlio Vargas, surpreendeu, mostrando-se um governante atento à importância política e educacional do cinema no Brasil, começando a atender os apelos de uma maior participação do Estado brasileiro na orientação do mercado cinematográfico, conforme descreve o seguinte relato:

O Dr. Getúlio Vargas, Chefe do Governo Provisório, ao receber a Comissão que lhe foi solicitar que volvesse as vistas para o commercio cinematographico, ameaçado de desaparecer, mercê da crise que a todos afflige, aproveitou a deixa para fazer sentir àquelles que só vêem no espectáculo cinematográfico, matéria de simples diversão, que o Cinema

---

⁴⁸ *Cinearte* n°.245, 05/11/1930. p.03.

apresenta outras faces que muito mais o recommendam ao cuidado e à atenção dos homens de governo.

Em primeiro indagou o Chefe do Governo em que as medidas propostas à sua consederação interessariam a indústria brasileira do Film, cousa que só muito secundariamente entrava na cogitação dos presentes; depois fez-lhes sentir ainda, o Dr. Getúlio Vargas, aos grandes exhibidores, que o Governo poderia talvez aliviar-lhes as taxas exaggeradamente elevadas antes pela vileza das taxas cambiaes do que realmente por sua carestia, mas que era mister, também, que elles, que dispunham de tão maravilhoso aparelho de propaganda, delle se utilizassem também, em prol do progresso do paiz, facultando às platéas que acodem aos seus estabelecimentos, Films educativos e de propaganda sanitária.

(...)

De sorte que, se outra utilidade não tiver a ida da comissão ao Palácio do Cattete, esta revelação nos fica. Ao Sr. Dr. Getúlio Vargas não é alheia a grande importância do Cinema, cousa que tem passado despercebida à maioria dos nossos e, mais ainda, S.Ex. se interessa para que os aparelhos de projecção existentes no Brasil sirvam não exclusivamente para a passagem de Films destinados à recreação das platéas, mas ainda para fazer com que estas compreendam as vantagens da instrucção e da hygiene.

(...)

A certeza de que o actual Chefe de Governo já tem mentalidade differente, e não considera o Cinema simples futilidade indigna de entrar na órbita das cogitações de gente séria, enche-nos de grande satisfação, proporcionando-nos esperanças de uma orientação firme e segura nesse assumpto⁴⁹.

Em 30 de junho de 1934, os produtores cinematográficos nacionais visitaram Getúlio Vargas para prestar seus agradecimentos pela lei de obrigatoriedade, ocasião em que Getúlio proferiu o discurso “O cinema nacional como elemento de aproximação dos habitantes do país”. Tanto Getúlio Vargas, quanto a política do governo provisório relacionada ao cinema, receberam inúmeros elogios nas edições seguintes da *Cinearte*:

A serie de medidas governamentais de que vem sendo alvo o cinema, faz suppor que elle foi integrado, official e definitivamente, no systema educacional do paiz, tendo sido reconhecido o seu alto valor pedagógico e cultural.

Quando em differentes outros paizes já se haviam estabelecido directrizes seguras para o aproveitamento das largas possibilidades que o cinema offerece, para a educação e a diversão das massas, nós ainda titubeávamos nos primeiros passos, em iniciativas desamparadas de todo auxilio official e apenas animados pelo apoio isolado de CINEARTE por intermédio, de suas secções especializadas.

Vemos atingido, agora, em parte, o objectivo de nossos esforços, com a criação do Departamento de Propaganda e Diffusão Cultural, cujo decreto publicamos em um de nossos ultimos numeros⁵⁰.

Mario Nunes procurou, também nas páginas de *Cinearte*, captar o significado daquele momento, apontando Getúlio Vargas como

o primeiro governante do Brasil que ouviu com atenção os ideólogos que há muito tempo clamavam por um cinema nacional e compreendeu o alto alcance dessa atividade que combate a desnacionalização crescente do povo e do

⁴⁹ *Cinearte* n°.302, 06/12/1931. p.03.

⁵⁰ *Cinearte* n°.400, 01/10/1934. p.07.

País⁵¹.

Percebendo o estabelecimento do cinema educativo e de propaganda como uma etapa necessária à consolidação de uma indústria cinematográfica nacional, os cineastas brasileiros – unidos a educadores, políticos e outras autoridades ligadas ao regime – podem ser apontados como os autênticos construtores daquela proposta pedagógico-propagandística que ganhara um porta-voz privilegiado na pessoa do Presidente da República. No entanto, buscando tranquilizar importadores e exibidores acerca das medidas cinematográficas “nacionalistas” do Governo Provisório em relação aos filmes estrangeiros, o redator da seção *Cinema Brasileiro* da revista *Cinearte* lembrava que

Não se trata (...) de nenhuma campanha contra films estrangeiros porque a todos temos dedicado as nossas páginas. Quando, naquela primeira reunião do Ministério da Educação (quando), logo depois da revolução, tratava-se até de impedir totalmente a entrada de filmes estrangeiros, foram os representantes de *Cinearte* que observaram a necessidade de também assistirmos a filmes estrangeiros porque o cinema é como o livro, e nós gostamos ler e estudar também o que se faz no estrangeiro⁵².

Em 1935, em decorrência do *Congresso Internacional de Cinema*, sediado em Berlim, sob a direção de Joseph Goebbels, a revista *Cinearte* publicou uma série de artigos elogiosos sobre a iniciativa do regime nazista, em especial de seus líderes, Hitler e Goebbels, em relação ao cinema:

A transformação que se operou na Alemanha, em consequência do advento do regime nacional-socialista, foi de molde a revolver o velho paiz germano em todos os seus fundamentos. Por maior que seja o absolutismo medieval revivido pelo guante de ferro de Hitler, não negar os extraordinários benefícios que a Alemanha recebeu sob os pontos de vista da unidade de seu povo, da reconquista da confiança em si mesma, e, dentro de diversos outros, no campo cultural, com a manutenção de suas tradições.

A esse respeito, o regime nazista instituiu, em colaboração com o Ministério da Educação e Instrução Pública Popular, o Ministério da Propaganda do Reich, o qual, sob a eficiente direção do sr. Joseph Goebbels, vem actuando discricionariamente em todos os menores recantos da vida artística e cultural do velho paiz prussiano. O falado “declínio da civilização ocidental”, que tem dado margem de assunto para muitos escriptores, encontra nesses dois ministérios, em que pesem os excessos do extremado nacionalismo allemão, as suas maiores replicas.

(...) Mas, acima de tudo o que pudéssemos dizer, bastaria accentuar o sucesso dos últimos films allemães em nosso paiz, para mostrar a verdade de nossas affirmativas.

Esse sucesso deve-se à orientação segura que vem sendo imprimida à indústria cinematographica da Alemanha, nação cujos dirigentes, reconhecendo a importância sem par do rádio, da imprensa e do cinema, dedicaram-se a corrigir-lhes as falhas, a indicar-lhes novos rumos, para eleval-os ao logar que lhes é devido como factores de educação, de cultura e

⁵¹ *Cinearte* n°. 455, 15/12/1934. p.11.

⁵² *Cinearte* n°.400, 01/10/1934. p.07.

aproximação dos povos⁵³.

A convocação do *Congresso Internacional de Cinema*, realizado pelo regime nazista em Berlim, demonstrava, mais uma vez, a enorme importância devotada pelos líderes nazistas ao cinema e ao mesmo tempo uma forma de consolidar a importância do cinema nazista no mundo:

Reconhecendo, todavia, o muito que falta conseguir na industria cinematographica allemã, o Ministerio de Propaganda do Reich decidiu convocar em Berlim o Congresso Internacional de Cinema, de 1935, que se realizou na capital allemã, de 25 de abril a 1º de maio corrente. O Congresso Internacional de Paris, em 1926, tinha deixado em suspenso importantes questões a resolver e, após esses quase dez annos, numerosos especialistas pertencentes às maiores organizações cinematographicas do mundo, se dedicaram, na Allemanha, a dotar a industria cinematographica de um estatuto completo e aproveitável para todos aquelles que pertencem à grande familia do cinema.

Nesse grande congresso, (...) por intermédio de uma commissão geral e de doze sub-comissões, foram discutidos todos os grandes problemas pertinentes à industria cinematographica mundial.

Ainda que, até aquele momento não houvesse obtido nenhum resultado concreto, a matéria da *Cinearte* ressalta:

A falta de dados concretos ainda não permite avaliar os resultados positivos alcançados pelo Congresso Internacional de Cinema de 1935, resultados esses que publicaremos logo que nos forem fornecidos pela Câmara de Cinema do Reich. Mas, pelas resenhas que nos forneceram as agências telegraphicas, verifica-se que serão notáveis os benefícios oriundos daquelle conclave.

Assistido por mais de 2.000 delegados do paiz e do estrangeiro, com o comparecimento de 42 paizes, com exceção da Hollanda e da Inglaterra, paiz este que retirou a ultima hora os seus delegados, o Congresso Internacional de Cinema lançou as bases de varias organizações internacionaes, visando uma melhor compreensão entre productores e exhibidores, a solução de innumeras questões pendentes que preocupam seriamente a industria cinematographica mundial, e outros pontos de capital importância, o estabelecimento de uma entidade internacional jornalística para a aproximação da imprensa cinematographica de todos os paizes com o objectivo de organizar⁵⁴ umma cooperação commum tendente a affastar as criticas destruidoras da cordialidade entre os povos e estabelecer o cinema como ainda maior vehiculo de aproximação entre as nações, com a escolha de themas elevados e de altos alcances objectivos⁵⁵.

Ainda entusiasmada pela importância mundial do Congresso, os redatores da *Cinearte* em outro número da revista, ainda sobre o mesmo tema, ressaltaram a liderança inspiradora e exemplar da Alemanha no campo cinematográfico:

O Congresso Internacional de Berlim (...) foi um exemplo de quanto pode

⁵³ *Cinearte*, n°.415, 15/05/1935. p.5

⁵⁴ *Cinearte*, 415, 15/05/1935. p.5.

⁵⁵ *Cinearte*, 415, 15/05/1935. p.42.

conseguir uma indústria nacional, quando ella se impõe a disciplina e sabe escolher seus chefes. O effeito moral do Congresso, para o desenvolvimento ulterior da cinematographia allemã, será considerável, e oxalá que suas resoluções e as directrizes estabelecidas possam servir egualmente às indústrias de cinema em todos os paizes productores.

Mas, se excluídas todas as importantes resoluções tomadas, o Congresso de Berlim não tivesse dados aos dois mil cinematographistas presentes senão as palavras finaes que pronunciou o ministro da Propaganda do Reich, sr. Goebbels, ainda assim elle teria sido “a mais memorável das reuniões internacionaes de Cinema”. Pela primeira vez ao mundo foi dado a ouvir um representante de um Estado reconhecer os elevados fins do Cinema, e traçar os deveres que, com relação ao mesmo, tem não somente os diretamente interessados como os governos, que guiam o Cinema em seu emprego social⁵⁶.

Levando-se em conta a importância do discurso de Joseph Goebbels, a redação da *Cinearte* fez questão de resumi-lo, por acreditar que as palavras do Ministro da Propaganda do III Reich poderiam inspirar o governo brasileiro e todos ligados ao setor cinematográfico no Brasil:

Não nos furtamos ao prazer de resumir o discurso do sr. Goebbels em sua parte essencial, devido o seu alto valor cultural, dando em número posterior as bases mestras com que o Ministro da Propaganda do Reich, delineou os rumos a seguir pela indústria cinematographica alemã e, quiçá, a mundial.

Declarando que a “Arte é a mais nobre expressão da cultura nacional”, o sr. Goebbels continuou dizendo que a “Arte que se reveste de uma importância internacional é aquella que, por sua origem, é essencialmente nacional e râmica, mas cuja potência creadora, originada da mais pura das fontes autochtonas, demonstra um tal dynamismo que ella se expande largamente além dos limites de sua civilização particular”.

“Toda arte – accentuo o titular allemão – é por seu nascimento, assim como por sua acção, um phenomeno orgânico. Não é da arte cuja origem seja devida aos governos: estes têm por seu mais nobre dever o de serem os pioneiros e os promotores. Porém a própria maneira pela qual elles abrem o caminho e lhe concedem a sua protecção, indica ao artista quaes os sentimentos intimos que elles professam para com as artes. Os governos podem exercer essa actividade protectora, dando-lhe o caracter que implica no cumprimento de uma obrigação profissional: porém, também podem agir fora ou acima de suas funções, bem penetrar o observador da convicção de que elles demonstram para as artes uma verdadeira paixão pessoal e as consideram como um indispensável elemento da vida de seu povo”.

E ao lembrarno-mos da conclusão a que chegou o Ministro da Propaganda allemã, de que “o Estado deve sustentar o cinema”, ficamos a considerar, com pesar, a mentalidade estreita de um chronista brasileiro que, referindo-se à protecção dispensada ao Cinema Brasileiro por nossos governantes, cabalmente negou a necessidade de termos uma industria cinematographica no Brasil, declarando que “o Cinema é um luxo imitativo, que bem póde ficar para depois”⁵⁷.

Outro aspecto importante do Congresso Internacional de Cinema foi o fato de Goebbels ter delineado as linhas mestras das diretrizes culturais, nas quais a cinematografia mundial (naturalmente, sob a ótica nazista) estaria disposta. Dessa forma,

⁵⁶ *Cinearte*, 417, 15/06/1935, p.5.

⁵⁷ *Cinearte*, n.º.417, 15/06/1935, p.05.

mais do que ocupar-se de questões econômicas, que eram originalmente o propósito do congresso, Goebbels assumiu a missão artística do cinema:

Cada nação marca suas criações artísticas de acordo com o seu próprio estilo e sua própria concepção – declarou o Ministro de Propaganda do Reich, o sr. Joseph Goebbels, em seu discurso de encerramento do Congresso Internacional de Cinema, de Berlim. Mesmos os mais ilustres representantes das artes aparecem, em definitivo, como os filhos de seu povo: essa força criadora dos mais audaciosos projectos pelos quais visaram a immortalidade, eles a extrahiram das raízes que os ligavam às profundezas do solo natal.

Eis por que sua arte – a mais nobre expressão da cultura nacional – “se revela capaz de emocionar profundamente os verdadeiros corações do homem, em todos os países e em todos os povos. Quanto mais uma arte está intimamente ligada ao povo mais fortemente também se desenvolve nela o poder de suprimir as fronteiras geográficas e de assegurar uma capacidade de irradiação correspondente à sua vitalidade eruptiva interna e susceptível de se irradiar através do mundo”.

Se Goethe e Wagner, Shakespeare e Byron, Molière e Corneille – disse o senhor Goebbels – pertencem ao patrimônio da cultura mundial, é que em última análise e no sentido mais profundo, eles foram os melhores alemães, ingleses e franceses de seu tempo. Eles saíram do círculo espiritual onde o destino os tinha colocado e, quebrando seus próprios laços, ao mesmo tempo romperam os laços do círculo intelectual que os mantinha sob seu império⁵⁸.

Ocupando as páginas reservadas à *Chronica de Cinearte*, em 15 de agosto de 1935, E.M. Bentes realizou uma súmula dos editoriais publicados nos números anteriores da revista. Destacou o cronista que, enquanto no exterior eram feitas experiências com filmes em três dimensões, filmes coloridos e televisão, no Brasil as empresas cinematográficas mal conseguiam dar conta de produzir filmes sonoros em virtude do pequeno interesse do governo pela atividade cinematográfica. O contato do cinema brasileiro com o cinema europeu vinha demonstrar que

(...) para conseguir que o cinema acompanhe aqueles desenvolvimentos, há que existir uma colaboração, harmônica entre a indústria cinematográfica e o respectivo governo. Isso significará, em última análise, submeter o cinema ao controle do Estado. Podemos divergir desse método, em virtude do Estado geralmente se aproveitar desse controle não somente para dirigir a orientação artística do cinema, como também se aproveitar do mesmo para a divulgação de seus ideais políticos. Não queremos citar o caso da Rússia, onde o cinema está sendo dirigido no sentido da formação da juventude soviética, por não termos detalhes suficientes acerca do estado atual do cinema na velha nação eslava. Mas não há como negar que, muitas vezes, esse controle se torna benéfico para a indústria cinematográfica de um País, desde que lhe imprima rumos certos, seguros, inflexíveis. Já temos nos referido, por diversas vezes ao que acontece na Alemanha. Conhecendo que grandes transformações estão em perspectiva, a indústria alemã está olhando para frente. (...) O filme (...) é actualmente considerado não meramente como uma forma de divertimento popular, mas também como uma poderosa força para moldar o carácter de uma nação, e como um grande instrumento potencial para unir os abismos que separam os pensamentos e as tradições de povos diferentes.

Tão pronunciado foi o sucesso das medidas tomadas pela Alemanha, que as indústrias cinematográficas de outros países verificaram que estavam

---

⁵⁸ *Cinearte*, nº 418, 01/07/1935. p.06.

trabalhando com desvantagens. Em muitos outros paizes, a industria do cinema é considerada como uma actividade económica, pura e simples. Mas isso não é razão, acreditamos, para que a industria allemã deixasse de cooperar com as outras em seus interesses communs. Grandes films precisam de um mercado mundial, pois de outro modo elles não podem ser remuneradores. E o pensamento que deve se encontrar agora, em todos os interessados no mundo inteiro, é o de que existe de urgente necessidade de uma acção comum para que o film possa adquirir um novo “status”, sendo-lhe assegurada uma independência intelectual e financeira propria⁵⁹.

A revista *A Scena Muda* também publicou uma série de artigos recomendando ao Presidente Getúlio Vargas e aos responsáveis pelo cinema brasileiro tomarem como modelo de inspiração, especialmente, as políticas e produções cinematográficas dos regimes nazi-fascistas, que visasse impedir o domínio do cinema hollywoodiano no país, conforme atesta o artigo “Brasil, Cabaia do Cinema”, de Luz Moreno:

Na Itália, o Duce vem decretar severas medidas contra a invasão do cinema estrangeiro, notadamente o americano, através de uma série de resoluções, visando extinguir mesmo as filiais das grandes companhias americanas na Itália. O novo decreto governamental italiano dá nascimento, assim, a um verdadeiro monopólio, uma vez que nenhum filme poderá entrar no país, sem que seja entregue à agência central de distribuição do governo da pátria de Dante. Os distribuidores americanos estão tentando obter uma modificação das severas instruções do Duce, por intermédio da embaixada americana em Roma. Idênticas medidas estão sendo tomadas pelo chanceler Adolf Hitler, com relação à industria cinematographica alemã...

Isso vem a propósito para originar alguns comentários a respeito da extraordinária facilidade que o cinema, notadamente o americano, tem encontrado em nosso país. Em primeiro lugar, uma industria cinematographica ainda nos primeiros passos, sem capacidade para grandes empreendimentos, o que leva o grande publico a aplaudir, incondicionalmente, as produções que nem sempre teem o mérito que se lhes attribue. A evasão de capitães que pagam a produção dos studios mundiaes, tem sido eternamente a pedra angular de tudo o que se diz, quando se quer abordar o palpitante assumpto do sempre incipiente cinema nacional. Sem, porem, não existisse um regular cinema na Itália e na Alemanha, nem por isso o Duce e Hitler deixariam de tomar medidas, pois, com se sabe, é também regular o número de filmes estrangeiros que os Estados Unidos importam. E, em nosso país? O cinema americano encontra simplesmente portas abertas, e, o que é mais, a benevolência de uma imprensa cinematographica, que, a troco de uma publicidade mal remunerada, durante varios lustros, vem transmitindo ao leitor, como se fora sua matéria de redacção, tudo aquillo que os departamentos de publicidade das empresas julgam de interesse particular dar à publicação, mesmo quando, do alto dos seus arranha-céos, os magnatas da industria, cá e lá, parecem nem tomar conhecimento da existência daquelles collaboradores silenciosos de annos a fio... Mesmo agora, é bem patente a extraordinária força de penetração destes silenciosos collaboradores, jornaes, revistas, radio, com o confronto estabelecido em dois cinemas, com dois filmes, com argumentos baseados em uma mesma historia. Melhor orientada, a publicidade americana deu a *Algeria* a auréola que deveria caber a *Demonio da Algeria*, filme francez. Este supera aquelle, mas aquelle teve maior publico: a imprensa cinematographica é menos audaz com o filme americano. (...) Que nos sirva, pelo menos, a licção da Itália e da Alemanha que, entre outros

---

⁵⁹ *Cinearte*, n°.421, 15/08/1935. p.42.

benefícios, apresenta o de, consciente ou inconscientemente, proteger o elemento que em nosso país – cobaia de tudo que é cinema estrangeiro – é uma escada de sucesso...⁶⁰

Ainda na revista *A Scena Muda* encontra-se outro artigo interessante sobre o tema, intitulado “A Proteção dos Governos ao Cinema”:

Todos os cinemas do mundo, mesmo em iniciativa particular, sempre tiveram o auxílio governamental, excepto o Brasil, o tanto quanto me consta. Mesmo Hollywood com toda sua poderosa industria, o governo auxilia de uma maneira ou de outra. Não há formalidades burocráticas, que entrem seu progresso. A França fornece seus auxílios; na Alemanha assim como na Rússia, Inglaterra e Japão o cinema é quase um privilegio do Estado e Portugal também tem tido as suas vantagens officiaes para o levantamento de sua cinematographia.

(...) O governo portuguez sempre auxiliou a sua industria, tanto que a mesma já se acha seguindo um rythmo differente daqui e quiçá também da Argentina.

Sobre o cinema portuguez as provas são cabaes.

Antes de termos, aqui, a lei de obrigatoriedade, já Portugal a possuía há muitos annos, embora em menor escala, porém sempre fraudada de maneira a que os complementos soffressem a ogerisa do público. Quando o sr. Leitão de Barros pretendeu realizar “Bocage”, toda a indumentária de epocha foi alugada em Paris ao preço de dois mil contos, por conta do governo portuguez. E ainda, quando anteriormente o General Carmona viajara pela África, contratou a Tobis-Portuguesa para acompanhar a sua comitiva ao preço de setecentos contos.

Portanto é incoherencia dizer-se que o governo portuguez não auxilia a sua industria cinematographica. Muito gostaríamos que o nosso governo também cooperasse desse modo efficaz, pois assim, mais rapidamente teríamos a verdadeira implantação de nossa industria, alijando-se, naturalmente, os elementos que de cinema somente pensam em pedir dinheiro ao governo sem saber exactamente o que pretendem apresentar para a industrialização desta arte⁶¹.

Conforme pôde ser observado, o aparato propagandístico construído pelos chamados “regimes totalitários” europeu impressionavam não apenas os burocratas do Estado em suas andanças pela Europa, mas também os cineastas e produtores cinematográficos brasileiros, interessados nas vantagens para a produção cinematográfica que pareciam acompanhar esses regimes. Dessa forma, competindo ferozmente com os filmes de Hollywood, os cineastas brasileiros valorizavam as medidas de “proteção” às produções cinematográficas nacionais adotadas por países como a Alemanha nazista, a Itália fascista, o Portugal Salazarista e a União Soviética, sugerindo também que elas fossem adotadas no Brasil.

Com o golpe de Estado de 10 de novembro de 1937, Getúlio Vargas procurou aumentar o seu controle sobre os meios de comunicação e sobre a propaganda que até então, no caso do cinema, estivera a cargo das produtoras privadas. No entanto, da

⁶⁰ *A Scena Muda*. n°.917. 18/10/1938. p.05.

⁶¹ *A Scena Muda*, n°.959. 08/08/1939. p.05.

mesma forma que ocorreu no setor da radiodifusão, outra desavença animou os bastidores do governo Vargas. Desta vez, resultante do desejo do diretor-geral do DIP, Lourival Fontes, em concentrar sob seu poder toda a produção cinematográfica oficial, cobiçando o INCE e o *Serviço de Informação Agrícola*, vinculados ao *Ministério da Educação e Saúde* e ao *Ministério da Agricultura*, respectivamente. Obviamente, Lourival Fontes não obteve apoio dos ministros Gustavo Capanema e Fernando Costas para o seu projeto, muito menos suas palavras tiveram eco no Palácio da Guanabara, fato que demonstrava que Getúlio Vargas não lhe pretendia conceder excessivo poder. Assim, a *Divisão de Cinema e Teatro* (DCT), dirigida por Israel Souto, no tocante ao cinema ficou restrita à censura prévia dos filmes e à produção do *Cinejornal Brasileiro* (CJB) como previsto por lei:

À Divisão de Cinema e Teatro compete:

- a) instituir, permanentemente, cinejornal com versões sonoras, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros, e de reportagem em número suficiente, para inclusão na programação;
- b) incentivar e promover facilidades econômicas às empresas nacionais produtoras de filmes, e aos distribuidores de filmes em geral;
- c) censurar os filmes, fornecendo certificado de aprovação após sua projeção perante os censores da DCT;
- d) proibir a exibição em público de filmes sem certificado de aprovação da DCT;
- e) publicar, no Diário Oficial, a relação dos filmes censurados, suas características e o resumo do julgamento da DCT;
- f) censurar previamente e autorizar ou interditar:
  - 1) as representações de peças teatrais em todo o território nacional;
  - 2) as representações de variedades;
  - 3) as execuções de bailados, pantomimas e peças declamatórias;
  - 4) as representações de préstitos, grupos, cordões, ranchos, etc., e estandartes carnavalescos;
  - 5) as funções recreativas e esportivas de qualquer natureza⁶².

Dessa forma, em 1938, o Estado passou a atuar diretamente na produção de curtas-metragens de propaganda com a criação do *Cinejornal Brasileiro*, produzido pelo *Departamento Nacional de Propaganda*, que, depois de sua reestruturação, em 1939, transformou-se no *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP). Esse cinejornal, de exibição obrigatória nas salas de cinema de todo o país antes do filme principal, consistia-se de pequenos filmes de caráter jornalístico, cujo tema girava sempre em torno dos interesses do país, fosse pelo culto à imagem de Vargas, fosse pela divulgação das grandezas do Brasil e de sua gente. Por vezes os cinejornais focavam a vida de Vargas em família, aproximando seu cotidiano ao do povo. Outras vezes a atração ficava por conta das obras filantrópicas da Primeira-Dama, Darcy Vargas. A maior parte dos

⁶² Ver: "Decreto-Lei nº.5.077, de 29 de dezembro de 1939. Aprova o regimento de Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). *Brasil Legislação Federal*. Vol. 3. São Paulo. pp.673-681.

cinejornais, no entanto, dedicava-se em levar ao conhecimento público as realizações do regime, documentando os desfiles cívicos, viagens presidenciais, comemorações como as do aniversário de Vargas, aniversário do regime, Dia do Trabalho, Dia da Bandeira, Semana da Pátria, etc. Nesta crônica de palanques está o registro de uma época personificada na figura de Getúlio Vargas: ele visita, recebe, inaugura, preside, assiste, discursa, excursiona, veraneia, embarca, retorna, parte, passeia, inicia, encerra, exorta, soluciona, joga muito golfe (seu esporte predileto) e aniversaria a 19 de abril.

A comunhão Líder-Massas: Abertura e cena do *Cinejornal Brasileiro* documentando a chegada de Getúlio Vargas a uma comemoração do 1º de Maio no Rio de Janeiro.

Cabe ressaltar, que até o início da década de 1930 a propaganda era pouco presente no cotidiano brasileiro. No entanto, após a repressão do levante da Aliança Nacional Libertadora, quando já estariam dados os fundamentos do autoritarismo do Estado Novo, a propaganda assume um papel fundamental e tanto o rádio quanto o cinema foram instrumentos – ao lado da escola, do aparelho jurídico, dos sindicatos – usados por Getúlio Vargas para legitimar o regime. Foi o momento em que Lourival Fontes transformou o *Departamento de Propaganda e Difusão Cultural* em um Departamento que passava cada vez mais a privilegiar apenas os aspectos referentes à propaganda, ignorando os fins educativos, para os quais, fora organizado inicialmente. Tal como no plano sindical os preceitos constitucionais de 1937 só foram implantados dois anos depois, o DIP foi instituído apenas em 1939, embora o *Departamento de Propaganda e Difusão Cultural* já estivesse cumprindo os fins propagandísticos.

A recomendação da utilização dos meios de comunicação, em especial o cinema, para fins políticos não partiu apenas dos órgãos do Estado Novo. A própria *Cinearte* descrevia em inúmeras matérias os benefícios da utilização do cinema como arma política, como por exemplo, no artigo “Propaganda pelo Cinema”, de João Duarte Filho, retirado do *Diário Carioca*, em que o autor afirma:

Com relação ao cinema, entretanto, este aspecto financeiro, econômico, é o menos relevante no Brasil. Mesmo que uma indústria cinematographica nacional pudesse fazer a retenção no paiz de cem ou cento e cinquenta mil contos por anno, isto seria o mínimo em relação a outras facetas mais interessantes ainda.

Em claro, profundo estudo sobre o turismo. Licurgo Costa afirmou que o radio modificou o antigo conceito de multidão. A affirmativa é de quem, sem preconceitos ou cataratas na vista, está observando a evolução do mundo moderno.

Realmente. O rádio, como o cinema, criou, no mundo, um outro conceito de multidão. A collectividade, hoje, não tem a mesma psychologia observada por Le Bon. A multidão dissolveu-se, reduziu-se, individualizou-se numa verdadeira dispersão.

Escutando o rádio em sua casa, isolado, só com a sua consciência e com as reacções do seu pensamento o homem de hoje é a synthese da multidão. Somente agora deve elle deliberar por si e não pelo tropo, pela palavra inflammada dos oradores, pelo entusiasmo fácil das massas,

A multidão de hoje não se dirige mais pelo entusiasmo, pela inconsciência dos gestos collectivos. A propaganda technica vae busca-la em sua casa para convencer-a com o argumento decisivo, com a lógica dos factos, com a verdade, com a certeza das coisas.

E o cinema é a grande, a maior arma para isto⁶³.

Uma vez aponta a importância do cinema e do rádio na sociedade e na cultura de massas, o autor procura tomar como exemplo a propaganda norte-americana no cinema:

---

⁶³ *Cinearte* n°.506, 14/03/1939. p.07.

No embate surdo, na competição quase diplomática entre o Japão e os Estados Unidos, os Estados Unidos estão levando, perante a consciência do mundo, a maior vantagem porque dispõe da grande arma do cinema. Ainda agora, aproveitando o motivo da guerra com a China o cinema americano vem apresentando, nos seus jornaes cinematographicos, em scenas mudas, sem commentarios, os bombardeamentos japonezes como uma verdadeira desgraça, como um perigo japonéz pesando sobre a humanidade. Observe-se um desses jornaes: o detalhe é o que interessa ao cinematographista que, por certo, não age sem o sentido occulto de mostrar a deshumanidade da guerra de conquista, não respeitando cidades nem povos indefesos, monumentos ou homens, mulheres e creanças. O que o jornal americano apresenta são rolos grossos de fumo destruindo cidade abandonadas, quase, são dezenas de victimas, especialmente velhos, mulheres, creancinhas rachiticas e famintas, são centenas de refugiados escondendo-se famintos e aterrorizados, nos mais simples abrigos.

E por cima de tudo isto, como corvos sinistros e vorazes, os aviões japonezes despejando a morte e a desgraça nas suas granadas de tragedia.

Isto é a propaganda dos Estados Unidos, a propaganda do cinema americano contra o seu desaffectedo secular.

Cada um agora, para medir o effeito dessa propaganda intelligente, consulte a sua consciência e veja se já não tem guardado nella um pensamento de piedade para os chinezes infelizes e uma idéia de revolta contra a expansão japoneza que se faz, assim, com tanta morte e tanto luto⁶⁴.

Para encerrar a matéria, o autor mostra como o Brasil também está desenvolvendo a sua propaganda nas telas de cinema, tendo como personagem principal o próprio “pai do cinema brasileiro”, Getúlio Vargas. Além disso, procura apontar a idéia da “veracidade” das imagens cinematográficas, que, como veremos abaixo, pode ser construída e enganosa, em detrimento as possíveis falsificações ou contestações dos relatos da imprensa escrita ou da fotografia:

Um facto local também comprova a these. Quando o sr. Getúlio Vargas visitou S. Paulo os jornaes de todo o Brasil se mobilizaram para descrever-lhe a excursão, falando em milhares de pessoas entusiasmadas pela sua presença. Publicaram-se discursos e centenas de photographias, comentou-se a significação da solidariedade paulista demonstrada nas ruas e nos comícios. Mas o que demonstrou a espontaneidade das manifestações e a massa enorme de centenas de milhares de homens que nella tomaram parte foi a photographia móvel do cinema apresentando a todas as platéas do Brasil, ruas immensas cheias de gente e decoradas em grandes extensões, de bandeiras e dísticos patrióticos. O que demonstrou, como um documento incontestável, a solidariedade do paulista ao Chefe do governo, foi o grito de todas aquellas multidões resumindo na voz do cinema falado. Porque a palavra póde soffrer contestação, a photographia póde soffrer trucs, mas o cinema, este, é apanhado ao vivo, no movimento colectivo que é espontaneo e que permanece sempre, na fita do cellulose, como um attestado e como uma prova que não se contesta.

O cinema é, portanto, o grande elemento moderno da propaganda, dessa coisa já hoje imprescindível nas empresas particulares, nos grandes serviços publicos, na mobilização, enfim, da opinião em torno dos governos e do próprio Estado.

---

⁶⁴ Ibid. p.07.

O Estado Novo Brasileiro não póde, não deve, portanto, prescindir desta arma. Ella é, na sua dupla face, uma arma de economia e de política: póde formar uma nova e grande indústria e proporcionar, ao mesmo tempo, um dos melhores elementos de propaganda brasileira dentro do Brasil, objectivando ainda a unidade brasileira pela aproximação, com a imagem móvel, das regiões e dos diferentes grupos de populações que formam o Brasil.

O Cinema Nacional deve ser, portanto, uma criação do Estado Novo, uma das suas realizações mais prezadas e mais urgentes⁶⁵.

A produção cinematográfica oficial da série *Cinejornal Brasileiro*, iniciada no final de 1938, já difundia uma imagem carismática de Vargas, caracterizando-o como ser onipresente e onisciente, filmando-o inaugurando obras, excursionando por vários estados, visitando escolas ou discursando em datas comemorativas.

O cinegrafista oficial do DIP em Ação.
Cenas do Estado Novo: Dia do Trabalho, Rio de Janeiro, 1942.

Muitos filmes do *Cinejornal Brasileiro* realçaram as manifestações de apoio ao governo, projetando imagens de massas ao som de palmas durante discursos nas inaugurações e festejos, disseminando o sentimento de unanimidade, de cooperação, de aceitação das diretrizes impostas. Foi valendo-se da montagem de imagens autênticas, que tais filmes garantiriam a credibilidade nas mensagens governamentais, pois sem elas a propaganda não atingiria seus objetivos.

⁶⁵ Ibid. p.07.

A força persuasiva dos cinejornais e dos documentários residia na credibilidade assegurada pela imagem, vista como perfeito testemunho de veracidade. De fato, porém, havia uma “filtragem” e reelaboração das imagens, que recebiam tratamento especialmente na montagem. Henrique Pongetti, diretor da *Divisão de Cinema e Teatro* do DIP, desde 1941, e responsável por dar uma nova feição ao *Cinejornal Brasileiro*, além de participar na produção de documentários e filmes nesse período, dá um curioso depoimento sobre a prática cinematográfica do DIP para a edificação da imagem de um Estado personificado na figura de seu líder:

Getúlio gostava de jogar golfe no sítio de seu amigo Argemiro Machado na estrada de Itaipava para Teresópolis. Estava longe de ser um campeão e suas bolas não queriam nada com o buraquinho. Dei instruções a Ramon Garcia, *cameraman*, destacado sempre para glorificar o homem, que pedisse a um bom jogador para fazer umas espetaculares jogadas e filmasse Getúlio dando porretada na bola. Fizemos uma montagem perfeita e o povo, que tinha certa simpatia pelo baixinho risonho, bateu palmas no Metro do Passeio.

(...) Um dia filmamos um almoço de Vargas com a fina-flor das Forças armadas e fui fazer a censura de rotina. Descobri-lhe entre os dentes um palito que ele fazia voltear caprichosamente com movimento dos lábios. (...) Meu trabalho era evitar uma cena de chanchada na austeridade do documentário⁶⁶.

Outro exemplo para ilustrar como o DIP construiu “verdades” pode ser verificado através do relato de Cupertino de Gusmão, presidente do Conselho Nacional do Trabalho do Estado Novo, que, em maio de 1945, denunciou a forma como o Estado Novo enganava, através da propaganda, os trabalhadores:

Durante a vigência do Estado Novo, o famigerado DIP controlava de tal ordem a imprensa, que nenhuma publicação, noticiando fatos, saída nos jornais, traduzia a verdade. Quando se anunciava uma reunião, de caráter o mais doméstico que fosse, lá aparecia a Agência Nacional com o seu papel timbrando, a forgicar frases e declarações que jamais foram pronunciadas, para lançá-las ao público, como traduzindo cenas e fatos ocorridos em louvor à ditadura. Certa vez, festejando uma data cara à classe que agremiavam, um sindicato fez lançar a pedra fundamental de sua sede em terreno adquirido exclusivamente pelo seu herário particular. Presidindo a cerimônia, que teve até a presença de uma banda de música e de um Monsenhor, o presidente da associação declarou que a obra que se iniciava estava sendo realizada com os recursos econômicos pertencentes exclusivamente ao patrimônio do sindicato, sem qualquer favor oficial, e que, por isso, a ninguém teriam os associados de agradecer o empreendimento, se não a si mesmos. O DIP tinha enviado um representante à festa, para filmar e fotografar a cerimônia, e no dia seguinte, com surpresa geral, publicando-se as fotografias do ato, lá estava a notícia, fabricada pelo “Ministério da Propaganda”, de que, usando a palavra, o presidente da associação “manifestara a gratidão dos associados ao Presidente Vargas”. Ora essa! Nem Vargas nem outro qualquer Getúlio haviam contribuído para a realização, como é que a classe iria ser grata a quem não assinara a lista? Houve o propósito de desmentir, mas a liberdade era, nessa ocasião, uma jóia preciosa guardada a sete chaves pelos homens do poder, e somente muito mais tarde, depois do “13 de Maio” da imprensa e da opinião

⁶⁶ MOURÃO, Maria Dora. “O Cinema Brasileiro e o Populismo na Década de 1930”. In: MELO, José Marques (coord.). *Populismo e Comunicação*. São Paulo: Cortez, 1981. p.149.

pública, é que um matutino glosou a notícia, pondo nos is e a gratidão em seu devido lugar⁶⁷.

No plano da censura, nenhum filme podia ser exibido sem um certificado de autorização fornecido pelo DIP. Oito disposições determinavam o que os espectadores brasileiros podiam ver no cinema. Censuravam-se os filmes que:

- 1) contivessem qualquer ofensa ao decoro público;
- 2) contivessem cenas de ferocidade ou fosse capaz de sugerir a prática de crimes;
- 3) divulgassem ou induzissem aos maus costumes;
- 4) fossem capazes de incitamentos contra o regime vigente, a ordem pública,
- 5) as autoridades constituídas e seus agentes;
- 6) pudessem prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- 7) fossem ofensivos às coletividades ou às religiões;
- 8) ferissem, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais e induzissem ao desprestígio das forças armadas⁶⁸.

As decisões do que era bom ou não para o público brasileiro cabiam a uma área restrita da burocracia do regime varguista, que muitas vezes até fugia das normas censórias, o que acabava por dar sinais mais de um gosto pessoal do que uma ação coercitiva estatal, conforme pode-se constatar a partir da crônica escrita pelo poeta Vinícius de Moraes, registrada no jornal *A Manhã*, de 10 de outubro de 1941, onde comenta sobre as suas experiências de censor-substituto de Prudente de Moraes Neto. Recorda o poeta-censor:

Há três anos passados era uma lástima (ao tempo do DPDC, diga-se). Lembro-me, porque via esse jornais às arrobas, na cabine da DFB... Era tudo péssimo, da pior qualidade, salvando-se, apenas, coisas da *Cinédia*, uma ou outra. Os fotógrafos como que tinham a sedução das ruas sujas, dos pantanais, das caras feias, das casas modernas, das cidadezinhas mais desinteressantes⁶⁹.

Neste mesmo texto, o poeta-censor conta como colaborava para tirar das telas este aspecto “feito” do Brasil ao proibir a veiculação de um filme sobre uma escola pública do interior do Rio de Janeiro:

(...) o fotógrafo aquele dia requintara: esperara pacientemente uma semana de chuvas fortes, tempo excelente para a miuçalha aproveitar e fazer a greve de banho. Quando estava tudo bem sujo, bem enlameado, o nosso prezado cinegrafista... partira para a sua filmagem. Lá chegando, fez reunir a garotada (quase todos pretinhos, positivamente imundos, resfriadíssimos, o nariz correndo) em frente à tal escola (um barracão troncho de taipas, com uma mão de cal já toda descascada) e pôs-se a fazer a sua reportagem. A “fessora”, toda prosa, ia e vinha arrumando o grupo, batendo palmas, dando ordens, fazendo o pessoal marchar muito dentro do lameiro. E que alegria para eles!

⁶⁷ GUSMÃO, Cupertino de. *Do Bojo do Estado Novo: Memórias de um Socialista na República de Trinta e Sete*. Rio de Janeiro: Gráfica Santo Antônio, 1945. pp.108-109.

⁶⁸ Decreto-Lei n°. 1949, de 30 de dezembro de 1930. dispõe sobre o exercício de atividades de imprensa e propaganda no território nacional e dá outras providências. Brasil. *Legislação Federal*. Vol.3. São Paulo. Pp.681-699.

⁶⁹ MORAES, Vinícius de. “Em sua crônica de hoje Vinícius Moraes fala dos jornais nacionais de cinema”. *A Manhã*, 10/10/1941. p.5. Apud. SOUZA, Op.cit, 1990. pp.212-213.

Metiam o dedão com vontade na terra encharcada, mostrando as cancelas da dentadura e enxugando o resfriado na manga da camisa mesmo. Nunca quis tanto bem os nossos pretinhos naquele dia⁷⁰.

Inicialmente, esses filmes eram encomendados à *Cinédia* e somente dois anos depois eles passam a ser produzidos pelo próprio DIP. Com a produção do *Cinejornal Brasileiro*, o Estado passava a concorrer com as produtoras privadas, fornecendo gratuitamente aos exibidores os cinejornais necessários ao cumprimento da obrigatoriedade. Ou seja,

o DIP começa a produzir documentários e jornais cinematográficos, e com a produção oficial institucionalizada, as produtoras independentes perdem boa parte do seu mercado. Além da concorrência desigual, têm de enfrentar censura sistemática. Alguns produtores e cinegrafistas conseguem transformar-se em funcionários públicos, filmando diretamente para o DIP, ou para suas agências estaduais, mas a maior parte é marginalizada⁷¹.

Diante dos esperados protestos contra a concorrência desleal do Estado no campo dos curtas-metragens, o governo recompensou os cineastas brasileiros com o estabelecimento de incentivo à produção de filmes nacionais de longa-metragem. O decreto de criação do DIP estabeleceu a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de longa-metragem, reservando à instituição poderes de conceder prêmios, vantagens, favores e isenções a “filmes educativos” e aos melhores filmes nacionais.

As medidas tomadas pelo governo brasileiro em 1939 apontavam para uma divisão de tarefas com relação à propaganda através do cinema: o Estado trataria de produzir curtas-metragens de propaganda mais direta e explícita, enquanto os produtores privados, contando com incentivos oficiais, se ocupariam da propaganda velada através do longa-metragem.

5.4 – A OBRA GETULIANA EM CENA: HUMBERTO MAURO E OS FILMES NACIONALISTAS

O ambiente político da época, além do controle da produção cinematográfica, estimulava a criação de documentários e de filmes ficcionais que reproduzissem os valores ideológicos do regime varguista. Como exemplo da importância do cinema como arma de propaganda política é interessante transcrever as “Considerações Sobre o Cinema e o Estado”, escritas por Edmundo Lys, especialmente para *Cinearte*:

O cinema-propaganda e o cinema de doutrinação directa, por bons, por excellentes que sejam, como tacanhamente acreditam alguns commentadores

⁷⁰ Ibid., p.213.

⁷¹ GALVÃO, Maria Rita & SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema Brasileiro: 1930 - 1964”. In: FAUSTO, Bóris (org.). *O Brasil Republicano, economia e cultura: 1930 - 1964*. Tomo III – Vol.4. São Paulo, Difel, 1984. pp.472-473.

que entre nós occupam as columnas de critica cinematographica – esses, não interessam realmente ao aparelho estatal moderno. Porque o Estado moderno não é um simples aparelho político-administrativo, mas um complexo de ideologias e sentimentos mais profundos, com o primado do nacionalismo ou do internacionalismo, elementos ambos de difficil tratamento directo. (...) Mas o que desejamos dizer é claro:

a) O cinema não é “meio” político, porque reproduza monumentos, obras publicas, bellezas naturaes, festas e solemnidades, realizações administrativas, paradas militares e construcções;

b) O cinema é “meio” político porque, pelas fitas de celluloides, dos dramas que elle conta, das comedias que elle expõe, se pode fazer obra nacional e nacionalista, a oppôr às infiltrações internacionalistas.

Quer dizer: podemos nos rever nas figuras impressas no celluloides, na nossa raça, no nosso paiz, na nossa cidade – podemos ver se vivemos bem ou mal, si devemos amar à Pátria e ao próximo. Este é que é “processo” do cinema, essa a arte que, pelo seu subjetivismo, pode muito mais que pelo seu gênero documentário, simples “genero” e até aqui, a não ser na Cinédia, que mantem um “jornal” semanal que interessa a todo o paiz – feito apenas sob o critério de “complemento” obrigatório.

Acima da producção de “shorts” e “news-reel”, de documentários e de films de propaganda directa (como aquelle estupendo film portuguez, no gênero, – “Revolução de Maio”) está, pois, a producção do film longo, de enredo, é esse o cinema que atrahem que seduz multidões, que as diverte e que actua no seu subconsciente⁷².

O autor prossegue sua exposição ressaltando como o filme de propaganda brasileiro deve ser configurado, ainda citando alguns exemplos internacionais:

O cinema “nacional”, no sentido político do termo, não pode ser um cinema insensível e indifferente, de photographias paisagísticas e reportagens economicas. Precisa ser uma cousa emotiva, tocante, perturbadora. Para interessar e para despertar sentimentos profundos. Não pode nem mesmo ser aquella arte parcialista e dogmática do alvorecer do cinema soviético – e até os russos comprehendem que esse era um falso principio de “política-artística”, passando a films menos soviéticos, mais realistas, apenas conformando a realidade, embelezando-a, respeitando a critica e a opinião.

Os sistemas de propaganda indirecta podem variar, de accordo com o meio ambiente. Do que, porém, não resta dúvida é da importância política do cinema dramático, do cinema sem o critério partidarista, desusado e incompatível com a mentalidade contemporânea. Do cinema de dramas românticos ou realistas, de comedias engraçadas ou humanas, do cinema que os studios da Cinédia vêm produzindo com sucesso cada vez mais expressivo, e que este anno será incrementado para que atinjam ao mesmo nível, pelo menos, da Argentina que é o outro centro productor da América do Sul.

Principalmente agora que o film falado, em portuguez, graças ao convenio luso-brasileiro dos distribuidores tem ampliado seu campo de circulação e de influencia⁷³.

O cinema brasileiro serviu de arma política para Getúlio Vargas já no período da Revolução de 1930, com o documentário *Pátria Redimida* (1930), realizado pelo fotógrafo paranaense João Baptista Groff, que não só teve o mérito de revolucionar o incipiente mercado artístico da época e causar rupturas no estilo convencional de filmar *bellezas da*

⁷² *Cinearte*, n.º 510. 14/05/1939. p.04.

⁷³ *Ibid.*, p.04.

terra, mas foi também o primeiro filme de exaltação à figura do líder Getúlio Vargas. Tratava-se de um documentário sobre a Revolução de 1930, em que Groff registrava cenas históricas *in loco*: mostrando a passagem do trem que levava Getúlio Vargas por Curitiba, realizou filmagem de seus discursos, além de incorporar-se à tropa para registrar os combates e os acontecimentos dos soldados no acampamento. São cinco rolos que duram 45 minutos. Os dois primeiros mostram Curitiba e a chegada de Getúlio; o terceiro e o quarto, as zonas de combate; o último acompanha Getúlio em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Groff utilizou-se dos recursos de animação em várias seqüências, para reconstituir cenas que registrara apenas em fotos sucessivas. Para a cena da abertura, mandou esculpir uma estátua de mulher alada, de braços abertos, simbolizando a pátria redimida, libertada, tendo ao lado, em plano inferior, a figura de um soldado brasileiro.

Silencioso, o filme tem noventa e duas legendas que entremeiam e explicam as cenas apresentadas. Esse foi o primeiro filme de propaganda varguista, que produzido sem sequer ter sido “pedido” por Getúlio Vargas, é um exemplo de como nem sempre a produção de filmes propagandísticos do regime eram de ordem do governo, mas sim de “cineastas políticos” que queriam agradar o governo para conseguir, em troca de suas “produções políticas”, favores e benefícios do governo. Contudo, João Baptista Groff não foi favorecido da simpatia de Getúlio Vargas ou do regime varguista, pois em 1942, quando o Brasil entrou na Segunda Guerra Mundial, o cineasta paranaense foi acusado de simpatizar-se com as tropas do Eixo – o que não foi comprovado – e proibido de voltar a filmar qualquer tema, sob a ameaça de ser preso.

Durante o Governo Provisório de Getúlio Vargas (1930 - 1934), o cineasta Luiz de Barros destacou-se com a realização de um filme de cunho político. Após a sua experiência com *Revolução de 1924* (1924), um documentário de média-metragem em forma de reportagens jornalísticas, focalizando a Revolução contra o Governo Federal de Arthur Bernardes, que foi debelada em 1924, o cineasta dirige *Alvorada da Glória* (1931), que tinha roteiro de Menotti del Picchia. Este filme narrava a história de Nilo, oficial do exército, cantor e namorado de Lígia. Ele participa da Revolta de 1924 e, juntamente com os companheiros, é expatriado. Quando eclode a Revolução de 1930, retorna ao país e à luta. Dado como morto em combate, Lígia chora a sua perda, enquanto ouve o disco onde ele canta *Lua Branca*. De repente, Nilo reaparece cantando, e os dois se reencontram por fim. No livro *Minhas Memórias de Cineasta*, Luiz de Barros afirma que o filme foi exibido em sessão especial, para as autoridades, no dia 25 de outubro de 1931.

A primeira metade da década de 1930 é principalmente marcada pelos filmes musicais carnavalescos da *Cinédia*, que disputavam mercado com os *talkies* (falados) norte-americanos. Ironicamente, a descoberta de um caminho que dominaria as produções do cinema brasileiro durante cerca de trinta anos, foi feita pelo norte-americano Wallace Downey, que realizara *Cousas Nossas* (1931), filme musical sem enredo, de grande sucesso em todas as cidades brasileiras onde houvesse salas aparelhadas para o cinema sonoro. Neste filme a irreverência já aparecia como a marca do gênero, por exemplo na cena em que, debaixo de um chuveiro, um jovem cantava *Singin' in the rain / Cantando na Chuva*, música que duas décadas depois, serviria para a famosa cena com Gene Kelly, copiada e satirizada à exaustão por diversos realizadores. Assim, a partir de 1933, com a *Voz do Carnaval*, de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, instaura-se definitivamente no cinema brasileiro o filme musical, depois largamente explorado também pela *Atlântida*, que acrescentaria ao gênero a comédia de costumes, tal como vinha sendo desenvolvida por Luiz de Barros, e que foi batizada pelos críticos de *chanchada*⁷⁴.

Mesmo quando o humor era adicionado, não se tratava apenas do riso esvaziado de sentido. A operação feita era com o deboche e a crítica a todos os acontecimentos em que o Brasil era protagonista ou coadjuvante naquela época. De fato, grande parte da crítica à sociedade carioca e à brasileira feita pelos filmes musicais das décadas de 1930 e 1940 passou pelo riso. Além dos famosos filmes foliões do ciclo dos “alôs”, a *Cinédia* produziu uma comédia romântica bem aos moldes das produções norte-americanas e ligada aos ideais do governo Vargas: trata-se da famosa *Bonequinha de Seda* (1936)⁷⁵.

Neste filme, a protagonista Marilda, interpretada por Gilda de Abreu, se fazia passar por francesa, educada em Paris e recém-chegada da Europa. Na verdade, porém, a personagem era uma espécie de gata boralheira, que humilhada diante de um jovem empresário, com quem seu pai mantinha uma dívida, acaba por transformar-se, graças ao apoio da Madame Valle e de sua neta, numa jovem socialite. Ela rapidamente causa sensação nos círculos mundanos do Rio de Janeiro, fazendo com que os homens a cortejem e as mulheres a queiram imitar.

Sua educação, elegância e habilidade com o canto lírico – rapidamente aprende

---

⁷⁴ Gênero cinematográfico de ampla aceitação popular que melhor sintetiza e define o cinema brasileiro das décadas de 30, 40 e, principalmente, 50, produzido majoritariamente no Rio de Janeiro. A designação pejorativa, adotada por vários críticos de cinema, possui origem etimológica no italiano *cianciata*, que significa um discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso. Os críticos repetiam exaustivamente que as chanchadas não tinham qualidade técnica, os roteiros eram banais e superficiais, os atores, por sua vez, não tinham a formação necessária para atuar no cinema e as produções não tinham acabamento, não passando, muitas vezes, de imitações caricatas de filmes hollywoodianos. Cf. RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000. pp.117-119.

⁷⁵ A análise de *Bonequinha de Seda* baseou-se nas informações de: VIEIRA, João Luiz. “Bonequinha de Seda”. In: *Cinédia 75 Anos*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006. pp.30-33.

uma ária de *Lucia de Lammermoor* que a todos seduz e encanta – comprova a expectativa da elite de que tal distinção e refinamento só seriam possíveis aos europeus, mais especificamente aos franceses, portanto bastante distantes da grossura dos nativos destas terras tupiniquins. Seus belíssimos trajes, seus lindíssimos vestidos só são encontrados em Paris, já que aqui, terra de botocudo, nada se faz de bom. Mas de francesa a jovem não tinha nada, afinal era brasileira, educada no país, e suas belas e invejadas roupas, nunca tinham visto uma agulha parisiense.

A troca de identidade operada pela sociedade, na verdade, aponta para a constatação de que os brasileiros estão à altura dos franceses ou de qualquer outro povo. Entretanto, a equivalência positiva do ser brasileiro está referenciada ao elemento estrangeiro, preferencialmente o branco, europeu, bem-nascido e bem-educado.

Em virtude disso, a protagonista consegue, inclusive, enganar o jovem empresário João Siqueira que, a seu pedido, e, naturalmente, por já estar apaixonado por ela, como tantos outros homens da sociedade, acaba perdoando a dívida do alfaiate. Revelada a farsa, é chegado o momento de Marilda se vingar e, vitoriosa e altiva, sobe mais uma vez a escadaria da mansão deixando o rapaz lá embaixo, ferido em seu orgulho. Um outro arranjo, então, se faz necessário e, graças à música, que substitui os diálogos, para criar um clima romântico, *a boneca de pano precisa virar uma boneca de seda*. Assim, uma vez mais o amor triunfa sobre o orgulho e o preconceito de ambas as partes e o rapaz vai até ela, atravessando a janela que os separa.

No desenrolar da trama fica explícita a importância dada ao papel da educação, assentando-se na crença de que qualquer indivíduo, independente de sua origem social, pode alcançar um status mais elevado, mais civilizado. Esta civilidade não precisa ser buscada fora, por isso a elite é ironizada no filme, seja pela comicidade e exagero no uso de expressões estrangeiras, tanto em francês como já em inglês, seja na caracterização do aristocrata Dr. Leitão, como surdo e comilão. A partir dessa mensagem, o filme ressalta a ideia do popular como depositário das verdadeiras tradições brasileiras, pois é apresentado um fascínio tanto pela cultura erudita, representada pelos elegantes saraus de música clássica, quanto uma admiração e reconhecimento pela música popular, representada pelo papel da seresta e dos instrumentos como o violão, que, pelas mãos da Madame Valle, entram pela mansão para unir definitivamente o jovem casal, procedente de classes distintas. É respeitada também a simplicidade da comunidade de São Cristóvão, com suas casas de vila, que encontra eco no fascínio pelo processo de verticalização urbanística do Rio de Janeiro, simbolizado pelos seus prédios cada vez mais altos e imponentes.

O filme ficou cinco semanas em cartaz, atrasando todo o lançamento estrangeiro, batendo o recorde de bilheteria que naquela época pertencia ao filme português *A Severa. Bonequinha de Seda* foi exibido especialmente para o Presidente Getúlio Vargas, no Palácio Guanabara. Tão entusiasmado ficou que Vargas enviou a Adhemar Gonzaga a seguinte mensagem, de 5 de setembro de 1936, publicada pela revista *Cinearte*:

Assistindo à “Bonequinha de Seda” sinto-me compensado pelo esforço que fiz amparando o Cinema Nacional⁷⁶.

O estímulo à produção de filmes inspirados em acontecimentos históricos mereceu atenção especial do governo. Na ótica de Lourival Fontes, os espectadores brasileiros apreciavam muito os filmes de reconstituição histórica e as películas culturais. Assim, o governo Vargas apoiava todas as produções de “caráter construtivo”, que contribuiriam para a elevação do nível cultural das massas.

Segundo Lourival Fontes, os seguintes temas deveriam ser privilegiados, pois apresentavam grande interesse educativo: 1) filmes sobre as grandes quedas-d’água do Brasil, como Iguaçu, Avanhadava e Paulo Afonso; 2) a região amazônica: rios, fauna e flora; 3) a extração de quartzo em Minas Gerais, material estratégico de que o Brasil é o maior e quase o único produtor mundial; 4) a experiência brasileira sobre o ofidismo e o Instituto Butantã; 5) o Instituto Manguinhos, grande centro de estudo de moléstias tropicais, mantido pelo governo do Brasil; 6) a arte colonial religiosa de Minas Gerais e as obras de Aleijadinho; 7) o problema das secas do Nordeste brasileiro e as grandes obras realizadas para combatê-las; 8) a extração da cera da carnaúba, de tão grande emprego na indústria norte-americana; 9) a vida dos jangadeiros; 10) a vida dos gaúchos nas fazendas do Rio Grande do Sul; 11) as lavras diamantíferas de Minas Gerais e Mato Grosso; 12) a lavra de ouro e as minas de São João del Rey e uma infinidade de outros temas que decerto despertariam a atenção do público de qualquer latitude, por meio de uma boa apresentação artística.

O incentivo à produção de filmes de reconstituição histórica foi, de fato, uma das principais atividades desenvolvidas pelo DIP e INCE. Esses filmes acompanharam, em linhas gerais, as regras da estética naturalista, criadas e aperfeiçoadas em Hollywood⁷⁷. O

---

⁷⁶ *Cinearte* n°.456, 12/02/1937. p.08.

⁷⁷ Hollywood desenvolveu um modelo narrativo que lhe foi fundamental para a transformação de seu cinema em um eficiente veiculador de ideologia: o modelo de narrativa clássica. A construção de tal modelo significou, segundo Ismail Xavier, “a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir através dele necessidades correlatas aos interesses da classe dominante”. Cf. XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico – A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p.29. A narrativa clássica foi toda embasada na noção – originária da estética naturalista – segundo a qual a obra desaparece enquanto tal, dando lugar a um espelho ou a uma janela transparente através do que poderemos apreciar a fatia da realidade que ela “imita” ou reproduz. Assim o modelo clássico de narrativa empregado por Hollywood visava o desaparecimento do filme enquanto tal, visava “montar um sistema de representação que procurava anular a sua presença como trabalho de representação” extinguindo

filme histórico naturalista teve como característica mais insinuante a intenção de ocultar a linguagem cinematográfica, isto é, obliterar a atuação do diretor. A câmera tenta seguir a trajetória percorrida pelo olhar humano sobre a natureza com o objetivo de, em última instância, levar o espectador à sensação de estar em contato direto com os acontecimentos narrados.

Nessa perspectiva, deveriam ser levadas para as telas dos cinemas espelhados pelo Brasil produções cinematográficas sobre os seguintes acontecimentos históricos: a epopéia dos bandeirantes; episódios da catequese implementada pelos jesuítas; as lutas pela independência, em particular a Inconfidência Mineira; a vinda da Corte para o Brasil, em 1808; as vidas de D. Pedro I e D. Pedro II. Em suma, temas que colocassem em relevo o “espírito nacional brasileiro”. De fato, a leitura da história segundo a ótica oficial ocupou espaço relevante na propaganda política elaborada pelo DIP: “O presente faz o que o passado não pôde realizar”. A rigor, o Estado Novo se auto-representou como a fronteira entre o velho e o novo, o que tornou possível “colocar o país nos seus trilhos”. Portanto, os filmes de reconstituição histórica, idealizados e produzidos pelo DIP, foram portadores de uma concepção do passado que destacou a paz e a harmonia de interesses entre grupos e atores sociais e, simultaneamente, sublinhou o papel do herói como aquele que faz a História.

Para levar às telas do cinema brasileiro os filmes de reconstituição histórica, os ficcionais e documentários educativos, o regime varguista contou com o apoio e o talento de um dos mais importantes cineastas brasileiros: Humberto Mauro⁷⁸.

Nascido em Volta Grande (Minas Gerais), se instalou em Cataguases aos treze anos e fez daquela cidade um dos mais importantes focos do nascedouro cinema brasileiro. Como autodidata fez experiências com filmes de 9,5mm estreando com *Valadião, o Cratera* (1925), além de realizar na fase do ciclo regional de Cataguases alguns filmes importantes, tais como: *Na Primavera da Vida* (1926), *Thesouro Perdido* (1927), *Brasa Dormida* (1928) e *Sangue Mineiro* (1929), que o levariam para o Rio de

---

as mediações entre platéia e o mundo representando “como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente – o discurso como natureza”. XAVIER, Op.cit., pp.31-32.

⁷⁸ Humberto Mauro e Glauber Rocha são os cineastas mais estudados da historiografia brasileira. Sobre o cineasta mineiro, um dos mais importantes e precursores trabalhos, embora centrado apenas na fase do ciclo de Cataguases foi: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. (São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974. A nova geração de historiadores brasileiros também tem se interessado muito e revisto a carreira e os filmes do cineasta, em especial abordando a questão da configuração da identidade nacional coletiva brasileira em suas obras da Era Vargas. Desta nova leva, destacam-se os trabalhos de: ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O Cinema como “Agitador de Almas”. Argila, uma cena do Estado Novo*. (São Paulo: Annablume, 1999); MORETTIN, Eduardo V. *Cinema e História: Uma Análise do Filme “Os Bandeirantes”*. (São Paulo: Dissertação de Mestrado ECA-USP, 1994.); MORETTIN, Eduardo V. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme O Descobrimento do Brasil (1937) de Humberto Mauro*. (São Paulo: Tese de Doutorado ECA-USP, 2001.) e SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. (São Paulo: Editora Unesp, 2004.).

Janeiro a partir de 1930, onde trabalhou com Adhemar Gonzaga, na *Cinédia*, e com Carmen Santos, na *Brasil Vita Filme*. A partir de 1936, a convite de Roquette-Pinto, foi trabalhar para o INCE, onde realizou mais de trezentos documentários.

É vinculado ao INCE e no âmbito da proposta de representação cinematográfica do passado, que foi produzido, em 1940, o filme *Os Bandeirantes*⁷⁹ (dir. Humberto Mauro, 1940), que, sob a orientação geral de Roquette-Pinto e a coordenação histórica de Afonso d'E.Taunay, apresentava a epopéia bandeirante do desbravamento e da conquista do território brasileiro, na procura do ouro e das pedras preciosas, a partir da exposição das grandes bandeiras e dos principais bandeirantes, como Fernão Dias e a lenda das esmeraldas.

Neste média-metragem, os bandeirantes foram caracterizados como homens que se sacrificaram pelo todo, sem nenhum interesse material nas expedições que empreendiam pelo interior da colônia. Assim, quando Fernão Dias procurou ouro, o fez para o enriquecimento de Portugal. Através da construção do “Mito do Bandeirante”, o filme procura propagar o projeto do Estado Novo de ocupação econômica do interior do Brasil, expresso simbolicamente no projeto político da “Marcha para o Oeste”.

Ao contrário do tom grandioso esperado, conforme aponta Eduardo Morettin,

Mauro privilegia as dificuldades, ou seja, o custo da empreitada, o que confere à narrativa, como um todo, e a um dos bandeirantes representados, Fernão Dias Pais, em particular, um tom melancólico que destoa da celebração da conquista elaborada por Taunay no Museu e em sua obra historiográfica. A ênfase no custo da empresa e o predomínio da melancolia nesse episódio podem ser percebidos, por exemplo, nas seqüências finais do média, a partir das cenas referentes à descoberta das esmeraldas. Dois planos, com o bandeirante distante da câmera, em plano geral, noticiam o acontecimento. O tratamento dado àquele que seria o momento máximo da empreitada é decepcionante, no mínimo, na medida em que não corresponde ao esperado clímax. Não acompanhamos como teria se dado a descoberta, já que a câmera não está presente, e a narrativa não se preocupa em nos fazer sentir aquilo que o bandeirante teria experimentado ao encontrar as pedras preciosas⁸⁰.

O ritmo arrastado, a narrativa excessivamente didática, lenta e sem nenhum dinamismo afastaram os espectadores brasileiros dos cinemas que exibiram o filme, que acabou tendo a sua exibição voltada para as escolas. Se tomarmos como referência a performance do filme em questão, o diretor do DIP exagerou bastante quando sustentou que o público brasileiro tinha interesse especial por filmes de reconstituição histórica.

A importante produção *O Descobrimento do Brasil* (dir. Humberto Mauro, 1937), financiada pelo *Instituto do Cacau da Bahia*, e que contou com a “supervisão histórica” de

⁷⁹ Ver o estudo detalhado de: MORETTIN, Eduardo V. *Cinema e História: Uma Análise do Filme “Os Bandeirantes”*. São Paulo: Dissertação de Mestrado (ECA-USP), 1994.

⁸⁰ MORETTIN, Eduardo. “Humberto Mauro”. *ALCEU*. v.8, n.º.15. jul./dez. 2007. p.56.

Roquette Pinto, Bernardino José de Souza e Affonso de Taunay, além da trilha musical de Villa-Lobos, composta especialmente para o filme, foi a tentativa mais séria de reproduzir nas telas de cinema do país o acontecimento histórico fundante da nação brasileira.

O Cineasta Humberto Mauro.

Cartaz do filme *O Descobrimento do Brasil* (1937), uma produção do *Instituto do Cacau da Bahia*, que deveria servir de modelo ao cinema histórico e educativo do nascente Estado Novo.

O filme de Humberto Mauro, inserido no projeto de cinema educativo do governo Vargas, buscava validar “cientificamente” o seu discurso cinematográfico, utilizando-se de recursos de autenticação, que pudessem diferenciá-lo das produções cinematográficas melodramáticas e de reconstituição histórica das décadas de 1920 e 1930. Gênero que, popularizado principalmente por David Griffith e Cecil B. DeMille, era visto pelos educadores despreocupados com a chamada “verdade histórica”, dedicando ao romance um espaço bem maior do que devia.

Neste sentido, os envolvidos na realização do filme decidiram colocar o documento histórico (no caso, a Carta de Pero Vaz de Caminha) em primeiro plano, como se a fonte e, conseqüentemente, a História pudessem falar por si próprias. Portanto, esta reconstituição histórica narrava – sem utilização do melodrama e calcada em documentação histórica – a viagem de Pedro Álvares Cabral e a chegada dos portugueses ao Brasil, em 21 de abril de 1500. O filme foi uma espécie de ilustração da Carta de Pero Vaz de Caminha e tinha o propósito de encenar a representação pictórica das pinturas: a “Primeira Missa no Brasil” e “Os Degredados”.

Por outro lado, a já comentada dificuldade de Mauro em trabalhar com o “clímax” aparece em *Descobrimento* mais uma vez, elemento fundamental para entendermos o distanciamento de Mauro em relação ao projeto de constituição de um panteão cinematográfico de nossos heróis. Da mesma

forma que mostra a partida da esquadra de Cabral em meio a aceno dos índios e dos portugueses, somos levados no último plano à cruz fincada no chão do território incorporado para acompanharmos a reação dos três degredados que aqui permaneceram. Esse plano constitui um forte contraponto à tônica de felicidade que emana dessa sequência final, pois os portugueses aqui deixados contemplam com tristeza a impossibilidade de voltarem para a sua terra⁸¹.

A cena final, embora contando com o apoio sonoro da música triunfante e inspiradora de Villa Lobos, possui um agravante para o público brasileiro. Ao invés do final grandioso, dado geralmente aos filmes sobre Cristóvão Colombo e o “descobrimento” da América, neste caso, o final é melancólico, pois o início do processo de colonização seria realizado com os três degredados, elementos da pior espécie, que não podendo voltar à Portugal, terão de ficar no Brasil como punição. Mesmo mostrando que os índios os isolaram fica uma sensação de que futuro mesmo poderia ter um país que seria colonizado, num primeiro momento, com uma série de degredados!

Embora o filme fizesse parte do programa imagético do governo Getúlio Vargas, na medida em que refunda o mito da colonização pacífica como símbolo nacional, o resultado não agradou ao público que achou o filme enfadonho, o que levou o filme a ser rapidamente retirado de cartaz. Assim, tais filmes padeciam do grave problema da falta de interação entre as mensagens produzidas nas telas e a recepção do público brasileira.

**A Produtora e Cineasta Carmen Santos.
Cena do filme *Inconfidência Mineira***

⁸¹ Ibid., p.55. Sobre esse filme ver também: MORETTIN, Eduardo V. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme O Descobrimento do Brasil (1937) de Humberto Mauro*. São Paulo: Tese de Doutorado (ECA-USP), 2001.

Outro exemplo de produção de longa-metragem educativo desse período, *Inconfidência Mineira* (dir. Carmem Santos, 1937 - 1948) foi anunciado com estardalhaço na edição de *A Scena Muda* de 7 de Setembro de 1937. Ao arriscar seu capital nesse ambicioso projeto de filme de reconstituição histórica, em vez de investir com maiores vantagens numa chanchada carnavalesca, Carmen Santos pretendia revolucionar técnica e intelectualmente o cinema brasileiro, produzindo um filme para educar o povo em política e em história do Brasil. Segundo Carmen Santos, *Inconfidência Mineira* procuraria enaltecer as virtudes de um homem simples do povo que, como Jesus Cristo, havia se sacrificado em prol do interesse maior da pátria.

Alma e Corpo de Uma Raça (dir. Milton Rodrigues, 1938)⁸² é muito mais do que um semi-documentário sobre o Clube de Regatas Flamengo, configurando-se num verdadeiro elogio a um programa eugênico, moral e cívico para a juventude brasileira, consubstanciado na prática esportiva e na sua capacidade de “criar” homens aptos ao exercício daquilo que se entendia por civismo. É a partir desta perspectiva que acompanhamos a trajetória de Luizinho, desde a sua infância até tornar-se um jogador contratado do Flamengo. No entanto, a carreira futebolística neste filme não será encarada como um fim, e sim como um meio para se alcançar projeção nacional, afinal como presidente do Flamengo, Milton Azevedo, procurara ensiná-lo: “Em nossa época, meu filho, é o esporte que torna os homens fortes, capazes de vencer na luta pela vida”. Este será o destino de Luizinho: no Flamengo aprenderá a vencer; paralelamente à carreira de futebolista, se formará em medicina.

Até mesmo a trama amorosa do filme será em parte atingida por esta luta pela legitimação social. Seguindo o clássico procedimento melodramático, o amor de Luizinho e de Maria Helena será prejudicado pelas diferenças de classe: Luizinho é pobre, enquanto Maria Helena é milionária, morando em um palacete na Zona Sul carioca. Quando ela retorna da Europa, sua família incentiva-a a se casar com Rubens, que também é jogador de futebol, mas com uma grande diferença em relação a Luizinho: ele é rico.

O esporte proporciona para Luizinho, portanto, uma dupla vitória: consegue formar-se como médico (pois adquiriu disciplina, entusiasmo, estoicismo e toda a série de qualidades de um “verdadeiro esportista”) e, ao mesmo tempo, vencendo um clássico do FlaX Flu, consegue o amor de Maria Helena. Ou seja, não é propriamente o futebol que está em pauta, e sim um tipo de educação que transfere ao esporte uma disciplina quase

---

⁸² Informações extraídas de: MELO, Luís Alberto Rocha. “Alma e corpo de uma raça”. In: *Cinédia 75 Anos*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006. pp.17-20.

militar, eivada de um enfático nacionalismo. Ao final, Luizinho apresenta sua tese acadêmica a uma banca de examinadores, e discursa sobre o problema da miséria que atinge a criança brasileira e que resulta em altos índices de mortalidade infantil: “Nós temos a louvar a obra empreendida por alguns dos nossos clubes esportivos proporcionando a educação física em massa à criança brasileira. Elevar o nível eugênico da nossa juventude, eis o problema básico da nossa nacionalidade”. Segue-se uma seqüência de planos em fusão que une ginastas, desfiles militares e esportivos com imagens imponentes de diversas bandeiras brasileiras.

Já *Romance Proibido* (dir. Adhemar Gonzaga, 1940-1944) contava a história de uma professora que, sentindo-se abandonada por seu grande amor, disputado com uma colega de colégio, vai lecionar no interior, num local bem atrasado, revolucionando o ensino. Reencontrando posteriormente o amado e não querendo atrapalhar seu casamento com uma de suas melhores amigas, a professora finge não gostar mais dele e vai lecionar em outro lugar. A intenção desse filme era convencer as professoras recém-formadas a se sacrificarem pelo bem da pátria, trocando as comodidades das capitais pela missão de educar os brasileiros do interior, em troca de um baixo salário. O filme refletiu, de forma nítida, a adesão de Adhemar Gonzaga a alguns ideais varguistas, especialmente o nacionalismo cívico. Imaginou, por exemplo, uma cena em que a professora de interior, em vez de giz e quadro-negro, usa um projetor para dar aula. Era a sua confiança no progresso do país e no papel que o cinema tinha a exercer nesse sentido⁸³.

O filme *Aves Sem Ninho* (dir. Raul Roulien, 1941) abordava também as vicissitudes de heroínas dedicadas à atividade docente. Órfã de pai e mãe, Vitória é recolhida num asilo, onde sofre diversas humilhações e castigos. Adotada por um professor, Vitória se forma em Ciências Sociais, passando a dedicar sua vida à transformação daquele sistema educacional que ela havia experimentado em sua infância. Apesar de tratar de temas do interesse do regime, o filme enfrentou problemas com a censura, que obrigaram o cineasta a destacar que o governo estava solucionando os problemas abordados, fazendo referência às iniciativas promovidas por Darcy Vargas⁸⁴.

A mesma preocupação com a construção da imagem de um Estado paternalista (representado na figura do líder Getúlio Vargas, “pai dos pobres” que administra os conflitos sociais, eliminando as injustiças da sociedade) pode ser encontrada em *Caminho do Céu* (1943), produção conjunta da *Cinédia* com o diretor Milton Rodrigues. Inserindo-

---

⁸³ Ver: GONZAGA, Op.cit., pp.77-79.

⁸⁴ *A Cena Muda*, n°.1052, 20/05/1941. p.03.

se dentro de uma estratégia de incentivo ao aumento da produção industrial brasileira, *Caminho do Céu* procurava vender a idéia de que, uma vez unidos, operários e capitalistas poderiam vencer as dificuldades imposta pela Segunda Guerra Mundial. Administrador da Usina da Serra, Roberto recebe de seu patrão o encargo de fechar a empresa deficitária, dispensando todos os funcionários. Sem conseguir sequer transmitir a notícia a seus colegas, Roberto envolve-se com a filha do patrão, que, obedecendo a conselhos médicos, havia se refugiado próximo à Usina da Serra, buscando repouso num lugar longe da agitação da cidade. Com o agravamento do estado de saúde da moça, o proprietário da usina é chamado a Serra Negra, onde, no delírio da febre, sua filha o critica duramente por estar levando os trabalhadores à miséria com o fechamento da usina. Sob os apelos da filha, o empresário modifica sua decisão, contribuindo para o esforço de guerra ao transformar sua usina numa fábrica de aviões⁸⁵.

Argila (1940), dirigido por Humberto Mauro e produzido por Carmen Santos, problematizava a relação entre patrões e empregados, burgueses e operários⁸⁶. Apaixonando-se por um ceramista que se acidentara na construção de um Salão Marajó em seu castelo, Luciana compra a indústria de cerâmica em que Gilberto, o ceramista, trabalhava, colocando-o como chefe da produção e vasos artísticos inspirados no estilo marajoara. Apaixonado pela patroa, Gilberto desfaz seu namoro com uma moça do seu meio social. Destacando-se como empresária caridosa e mecenas da arte nacional, Luciana repetiria o ato da personagem de *Romance Proibido*: alertada pelo pai da moça sobre o acontecido, a viúva, apesar de amá-lo secretamente, recusa o amor do ceramista.

Cartaz e cena do filme *Argila* (dir. Humberto Mauro, 1940).

⁸⁵ Ver: GONZAGA, Op.cit.,pp.102-103.

⁸⁶ Para uma análise fílmica profunda sobre o filme ver em especial o “capítulo V – Argila, uma cena do Estado Novo” de ALMEIDA, Op.cit., pp.165-239.

Em *Argila* é nítida a preocupação em condenar a atitude de grupos burgueses alienados, consumidores de cultura estrangeira, que vivem em meio ao luxo, ócio, fausto, orgia de festas, sem se preocupar com os problemas do país. Em contraste com essas personagens, são valorizados os trabalhadores honrados, de moral impoluta, cuja conduta é pautada pelos valores cristãos. Para se contrapor à cultura burguesa estrangeira, o filme valoriza a cultura autóctone, expressa na arte marajoara, que inspirava a fabricação artesanal de vasos e potes.

Argila é certamente um dos maiores filmes de Humberto Mauro, apesar de estar marcado por forte teor nacionalista na trama, em sintonia com as idéias do Estado Novo. É importante ressaltar que este filme faz parte do período em que o cineasta estava no INCE, mas foi produzido pela *Brasil Vita Filme* e contou com o apoio de Roquette-Pinto.

As produções cinematográficas do Estado Novo acompanharam – principalmente através dos cinejornais e documentários – o conturbado contexto da Segunda Guerra Mundial. No contexto internacional, o projeto “megalomaniaco”, empreendido por Hitler e Goebbels, de consolidação mundial do modelo de cinema nazista começou a entrar em declínio a partir de 1942, com as derrotas nazistas na guerra. O governo brasileiro e os profissionais da área de cinema, que eram simpatizantes do projeto nazista e que durante toda a década de 1930 citavam a Alemanha como um exemplo a ser seguido, passaram a ver este projeto negativamente, em 1942, quando, por exemplo, A. Wolf, com exclusividade para a revista *A Scena Muda*, escreveu o artigo “Hitler, o inimigo número um do cinema europeu”, em que descreve a situação do cinema alemão e europeu sob a “Nova Ordem de Hitler”:

Quando partí da Europa, há três meses, só dois países produziam os mesmos filmes que em tempo de paz: a Espanha e Portugal. Os outros, o faziam em escala muito menor ou tinham interrompido completamente seus trabalhos. A causa principal dessa medida não era somente a guerra, mas a vontade do tirano alemão de destruir a arte nas terras não germânicas. Os estúdios da Polônia, da Tchecoslováquia, da França ocupada, da Holanda, da Bélgica e da Jugoslavia estão fechados. Os aparelhos e objetos de valor foram transportados para Berlim. Conscientemente querem os alemães destruir a arte nacional nos países ocupados, primeiro para ter um maior mercado para suas produções e depois, para sufocar os sentimentos nacionais. Não quero referir-me às impossibilidades desse plano diabólico que tem a melhor resposta no comportamento dos povos europeus, evitando os filmes alemães como uma doença contagiosa, de maneira que os cinemas onde eles se exibem, vivem vãos. Deve existir muita gente pensando que só por isso o nazismo aumentou o valor dos filmes alemães e para responder à pergunta, quero mostrar uma série das consequências do nazismo na indústria cinematográfica alemã⁸⁷.

---

⁸⁷ *A Scena Muda*, n.º.1127. 22/10/1942. p.06.

A partir deste momento do texto, o autor esboça um panorama, bastante diferente do que a *Cinearte* apresentou ao longo da década de 1930, sobre o cinema alemão sob a ditadura nazista, tanto na Alemanha quanto internacionalmente:

Até 1933, ano em que Hitler tomou a direção da Alemanha, os filmes desse país eram bem recebidos em toda parte do mundo. Algumas obras primas ficarão sempre na memória do público. Ninguém jamais esquecerá “Sinfonia Inacabada” com Martha Eggerth, “Metrópolis”, “Atlantide”, “Dr. Mabouse”, todos os de Fritz Lang, “Masquarade”, “Mazurka”, de Willy Frost e muitos mais. Instituiu Hitler a lei sobre a exclusão dos Judeus e inimigos da pátria do teatro e cinema e com isso começou a fuga dos melhores artistas entre os quais Conrad Veidt, Adolf Woglbuck (agora Anton Walbrook), Francis Gaal, Peter Lorre, Albert Hasserman, Felix Bressart, Elisabeth Bergner, Oscar Homolka, Joseph Schildkraut, Francis Lederer e outros. Muito mais importante foi a exclusão dos realizadores que agora contam em Hollywood entre os primeiros. Foram Ernst Lubitsch, Fritz Lang, Anatole Litvak, Alfred Hitchcock, William Dieterle, Alexander Korda, Henry Koster, Josef Sternberg e outros que formaram antes as colunas fundamentais do cinema alemão.

Começou agora a nova era no cinema germânico sob a direção do ministro das mentiras o dr. Goebbels. Para caracterizar esta época só desejo indicar um provérbio que se difundiu nos meios cinematográficos: O caminho para a glória passa pelo gabinete do dr. Goebbels. E assim ele improvisou novas estrelas que fracassaram de tal maneira, que as grandes casas como a Ufa, a Tobis e a Bavária foram a falência e o Estado tomou a direção financeira e artística das mesmas organizações. A situação melhorou um pouco, especialmente porque alguns dos antigos realizadores como Forts e Froehlich resolveram empregar artistas estrangeiros. Em 1936, com a ocupação da Áustria, para lá fugiram artistas como Louise Rainer, Hedy Lamarr, Ilona Massey, Milizia Korjus, Rose Stradner, Christl Mardayr, Luli d'Este e o realizador Max Reinhardt. Mas muitos estrangeiros ainda estavam atuando no cinema alemão, em primeiro lugar porque reconhecendo a necessidade deles, o dr. Goebbels resolveu pagar ordenados fantásticos. Pouco tempo antes da guerra, esses também partiram da Alemanha. Jan Kiepura, Martha Eggerth, Lillian Harvey, Pola Negri, Ingrid Bergmann, Kathe de Nagy, Sigrid Curi, Signe Hasso, Fritz van Dogen (agora Philip Dorn) e outros escaparam dos horrores da guerra. A cinematografia alemã ficou privada dos seus melhores elementos. Dos cem filmes que se realizaram agora anualmente em Berlim, Munich e Viena, nem cinco chegaram a despertar interesse maior e nem três possuem valor artístico, embora ainda existam muitos artistas estrangeiros na Alemanha e o dr. Goebbels faça grandes esforços para conseguir a colaboração dos intérpretes franceses⁸⁸.

Ao final do relato, o autor descreve o panorama da cinematografia nazista em 1942 e a sua relação com a França, apontando o “legado” da experiência nazista para o cinema europeu:

(...) até a data em que parti do Velho Continente não houve nenhum francês disposto a trabalhar nos estúdios hitleristas. E tendo em vista a miséria em que vivem os artistas na França e os ordenados elevados oferecidos pelo dr. Goebbels, melhor saberemos até onde vão a resistência e a antipatia dos franceses contra os invasores.

Entretanto, os cineastas alemães continuam fazendo filmes de propaganda, principalmente anti-inglesa, tudo com muito barulho e pouca arte. Delicadeza,

---

⁸⁸ Ibid., p.06.

exatidão, encanto, antigos predicados dos filmes alemães, desapareceram e cederam lugar à brutalidade, à mentira, à grosseria e provocação dos instintos mais inferiores. Existem inúmeras provas contra o nazismo e as barbáries por ele praticadas, mas não deve existir prova melhor do que esses filmes para mostrar até onde o pintor de paredes conduziu o povo alemão, moral e espiritualmente. Tendo destruído o cinema nos países ocupados e conduzido o de sua pátria a uma baixa artística e moral absoluta – essa é a contribuição que o nazismo deu ao cinema europeu. E nem podia ser melhor⁸⁹.

Dessa forma, com a mudança da opinião dos brasileiros em relação ao regime de Hitler, no clima dos conturbados anos da Segunda Guerra Mundial, foi produzido o primeiro filme antinazista brasileiro: *O Brasileiro João de Souza* (1943). Esse filme conta a história de “João de Souza”, que desde sua infância alimentava viva ojeriza pelos teutos, porquanto seu pai quando comissário do primeiro vapor brasileiro, afundado em 1917, pereceu vítima das balas alemãs, após um estágio na Escola de Grumetes, engaja no Lóide. Graças às suas aptidões e ótimo comportamento não tarda a ser promovido ao posto de 2º Piloto. Enquanto isso, apaixona-se por Pretinha, uma jovem órfã de pai e mãe, e, a seguir, dirige-se para Porto Alegre, onde, ferido no seu amor-próprio de bom brasileiro, provoca um conflito no interior de um bar alemão freqüentado por nazistas. Por isso é preso e perde o emprego. Passando algum tempo, João de Souza abandona a noiva, que a despeito disso continua interessada no seu processo, e apaixona-se pela jovem Olga, uma cantora húngara, residente no Rio de Janeiro. Entrementes os diretores do Lóide, levando em conta que a briga tinha um cunho patriótico, reconhecem a inocência de João de Souza e o readmitem no posto. Assim, fazendo as pazes com a noiva e abandonando a cantora, que se manifesta hostil ao saber que o Brasil tinha rompido relações com os países do Eixo, João de Souza assume o seu posto num vapor pronto para zarpar para os Estados Unidos da América. Em virtude de uma indiscrição por parte de Mário, um amigo do marujo patriota, e da ação criminosa de um mau elemento, o vapor em que viajava João de Souza é posto a pique pelos submarinos alemães. Após isso, dos Estados Unidos chega ao Itamaraty uma mensagem comunicando que às 12 horas falecera João de Souza, único sobrevivente do brutal torpedeamento do vapor brasileiro “Cacique”. O crime, entretanto, não ficava impune, porque os aviões da FAB, regressando em formação de “V” de uma ação de patrulhamento, anunciavam que um dos submarinos inimigos fora afundado. A morte de João de Souza estava vingada⁹⁰.

A julgar pelos inúmeros decretos assinados por Getúlio Vargas, filmes como *O Descobrimento do Brasil*, *Os Bandeirantes*, *Romance Proibido*, *Aves Sem Ninho*, *Caminho do Céu*, *Argila*, *Inconfidência Mineira* e *O Brasileiro João de Souza* tinham tudo

⁸⁹ Ibid., p.06.

⁹⁰ Informações extraídas de: GONZAGA, Alice. *50 Anos de Cinédia*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1987. pp.100-101.

para beneficiar-se dos favores, prêmios, isenção de impostos e outras vantagens concedidas pelo *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP). O acompanhamento da produção de alguns desses filmes ao longo dos anos, no entanto, revela dificuldades que demonstram o alcance reduzido dos favores oficiais ao cinema brasileiro, publicados com grande eloquência nos diários oficiais. Grande parte das medidas de proteção ao cinema nacional ficava restrita ao âmbito dos discursos, sem nenhum resultado prático para a materialização e consolidação da indústria cinematográfica brasileira que muitos cineastas buscaram com seu apoio irrestrito ao Estado Novo.

Com o início da Segunda Guerra Mundial, o Brasil adotou uma posição de neutralidade, procurando obter vantagens dos Estados Unidos da América e da Alemanha nazista, interessados no apoio brasileiro. Procurando trazer o Brasil para a zona de influência americana, os Estados Unidos colocaram em marcha a chamada “*Política da Boa Vizinhança*”, contando com o auxílio de *Hollywood* para a aproximação entre os dois países: atores e diretores do cinema norte-americano (como Walt Disney, John Ford e Orson Welles) eram enviados em visita ao Brasil, enquanto atores e atrizes brasileiros, como Carmem Miranda, eram levados a participar de produções nos Estados Unidos. Beneficiando-se da concessão de empréstimos (que possibilitaram a construção da Usina de Volta Redonda) e do fornecimento de armamentos para a defesa do país, o Brasil seria levado a aderir à causa aliada, declarando guerra à Alemanha em 1942.

Apesar dos esforços do Estado Novo para a realização de filmes de propaganda política, com aproximação entre Brasil e Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial acabaria sendo fortalecida a hegemonia do cinema hollywoodiano no mercado brasileiro intensificando o processo de “americanização” do país ao longo da década de 1940. Segundo afirma Cláudio Aguiar Almeida, sem criar barreiras ao cinema hollywoodiano, os projetos de transformação do homem brasileiro através do cinema educativo e nacionalista obtiveram poucos resultados: as platéias brasileiras preferiam viver os sonhos de felicidade e glamour do *American Way of Life* apresentados nos filmes norte-americanos a travar contato com os ideais reformadores divulgados pelos filmes nacionalistas brasileiros. Ironicamente, os decretos que buscavam incentivar a produção de filmes educativos viriam a consolidar a presença dos indesejáveis musicais carnavalescos no mercado cinematográfico brasileiro. No futuro, assistiríamos à consolidação das chanchadas como gênero predominante no cinema brasileiro, malgrado os esforços de autoridades e críticos que, durante as décadas de 1930 e 1940, lutaram por sua extinção.

Afinal, conforme aponta Cláudio Aguiar Almeida,

filmes como *Argila*, *Romance Proibido*, *Aves Sem Ninho* e *Caminho do Céu*, denotavam este esforço de propagação de mensagens do discurso estadonovista através do filme de ficção. Essas fitas, no entanto, não constituíam uma alternativa aos filmes de propaganda explícita, devendo disputar seu público com as produções norte-americanas. (...) Essa desvantagem do cinema brasileiro em relação ao americano, por sua vez, determinaria a inversão daquela estratégia que pretendia utilizar o filme de grande espetáculo como um instrumento de “agitação das almas”: os temas que deveriam caminhar a reboque de enredos capazes de seduzir o espectador pelas suas qualidades espetaculares, convertiam-se em lemas de uma estratégia que buscava, com argumentos de caráter nacionalista, conquistar os fãs do cinema americano para o cinema brasileiro. Não se tratava de divulgar ideais cívicos a um público amplo que, comparecendo às sessões de filmes nacionais em busca de uma diversão fácil e barata, acabaria travando contato com ideais defendidos pelo regime estadonovista⁹¹.

Na década de 1950, Getúlio Vargas reutilizaria as experiências cinematográficas da época do Estado Novo com a produção de dois filmes de 1950, realizados por ocasião da campanha eleitoral que acabou por conduzir Getúlio Vargas novamente ao poder. Intitulados *Uma Vida a Serviço do Brasil* e *E Ele Voltará*, esses filmes foram montados como cinejornais, formato muito utilizado durante o Estado Novo. Além disso, as imagens mostradas foram todas produzidas na época do Estado Novo, mostrando as principais realizações do regime sob a presidência de Vargas. Apesar de se tratar de momentos políticos distintos, mais uma vez é a imagem do Estado Novo que é explorada e amalgamada à figura pública de Getúlio, conferindo uma identidade única ao homem e ao regime.

---

⁹¹ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O Cinema como 'Agitador de Almas': Argila, uma Cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1999. pp.242-243.

CAPÍTULO VI

CINEMA DA ARGENTINA PERONISTA: O ÚLTIMO DISCÍPULO

“Eva Perón é um instrumento de minha criação. Preparei-a para que fizesse o que fez. E sua obra foi extraordinária... Minha vida a seu lado fez parte também da arte da condução. Como político, sou apenas um aficionado. A área em que sou profissional é a liderança. (...) O papel que Eva desempenhou foi o da Providência”.

Juan Domingo Perón

6.1 – O PROJETO NAZISTA NA ARGENTINA E A CONTRA-OFENSIVA BRITÂNICA E NORTE-AMERICANA NA AMÉRICA LATINA

Os nazistas esperavam conseguir obter vantagens das suas relações diplomáticas e comerciais com os nacionalistas espanhóis e usaram a *Hispano-Film-Produktion*, como um trampolim para usurpar o controle primário dos mercados cinematográficos de língua espanhola de qualquer competidor e, por fim, para dominar a indústria cinematográfica mundial. Contudo, a Alemanha teve dificuldade em competir com outras potências que tradicionalmente exerciam influência na América Latina. Na Argentina e no México, os países de maior e mais significativa produção cinematográfica, os nazistas conseguiram obter um sucesso inicial na sua empreitada hegemônica. No entanto, logo tiveram de concorrer em oposição aos governos da Grã-Bretanha, dos Estados Unidos, do México e, até mesmo, algumas vezes, ao da sua aliada, a Espanha, já que com a Guerra Civil Espanhola terminada, Franco havia começado a consolidar seu poder sobre o país.

Os relatórios diplomáticos dos Aliados indicam que a Alemanha tomou vantagem da tradicional antipatia da Argentina à liderança norte-americana no continente, e estabeleceu quartéis-generais de sua máquina de propaganda em Buenos Aires, embora o regime nazista também considerasse o México como um alvo principal. No início, a Alemanha ultrapassou tanto a Grã-Bretanha quanto os Estados Unidos no número de corpo diretivo e fontes “diplomáticas” dedicadas à propaganda. Os arquivos dos Aliados sugerem suas preocupações acerca da distribuição dos filmes de curta e longa-metragem através das embaixadas alemãs e das delegações na América Latina¹. A desvantagem sofrida pelo cinema britânico levou a Embaixada Britânica na Argentina (BEA) a informar

---

¹ Public Record Office (doravante, PRO), Kew, Londres. Arquivos do British Ministry of Information (doravante Mol). PRO/INF1/607/F109/31 Memorando do Mol, 9 de dezembro de 1940.

ao Ministério da Informação Britânico (*British Ministry of Information* – Mol), em Londres, no dia 11 de abril de 1941, que

a Argentina é o pior território na América Latina, no que se refere a distribuição dos nossos filmes,

e adiciona que no Brasil

a situação de distribuição é tão ruim quanto na Argentina².

Esses documentos revelam a percepção britânica da importância de alguns países latino-americanos em termos dos esforços aliados para bloquear a influência do cinema nazista na América Latina:

Nós consideramos México, Buenos Aires e Rio de Janeiro como nossos principais centros para supervisionar a área do Caribe, da América do Sul de fala espanhola e do Brasil, e os escritórios no México e em Buenos Aires tem certas funções deliberativas³.

Os nazistas viam os mercados cinematográficos latino-americanos e seus principais países não apenas como estratégicas áreas para realizar bons negócios, desde o início do cinema sonoro, mas também para, a partir de 1933, desenvolver atividades de propaganda.

Contudo, a Alemanha nazista não foi a única potência fascista que os Aliados tiveram de se preocupar. Embora os acordos entre Alemanha, Itália e Espanha tivessem ajudado a abrir as portas para a penetração nazista e fascista na América Latina num esforço conjunto, a *Cifesa* também tentou independentemente penetrar na indústria cinematográfica mexicana. Em 17 de fevereiro de 1940, Quirico Michelena Llaguna, agindo como agente da *Cifesa* no México e na América Latina, foi denunciado na Embaixada Mexicana na Colômbia, e depois no Ministério de Assuntos Estrangeiros do México. Michelena, em nome da *Cifesa*, tentou começar uma nova companhia, que serviria como um “front” para a ofensiva ideológica. Seria construída sobre a altamente bem sucedida infra-estrutura mexicana para a distribuição e a exibição de filmes no mundo de língua espanhola.

O que chocou os oficiais e diplomatas mexicanos foi que a nova companhia de Michelena, a *Producciones Dulcinea* (DP), cresceu fora do *Consejo de la Hispanidad*, um órgão criado pelo governo de Franco em 1940, que pretendia influenciar a América Latina para a causa franquista. Um dos documentos de Michelena mostra como ele tinha o objetivo de convencer os distribuidores sul-americanos do cinema mexicano à participar nesta aventura:

Dulcinea Producciones será uma sociedade coletiva regular, administrada por

² PRO/INF1/537. Relatório do Visconde Lord Davidson para K.G. Grubb. 28 de novembro de 1941. p.01-02.

³ Ibid., p.03.

homens dispostos a sacrificar tudo para introduzir filmes falados em espanhol, ao menos, em todos os mercados de língua espanhola. Esses homens devem não somente buscar o lucro. Eles devem basear suas ações em motivos ideológicos, de acordo com as orientações espirituais do Novo Estado Espanhol⁴.

Michelena afirmou que estava em contato com outros distribuidores e exibidores dos filmes mexicanos em toda a América Latina, e também assegurou que já havia contratos assinados com esses países para produzir o primeiro grande projeto da nova companhia, que seria *Marianela* (baseada no romance de Benito Pérez Galdós).

A *Cifesa*, a *CEA* e a *Ufilms* eram as três companhias cinematográficas mais ligadas ao regime franquista e aos interesses nazi-fascistas na Europa (através dos seus acordos com as companhias alemãs, italianas e portuguesas) e tinham como objetivo colocar uma série de filmes de propaganda nazi-fascista no mercado latino-americano. Levando-se em conta esse dado era evidente que, em 1940, a Espanha e a Argentina se convertessem nos países não-ocupados pela Wehrmacht com a maior presença do cinema nazista.

A série de diálogos entre a BEA e a Divisão de Cinema do Mol durante 1941-1942 demonstram a profunda implicação dos alemães na indústria cinematográfica argentina. Vários relatórios preparados pelos líderes dos principais distribuidores cinematográficos norte-americanos em Buenos Aires explicaram que os filmes de entretenimento alemães eram muito populares na Argentina até 1933. O relativo declínio posterior dos filmes nazistas naquele país parecia ter gerado o aumento das estratégias nazistas para penetrar na indústria cinematográfica argentina. Os relatórios contêm iluminadoras descrições dos passos alemães para alcançar esse objetivo. A *Agfa de la Argentina* (um fornecedor alemão de estoque fílmico) começou dando créditos às companhias cinematográficas argentinas a partir do início da década de 1930. Mais tarde, entre 1938 e 1940, certas companhias argentinas, tais como *PAF*, *SIDE*, *Tecnograf*, *Laboratórios Mendez Delfino* e *Laboratórios Cristiani*, entraram em falência, e curiosamente *Agfa* e o Sr. Von Simpson, seu diretor administrativo em Buenos Aires, apareceram como os principais credores. Como *Agfa* tinha precedência sobre o restante dos credores, ela tornou-se

exterminadora [sic] de duas companhias e membro do quadro administrativo de outras duas, assim, o seu voto tornou-se decisivo no futuro da produção dessas companhias⁵.

O mesmo relatório ilumina o poder da *Agfa* na Argentina:

---

⁴ Carta de Quirino Michelena para Jorge Jaramillo Villa, distribuidor e exibidor de filmes mexicanos na Colômbia, 26 de dezembro de 1939.

⁵ PRO/INF1/607. Relatório enviado da BEA à Divisão Cinematográfica da Mol, 10 de fevereiro de 1941.p.01.

A razão pela qual a Agfa tem sido capaz de conquistar um firme controle sobre o mercado de filme virgem, ao ponto de ser quase o único meio de abastecimento dos produtores argentinos, deve-se: (1) ao modelo liberal pelo qual eles concedem crédito; (2) à introdução da película “Suprema”; (3) às dificuldades que a Kodak teve em obter o intercâmbio e (4) devido à total eliminação de competição, que “Gevaert” significou, embora realmente isto nunca tenha sido [o fator] de maior importância⁶.

Ainda de acordo com esse relatório, quando a companhia argentina SIDE abriu falência em 1939, o Sr. Von Simpson, aparentemente agindo sobre instruções recebidas de Berlim, sugeriu que, como a *Agfa* era também o principal credor da SIDE, havia aí uma oportunidade de consolidar a tarefa alemã. Tal projeto teria implicado em trazer para Argentina diretores, técnicos e artistas alemães para produzir filmes alemães, mas em língua espanhola. Embora os eventos na Europa tenham trazido um momentâneo fim para os planos de Simpson, os interesses alemães na indústria argentina continuaram a expandir-se.

A *Agfa*, juntamente com Siemens Schuckert, era também a credora principal da *Argentina Sono Film*, a mais importante companhia cinematográfica da Argentina, entre outras. Além disso, o *Banco Alemão (Deutsche Bank)* concedeu crédito para quase todas as companhias cinematográficas da Argentina, que estavam enfrentando dificuldades financeiras, e posteriormente tornou-se também credor de algumas delas. Devemos levar em conta também que essas corporações alemãs (particularmente a *Agfa* e o *Deutsche Bank*) tinham fortes e longas relações passadas, assim como eles haviam tido com a *Ufa* desde o seu início em 1917⁷. Por essa razão, os Aliados puderam observar que a *Agfa* e o *Deutsche Bank* estavam aparentemente agindo como subsidiárias da *Ufa* na Argentina. E se considerarmos também a forte relação entre a *Agfa* e Siemens Schuckert, podemos perceber que as companhias cinematográficas da Argentina pareciam estar presas numa complexa e forte rede de interesses políticos, econômicos e propagandísticos, atuando a partir da Alemanha. Isto explica porque o relatório datado de 10 de fevereiro de 1941 concluiu que:

Resumindo, nós podemos deduzir que a infiltração nazista na distribuição dos materiais recebidos dos países totalitários havia começado. Que eles tinham quase completamente dominado a venda de película virgem e, com relação a produção, embora nada concreto exista, é evidente que, por meios da política de crédito, eles estão tentando tomar o controle da produção argentina, esperando o momento oportuno para obter uma maior gravitação sobre essa fase dos negócios⁸.

Outro longo comunicado de 26 de fevereiro de 1941, dado a Embaixada Britânica na

---

⁶ Ibid., p.02.

⁷ Ver: KREIMER, Op.cit.

⁸ PRO/INF1/607. BEA para a Divisão Cinematográficas do Mol. 10 de fevereiro de 1941. p.04.

Argentina pelos representantes da *Columbia Pictures* em Buenos Aires, mostrou a atenção que os ingleses e norte-americanos devotaram para essa questão, assim como as frutíferas atividades de inteligência desses países.

De acordo com a informação passada para Herdman pelo agente local de publicidade da *Columbia Pictures*, um enviado oficial alemão, chamado Hans Heinrich Biester, que chegou a Buenos Aires no final do mês com o propósito de

supervisionar a distribuição dos filmes de propaganda alemães por toda a América Latina (...) Biester foi formalmente um *attaché* da Embaixada alemã em Madri e organizou a distribuição dos filmes alemães por toda a Espanha. (...) Na América Latina ele está aparentemente autorizado a construir cinemas. (...) Ele está também preparado para financiar as companhias cinematográficas argentinas, com vistas à preparar a introdução da propaganda alemã nos filmes locais e cinejornais (...) As negociações preliminares de Biester com certos exibidores não tinham sido muito encorajados desde que eles estavam com medo das represálias norte-americanas⁹.

No campo da distribuição, os filmes nazistas e anti-britânicos, assim como a propaganda alemã em geral, estavam sendo distribuídos e exibidos por Nicolas Di Fiori¹⁰. Nascido na Itália, mas naturalizado argentino, e proprietário de um grande número de salas de cinema, Di Fiori foi denunciado por ter recebido subsídios da Embaixada alemã, em retorno por ter aceitado exibir propaganda nazista através de toda a sua companhia distribuidora, a *Organização Cinematográfica Argentina (Organización Cinematográfica Argentina)*¹¹.

Esta situação na Argentina, somada com a evidência de que os interesses cinematográficos alemães eram também ativos no Chile e em outros países, motivaram as iniciativas dos ingleses e dos norte-americanos em bloquear a infiltração alemã. Tanto a Grã-Bretanha quanto os Estados Unidos estavam muito atrás dos alemães. Eles, como os alemães, tinham de confrontar com o problema da grande população analfabeta da América Latina, que não podia ler as legendas dos filmes de propaganda. Eles objetivavam intervir na produção cinematográfica para contra-atacar os filmes de propaganda do Eixo em espanhol que já estava sendo produzido na Alemanha, Itália, Portugal e Espanha, assim como para prevenir que tal propaganda fosse produzida na América Latina¹².

A proposta da Grã-Bretanha era de “assumir, organizar e expandir onde for possível a distribuição na América Latina” dos cinejornais, curtas de propaganda e filmes ficcionais ingleses. O Mol planejou criar uma companhia cinematográfica na Argentina apoiada

⁹ PRO/INF1/607/F109/31. BEA para a Seção da Divisão Norte-americana da MOI, 26 de fevereiro de 1941.

¹⁰ Ibid., p.03.

¹¹ Ibid., p.02 sobre as listas de salas de cinema pertencentes de Nicolas de Fiori.

¹² BARNARD, T. (org.). *Argentine Cinema*. Toronto: Nightwood, 1986. p.35.

pelos interesses locais dos britânicos em Buenos Aires, cujos objetivos seriam “encorajar a produção através de unidades locais de filmes, que teriam um ângulo de propaganda apropriada”¹³. Houve um período de intensas negociações entre as seções latino-americanas do Mol e o *Escritório Britânico Internacional* (*British Foreign Office* – BOI), em Londres, a Embaixada Britânica na Argentina e os *Escritórios de Serviços da Informação Britânica* (*British Information Services Office*), em Nova York. O corpo administrativo britânico em Buenos Aires foi encorajado a inspirar as companhias locais a produzir filmes de propaganda com uma visão simpática dos Aliados¹⁴. Os produtores norte-americanos, contudo, divergiram da competição britânica e pressionaram os britânicos a cancelar os seus projetos na Argentina¹⁵.

Os Estados Unidos planejaram, ao invés, disseminar propaganda através do México para o mundo de língua espanhola, por intermédio de uma ação coordenada pela Casa Branca, pelo Departamento de Estado, pelo *Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos* (*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* – OCIAA) e pelo governo mexicano. Assim que a OCIAA surgiu, John Hay Whitney, chefe da mais influente das divisões da OCIAA, a *Divisão de Cinema*, percorreu a América Latina em 1941, para explorar as indústrias cinematográficas de língua espanhola e para encontrar um candidato adequado para veicular os ideais “democráticos” através dos filmes para o público latino-americano¹⁶. No início de 1942, o projeto do OCIAA estava bem avançado. Nesta época, Whitney havia escrito o primeiro *Plano para Estimular a Produção Cinematográfica pela Indústria Mexicana em Apoio ao Esforço de Guerra* (*Plan to Stimulate Production of Motion Pictures by Mexican Industry in Support of War Effort*). O projeto era parte de um plano maior para desenvolver as indústrias cinematográficas em várias repúblicas latino-americanas. Contudo, o México foi selecionado pela sua proximidade com os Estados Unidos e devido ao cinema mexicano ser um dos melhores estabelecidos na região. Os dois governos, naquele momento, também tinham boas relações diplomáticas. Assim, o plano final foi esboçado e assinado em 15 de junho de 1941, nos seguintes termos: o objetivo principal era ajudar a indústria cinematográfica mexicana na produção de filmes com “efeito desejável de propaganda nos públicos latino-americanos”, que dava apoio ao esforço de guerra e a solidariedade do hemisfério como meio de combater os filmes de língua espanhola do Eixo – “onde quer que eles sejam produzidos” – e como um meio “de impedir o desenvolvimento de tais indústrias em

¹³ PRO/INF1/607/F/109/31/1/ Mol para BEA, 30 de abril de 1941.

¹⁴ Ibid., EUP Fitzgerald da Seção Latino-americana para T. W. Pears do Departamento de Informação na Embaixada Britânica na Argentina, 17 de maio de 1941.

¹⁵ PRO/INF1 632/BEA para Mol. 7, 9, 13, 14 e 17 de junho de 1941.

¹⁶ USABEL, G.S. de. *The High Noon of American Films in Latin América*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Research Press, 1982.p.156.

outras repúblicas contrárias aos interesses dos Estados Unidos”¹⁷.

O sucesso do acordo México-EUA foi, provavelmente, uma das razões principais para o fracasso do esforço da indústria cinematográfica nazista de penetração nas indústrias cinematográficas de língua espanhola. Adicionalmente, muitos países latino-americanos ou quebraram as relações diplomáticas com a Alemanha ou declararam guerra aos países do Eixo depois do ataque japonês a Pearl Harbor. O governo mexicano impediu o prosseguimento o projeto da *Cifesa* para a entrada da Espanha (e da Alemanha nazista) na indústria cinematográfica mexicana, e tomou medidas que fizeram a intervenção financeira alemã no cinema mexicano impossível. Uma vez que os Estados Unidos impuseram uma cota de película e a guerra fez os abastecimentos de filme da Europa indisponíveis, a produção cinematográfica argentina diminuiu significativamente. Hollywood também colocou na lista negra qualquer companhia latino-americana, que colaborasse com os países do Eixo durante a guerra. Em 1943, o México e os Estados Unidos chegaram ao pico de suas colaborações, momento em que começava o fim da guerra e da corrida da propaganda cinematográfica nazi-fazista sobre o mundo.

6.2 – A ARGENTINA DE PERÓN: PROPAGANDA E CONTROLE DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

A propaganda construída e divulgada no peronismo inspirou-se nos métodos de controle dos meios de comunicação e de persuasão ideológica utilizados na Itália fascista e na Alemanha nazista, que foram trabalhados pelos organizadores da política peronista para serem reproduzidos com sentido novo e adaptados à realidade da Argentina.

A trajetória política de Juan Domingo Perón demonstra sua relação com as experiências políticas dos fascismos europeus. Nascido em 1895, numa família de baixa classe média, Perón ingressou na Academia Militar Nacional aos quinze anos de idade. De 1930 a 1936, Perón não passava de um oficial tipicamente burocrático, distante da política e aparentemente destinado a passar a vida como professor de História Militar na *Escola Superior de Guerra*. Enquanto isso atuava também como secretário particular do Ministro da Guerra e ajudante de ordens de oficiais superiores. Como professor, Perón realizava uma grande quantidade de palestras e procurou aproveitá-las para melhorar, cada vez mais, suas habilidades oratórias. Em uma dessas conferências, tratou de um tema-chave: o Chile e as suas possíveis pretensões expansionistas em relação à Patagônia. Considerado um especialista em assuntos chilenos foi enviado a Santiago como adido militar da Embaixada da Argentina. O eficiente desempenho de Perón em

---

¹⁷ National Archives of Washington. 812.4061MP/269.

Santiago lhe serviria de plataforma para o ingresso definitivo na arena política. De volta à Buenos Aires, recebeu uma missão especial: avaliar, com precisão, e coletar informações sobre os rumos da política européia, relativas à guerra que estava prestes a eclodir. Assim, em 1939, foi enviado pelo Exército argentino em missão de estudo à Itália fascista, onde além de ingressar no curso de treinamento militar italiano que praticava técnicas de guerra de montanha nos Alpes, realizou também cursos de política e economia nas Universidades de Turim e Milão, e teve a oportunidade de observar a prática do fascismo em Roma; em 1940 foi à Alemanha nazista e, em seguida, dirigiu-se aos países ocupados pelos nazistas, ou com governos de caráter fascista: França, Espanha, Portugal, Áustria, Hungria, Iugoslávia e Albânia.

A estadia na Europa foi marcante para Perón, que se entusiasmou com Mussolini, com as propostas corporativas do fascismo e, principalmente, com a possibilidade de captar, através dos exemplos das manifestações públicas nazi-fascistas, o poder que uma liderança carismática podia exercer sobre a massa de trabalhadores famintos e politicamente dispersos. Ao regressar à Argentina tornou-se o mentor ideológico do GOU (Grupo de Oficiais Unidos), uma organização militar de inteligência secreta, onde abundavam os militares simpatizantes do fascismo, que almejavam tornarem-se *gauleiters* (*líderes regionais*) da América do Sul, assim que a Alemanha nazista ganhasse a Segunda Guerra Mundial¹⁸.

Com o golpe de Estado realizado pelo GOU em 4 de junho de 1943, Perón teve uma notável ascensão política: no final de 1943, o Presidente Pedro Ramírez o nomeou Chefe do *Departamento Nacional do Trabalho* e, em seguida, recebeu a nomeação de Ministro da Guerra. No ano seguinte, em julho, elegeu-se Vice-Presidente em um pleito restrito a militares de alta patente.

Tendo o novo Presidente, o submisso General Edelmiro Farrell, como único superior, Perón se transformou em um político poderoso e o primeiro a reconhecer o potencial das organizações de trabalhadores na vida política argentina. Quando se tornou Chefe do *Departamento Nacional do Trabalho*, encontrou os sindicatos enfraquecidos por disputas

---

¹⁸ O regime nazista seguia também com atenção os seus simpatizantes argentinos, como comprova a seguinte anotação no Diário de Goebbels, em 3 de maio de 1942: “A Argentina pode tornar-se muito importante para a evolução futura da situação na América do Sul”. GOEBBELS, Joseph. *Le journal du Dr. Goebbels*. Paris: A l'Enseigne du Cheval Allé, 1948. p.188. Da mesma forma, a Embaixada da Alemanha em Buenos Aires não era indiferente às aspirações do *fascismo criollo* e ajudava economicamente aos jornais nacionalistas *Pampero* e *Clarín*, muito lidos entre os militares. Em 2 de maio de 1943, cerca de um mês antes do golpe de junho planejado pelo GOU, o General Wilhelm von Faupel, chefe da espionagem nazista com sede na Espanha, dirigiu-se à Buenos Aires, onde se reuniu com Ibarguren e com os militares do GOU, Von der Becke, Perine e Perón. De suas vinculações com a Embaixada da Alemanha e com o Embaixador Edmund Von Thermann, surgiu uma estreita amizade de Perón com os magnatas alemães radicados na Argentina, Ludwig Freude e Fritz Mandl. Mais tarde a campanha eleitoral de Perón seria financiada, em parte, por quatro sociedades anônimas presididas por Freude – Rhenania S.A. Comercial y Financiera, Compañía General de Construcción, Sociedad Anónima de Explotaciones Rurales e Sociedad Anónima de Explotación Maderera – que eram, na verdade, empresas constituídas durante a guerra para ocultar capitais nazistas.

internas incessantes e a *Confederação Geral do Trabalho* (CGT), organização trabalhista de âmbito nacional, dividida e incapaz de influenciar qualquer política governamental. Perón não tardou em transformar o descontentamento dos operários em instrumento de poder político. Convocou os líderes trabalhistas para um encontro, a fim de conversar sobre os problemas dos sindicatos. Em outubro de 1943, interveio como mediador numa greve e conseguiu um acordo satisfatório para os trabalhadores. Em seguida, o Presidente aceitou o pedido de Perón para que o *Departamento Nacional do Trabalho* fosse transformado em um órgão com poderes mais amplos. O novo organismo governamental, a *Secretaria do Trabalho e Previdência*, passou a ser independente do *Ministério do Interior* e ficou encarregado de promover a “justiça social” no país, instituindo uma nova legislação trabalhista que passou a prever pensões para aposentados, o direito dos trabalhadores a se organizar e fazer greve, a regulamentação do salário mínimo e da previdência social, etc.

A súbita popularidade de Perón entre 1943 e 1945, deveu-se, principalmente, as melhoras outorgadas pela *Secretaria do Trabalho e Previdência* e ao uso consciente dos meios de comunicação. Existe a esse respeito o testemunho de um membro do GOU, que descreveu os bastidores do nascimento da liderança política de Perón: O golpe de 1943 parecia ter fracassado, pois não estava conseguindo ganhar o apoio de nenhum setor social. Foi, então, em uma reunião secreta do GOU, que Perón sugeriu a seguinte tática:

Estão nos atacando em todas as frentes. Em minha opinião, sugiro que o que deva ser feito seja apelar a publicidade. A propaganda é uma arma poderosa, sobretudo quando se dispõe de todos os meios (...) O GOU é uma instituição eminentemente castrense que não vai entrar nunca na mente dos civis por mais propaganda que gastemos com ele. Temos que eleger um homem dos nossos e focalizar sobre ele os refletores. O trabalho seguinte consiste em torná-lo simpático. Isso é muito fácil, basta que apareça respaldando todas as disposições que repercutem favoravelmente na população”¹⁹.

Todos os presentes estiveram de acordo com o plano e quando se decidiu votar quem seria o homem para colocá-lo em execução, obviamente Perón foi eleito por unanimidade.

Neste aspecto é importante lembrar, conforme aponta Maria Helena Capelato, que

a organização da propaganda peronista apresentou uma peculiaridade com relação aos demais países: Perón ascendeu ao poder em 1946, após a derrota do nazi-fascismo na Segunda Guerra Mundial; foi eleito na vigência do Estado liberal e manteve a Constituição que garantia liberdade de expressão. No que se refere aos meios de comunicação, o líder preferiu mover-se em outro plano, construindo uma máquina paraestatal de produção e controle da propaganda²⁰.

No peronismo, os esforços de eliminação das vozes discordantes e de penetração

¹⁹ GONTRAN DE GÜEMES. *Así se gestó la dictadura: El GOU*. Buenos Aires: Rex, 1956. pp.77-78.

²⁰ Cf. CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em Cena. Propaganda Política no Varguismo e no Peronismo*. Campinas: Papirus, 1998. p.71.

ideológica em todos os setores realizaram-se, antes de tudo, no campo da imprensa periódica. A censura à imprensa teve início imediatamente após o golpe de 1943, quando foram proibidas de circular 190 publicações nacionais e 79 estrangeiras. Mas com a distensão política, em 1945, a liberdade de imprensa foi recuperada, permitindo aos meios de comunicação manifestarem-se contra a candidatura de Perón à Presidência da República. Segundo Félix Luna,

alguns como *La Nación* ou *La Prensa*, com um tom não isento de elitismo; outros como *Crítica* ou *El Mundo*, com uma agressividade mais direta²¹.

Instrumentos do Poder: O culto ao General Perón e Evita no livro “A Razão da Minha Vida”, de Eva Perón, e na página da cartilha escolar, “Privilegiados”. Cartaz do filme “As Águas Caem Turvas” (1952), o exemplo de cinema peronista. (Arquivo Pessoal de Maria Helena Rolim Capelato)

Os únicos jornais que apoiavam o governo eram *Democracia*, fundado no final de 1945, *El Laborista* e *La Época*. Mas Perón contava com outro poderoso aliado: o decreto expedido pouco antes de sua posse, pelo governo de Farrell, que permitia ao Poder Executivo a expropriação do papel de jornal. Com este trunfo na mão, Perón não mediu esforços para liquidar a imprensa opositora, já durante o seu primeiro mandato, sem alterar o quadro legal. A Constituição argentina garantia a liberdade de imprensa, mas para a realização do controle institucional dos meios de comunicação foi criada, em 1943, a *Subsecretaria de Informações* (*Subsecretaría de Informaciones*), logo denominada *Subsecretaria de Imprensa e Difusão da Presidência da Nação* (*Subsecretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación*). Este órgão, sob a direção de Raúl Apold, foi organizado como réplica do *Ministério para Imprensa e Propaganda* italiano e do

²¹ LUNA, Félix. *Perón y su Tiempo – I – La Argentina era una fiesta. 1946-1949*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1985. p.121.

Ministério Nacional para Esclarecimento Público e Propaganda do Terceiro Reich. Integravam a *Subsecretaria* as seguintes repartições: Imprensa, Difusão, Publicidade, Espetáculos Públicos, Arquivo Gráfico, Registro Nacional e Administração. Além de elaborar e coordenar a produção de uma série de materiais de propaganda do governo à serem distribuídos pelo país, Raúl Apold criou o concurso da Rainha Nacional do Trabalho, foi autor da frase “Perón cumple, Eva dignifica”, editou milhares de almanaques profusamente ilustrados com a figura de Perón e Evita, montou uma gigantesca exposição fotográfica na rua Florida, uma semana antes da eleição de 1951, e organizou o Festival Internacional de Cinema em Mar Del Plata.

No entanto, mesmo com o poder exercido pela *Subsecretaria de Imprensa e Difusão da Presidência da Nação*, os primeiros embates do governo peronista contra os jornais não conseguiram ser abafados e tiveram grande repercussão no exterior, devido à verdadeira guerra entre os poderosos diários de Buenos Aires e o governo de Perón. O regime peronista exerceu pressão através do fornecimento de papel. Como não se produzia papel para jornal no país, Perón podia diminuir a cota destinada a cada um, uma vez que havia necessidade de importar através do Banco Central. Assim, por exemplo, os jornais *La Prensa* e *La Nación* tiveram seus números de páginas reduzidos de 30 para 16, em 1948, tendo este número diminuído para 12, em 1949. O que obrigava o jornal a diminuir a publicidade, assim como o tamanho das letras e o número das seções. Enquanto isso, vários jornais oficiosos aumentaram seu tamanho e sua capacidade de circulação²². Através de práticas de sabotagem, agressão contra as redações, corrupção, desrespeito às leis, restrições de papel, corte de subsídios, suspensão de direitos, processos por desacato à autoridade, fechamento de jornais opositores e independentes, o regime conseguiu ampliar controle sobre a imprensa periódica da Argentina²³.

Outra medida adotada pelo governo foi adquirir os jornais independentes com a finalidade de criar um monopólio estatal. Assim, foi encampado o diário *Democracia* e, a seguir, a Editorial Haynes, de capital inglês e norte-americano, que editava o jornal *El Mundo*, além de várias revistas e de ser proprietário da rádio *El Mundo*. O passo seguinte foi aquisição de outras várias publicações periódicas, tais como *Descamisado*, *Mundo Argentino*, *Selecta*, *El Hogar*, *Mundo Desportivo*, *Mundo Agrário*, *Mundo Atômico*, *Mundo Infantil*, *Mundo Radical*, *Caras y Caretas* e *P.B.T.*. À essas publicações foi agregada

²² SIRVÉN, Pablo. *Perón y los medios de comunicación (1943 - 1955)*. Buenos Aires: Ceal, 1984. pp.87-90.

²³ Ao tratar das práticas peronistas de censura e monopólio da imprensa, Maria Helena Capelato conta que “em meados de 1949 *La Nación* denunciou torturas infligidas pela polícia a opositores do governo; deu crédito ao testemunho de um estudante universitário que afirmava ter sido interrogado sob tortura e acusava as autoridades policiais de aplicar métodos de extrema crueldade a presos políticos detidos sem provas nem fundamentos. Em represália, a contabilidade do jornal foi vasculhada, o que resultou em penalidades, além da limitação de cota de papel. No segundo governo de Perón o periódico o apoiou”. Já o jornal *La Prensa* foi expropriado em 1951, passando para o controle da CGT. CAPELATO, Op.cit., 1998. p.80.

Mundo Peronista, principal divulgador da propaganda peronista. O resultado dessa política provocou o empobrecimento da imprensa argentina:

O monótono panorama dos diários repetindo as mesmas notícias e as mesmas fotografias, formulando comentários de idêntica intenção e de estilo parecido, a falta de competição na busca de informações, a obrigação de ajustar-se a determinadas pautas ideológicas, todo o sistema montado para fazer das publicações periodísticas outros tantos porta-vozes do governo, mediatizaram o que anteriormente havia sido ágil e variado território do jornalismo escrito nacional²⁴.

No que se refere ao campo da radiodifusão, a partir da década de 1930 o rádio converteu-se na arma estratégica de primeira linha em todos os regimes políticos. Os militares argentinos do GOU souberam aprender as lições de Hitler e Goebbels. Em seu Manifesto secreto contemplava-se a ação psicológica do rádio: *“Ao exemplo da Alemanha, pelo rádio e pela educação se inculcará no povo o espírito favorável para empreender o caminho heróico que lhe fará percorrer”*. Neste sentido, a percepção das possibilidades políticas do rádio já era sentida pelo governo que assumiu o país logo após a Revolução de 1943. Em seguida à tomada de poder, o governo passou a controlar as emissoras de rádio e as colocou nas mãos de um interventor. Em junho de 1943 todas as emissoras receberam uma circular que regulava a publicidade e pedia a eliminação total de expressões radioteatrais que

contivessem quadros sombrios, narrações sensacionalistas ou relatos pouco edificantes, o uso de modismos que rebaixassem a linguagem, etc²⁵.

Apesar de alguns presidentes argentinos haverem se utilizado do rádio, Perón foi quem efetivamente descobriu a utilidade política do veículo. Além dos monólogos humorísticos – vinte ao todo – utilizados em sua campanha, ele próprio, desde 1943, usava o rádio para os seus discursos, através da cadeia de emissoras formada com a Rádio do Estado, atingindo todo o país. Segundo Perón:

Os políticos nunca haviam utilizado o rádio para a sua ação. Utilizavam mais os comícios onde as pessoas os viam. (...) A ação da presença e a influência direta do condutor é importante, mas a maior parte das massas já me havia visto e eu, então, lhes falei pelo rádio, que era como se me seguissem vendo. De maneira que eu falava a todos. Quando atuamos num ato único, nos basta falar a todo país pelo rádio e não fica nenhum argentino sem conhecer o que acabamos de dizer. (...) assim foi como nós derrotamos aos nossos adversários aferrados às velhas normas dos comitês e das transmissões por intermediários, que eram os caudilhos políticos. Nós tomamos o rádio e dissemos a todos: ‘Há que fazer uma coisa’ e a fizeram. Essa unidade de ação se obteve aproveitando um meio que eles não souberam aproveitar da mesma forma que nós. Às vésperas da eleição de 24 de fevereiro, nós demos, pelo rádio, a ordem a todos os peronistas e no dia seguinte todos a conheciam e a

²⁴ LUNA, Op.cit., p.128.

²⁵ Cf. NAVARRO, Marysa. *Evita*. Buenos Aires: Corregidor, 1981. p.56.

executavam²⁶.

Evita teve também um papel preponderante no controle deste meio de comunicação. Em meados de junho de 1944, a futura esposa de Perón, agregada a Radio Belgrano, estreava a série *Para um Futuro Melhor (Hacia un Futuro Mejor)*, na qual interpretava o papel de uma mulher do povo que conclamava os argentinos a apoiarem Perón em sua missão de criar uma sociedade mais justa. Seus monólogos elogiavam a Revolução de 1943 e exaltavam a gestão de Perón na *Secretaria do Trabalho e Previdência*.

Antes mesmo de sua posse em 4 de maio de 1946, Perón buscou consolidar os mecanismos de controle do setor radiodifusor na Argentina com a elaboração do “Manual de Instruções para as Estações de Radiodifusão”, através do decreto 13374/46, que passava a supervisionar toda a atividade de radiodifusão: desde como apresentar os “scripts”, os conteúdos, até as expressões que deveriam ser usadas para abrir e encerrar os programas. Já a *Direção Geral de Radiodifusão* fiscalizaria o conteúdo oral e musical dos programas. Além disso, todas as emissoras teriam que entrar em cadeia, diariamente, às 20h30m com a Rádio do Estado para transmitir o boletim oficial.

O peronismo influenciou até mesmo na mudança da programação: em lugar do tango impôs-se o folclore. Junto aos temas nacionais, urbanos e de família foi sendo introduzida a problemática do trabalhador. Os temas sócio-políticos eram tratados nas radionovelas: *Corazón Chararero* abordava a temática do “estatuto do peão”, criado pelo Secretário do Trabalho e Previdência, Perón, em 1943. Nos programas de cinco minutos, chamados “micros”, as conversas rápidas estabeleciam o contraste entre o “ontem”, cheio de defeitos e promessas não cumpridas, e o “presente” vibrante, cheio de realizações.

Apesar desses exemplos, a grande parte das cadeias de radiodifusão não apoiou a Perón durante sua campanha eleitoral, tendo, inclusive, vendido espaço à União Cívica Radical, sua opositora. No entanto, quando Perón venceu as eleições, os donos das emissoras começaram a se distanciar prudentemente da oposição. Mesmo assim, a partir de 1947 o regime peronista iniciou um processo de aquisição de todas as estações de rádio da Argentina, pressionando seus proprietários a vendê-las ao Estado²⁷.

---

²⁶ PERÓN, Juan Domingo. *Conducción política*. Buenos Aires: Secretaría Política de la Presidencia de la Nación, 1974. p. 230.

²⁷ O episódio que detonou o processo foi a intervenção na transmissão de um discurso que fazia Perón, antes da partida de Evita para a Europa no mês de julho de 1947, pela Rádio Belgrano. Pablo Sirvén descreve da seguinte forma: “- ‘Não acreditem, são tudo mentiras!’ Os lares que sintonizavam a rádio para escutar o discurso com que o general Perón despedia-se de sua esposa pouco antes de que esta partisse rumo a Europa, a 5 de julho de 1947, ficaram atordoados quando escutaram repetidas vezes esta frase superposta a do Presidente. Um comando opositor havia interceptado as ondas radiofônicas”. SIRVÉN, Op.cit., p.116. Como consequência, a emissora foi suspensa por tempo indeterminado. A suspensão foi levantada no mesmo ano, mas a Rádio Belgrano e a sua Primeira Cadeia de Broadcasting passaram às mãos do Estado, tendo Jaime Yankelevich continuado como seu administrador. A seguir foi a vez da rádio Splendid e a sua Rede Argentina de Emissoras Splendid. A Rede Azul de Emissoras Argentinas, da rádio El Mundo, passou

A concretização da estatização das emissoras veio através de uma nota reservada, em setembro de 1947, dos Correios e Telecomunicações, destacando a conveniência de adquirir todas as emissoras privadas por “razões elementares de defesa nacional e concepção espiritual”²⁸. Embora tudo tenha sido feito confidencialmente, a Argentina foi expulsa da Associação Internacional que coordenava a radiodifusão por ser considerado não haver mais emissoras privadas no país. Todo este processo, para os ouvintes, não apresentou grandes alterações. Isto porque, desde 1943, os artistas não afinados com Perón ou mais especificamente com Evita já não participavam muito das atividades radiofônicas,

e os elencos e programações não mudaram substancialmente com a transferência das emissoras ao campo estatal²⁹.

Com a morte de Eva Perón em 26 de julho de 1952, a *Subsecretaria de Informações* iniciou uma cruzada propagandística em memória da “guia espiritual da Argentina peronista”: Com o anúncio de sua morte,

de imediato cinemas e teatros suspenderam suas atividades até 11 de agosto. A sirene de *La Prensa* anunciou a infausta notícia e no dia seguinte reproduziu-se, em grandes dimensões, o retrato mais conhecido da mulher do presidente com um título em toda a página que dizia: ‘A morte de Eva Perón enluta a toda a argentinidade’. *La Prensa* dedicou sucessivos suplementos, e nos dias seguintes, incluíram as passagens mais importantes de sua vida em imagens. Também a rádio e a TV se somaram ao velório, dispondo a leitura de passagens de *La razón de mi vida*. O corpo embalsamado de Evita foi velado durante quinze dias no Congresso Nacional e na Confederação Geral do Trabalho. Formaram-se filas de até 35 quadras, apesar da persistente chuva, para poder ver pela última vez os despojos da mulher que mais sentimentos apaixonados e contraditórios despertou na Argentina. A *Subsecretaria de Informações* não deixou passar a ocasião e contratou uma equipe de cinegrafistas da *Twentieth Century Fox* que filmou em cores as imponentes cerimônias do funeral e cenas do comovedor sentimento popular. O Partido resistiu a aceitar tão duro golpe e desde o momento da ‘transição para a imortalidade’ de Eva Perón, iniciou uma marcha frenética para perpetuá-la³⁰.

Neste sentido, além do controle e da utilização dos meios de comunicação para fins de propaganda política, a figura de Eva Perón se constituiu como uma base fundamental para a consolidação do peronismo na Argentina, tanto através de sua atuação política e propagandística, como social. Evita teve grande influência na criação do *Partido Peronista Feminino* e na conquista do direito do voto das mulheres, em 1947. Nesse sentido, conseguiu fortalecer o apoio das mulheres ao peronismo. No âmbito social, seu trabalho se desenvolveu na *Fundação Eva Perón*, onde prestava assistência distribuindo alimentos

---

automaticamente ao aparelho oficial, uma vez que pertencia ao grupo Haynes, que já sofrera a intervenção através de seu diário. Entre as três cadeias havia cerca de 45 emissoras em todo o país. Gradativamente, todas as emissoras foram passando para o Estado. A única exceção foi a Rádio San Juan, de propriedade do poderoso grupo Graffigna de produtores de vinho, que se recusou a vender a emissora e saiu do ar, retornando somente em 1956.

²⁸ SIRVÉN, Op.cit., p.117.

²⁹ LUNA, Op.cit.,p.137.

³⁰ SIRVÉN, Op.cit., p.130.

e roupas. Construiu hospitais, lares para idosos, mães solteiras e escolas. Um ponto fundamental de Evita era o seu carisma e popularidade com os trabalhadores, os quais ela chamava de *descamisados*. Sua atuação política foi fundamental na organização de manifestações e comícios populares favoráveis a Perón, em especial durante a sua libertação efetiva em 1946. Desta forma, conquistou para o peronismo o apoio da população pobre.

Através de suas obras de caridade e de suas inúmeras “dádivas”, Evita foi vista como uma santa e Perón como um santo. Daí desenvolveu-se toda uma propaganda de culto à personalidade com cânticos e hinos nos sindicatos reverenciando o líder. O povo via em Evita a imagem de uma mulher piedosa, bondosa e cheia de amor para com os *descamisados*, pois tinha um coração onde cabiam todos os explorados e seus discursos pregavam que estes poderiam lhe confiar as esperanças, sonhos, tristezas e alegrias. Neste aspecto, a imagem e o corpo de Evita possuíam todo um caráter simbólico e ritual. Eva Perón era a personificação do poder peronista em um corpo de uma bela mulher, coberto de riqueza, que incentivava aos *descamisados* a seguir o peronismo. A sua origem humilde e sua ascensão ao poder criavam, perante o povo, uma idéia de possibilidade de ascensão social. Sua visita a Roma para encontrar-se com o Papa foi decisiva para a construção de sua imagem de “Santa Evita”³¹. Sua figura se converteu na máquina que movia o peronismo, tanto que depois de sua morte ocorreu toda uma comoção nacional, em que os sindicalistas pediram ao Papa a sua canonização e Perón manteve-se por pouco tempo no poder.

6.3 – EVITA: CARREIRA ARTÍSTICA NO RÁDIO E NO CINEMA

Maria Eva Duarte de Perón, ou simplesmente Evita, nasceu em General Viamonte (estação Los Toldos), um pequeno povoado da província de Buenos Aires, em 7 de maio de 1919. Era a caçula de uma família de cinco irmãos. A mãe, muito pobre, costurava para fora, para sustentar a família.

Desde pequena Evita sonhava em ser atriz e queria mudar-se para Buenos Aires. Em 1934, aos quinze anos, após forte insistência, a sua mãe levou-a para a capital, onde

---

³¹ Com o agravamento de seu estado de saúde, Eva Perón buscava, cada vez mais, assumir o papel de santa perante os seus *descamisados*, afirmando que Jesus Cristo pregava a justiça entre os homens e que nenhum político poderia governar sem o apoio das massas. As últimas cerimônias políticas em que Evita esteve presente foram transformadas em espécies de encontros religiosos, onde pregava a fidelidade de Perón aos trabalhadores e que estes deveriam ser fiéis a ele. Em seu testamento político, Evita afirmou que dedicou sua vida a Perón e ao povo: “*Quero viver eternamente com Perón e com o meu povo. Esta é a minha vontade absoluta e permanente e será também para o momento que chegar a minha hora, a última vontade suprema do meu coração. Onde estiver Perón e onde estiverem meus descamisados, lá estará sempre meu coração, para querer-los com todas as forças da minha vida e com todo o fanatismo de minha alma*”. PERÓN, Eva. *El testamento silenciado de Evita: Mi Mensaje*. Buenos Aires: Editora Futuro, 1994. p.58.

participou do programa “Aonde Vão os Mortos?”, na então Rádio Nacional (futura Belgrano). Sua participação constou da recitação de um poema de Amado Nervo.

Em 1935 sua mãe não conseguiu mais segurá-la em casa e Evita foi para Buenos Aires definitivamente, em busca de trabalho na rádio. Não teve sorte, mas conseguiu uma pequena participação em uma peça de teatro. Foi o começo de uma série de dificuldades que Evita foi perseverantemente vencendo até que, em 1939, a Companhia de Teatro do Ar, encabeçada por ela e Pascoal Pelliciotta, foi contratada pela Rádio Mitre para apresentar o radioteatro “Os Jamins do 80”, escrito pelo poeta Héctor Blomberg. Neste mesmo ano a revista *Antena* publicava pela primeira vez a sua foto. Evita fazia, então, vinte anos.

Anteriormente, havia participado na Rádio Belgrano, de um radioteatro intitulado “Ouro Branco”, obra de Ferradas Campos. Mas terminada a série, havia ficado novamente sem emprego. Nesse meio tempo também atuou alguns filmes, sem sucesso: *Segundos Afora* (*Segundos afuera*, 1937), *A Carga dos Valentes* (*La carga de los valientes*, 1940), *Uma Noiva em Apuros* (*Una novia en apuros*, 1941) e *O Mais Infeliz do Povo* (*El más infeliz del pueblo*, 1941).

No rádio, após concluir “Os Jasmins de 80”, passou com a sua companhia para a Rádio Prieto, onde fez mais dois radioteatros com textos de Blomberg. E, na metade de 1941, firmou um contrato por cinco anos que lhe garantia o patrocínio da empresa Guerreño, produtora do sabonete Radical. Seu irmão Juan Duarte (Juancito), que era corretor da firma, foi quem lhe conseguiu o patrocínio. Em 1942, a sua Companhia Juvenil de Radioteatro, que irradiava os seus programas pela Rádio Argentina, transferiu-se para a Rádio El Mundo, a mais importante da época. O repertório de Evita incluía títulos como “Uma Promessa de Amor”, “Infortúnio”, “O Rosto do Lobo”, “Meu Amor Nasce em Ti” e “A Outra Face da Máscara”.

Por essa época, o rádio já possibilitava uma tranquilidade financeira à Evita. O teatro havia sido deixado de lado, mas o cinema continuava como um sonho a ser realizado. Em 1943, quando aconteceu a revolução, a maior preocupação de Evita era com o seu trabalho e a sobrevivência – a política não a preocupava. No entanto, a intervenção do governo sobre as emissoras iria mudar a vida de todos os artistas.

Como os programas emitidos pelas emissoras deviam ser aprovados pelo interventor dos Correios e Telecomunicações, os artistas começaram a desfilar pelo edifício dos Correios para obter as autorizações correspondentes. Evita teve que ficar tantas vezes à espera na ante-sala do Coronel Imbert que acabou fazendo amizade com seu secretário, Oscar Nicolini, que posteriormente viria a ser indicado por Perón para

Diretor Geral dos Correios e Telecomunicações. Fato que viria a ser um dos motivos para a explosão do 17 de Outubro de 1945.

É possível que Nicolini e o Coronel Imbert tenham influído na assinatura do contrato mais importante da vida profissional de Eva Duarte: o que foi firmado com a *Rádio Belgrano*, para a transmissão diária da biografia de mulheres ilustres. Foram cerca de dezoito biografias apresentadas por Evita e o principal ator da emissora, Florindo Ferraro. O ciclo começou no dia 16 de outubro de 1943, estendendo-se por todo o ano de 1944, até a crise de outubro de 1945³².

A presença de Eva Duarte na Rádio Belgrano e no Cinema
(Arquivo Particular de Wagner Pinheiro Pereira)

Quando Eva Duarte conheceu Juan D. Perón, no dia 22 de janeiro de 1944, sua carreira de atriz de radioteatro já estava consolidada. O encontro aconteceu no estádio Luna Park, em Buenos Aires, durante um festival artístico em benefício das vítimas do grande terremoto ocorrido na província de San Juan, no dia 15 daquele mês. Perón, à

³² Informações extraídas de NAVARRO, Marysa. *Evita*. Buenos Aires: Corregidor, 1981. p.57. Segundo a autora a lista de biografias interpretadas por Eva Duarte compreendia: *La amazona del destino* (Madame Lynch), *La reina de los reyes* (Lola Montes), *Llora una emperatriz* (Carlota), *Mi reino por un amor* (Elizabeth I, da Inglaterra), *Un ángel para la escena* (Sara Bernhardt), *Nieva sobre mi ensueño* (Alejandra Feodorevna), *La mujer que nos dieron* (?), *Sumisión* (Margarita Weil de Paz), *Argentina es mi nombre* (?), *Alucinación* (Rosário López Celaya), *La doncella de la Martinica* (Josefina da França), *La danzarina del paraíso* (Isadora Duncan), *Una mujer en la barricada* (Madame Chiang Kai Shek), *Fuego en la ciudad morta* (Eleonora Duse), *La sangre de la reina huele a claveles* (Eugenia de Montijo), *La paloma del águila* (Lady Hamilton), *El ajedrez de la gloria* (Ana de Áustria) e *Una lágrima al viento* (Catarina, a Grande). Cf. NAVARRO, Op.cit., n.71.p.57.

época estava com quarenta e oito anos e era viúvo de Aurélio Tizón, sua primeira esposa, com quem se casara aos trinta e três anos.

A partir do encontro no Luna Park, o casal começou a sair juntos, tendo, Perón, ido à *Rádio Belgrano* assistir um programa radioteatral de Evita. Na ocasião ele era Secretário do Trabalho e Previdência, mas já em fevereiro daquele ano viria a ser Ministro de Guerra, após a crise em que o presidente Ramirez renunciou e assumiu o general Farrell, amigo de Perón.

A amizade de Evita com Perón deu, então, mais força à carreira da atriz. Os diretores da *Rádio Belgrano* decidiram dar maior publicidade ao seu programa e firmaram um novo contrato, por doze meses, com um salário de trinta e cinco mil pesos mensais, “a cifra mais alta que conhece a radiotelefonía até o presente”, diria a própria Evita³³.

Cartaz e cena do filme *A Cavalcada do Circo* (*La Cabalgata del Circo*, dir. Mario Soffici, 1945)

³³ *Radiolandia*, 07/04/1945. Apud. NAVARRO, Op.cit., p.65.

Na mesma época, Eva firmou um contrato de cinema com os *Estúdios San Miguel*, para atuar no filme *A Cavalgada do Circo* (*La Cabalgata del Circo*, dir. Mario Soffici, 1945), pelo qual lhe pagariam trinta mil pesos. O elenco do filme era encabeçado por Libertad Lamarque e Hugo del Carril, dois grandes nomes do cinema argentino. As filmagens iniciaram na segunda metade de março de 1944 e foi durante as mesmas que ocorreu o famoso incidente entre Libertad Lamarque e Eva Duarte. Em seu papel secundário, Eva se dava ares de princesa graças ao romance com o Perón, chegando ao set em carro oficial com chofer. Segundo os proprietários do estúdio de gravação, Lamarque já aturava há algumas semanas os deslantes e a falta de pontualidade da estrelinha. Uma tarde, durante a filmagem de um baile folclórico, a protagonista perdeu a paciência e deu-lhe uma sonora bofetada.

Para muitos estudiosos, este incidente teria sido a causa de Libertad Lamarque deixar de atuar no cinema argentino a partir de 1947, tendo retornado somente dez anos depois, do México, onde, já idolatrada, passou a atuar³⁴. Outros consideram que a causa foi a decadência do cinema argentino por falta de fita virgem, depois de 1945. As cifras demonstram que em 1942 houve 56 estréias nacionais: em 1943 o número baixou para 34 e em 1945 para 22³⁵. A própria Libertad Lamarque, em entrevista ao jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre (Brasil), em setembro de 1991, tratou de desmentir: “*Dizem, mas não é verdade. Não sou mulher de dar bofetadas. É uma calúnia que as pessoas as pessoas mantêm até hoje*”. A cantora atenuou, assim, essa versão, afirmando que apenas alteou a voz. De qualquer forma, publicações da época dão a entender que a fraca atuação de Evita no filme teria sido uma espécie de complô, em que ela teria sido desfavorecida pela maquiagem e pela iluminação, conforme procurou apontar a matéria “Mistério em torno de uma Atriz”, publicada pela revista *Sintonia*:

A Cavalgada do Circo deparou-se com uma surpresa: Eva Duarte, mulher bonita, de traços fotogênicos, finos e expressivos, aparece em algumas cenas com um rosto “lavado” sem sugestão e sem beleza. E mais: por momentos este filme a mostra francamente feia, com traços grossos, carentes de expressão.

E bem: como pode fotografar assim uma mulher de comprovada fotogenia, que sempre tem evidenciado colocá-la tanto em fotos de galeria quanto em instantâneas?

Sabido é que uma maquiagem equivocada pode conspirar contra a beleza mais perfeita. Sabido é também que um maquiador que não sabe “ver” claramente o artista pode afundá-lo no cinema, tanto quanto um com visão boa e boa vontade pode fazer bela a quem não é, impondo-a por sua vez.

Cabe acreditar que esse é o caso de Eva Duarte.

Também cabe reconhecer que a iluminação foi pouco cuidada no que a ela se respeita.

³⁴ Cf. GURBANOV, Jorge Adrián & GARCÍA, Fernando Diego. *Evita: Imagens de uma Paixão*. São Paulo: DBA/Cia. Melhoramentos, 1997. pp.46-48.

³⁵ DI NÚBILA, Domingo. *Historia del Cine Argentino*. Tomo II. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1960. p.09.

Temos revisado cuidadosamente o arquivo fotográfico da popular atriz radiofônica e temos chegado a conclusão de que parecia como se alguém tivesse buscado prejudicá-la nesta aparição fílmica que adquiria para ela todo o valor de um debut, já que – como se sabe – suas atuações anteriores careciam de valor, sem dar-lhe uma oportunidade merecida. Não há em *A Cavalgada do Circo* uma só “tomada” que faça justiça a Eva Duarte. Todas são incolores, sem personalidade, sem vida. É como se uma máscara cubrisse o rosto da intérprete. Como se houvesse buscado deliberadamente anular sua grata expressividade. Nas cenas em que a enfrentam Libertad Lamarque, quase sempre aparece fora de foco. Nas com Hugo, o mesmo. Por quê? Este é o mistério.

Por que em outras oportunidades, esses mesmos técnicos, realizaram trabalhos recomendados? Por quê?³⁶

De qualquer forma, a carreira de Evita progredia no rádio. A revista *Antena*, de 1º de junho de 1944, publicava sua foto na capa – a primeira com o cabelo pintado de loiro – (a mesma revista daria mais duas capas à atriz: em 21/09/1944 e 15/02/1945). A revista *Radiolandia* também lhe daria a capa de 03/06/1944 e, nesse mesmo mês de junho, Evita estrela uma nova série de radioteatro policial, pela *Belgrano*.

Até então, os programas de Evita nada tinham de políticos. Tratavam, em geral, de temas românticos, de mistério, de biografias e da série policial. No entanto, a convivência com Perón – que não a excluía das reuniões políticas que fazia em seu apartamento – começou a mexer com a atriz. Em 1944, junto com um grupo que trabalhava em rádio, Evita organizou a *Agremiação Radiofônica Argentina*, tendo sido nomeada presidente a 6 de maio daquele ano. A nova agremiação pediu reconhecimento como a única entidade que podia representar artistas de rádio. E o próprio Perón, representando a *Secretaria do Trabalho*, anunciou a aceitação do pedido.

Outro fato, no entanto, demonstra melhor o rumo que Evita estava dando à sua vida: a criação de um programa radiofônico, que iniciou em 17 de junho de 1944, com o título *Para um Futuro Melhor*. Os autores dos textos eram Francisco Muñoz Aspiri – o mesmo que escrevia seu ciclo de mulheres ilustres, e que desde junho de 1944 era o diretor da Seção de Propaganda da *Subsecretaria de Informações da Previdência*, e Antonio Gimenez, que escrevia os textos de mistério dos radioteatros de Evita. Durante mais de um ano ela apresentou este programa diariamente, em cadeia para todo o país.

O ritmo de trabalho de Evita era tão intenso que em setembro de 1944 teve de interromper por um mês suas atividades, por indicação médica. Mas já em 1º de outubro reiniciou seus programas, com uma novela de mistério intitulada *No Vale Há uma Sombra*, e continuou os ciclos de mulheres famosas e o programa *Para um Futuro Melhor*. Paralelamente, assinou um contrato com os estúdios *San Miguel* para atuar em

---

³⁶ *Sintonia*, n°.640., junho de 1945.

três filmes em 1945, pelos quais receberia 50 mil por cada um, e mais três para 1946, a 80 mil pesos cada.

Nas comemorações do Dia do Músico de 1944, a *Rádio Belgrano* foi homenageada e Evita recebeu um prêmio de reconhecimento por sua atuação. Ela estava acompanhada por Oscar Nicolini, agora Diretor Geral de Radiodifusão, Francisco Azpiri e Oscar Lomuto, Subsecretário de Informações.

Em fevereiro de 1945, Eva conquistava o papel mais cobiçado do cinema: seria a estrela do novo filme de Mario Soffici, até então o mais caro da indústria cinematográfica. Inicialmente, os estúdios haviam anunciado que o papel principal caberia a Mecha Ortiz, reconhecida atriz, cuja maturidade se coadunava mais com o *physique du rôle*. Devido ao bloqueio de celulóide decretado pelos Estados Unidos, que puniam a neutralidade argentina com o embargo de matérias-primas, a *Secretaria do Trabalho e Previdência* fazia a mediação entre produtores e exibidores. Tais circunstâncias colocaram Perón na posição perfeita para ajudar sua amante. Tudo indica que Perón facilitou a aquisição da metragem de película virgem de que os estúdios necessitavam, em troca de que Eva Duarte fosse a estrela principal.

Eva Duarte atuando numa cena de *A Pródiga* (*La Pródiga*, dir. Mario Soffici, 1945)

O enredo do filme foi visto como um vaticínio dos acontecimentos posteriores ou, ao menos, como uma fonte de inspiração. *A Pródiga* (*La Pródiga*, dir. Mario Soffici, 1945) narra o processo de redenção de uma mulher da alta sociedade, madura, pecadora e arrependida que passa a dedicar-se aos pobres e, por eles, é tratada como uma divindade. Envolta nas brumas do passado, é chamada de “mãe dos pobres” e “irmã dos aflitos”. Apaixona-se pelo homem errado e não tarda a morrer, mas não sem antes sacrificar suas jóias, dinheiro e sua vida pelos pobres. A distância parece uma prefiguração do papel que lhe coube cumprir dentro do peronismo, quando, como primeira-dama, sua imagem de Santa Evita era fortalecida no cinejornal *Acontecimientos Argentinos* (*Sucesos Argentinos*), que antecedia a exibição dos filmes em cartaz.

No entanto, o resultado foi fraco, como atesta Marysa Navarro:

A atuação de Evita, tanto em *A Pródiga* como em seus outros filmes não é boa, tampouco é de qualidade inferior à de um grande número de estrelas de sua época. Sua voz amaneirada e monocorde, neste filme, recorda a de quase todas as atrizes argentinas de seu tempo e a rigidez de seus movimentos nada tinha de excepcional. Não é por ter sido má atriz que Evita não chegou a ser a primeira figura do cinema argentino, se assim fosse, como explicar o êxito de Zully Moreno, que se movia na tela como uma estátua de mármore animada, ou de Libertad Lamarque, com sua voz aflautada e seus olhos paralisados numa permanente expressão dolorida? A razão é outra e tem a ver com o tipo de filmes que se produzia naquela época na Argentina e com o estilo de “primeira figura” que os diretores necessitavam. Evita não se encaixava nos principais tipos de heroína que o público argentino aceitava, ou seja, a mulher pecadora, a cantora de tangos ou a adolescente virginal e açucarada³⁷.

É curioso lembrar que as filmagens de *A pródiga* terminaram antes do dia 17 de Outubro de 1945 e que posteriormente Perón impediu a sua estréia e ordenou a destruição de todas as cópias existentes. Mas uma cópia ficou em poder de um colecionador (outras versões asseguram que a cópia esteve em poder da própria distribuidora dos *Estúdios San Miguel*, a espera de tempos melhores); anos depois o filme foi recuperado e estreou finalmente em 16 de agosto de 1984, apesar de ter sido pouco difundido, tornando-se uma espécie de “filme maldito”.

Os planos de Evita, assim, naquele ano de 1945 previam a filmagem de mais dois filmes e para 1946, mais três. Em uma entrevista a revista *Radiolandia* voltou a afirmar que estava cursando aulas de teatro e a reafirmar o seu gosto pelos “autores clássicos e modernos”, a música clássica e a equitação. Após a conclusão das filmagens de *A pródiga*, em outubro estourou a crise que culminaria com a prisão de Perón, seu retorno através da pressão das massas populares e a sua eleição para presidente no ano seguinte. Era o fim de sua carreira como atriz.

---

³⁷ NAVARRO, Op.cit.,p.79.

Após o 17 de outubro de 1945 e com a perspectiva de sua eleição para presidente, Perón decidiu se casar com Evita, o que ocorreu em 10 de dezembro de 1945, numa cerimônia civil.

E uma vez que termina a crise, como em um filme ou em contos de fadas, Evita encontra-se, da noite para o dia, não só casada com Perón, senão transformada na esposa de um candidato à presidência da República, sua origem social, sua ilegitimidade, seu passado de atriz, riscados para sempre³⁸.

A partir de então, Evita passou de atriz a desempenhar um papel político. No entanto, seus anos de radioteatro e de cinema deram-lhe uma segurança muito grande para enfrentar auditórios, o que facilitou *“enormemente seus primeiros contatos com delegações sindicais”*³⁹. Além disso, o estilo discursivo de Evita nunca se livrou totalmente dos dramas e novelas que interpretara no rádio e no cinema, pois continha muita emoção e adjetividade.

Resumindo, embora Evita tenha sido impiedosa consigo mesmo, havia uma certa razão no que dizia sobre sua atuação artística: “No cinema, má; no teatro, medíocre; no rádio, passável”⁴⁰. O seu papel político, no entanto, teria outra qualificação.

6.4 – O CINEMA DE PERÓN: UMA NAÇÃO EM FESTA

O regime peronista teve especial interesse pelo cinema, uma das mais importantes formas de entretenimento popular na Argentina.

A primeira projeção de cinema na Argentina foi em 1896, a seis meses da de Paris. E as filmagens começaram em 1897, basicamente, com noticiários. No começo do século XX começaram a ser feitas as tentativas de ficção cinematográfica. O primeiro importante filme de longa-metragem argentino foi *Nobreza Gaúcha* (1927), onde aparecia a temática gaúcha, do rural. Paralelamente começou a surgir também a temática vinculada ao tango, ao subúrbio. O conflito sentimental, no caso do folhetim gauchesco aparecia no enredo da mocinha seduzida pelo filho do patrão, e no caso do tango, através da mocinha seduzida pelo rapaz de outra classe. Havia, então, um deslocamento temático em direção ao urbano. O gauchesco era compartilhado com o urbano: o urbano na versão tangureira era uma marca. A sociedade mesmo se polarizava, fortemente. A moça do bairro, do arrabalde, e o mocinho da classe alta, que era o sedutor. E por aí que se armava a trama. Faltaria uma classe média, que era a que consumia este universo polarizado através do

---

³⁸ Ibid., p.116.

³⁹ Ibid., p.343.

⁴⁰ Apud. NAVARRO, Op.cit., p.78.

cinema e da radionovela. Uma classe média que estava em desenvolvimento, nesse momento na Argentina.

A partir da década de 1930, o cinema argentino obtinha êxito de público e, como o rádio, já criara seus astros e estrelas para as massas: Luis Sandrini, Pepe Arias, Libertad Lamarque e Hugo del Carril faziam sucesso. Os setores populares de Buenos Aires, apreciadores da radionovela, aceitaram bem o cinema nacional que aproveitou e aperfeiçoou essa tradição; os demais preferiam o cinema francês ou a produção hollywoodiana⁴¹.

No começo da década de 1940 existiam três grandes estúdios instalados nos arredores de Buenos Aires: *Argentina Sono Film*, *Lumiton* e *San Miguel*. Também havia empresas cinematográficas mais modestas como *Artistas Argentinos Asociados*, *ETA*, *SIDE*, *Pampa Film*, etc. A partir de 1943, com o propósito de internacionalizar o cinema argentino, foram-se abandonando progressivamente os temas populares, optando-se, em seu lugar, por render inexplicáveis tributos a escritores e personagens estrangeiros. Com isso, afirmava-se que o objetivo era dar outra dimensão à indústria cinematográfica, mas podemos supor que o motivo era outro: o regime instalado em 1943 não via com bons olhos nenhuma análise crítica sobre a vida nacional. Nada de mostrar pessoas sem esperança, acossadas por problemas financeiros, ou temas relativos à realidade do país. Em lugar disso, o cinema deveria apresentar um mundo feliz e próspero, situação que perduraria até 1955. Segundo explicação do cineasta Mario Soffici:

Queria-se fazer um cinema de repercussão internacional. Eu não sentia esse clima. Obrigaram-me a senti-lo⁴².

Em 1943, a *Associação de Produtores da Argentina* apresentou-se a *Direção Geral de Espetáculos Públicos* para requerer a obrigatoriedade de exibição e a fixação de uma porcentagem sobre a cota das salas de exibição. Possivelmente era o preço que se pedia para cooperar na campanha de “defesa e exaltação da tradição histórica, da cultura e dos valores morais e espirituais do povo argentino” que o decreto 13.644 desse ano impunha. De imediato, os representantes foram encaminhados a *Secretaria do Trabalho e Previdência*, a cargo do Perón. Nomeou-se, então, uma comissão mista integrada por representantes de produtores e exibidores. Como não houve acordo, em 5 de agosto de 1944, decretou-se com força de lei que todos os cinemas de primeira linha da Capital Federal deveriam exibir um filme nacional por mês, enquanto que o restante dos cinemas, a cada cinco semanas.

---

⁴¹ CIRIA, Alberto. *Política y Cultura Popular: La Argentina Peronista 1946-1955*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1983. p.259.

⁴² Cf.. *Nuestro Siglo. Historia Grafica de la Argentina Contemporánea*. Fascículo 9, “Cine y Teatro”. Buenos Aires: 1984. pp.129-130.

Perón havia assegurado, quase dois anos antes de ocupar a presidência, o apoio sem limites da indústria cinematográfica. E, com escassas exceções, o meio artístico começou a colaborar com entusiasmo. Conforme já observado, o cinema, logicamente, não foi o único meio eleito para essa influência. Os periódicos, as rádios, os livros didáticos, também sofreram a pressão, a partir do peronismo, de um governo onipresente que buscava celebrar e dar a conhecer seus êxitos, reais ou fictícios, de todas as formas possíveis. Mas a grande aceitação massiva do espetáculo cinematográfico, o transformou em um dos canais preferidos, sobretudo devido a possibilidade de a propaganda ficar encoberta nele, sob o atrativo da história narrada. No começo, essa influência não se produziu de maneira abrupta, senão que adotou o caráter de distintas medidas governamentais que buscaram defender a indústria cinematográfica local, a qual se encontrava atravessando um período de crise ante a escassez da película virgem procedente dos Estados Unidos, e também pelo abandono da vertente temática popular, que os havia tornado interessantes na década anterior, como meio de conhecer a psicologia e os costumes argentinos para os públicos de outras regiões da América e, inclusive, da Europa. Neste caso, foram produzidos filmes tão profundamente argentinos por seu tema e ambientação como *Vento Norte* (*Viento Norte*, dir. Mario Soffici, 1937), *Prisioneiros da Terra* (*Prisioneros de la Tierra*, dir. Mario Soffici, 1939), *Assim É a Vida* (*Así es la Vida*, dir. Francisco Mujica, 1939), *Três Homens do Rio* (*Tres Hombres del Río*, dir. Mario Soffici, 1942), *A Guerra Gaúcha* (*La Guerra Gaucha*, dir. Lucas Demare, 1942), etc., e a personalidades tão carismáticas como as de Libertad Lamarque ou Luis Sandrini, se havia preferido na década de 1940, seguir um processo de falsa universalização, com temas ambigualmente ligados no geográfico, ou com adaptações de obras famosas da literatura européia, que em sua maioria resultaram pretensiosas ou fictícias. Isso havia levado a que mercados anteriormente dominados pela Argentina se voltassem, por exemplo, ao México, com o resultado de grandes perdas econômicas para os produtores, e de um distanciamento do público, em especial os das classes média e alta, que preferiam os filmes norte-americanos.

A política cinematográfica do peronismo apresentou características similares às praticadas nas outras áreas de cultura e comunicação. Em 1947 promulgou-se a Lei 12.999, 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 filmes estrangeiros. Em 1950, se modificou a Lei 12.999, impondo-se uma obrigatoriedade ainda maior e regulamentou-se

dois tipos de empréstimos: um de fomento, que alcançava até 60% do custo do filme terminado, e outro especial, que cobria até 70% do custo do filme a ser realizado quando se tratava de temas de divulgação argentina.

Uma figura importante para a política cultural do peronismo voltada ao cinema foi Raúl Apold, nomeado Diretor de Difusão da *Subsecretaria de Informações da Presidência da Nação* (*Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación*) em 1947. Considerado por muitos uma figura sinistra, Apold havia sido Chefe de Imprensa da *Argentina Sono Film* e logo diretor do cinejornal *Sucesos Argentinos*, mas seu vínculo com a atividade cinematográfica era, sem dúvida, menor do que sua absoluta fidelidade ao regime. A ele se deve a seleção prévia de roteiros que podiam ou não ser filmados, e a inclusão, em muitos casos, de textos ou seqüências favoráveis a realidade política do momento. Esta situação se agravou quando em 1949, foi nomeado Subsecretário de Informações, e, segundo palavras de Domingo Di Núbila, converteu-se no “czar do cinema argentino”⁴³. Sob seu controle, que incluiu um recrudescimento da censura, tornou-se, a partir de 1948, cada vez mais perigoso abordar temas de caráter social, como havia ocorrido no passado, por exemplo, com *Quilômetro 111* (*Kilómetro 111*, dir. Mario Soffici, 1938), que representou um honesto intento de denunciar a corrupção nas grandes empresas ferroviárias em prejuízo aos trabalhadores; em *O Melhor Pai do Mundo* (*El Mejor Papá del Mundo*, dir. Francisco Mujica, 1941), no qual um grupo de empresários assistidos por argentinos influentes acossava a pequenos proprietários do litoral, para ficar com as suas terras, ou *A Filha do Ministro* (*La Hija del Ministro*, dir. Francisco Mujica, 1943), que abordava a corrupção entre funcionários e políticos oficialistas. Estes filmes ficaram como curiosidades, já que o regime de fato instalado em 1943 não via com bons olhos as abordagens críticas sobre a vida nacional. Não se podia mostrar pessoas sem esperança, a Argentina era um mundo feliz e próspero, e os grandes temas de conflitos humanos, que são a essência do cinema, não podiam encostar nos argentinos e transcorriam em lugares distantes. Isto se penetra no peronismo, pois sob o reinado de Apold, recorda Felix Luna:

Nem uma linha nos diários, nem uma frase no rádio, nem uma imagem na tela escapava ao atento controle do aparato propagandístico do regime⁴⁴.

Resulta sintomático que o único filme que durante o governo peronista procurou refletir um problema social verdadeiro, como a carestia de vida, *A Rua Grita* (*La Calle Grita*, dir.

---

⁴³ NÚBILA, Op.cit., p.120.

⁴⁴ Apud. MARANGHELLO, César. “La pantalla y el Estado”. In: *História del Cine Argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984. p.90.

Lucas Demare, 1948) não teve continuadores nesta linha. Este filme é definido por César Maranghello como

uma última incursão rigorosa, contemporânea, sob o peronismo⁴⁵.

A impossibilidade de encarar seriamente certo tipo de temas que foram além do popular e do entretenimento, foi descrita de maneira dramática pelo produtor Atilio Mentasti, um dos donos da *Argentina Sono Film*, talvez a produtora argentina mais poderosa daquele momento:

Pode se fazer um filme importante sobre o que se passa no país, mas quem se atreve a fazê-lo, a fazê-lo seriamente.... Amanhã você recebe uma ameaça ou lhe dão um tiro...⁴⁶

Sem chegar a tais extremos de perigo para a própria vida, que anos mais tarde seriam alcançados sob a pressão tristemente célebre do “Triple A”, as ordens do sinistro José López Rega, o certo é que muitas personalidades tiveram interrompidas as suas carreiras cinematográficas, pelo simples fato de não coincidir com a linha política do regime peronista. Libertad Lamarque foi a primeira a abandonar o país, depois da briga que teve com a então atriz Eva Duarte durante as filmagens de *A Cavalgada do Circo*, tendo realizado apenas mais um filme na Argentina, *Romance Musical* (dir. Ernesto Arancibia, 1947) e imediatamente continuou a sua carreira no México durante mais de uma década. Também Franciso Petrone partiu para o exílio; Luisa Vehil foi agredida por não ser peronista, e outras figuras, tais como: Paulina Singerman e Irmã Córdoba deixaram de ser contratadas para novos projetos, sem explicações plausíveis. Esta situação levou ao desaparecimento das telas de atores e diretores como Oreste Caviglia, Niní Marshall, Delia Garcés, Susana Freyre, María Rosa Gallo, Arturo García Buhr, Aída Olivier, Pedro Lopez Lagar, Susana Canales, Hugo Fregonese, Alberto de Zavalía, Luis Saslavsky, Carlos Hugo Christensen e outros, que se ausentaram da Argentina de maneira definitiva ou periódica durante os anos do peronismo.

Este vazio no mundo cinematográfico, em alguns casos foi compensado com o surgimento ou ascensão de algumas figuras novas, tais como Jorge Salcedo, em *Apenas um Delinqüente* (*Apenas un Delincuente*, dir. Hugo Fergonese, 1949), ou Lolita Torres, que se revelou como a expoente mais notável da juventude argentina da época. Seus filmes foram escapistas, mas ao menos não estiveram contaminados de ideologias messiânicas do peronismo. Em outros casos, produziu-se um acobertamento de alguns atores ou atrizes, cuja melhor carta de apresentação era a sua filiação política. A este respeito, podem citar-se dois exemplos claros. Um deles, a de Fanny Navarro, que

---

⁴⁵ MARANGHELLO, Op.cit., p.102.

⁴⁶ Apud. MARANGHELLO, Op.cit.,p.89.

passou de atriz coadjuvante de Niní Marshall em *Mulheres Que Dançam* (*Mujeres que Bailan*, dir. Manuel Romero, 1949), para encabeçar o elenco em *Marihuana* (dir. León Klimovsky, 1950) e *Subúrbio* (*Suburbio*, dir. León Klimovsky, 1951), até ser a protagonista absoluta de *Desonra* (*Deshonra*, dir. Daniel Tinayre, 1952) e *O Grito Sagrado* (*El Grito Sagrado*, dir. Luis César Amadori, 1954). Sobre *Subúrbio*, história de uma vila pobre que se transforma num bairro reluzente por ação social do governo peronista, existe uma anedota curiosa de que a personagem de Navarro era uma garota humilde, mas seus vestidos no filme eram desenhados por Christian Dior, o que provocou no cinema risadas em sua estréia, apesar do dramatismo dos acontecimentos narrados⁴⁷. Fanny Navarro não foi uma má atriz, apesar de muito repetitiva e recitativa. Lamentavelmente sua melhor atuação, em *Martha Ferrari* (dir. Julio Saraceni, 1955), estreou logo após a queda de Perón em uma sala de segunda linha, quando já se havia iniciado o ostracismo da atriz e passou quase despercebido. Sua carreira culmina tristemente com uma cena em *Nua na Arena* (*Desnuda en la Arena*, dir. Armando Bo, 1969), no qual nem sequer aparece o seu nome entre os créditos principais. Provavelmente esta lamentável parábola se deva a vingança por seu uso arbitrário de poder, quando era a presidente do *Ateneo Feminino* “Eva Perón”, e pelo escândalo suscitado por nunca ter esclarecido o suicídio de Juan Duarte, irmão de Evita, que era o seu amante e sobre quem recaíram suspeitas de lavagem de dinheiro.

O outro exemplo notável entre as atrizes protagonistas é o da conhecida Zully Moreno. Durante a época peronista, tanto ela como seu esposo, o diretor Luis César Amadori, formaram parte do diretório da *Argentina Sono Film*, o qual lhe assegurava os melhores papéis femininos, e à ele, considerado grande diretor, os orçamentos mais altos para filmar. A realidade era que Amadori tinha uma técnica segura, mas evitava cuidadosamente qualquer tipo de compromisso social nos roteiros de seus filmes, que muitas vezes escrevia ou adaptava, ele mesmo, sob o pseudônimo de Gabriel Pena, o que o convertia em um cineasta confiável e livre de suspeitas em relação a imagem de país que o peronismo pretendia divulgar. Augustín Mahieu o descreveu com estas palavras:

(...) o símbolo que caracteriza a este período havia sido encarnado em Luis César Amadori, que desde *Albeniz* (1947) e *Dios se lo Pague* (1948), até *El Grito Sagrado* (1954) mantêm um hábil manejo da trivialidade, o efeito dramático e a artificialidade congênita das situações. Este cinema encarna perfeitamente as ambições arribistas e pequeno burguesas, dos setores que os apóiam. Sem sinceridade nem inquietudes, os filmes de Amadori ignoram a injustiça social, as desigualdades, os problemas⁴⁸.

⁴⁷ LUNA, Felix. “La caída de perón 1949 - 1955”. *Nuestro Tiempo*, Vol.14, Buenos Aires: Hyspanamerica, 1984. p.22.

⁴⁸ MAHIEU, Augustín. *Breve Historia del Cine Nacional 1896/1974*. Buenos Aires: Alzamor Editores, 1974. pp.48-49.

Quando os reconheceu, como em *Almafuerte* (1949), biografia do escritor e mestre socialista Pedro B. Palácios,

Se suprimiram aspectos fundamentais de sua personalidade e de sua luta, e se fizeram dizer frases proféticas duvidosas acerca de um suspeito messias⁴⁹.

Sua esposa, Zully Moreno, uma mulher belíssima e de forte personalidade, não foi nunca uma grande atriz, mas sim uma estrela no sentido de luxo visual, os esplendidos vestuários e decorações e o cuidado formal que rodeava seus filmes. À ela estavam destinados as personagens de mulheres fatais, ricas ou mantidas por homens de grande poderio econômico, que eram redimidas no último momento pelo verdadeiro amor, pela enfermidade ou pela morte. Estes argumentos, muitas vezes, baseados mais ou menos livremente em obras famosas, estavam a serviço de seu protagonista, que apresentava-se de inumeráveis variantes de uma mesma, estereotipada, personagem.

Logo depois de *Amor Proibido* (*Amor Prohibido*, dir. Luis César Amadori, 1956/1958), Zully Moreno e seu marido, acusados de terem enriquecido, aproveitando sua simpatia e seus contatos com o regime deposto em 1955, partiram para a Espanha. Ela atuou em quatro filmes e ele dirigiu várias produções para a estrela espanhola Sara Montiel. Posteriormente, ambos se aposentaram. Na verdade, ao contrário do que ocorreu com Fanny Navarro, que morreu esquecida e na pobreza, Zully Moreno foi aplaudida e respeitada em suas escassas aparições públicas, e foi considerada como a última das divas sobreviventes do sistema de estrelas da época dourada do cinema argentino até a sua morte em 25 de dezembro de 1999.

Uma das produções cinematográficas mais importantes do regime peronista foi *O Grito Sagrado* (*El Grito Sagrado*, dir. Luis César Amadori, 1954), em que Fanny Navarro, a atriz predileta do peronismo, protagoniza o papel de uma patriota que anima as massas na luta contra os ingleses que haviam invadido Buenos Aires. Ao ter o escravo morto aos seus pés, a dama embuída de fervor patriótico, arranca a camisa ensangüentada do cadáver e, utilizando-a como bandeira, se lança pela rua. A seguir, suas amigas, os escravos e, enfim, todo o povo, armado precariamente com paus e pedras, enquanto ela entoava canções contra os ingleses. Seu entusiasmo e patriotismo geram a luta final e os invasores são derrotados. Este filme é uma alegoria dos acontecimentos ocorridos no dia 17 de outubro de 1945, consagrado pela mitologia peronista como “Dia da Lealdade Popular”, quando Eva Duarte, então uma atriz de cinema e rádio ligada sentimentalmente a Perón, assumiu a bandeira dos *descamisados* e encabeçou o movimento popular que atraiu milhares de pessoas até a Plaza de Mayo, para reivindicar a libertação de seu líder,

---

⁴⁹ DI NÚBILA, Op.cit., p.118.

que se encontrava prisioneiro de seus próprios companheiros militares, incomodados pela preponderância que Perón havia adquirido ante a classe trabalhadora.

Além da seqüência citada, a protagonista pronuncia várias frases proféticas sobre a pátria nova, o Estado ideal que defenderá aos pobres e oprimidos, como por exemplo: “O amor ao trabalho surge da liberdade para realizá-lo. Um povo oprimido não pode amar a sua tarefa”. No filme aparece outra simbologia relativa a vida de Eva Perón. É negada a protagonista a entrada no velório do seu pai, situação similar a que havia ocorrido na vida real com Evita, que em sua infância, por ser filha ilegítima, não pôde entrar no velório de seu pai por imposição da família legal. O episódio figura em todas as biografias de Evita⁵⁰.

A censura atuou em grande escala no cinema argentino, recusando ou exigindo modificações em diversos roteiros cinematográficos, como foi o caso do filme *Desonra* (*Deshonra*, dir. Daniel Tinayre, 1952), que abordava os problemas das prisões femininas. Nele, a interventora do cárcere, papel interpretado por Mecha Ortiz, fala as reclusas e explica: “*As autoridades me deram a honra (de outorgar-lhe o devido cargo) para ordenar os princípios de humanidade, que inspiram os atos de todo bom governo (...) O cárcere deve ser uma escola de readaptação para devolver a sociedade mulheres livres*”, e quando uma das presas grita: “*Menos discursos e mais comida*”, a interventora responde que já não tem que se esconder o rosto para fazer uma reclamação, sempre que esta for justa. Ao final do filme, a heroína que havia sido arrastada ao delito por um homem rico e indiferente, morre quando nasce sua filha, que fica como um símbolo de uma nova Argentina, onde a injustiça social ficou para trás. Para ser aprovado, o diretor procurou demonstrar que as iniquidades e os brutais métodos carcerários do passado haviam sido erradicados para sempre, e, em seu lugar, imperava um conceito humano de reeducação dos reclusos, ou seja, as injustiças ocorridas no antigo governo haviam sido sanadas no peronismo, transformando o cárcere do presente num “paraíso”.

Em *Bairros Cinzas* (*Barrio Gris*, dir. Mario Soffici, 1954), cuja trama desenvolve um forte quadro marginal do subúrbio de Sarandí durante as décadas de 1920 e 1930, a censura obrigou o diretor a modificar a cena final do filme para ressaltar que no paraíso peronista aqueles bairros cinzas haviam sido substituídos por outros brancos onde imperava o conforto e onde as crianças podiam brincar felizes⁵¹. Na realidade, porém, os bairros cinzas lamentavelmente ainda persistiam em 1954. A idéia do Estado protetor que brinda a comodidade e o sossego aos mais despossuídos aparece também em *Minha Vida Pela Sua* (*Mi Vida por la Tuya*, dir. Roberto Gavaldón, 1951), onde o protagonista,

⁵⁰ SEBRELLI, Juan Jose. *¿Eva Perón, aventurera o militante?* Buenos Aires: La Pléyade, 1982. p.23.

⁵¹ DI NÚBILA, Op.cit., p.172.

um empregado, consegue por meio de um crédito, comprar uma casa digna para viver com a sua mãe, proclamando os sucessos sociais do regime peronista.

Um caso interessante na propaganda subliminar nos filmes de época pode ser encontrado no policial *Mercado Negro* (*Mercado Negro*, dir. Kurt Land, 1953), um filme de apologia a luta da Prefeitura Naval Argentina e da Polícia Federal contra o contrabando. Salvo um parágrafo exaltando estas instituições, não existe aparentemente nenhuma propaganda política na trama; mas, curiosamente, toda vez que a ação transcorre no despacho do Inspetor de Polícia, dois retratos de Perón, um sobre a parede e o outro sobre a mesa, contemplam o que ocorre, como se fosse o “Big Brother” de George Orwell. O mesmo recurso repetiu-se em *A Besta Humana* (*La Bestia Humana*, dir. Daniel Tynaire, 1955), filmado pouco antes da queda de Perón, onde na seqüência ambientada na estação de trem, aparecem dois retratos do Perón e de Evita. Isto trouxe como consequência que o filme só pode estrear em junho de 1956, com a dita seqüência convenientemente obscurecida em laboratório.

A propaganda subliminar esteve presente também em *Cuando los Duendes Cazan Perdices* (dir. Luis Sandrini, 1955), quando a personagem referindo-se ao irmão, criado por uma família abastada e que se nega a reconhecer a sua verdadeira mãe, diz: “Verão estes oligarcas”, termo pelo qual o peronismo se referia depreciativamente as classes altas, em geral opositoras do regime. Estas simples palavras colocadas na fala de uma figura de tanto apelo popular como Sandrini estabeleciam claramente a relação “ricos = egoístas, cruéis e indiferentes; pobres = sacrificados, solidários e generosos”, o que era uma simplificação das divisões sociais, mas que havia sido muito útil para os fins demagógicos do peronismo.

Casos especiais de intromissão do governo nos roteiros se deram em *As Águas Caem Turvas* (*Las aguas bajan turbias*, dir. Hugo del Carril, 1952) e *Los Isleros* (dir. Lucas Demare, 1951), possivelmente as realizações mais importantes do cinema argentino da época peronista. Hugo del Carril era de ideologia peronista, tendo gravado a versão de marcha partidária que se utilizava nos atos oficiais, e havia a poucos anos iniciado na direção cinematográfica, com uma vertente interessada pelo social: *Historia del 900* (1949) e *Surcos de Sangre* (1950).

Já *As Águas Caem Turvas* (*Las aguas bajan turbias*, dir. Hugo del Carril, 1952), baseado no romance de Alfredo Varela *El río oscuro*, foi ambientado no alto Paraná, nos anos 1920, e mostrava o regime brutal a que eram submetidos os “mensúes” (trabalhadores das pastagens). O tema já havia sido aludido também em *Prisioneiros da terra* (1939), sobre os relatos de Horacio Quiroga. Mas como Varela era comunista e

naquele momento se encontrava na prisão por ideologia, o cineasta foi obrigado a suprimir seu nome dos títulos do filme, que apareceu, então, como um roteiro cinematográfico original de Eduardo Borrás, na realidade o adaptador. Além disso, foi obrigado a suavizar as características psicológicas das personagens e as crueldades da obra original. A adaptação cinematográfica modificou também o final, onde teve que inserir uma referência ao nascimento dos sindicatos e a sua força na Argentina, para que não se pensasse que na Argentina peronista ocorriam essas coisas. Assim, a mensagem crítica da obra original foi convertida em um produto ideológico que poderia ser interpretado como crítico ao período anterior e apologético da “Nova Argentina”. Apesar dessas limitações, o filme teve força e convicção, tornando-se um grande êxito de público e de crítica em sua estréia. No entanto, Apold publicou no jornal *Crítica*, de 17 de dezembro de 1952, uma denúncia noticiando que o diretor Hugo del Carril, peronista notório, havia cantado em Montevideu na noite da morte de Evita, e como consequência deste ato, o filme foi retirado de cartaz por vários meses e Hugo del Carril teve a anulação de um contrato com *Artistas Argentinos Asociados*, a perda de um contrato com a *Radio Splendid* e a impossibilidade de cumprir viagens pela América Latina⁵².

No caso de *Los Isleros*, filmado em 1951, deve-se interpretá-lo através da negativa do seu protagonista masculino, Arturo García Buhr, de assinar um documento favorável a campanha eleitoral peronista prévia para o segundo governo (1952-1955).

A pouco de se conhecer a sua extraordinária interpretação [García Buhr] foi declarado tabu pela ditadura. A proibição de García Buhr, por negar-se a colaborar com a propaganda oficialista, justo no momento em que honrava a arte dramática com aquele esplêndido trabalho, acrescentou ao desalento das pessoas sãs ao nosso cinema⁵³.

As consequências fizeram sentir-se sobre o ator e sobre o filme. García Buhr, como tantos outros, teve de exilar-se, e *Los Isleros* sofreu a interrupção de suas exhibições porque a sala onde havia estreado, o Cine Opera, foi fechado, com a justificativa que os vendedores de ingresso haviam retirado indevidamente as entradas da bilheteria para sua revenda posterior:

Não foi difícil inferir que, a falta de pretexto para liquidar-la de algum modo, se havia optado por prejudicar a sua exibição: o intento fracassou porque ao reabrir-se a Opera, *Los Isleros* voltou a obter grande êxito⁵⁴.

Posteriormente, o filme representou a Argentina no Festival Cinematográfico de Veneza, mas os cartazes de publicidade tinham somente o nome de Tita Merello, “esquecendo-se” da referência ao ator García Buhr.

---

⁵² MARANGHELLO, César. *Los directores del cine argentino: Hugo del Carril*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993. p.11.

⁵³ DI NÚBILA, Op.cit., p.144.

⁵⁴ Ibid., p.158.

Outro caso de um diretor original que teve de exilar-se por desagradar o regime com uma obra distinta foi Luis Saslavsky. Seu filme, *Vidalita* (1949), abordou a história da campanha do deserto da época rosista e apresentou um dos melhores trabalhos de Mirtha Legrand, como o gaúcho Vidalita. Na verdade tratava-se de uma garota obrigada a se disfarçar de homem, para ser aceita por seu avô; esta situação teve como consequência o retrato das ambíguas relações que se estabelecem entre “o” jovem e o oficial, interpretado por Fernando Lamas. Foi uma situação difícil de ser aceita pelos críticos dos diários oficiais e pelos funcionários da *Subsecretaria*. Considerou-se o filme um ultraje ao gaúcho e ao passado argentino, sendo logo retirado de exibição e seu diretor teve de partir para a França.

Um ponto interessante para ser ressaltado é o dos filmes dedicados a exaltar as Forças Armadas, ao estilo dos filmados no final da década de 1930: *Cadetes de San Martín* (dir. Mario Soffici, 1937: o exército); *Fragata Sarmiento* (dir. Carlos Borcosque, 1940: a marinha); *Alas de mi Pátria* (dir. Carlos Borcosque, 1939: a aviação). Durante a época peronista foram filmados: *La Última Escuadrilla* (dir. Julio Saraceni 1951); *Crisol de Hombres* (Dir. Arturo Gemmiti, 1954) e *Surcos en el Mar* (dir. Kurt Land, 1956). Provavelmente, a mais representativa dos três seja *Crisol de Hombres*, na qual se pinta o serviço militar obrigatório e a vida dos recrutas no quartel como um micro-cosmos cheio de amizade e solidariedade, com as autoridades preocupadas com os problemas dos seus subalternos e sempre dispostas a dar uma palavra serena e um exemplo positivo.

O meio mais idôneo para transmitir a propaganda oficial foram os noticiários de atualidades. É preciso recordar que o todo poderoso Apold havia sido, em 1946, diretor do *Noticiero Panamericano* e de *Sucesos Argentinos*, que logo ficaram sob a sua órbita de controle. Em 1º de abril de 1952, o governo decretou que

os noticiários nacionais – ao que se somaram o *Semanário Argentino* de Alberto González – teriam que exhibir-se na sessão básica dos programas⁵⁵.

Além disso, desde 1948, os noticiários haviam sido obrigados a entregar ao governo os negativos de tudo filmado em 1944 e nos primeiros meses de 1945.

Com este decreto de obrigatoriedade, cada semana aparecia nas telas a figura do presidente e de seus auxiliares em diversos atos, inaugurações, cerimônias de abertura, atividades oficiais, esportivas ou sociais, que difundiam até o menor gesto do governo e o transformavam em onipresente. Nenhuma iniciativa privada ou de oposição era incluída nos cinejornais. Ao silenciar tudo o que não se originava do governo, a sua presença na

---

⁵⁵ Ibid., p.159.

tela tornava-se insuportável para todos os que pretendiam um pluralismo verdadeiramente democrático.

Cena do cinejornal *Sucesos Argentinos* apresentando a mobilização das massas para apoiar à candidatura de Evita à vice-presidência na Avenida 9 de Julho. “Perón-Eva Perón. A fórmula da pátria” era o slogan de campanha peronista. Buenos Aires, 22 de agosto de 1951.

Apesar disso tudo, não foram muito numerosos os casos de filmes de exibição proibida. A este respeito pode citar-se o norte-americano *All the King's Men* (dir. Robert Rossen, 1949), que ganhara três Oscar da Academia de Artes e Ciências de Hollywood, cuja estréia na Argentina demorou até 1956, já que a sua temática acerca da ascensão de um ditador resultava demasiadamente semelhante a situação política imperante sob o peronismo. Também foi impedida a estréia, pelas mesmas razões temáticas, do filme *Crisis* (dir. Richard Brooks, 1949), sobre um médico norte-americano envolvido em uma intriga num país sul-americano governado por um ditador e sua esposa loira. O único caso de filme argentino proibido foi *El Diablo de las Vidalas* (dir. Belisario García Villar, 1950), proibido por Apold por “não reunir as condições técnicas, artísticas e de verdade histórica”, alegando, além do mais, que os fatos haviam sido apresentados

em forma tão inconveniente que podia levar o animo do espectador nacional e estrangeiro a uma impressão equivocada do que fora a nossa guerra de independência⁵⁶.

Durante o peronismo também foi marcante as iniciativas de adotar um sistema de co-produções, então muito vigente na Europa, sobretudo entre Portugal e Espanha ou Itália e França, como meio de ganhar novos mercados internacionais, para compensar os que haviam sido perdidos com a ascensão da produção mexicana, favorecida pelo envio da película virgem dos Estados Unidos. Entre 1948 e 1955 filmaram na Argentina os espanhóis Jorge Mistral, Conchita Piquer, Ana Mariscal, Carmen Sevilla; os italianos Aldo Frabrizzi, Ave Ninchi, Amedeo Nazzari, Adriana Benetti, Emma Gramática, Massimo Girotti e Erno Crisa; os mexicanos Arturo de Córdova, Maria Félix, Armando Silvestre, Dolores Del Rio e Carlos López Moctezuma; o português Antonio Vilar; os norte-americanos Richard Wright, Gloria Madison e Jean Wallace, etc. Apesar da iniciativa, foi marcante a falta de originalidade, no tratamento dos temas, e uma verdadeira liberdade criativa para o pleno desenvolvimento dos projetos cinematográficos. O mesmo ocorreu com o milionário Festival Internacional do Mar del Plata de 1954, organizado pelo governo para a sua maior glória, e para reavivar a idéia do projeto nazi-fascista, no qual, a despeito da enorme quantidade de estrelas estrangeiras convidadas, tampouco serviu para a conquista de novos mercados.

Quando o Festival se realizou fazia quase dois anos da morte de Evita, e a imagem de Perón estava em baixa: havia se iniciado os seus graves conflitos com a Igreja, força de enorme poder na Argentina, que foi uma das causas que precipitaram a sua queda; e, além disso, era notório que o presidente se inclinava para uma atitude de frivolidade, que nada tinha a ver com a sua função de governo. Neste contexto, a organização do Festival foi uma grande operação de propaganda, montada como “manobra de diversão para distrair a opinião pública dos crescentes problemas do país”. Por outro lado, segundo Di Núbila, fez os argentinos acreditarem

que seria benéfico em vários sentidos: negociações para futuros filmes e exibição em nível internacional, intercâmbios culturais e artísticos, etc. Nada disso ocorreu. (...) Seu único saldo cinematográfico consistiu em incorporar novas técnicas, já que, como parte do grande show, se instalaram equipamentos para *Cinemascope* e cinema em relevo,

que logo se trasladaram para Buenos Aires⁵⁷. Mas a maioria da população não aprovou que o presidente dedicara uma semana de seu tempo nessa “feira de variedades”. Pareceu pouco sério toda a atenção e o enorme gasto ocasionado pelos numerosos

⁵⁶ “Heraldo del Cine. Buenos Aires, 13/02/1950”. Apud. MANRUPE, Raúl & PORTELA, María A. *Diccionario de films argentinos*. Buenos Aires: Corregidor, 1996.p.175.

⁵⁷ Ibid., p.179.

convites à estrelas trazidas do exterior, passagens, estadias, etc. Entre os convidados figuravam Mary Pickford, Jeannette McDonald, Errol Flynn, Joan Fontaine, etc. A maledicência popular comentava que todo o evento havia sido uma desculpa, mediante a qual Perón satisfazia seu desejo de estar rodeado de estrelas e de melhorar sua imagem ante as distribuidoras norte-americanas, com as quais se encontrava em conflito.

Dentro desse clima de frivolidade e descontento, as Forças Armadas foram vistas pela oposição e pela classe média como salvadoras da moral e da ordem pública. Como consequência deste estado de coisas ocorreu a “Revolução Libertadora” que em setembro de 1955 derrotou o peronismo, que a partir de então foi proscrito. Retirada a dita proscrição, Perón voltou a governar em 1973, e depois de restaurada a democracia em 1983, Carlos Menem, o candidato do Partido Peronista, ganhou as eleições em 1989.

Outro aspecto de aparência favorável foi a grande quantidade de filmes realizados durante esses anos, sob a proteção estatal e a facilidade de obter créditos para as filmagens. Estrearam 42 filmes em 1948; 47 em 1949; 56 em 1950; 53 em 1951; 35 em 1952; 38 em 1953; 45 em 1954 e 43 em 1955⁵⁸. O aumento da produção representava, em princípio, a segurança da fonte de trabalho, para o pessoal técnico e artístico (neste caso, exceto os proscritos por razões ideológicas). No entanto, trouxe, paralelamente, o surgimento dos aventureiros, que em muitos casos aproveitaram dos créditos para seu benefício pessoal, assim como o aparecimento dos chamados *quickies*, filmes de orçamento limitadíssimo e de filmagem ultra-rápida, sem nenhuma qualidade e que, em muitos casos, nem chegaram a estreiar nas salas de cinema.

Em 1954, no entanto, depois de onze anos de leis de proteção sem precedentes na história do cinema comercial, havia desaparecido a maioria dos estúdios surgidos no final da década de 1930. Dos grandes, apenas mantinha-se a *Argentina Sono Film*. Os estúdios *Lumiton*, *San Miguel*, *Artistas Argentinos Asociados* e *Emelco* – fundados pelos irmãos Lowe em meio da euforia cinematográfica que se desatou ante as primeiras medidas de fomento – haviam fechado, praticamente, em bancarrota e a dívida do Estado era de quase 100 milhões de pesos.

Anos mais tarde, apesar de todos os esforços estatais para a divulgação da propaganda peronista, Perón reconheceu que os meios de comunicação não eram todo-poderosos e comentou:

Em 1955, tendo a totalidade dos meios à disposição, fui derrotado; em 1945 e 1973, antes das eleições, a imprensa toda se opôs a mim não impedindo minha chegada à Casa do Governo⁵⁹.

---

⁵⁸ Cf. DI NÚBILA, Op.cit., pp.287-307.

⁵⁹ SIRVÉN, Op.cit. p.141.

Dessa maneira, a propaganda política realizada durante o período peronista, com a utilização de diversos meios de comunicação como o rádio, a imprensa, o cinema, como também a difusão de símbolos, imagens e o culto a figura de Eva Perón, tiveram grande importância para a propagação dos ideais do governo peronista, mas não podemos caracterizá-los como hegemônicos, já que também outros fatores como, por exemplo, a identificação ideológica de parte da população para com os ideais peronistas foi fundamental para a manutenção de Perón no poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do cinema como instrumento de propaganda política e de controle dos “corações e mentes” nos governos de Adolf Hitler (Alemanha), de Benito Mussolini (Itália), de António de Oliveira Salazar (Portugal), de Francisco Franco (Espanha), de Getúlio Vargas (Brasil) e de Juan Domingo Perón (Argentina) teve como objetivo analisar a sua importância na política cultural desses regimes políticos de massa. Para tanto foi indispensável o delineamento de um quadro referencial da política de comunicação e dos órgãos estatais de propaganda que eles puseram em prática.

Neste sentido, privilegiou-se analisar de que forma estes governos criaram sofisticados mecanismos estatais de propaganda e utilizaram-se do cinema para conquistar a adesão da sociedade em torno de um projeto político-pedagógico nacionalista, que visava “educar” as massas segundo seus princípios ideológicos.

Tendo em vista a natureza desses regimes, seus representantes se valeram de múltiplos meios para realizar uma política agressiva de comunicação visando a formação de uma opinião única para garantir a execução de suas políticas.

O exemplo dado pela Alemanha nazista no campo da política cultural de cinema teve desdobramentos nas experiências político-culturais dos regimes fascista, salazarista, franquista, varguista e peronista, que dialogaram com ela, mesmo que isto não tenha ocorrido em via única, pois foi muito marcante nestes países a presença dos modelos de cinema dos Estados Unidos da América e da União Soviética.

Indubitavelmente, o cinema da Alemanha nazista foi um modelo de inspiração para os seus congêneres europeus e latino-americanos. O *Ministério Nacional para Esclarecimento Público e Propaganda* do Terceiro Reich procurou transformar a indústria cinematográfica alemã no centro mundial de produção, distribuição e exibição de um novo tipo de cinema político. Este projeto político-cultural nazista de formação de um modelo de cinema mundial foi concretizado parcialmente, tendo desempenhado importante papel ao longo das décadas de 1930 e 1940. Como procuramos mostrar, esse modelo se constituiu a partir de um projeto de hegemonia mundial, que simbolizaria a efetivação da ideia do triunfo do “Reich dos Mil Anos” nazista. Este projeto chegou a ser colocado em prática na Alemanha a partir do monopólio dos meios de comunicação e da implementação de políticas estatais de rígido controle sobre o cinema, além de outros aspectos relacionados à produção cinematográfica, tais como legislação, censura e políticas de crédito,

responsáveis pela realização de filmes que propagassem os ideais preconizados pelos “homens do poder”.

Produções cinematográficas semelhantes, seja em estrutura, tema ou abordagem, foram realizadas nos outros países. Procuramos mostrar as conexões entre esses regimes e os resultados dessas histórias conectadas.

A política de intercâmbio cultural que visava a troca de experiências no campo do cinema entre Alemanha, Itália, Portugal, Espanha, Brasil e Argentina foram efetivadas: a) com as viagens dos *cinéastas oficiais* mais representativos de cada regime aos países “amigos” (neste sentido, as viagens da cineasta alemã Leni Riefenstahl foram as que obtiveram maior repercussão internacional); b) com a realização do *Congresso Internacional de Cinema*, pólo de encontro de cineastas sediado em Berlim, sob a direção de Joseph Goebbels; c) e com o *Festival de Veneza*, pólo de divulgação e exibição mundial deste novo cinema político de massa europeu e latino-americano. Já no caso do Brasil varguista e da Argentina peronista isto ocorreu através do contato e conhecimento das experiências nazi-fascistas e da tentativa de reproduzir, com um novo sentido e de acordo com as realidades nacionais, este tipo de política cinematográfica e modelo de cinema político de massa.

Procuramos apresentar como se deu o auxílio à Espanha franquista realizado pelos regimes fascista, nazista e salazarista, seja no sentido de oferecer seus estúdios de cinema, de financiar projetos cinematográficos ou até mesmo de produzir e distribuir filmes de propaganda franquista no contexto da Guerra Civil Espanhola, o que acabou por transformar este evento num campo de experiências cinematográficas nazi-fascistas.

Tivemos especial atenção em apontar, como se deu a distribuição e a exibição de filmes realizados pelos Estados nazi-fascistas e quais foram os resultados dessa prática na “guerra de imagens”, empreendida pelas produções cinematográficas da Alemanha, visando conquistar outros países para a causa nazi-fascista.

Destacamos também a natureza do contato empreendido pela Espanha e Portugal, que resultou num regime de co-produções cinematográficas. As conexões representaram a tentativa de sobrevivência da política cinematográfica da Alemanha nazista através de seus antigos aliados. O projeto de expansão do modelo de cinema político para as massas teve continuidade mesmo após a derrota do Eixo na Segunda Guerra Mundial. A Argentina peronista tornou-se a última integrante desse projeto, com o qual Juan Domingo Perón tomara conhecimento quando realizou viagens à Itália, Iugoslávia, Espanha, Portugal, Hungria, França e Alemanha entre os anos de 1939 e 1941, momento em que ainda não era presidente da Argentina. Quando chegou ao poder, Perón estreitou

relações político-culturais que desenvolveu com a Espanha de Franco, vista como a legítima sucessora na liderança do projeto de cinema político mundial planejado pela Alemanha nazista.

Uma vez apontadas as ações práticas deste projeto de cinema coordenado pela Alemanha nazista, a tese tentou expor as razões que ocasionaram as crises internas, que além de desconstruir a imagem harmônica dos regimes criada através da propaganda, gerou conflitos que levaram ao desgaste e falência do projeto de expansão imperialista do cinema político de massa.

Um dos primeiros aspectos destacados foi a rivalidade entre a Alemanha nazista e a Itália fascista pela liderança de ação no controle do projeto de um cinema nazi-fascista em escala mundial. Embora a Itália tenha tido a primazia cronológica na instauração do regime fascista foi somente com a ascensão do regime nazista que ocorreu um processo estatal mais ordenado de utilização dos meios de comunicação como instrumentos de propaganda política e de controle da opinião. O cinema alemão ganhou maior projeção que o italiano porque, ao contrário de outros países, a Alemanha possuía uma importante e consolidada indústria de cinema, sendo, em escala mundial, a segunda maior produtora cinematográfica. Apesar de a Itália fascista ter sido parceira da Alemanha na execução do projeto imperialista de cinema político de massa, tentou sempre obter a hegemonia na liderança, o que a levou a uma espécie de rivalidade não verbalizada com o regime nazista no campo da cultura.

A rivalidade chegou a tal ponto que levou Benito Mussolini, seus teóricos culturais e cineastas a se aproximarem do modelo de cinema produzido pelos seus dois principais inimigos: os Estados Unidos e a União Soviética. Este acontecimento causou uma quebra na unidade do projeto, fazendo com que o cinema da Itália fascista e o de Portugal salazarista se inspirassem mais no modelo norte-americano e soviético abandonando parcialmente o modelo de cinema nazista, enquanto a Espanha franquista permaneceu leal ao modelo nazista e por isso o país registrou pequena influência norte-americana.

No caso do Brasil, procuramos destacar que produções cinematográficas realizadas pelas ditaduras européias tinham de concorrer com o glamour dos filmes hollywoodianos, que acabaram conquistando o público brasileiro, deixando em segundo plano as produções nacionalistas e educativas de Vargas, mais próximas do modelo de cinema voltado para a conquista das “massas”.

Apontamos também como devido ao desaparecimento dos regimes nazi-fascista, a Espanha franquista assumiu a liderança do projeto, contando, de um lado, com a parceria de Portugal num sistema de co-produções que alcançaram relevante sucesso no mercado

latino-americano, e, de outro, com o apoio financeiro e estreitamento das relações político-culturais com a Argentina peronista.

No caso de Portugal mostramos que, no contexto histórico da Guerra Fria, o cinema salazarista passou por várias mudanças. Se nas décadas de 1930 e 1940 o cinema baseava-se na trilogia “Deus, Pátria, Família” (o padrão oficial do Estado Novo), a partir da década de 1950, as produções cinematográficas estiveram marcadas por uma outra trilogia, a do “Fado, Futebol e Fátima”, mais identificada à cultura popular e ao cotidiano dos portugueses.

A passagem da veiculação de temas oficiais para os de caráter popular correspondeu a uma passagem de geração de intelectuais nacionalistas, para uma segunda, de serventuários do Estado Novo. As mudanças ocorridas no pós-guerra afetaram o cinema: houve substituição aos cineastas da primeira geração, que deram lugar para outros que tinham concepção distinta no que se refere ao campo cinematográfico.

As mudanças históricas do pós-guerra também chegaram à Espanha e como num primeiro momento houve uma tentativa de fazer um cinema diferente e a partir da década de 1950, como reflexo do movimento neo-realista do cinema italiano, na Espanha, como em muitos outros países, ocorreu o surgimento do “Cinema Novo”, que era, geralmente, produzido por realizadores de esquerda, orientados pelo comunismo internacional.

Para evitar esta ameaça, o regime franquista estimulou a produção de um cinema folclórico, com roupas típicas e canções populares, que após a “abertura” de 1953, não só abriu a Espanha aos turistas, mas também para Hollywood que tipificou de vez para o mundo as personagens espanholas, ajudando a compor e fortalecer o gênero que o público espanhol já chamava de “españolada”. Em 1955, ano em que Franco perdeu o apoio de Perón, cineastas não identificados com o regime fizeram uma contundente crítica à política cultural franquista. A partir daquele momento, os cineastas espanhóis, driblando os mecanismos da censura, começaram a fazer um cinema que deformava, distorcia e parodiava os “heróis da raça”, seus aliados e a situação sócio-cultural vigente. José Luis Sáenz de Heredia, o cineasta oficial do franquismo, tentando dar continuidade ao modelo de cinema político de massa, produziria ainda o documentário *Franco, esse homem* (1964) e daria início às filmagens do projeto inacabado de *O Último Caído* (1975), nostálgico testamento cinematográfico do franquismo e homenagem póstuma ao Caudilho de Espanha, que não conseguiu obter os recursos financeiros necessários para ser finalizado.

Por fim, ao recuperar esse significativo momento histórico e trabalhar o cinema relacionado às questões de natureza política e cultural, espero ter demonstrado a importância da análise das produções cinematográficas para a compreensão dos regimes políticos de massa e da “guerra de imagens”, que permeou o imaginário social coletivo da Europa e da América.

ARQUIVOS E BIBLIOTECAS

ALEMANHA

- Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin – Schriftgutarchiv (Berlim)
- Archiv und Bibliothek des Zentrums für Antisemitismusforschung - Technische Universität Berlin (Berlim)
- Bibliothek - Technische Universität Berlin (Berlim)
- Bundesarchiv – Berlin (Berlim)
- Deutsches Filmmuseum (Frankfurt)
- Deutsches Institut für Filmkunde (Wiesbaden)
- Filminstitut der Landeshauptstadt Düsseldorf (Düsseldorf)
- Institut für Zeitgeschichte (Munique)
- Jüdisches Museum Berlin (Berlim)
- Münchner Stadtmuseum - Filmmuseum (Munique)
- Staatsbibliothek – Berlin (Berlim)
- Stadtarchiv München (Munique)
- Stiftung Deutsche Kinemathek (Berlim)
- Topographie des Terrors (Berlim)

ÁUSTRIA

- Oesterreichisches Filmmuseum (Viena)

BRASIL

- Arquivo Nacional (Rio de Janeiro)
- Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes - USP (São Paulo)
- Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP (São Paulo)
- Biblioteca do Centro Cultural de São Paulo (São Paulo)
- Biblioteca do Instituto Goethe – Centro Cultural Brasil-Alemanha (São Paulo)
- Biblioteca Municipal Mário de Andrade (São Paulo)
- Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro)
- Casa de Portugal (São Paulo)
- Centro de Apoio à Pesquisa Histórica - Sérgio Buarque de Holanda (São Paulo)
- Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas – CPDOC/FGV (Rio de Janeiro)
- Fundação Cinemateca Brasileira (São Paulo)
- Museu Lasar Segall (São Paulo)

ESPAÑA

- Centro Superior de Investigaciones Científicas (Madrid)
- Biblioteca Nacional de Madrid – Museo del Libro (Madrid)
- Casa de América (Madrid)
- FilMOTECA Española (Madrid)

ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA

- Biblioteca da Columbia University – School of Library Services, Government Papers (New York)
- Biblioteca da Harvard University (Boston)
- Biblioteca da New York University (New York)
- Biblioteca da Rutgers – The State University of New Jersey (New Jersey)
- Library of Congress - Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division (Washington, D.C.)
- Franklin Delano Roosevelt Library (Hyde Park, New York)

FRANÇA

- Bibliothèque Nationale de France (Paris)
- Cinematèque Française – Musée du Cinéma (Paris)
- Cinematèque Française – Bibliothèque Musée du Cinéma (Paris)

ITÁLIA

- Archivio Storico LUCE (Roma)
- Casa del Cinema LUCE (Roma)
- Cinecittà Studios (Roma)
- Fondazione Cineteca Italiana (Milão)

PORTUGAL

- Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM) – Cinemateca Portuguesa (Lisboa)
- Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Arquivo Salazar) (Lisboa)
- Biblioteca Central da Universidade Nova de Lisboa (Lisboa)
- Biblioteca da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema (Lisboa)
- Biblioteca do Centro de História da Cultura - Universidade Nova de Lisboa (Lisboa)
- Biblioteca do Instituto de História Contemporânea – Universidade Nova de Lisboa (Lisboa)
- Biblioteca Nacional (Lisboa)
- Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa (Lisboa)
- Museu e Residência da República (Lisboa)

PERIÓDICOS

ALEMÃES	BRASILEIROS	NORTE-AMERICANOS
Aufbau	A Cena Muda	Hollywood Now
Berliner Illustrierte Zeitung	Ciência Política	Hollywood Quartely
Der Angriff	Cine-Rádio Jornal	Los Angeles Times
Der deutsche Film	Cinearte	Motion Picture Herald
Der Film	Cultura Política	New York Times
Der Stürmer	Estudos Brasileiros	New York Herald
Die Filmwoche	ESPAANHÓIS	New York Post
Filmwelt	Arriba	Variety Film Review
Illustrierter Film-Kurier	El País	PORTUGUESES
Kinematograph	Espectáculo	Animatógrafo
Licht-Bild-Bühne	Cámara	Celulóide
Völkischer Beobachter	Primer Plano	Cinéfilo
ARGENTINOS	Pueblo	Cinematógrafo
Antena	Radiocinema	Espectáculo
Cine Argentino	ITALIANOS	Filmagem
Mundo Argentino	Bianco & Nero	
Mundo Peronista	Cinema	
Radiolandia		
Sintonia		

DOCUMENTOS OFICIAIS, TEXTOS DE ÉPOCA, DIÁRIOS E MEMÓRIAS

- AMEAL, João. *História de Portugal*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1940.
- ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. *Cinema contra cinema. Bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil*. São Paulo, SP Editora, 1931.
- AMARAL, Azevedo. *O Estado autoritário e a realidade nacional*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1938.
- ANUÁRIO DA IMPRENSA BRASILEIRA. Rio de Janeiro, DIP, s.d.
- BELLING, Curt. *Der Film im Dienste der Partei. Die Bedeutung des Films als publizistischer Faktor*. Berlim: Lichtspielbühne, 1936.
- _____. *Der Film in Staat und Partei*. Berlim: Verlag der "Film", 1936.
- BUÑEL, Luis. *Mi Último Suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés Editores S.A., 1982.
- CAETANO, Marcello. *Minhas Memórias de Salazar*. Rio de Janeiro, Record, 1977.
- CAMPOS, Francisco. *O Estado Nacional*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1940.
- CAPRA, Frank. *The Name Above the Title. An Autobiography*. Nova York: Da Capo Press, 1997.
- Catalogue of Forbidden German Feature and Short Film Productions held in the Zonal Film Archives of the Film Section. Information Services Division, Control Commission for Germany (BE)*. (Texto original de John F.Kelson) Hamburgo: 1951.
- CHAPLIN, Charles. *Minha Vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- Conversaciones Cinematográficas Nacionales*. Salamanca: Cine-Club Universitario del SEU de Salamanca, 1955.
- DAGOVER, Lil. *Ich war die Dame. Autobiographie*. Munique: Schnee Kluth, 1979.
- Décálogo do Estado Novo*. Lisboa: SPN, 1934.
- DEMANDOWSKY, Ewald von. "Le film historique et nous". In: *Ohm Krüger. Un film d' Emil Jannings de la Tobis*. Paris: 1941.
- DIETRICH, Marlene. *Marlene D. (Autobiografia)*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1984.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- _____. *Memórias Imorais. Uma Autoiografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- _____. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FERRO, António. *A Idade do Jazz-Band*. Lisboa: Portugalia, 1923.
- _____. *Entrevistas de António Ferro a Salazar*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira Livraria Editora, 2003.
- _____. *Gabriele d'Annunzio e eu*. Lisboa: Portugalia, 1922.
- _____. *Hollywood, capital das imagens*. Lisboa: Portugal-Brasil Sociedade Editora, 1931.
- _____. *Novo mundo, Mundo novo*. Lisboa: Portugal-Brasil Sociedade Editora, 1930.
- _____. *Salazar*. Paris, Bernard Grasset, 1934.
- _____. *Salazar, le Portugal et son chef*. Paris, B. Grasset, 1934.
- _____. *Salazar. O homem e a sua obra*. Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933.
- _____. *Teatro e Cinema (1936-1949)*. Lisboa: Edições S.N.I., 1950.
- _____. *Viagem à volta das Ditaduras*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1929.
- FRANCO, Francisco. *General Franco. Sus escritos y palabras*, por José Emilio Díez. Sevilha: Tip. M. Carmona, 1937.
- _____. *Marruecos. Diario de una bandera*. Madri: Pueyo, 1922.
- _____. *Masonería*. Madri; Gráficas Valera, 1942.

- _____. *Palabras del Caudillo. 19 Abril 1937 – 7 Diciembre 1942*. Madri: Ed. Nacional, 1943.
- _____. (sob pseudônimo de Jaime de Andrade). *Raza. Anecdótico para el guión de una película*. Madri: Numancia, 1945.
- _____. *Franco há dicho...* Madri: Carlos-Jaime, 1947.
- _____. *Pensamiento Político de Franco. Antología*. 2 vols. Madri: Ediciones Movimiento, 1975.
- FRANCO BAHAMONDE, Pilar. *Nosotros los Franco*. Barcelona: Planeta, 1980.
- FREDBORG, Avid. *Behind the Steel Wall: A Swedish Journalist in Berlin, 1941-1943*. Nova York: The Viking Press, 1944.
- FREDDI, Luigi. *Il Cinema*. Roma: L'Arnia, 1949.
- GARCIA ESCUDERO, José María. *Cine español*. Madrid: Edit. Rialp, 1962.
- _____. *Cine social*. Madri: Taurus, 1958.
- _____. *Historia política de las dos Españas*. Madri: Editora Nacional (4 Vols.), 1976.
- _____. *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*. Salamanca: Publicaciones del Cine-Club del SEU de Salamanca, 1954.
- _____. *La primera apertura. Diario de un Director General*. Barcelona: Planeta, 1978.
- _____. *Mi siete vidas*. Barcelona: Planeta, 1995.
- _____. *Una política para el cine español*. Madri: Editora Nacional, 1967.
- _____. *Vamos a hablar de cine*. Barcelona: Salvat, 1970.
- GARNIER, Christine. *Férias com Salazar*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira Livraria Editora, 2002.
- GOEBBELS, Joseph. *Das eherne Herz. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1941 - 1942*. Munique: Zentralverlag der NSDAP, 1943.
- _____. *Der Faschismus und seine praktischen Ergebnisse*. Berlim: Zentralverlag der NSDAP, 1934.
- _____. "Der Film als Erzieher. Rede zur Eröffnung der Filmarbeit der HJ". (Berlim, 12 de outubro de 1941). In: ALBRECHT, Gerd. *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches*. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1969.
- _____. *Der Kampf um Berlin. Der Anfang*. Munique: Zentralverlag der NSDAP, 1932.
- _____. *Der steile Aufstieg. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1942 - 1943*. Munique: Zentralverlag der NSDAP, 1944.
- _____. *Diário - Últimas Anotações, 1945*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Die Zeit ohne Beispiel. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939 - 1941*. Munique: Zentralverlag der NSDAP, 1941.
- _____. *Le journal du Dr. Goebbels*. Paris: A l'Enseigne du Cheval Ailé, 1948.
- _____. "Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer". Discurso proferido em 5 de março de 1937, na Kroll de Berlim). In: ALBRECHT, Gerd. *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches*. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1969.
- _____. *Revolution der Deutschen. 14 Jahre Nationalsozialismus*. Oldenburg: Zentralverlag der NSDAP, 1933.
- _____. *Signale der neuen Zeit. 25 ausgewählte Reden von Dr. Joseph Goebbels (1927 - 1934)*. Munique: Zentralverlag der NSDAP, 1934.
- _____. *Tagebücher. 1924 - 1945*. 5 vols. (organizado por Ralf Georg Reuth). Munique: Piper, 1992.
- _____. *The Goebbels Diaries. 1939 - 1941*. (organizado por Fred Taylor). Harmondsworth: Penguin, 1984.

- _____. *The Goebbels Diaries. 1942 - 1943.* (organizado por Louis P. Lochner). Nova York: Doubleday, 1948.
- _____. *Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei, Eine historische Darstellung in Tagebuchblättern.* Berlim: Zentralverlag der NSDAP, 1934.
- _____. *Wesen und Gestalt des Nationalsozialismus.* Berlim: Zentralverlag der NSDAP, 1934.
- HADAMOVSKY, E. *Propaganda und Nationale Macht. Die Organisation der Öffentlichen Meinung.* Oldenburg: Zentralverlag der NSDAP, 1933.
- HARBOU, Thea Von. *Der Krieg und die Frauen.* Stuttgart, J.C. Eottasche Buchhandlung Nachfolger, 1915.
- _____. *Das Nibelungenbuch.* Munique: Drei Masten, 1924.
- HARLAN, Veit. *Im Schatten meiner Filme. Selbstbiographie.* Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag, 1966.
- HAYS, Will H. *Self Regulation in the Motion Picture Industry: Annual Report to the Motion Picture Producers and Distributors of America, May 28, 1938.* Nova York: Motion Picture producers and Distributors of America (MPPDA), 1938.
- _____. *The Memoirs of Will H. Hays.* Nova York: Doubleday, 1955.
- HIPPLER, Fritz. *Betrachtungen zum Filmschaffen.* Berlim: Max Hesse Verlag, 1942.
- _____. *Die Verstrickung. Einstellungen und Rückblenden.* Düsseldorf: Verlag Mehr Wissen, 1981.
- HITLER, Adolf. *Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes.* Munique: Zentralverlag der NSDAP, 1934.
- _____. *Mein Kampf.* Munique: Zentralverlag der NSDAP/Franz Eber Nachf GmbH, 1934.
- _____. *Minha Luta.* São Paulo: Editora Moraes LTDA., 1983.
- _____. "Testamento Político de Adolf Hitler, de 29 de abril de 1945". In: GOEBBELS, Joseph. *Diário - Últimas Anotações. 1945.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.
- _____. *The Speeches of Adolf Hitler. 1922 - 1939.* Londres: Oxford University Press, 1942.
- HULL, Cordell. *The Memoirs of Cordell Hull.* 2 vols. Nova York: Macmillan Co., 1948.
- JANNINGS, Emil. *Theater, Film – Das Leben und Ich.* Berschtesgaden: Zimmer & Herzog, 1951.
- KALBUS, Dr. Oskar. *Vom Werden Deutscher Filmkunst: Der Tonfilm.* Altona: Cigaretten Bilderdienst, 1935.
- KRAUS, Werner. *Das Schauspiels meines Lebes: Einem Freund erzählt.* Stuttgart: 1958.
- LANG, Fritz. *Der Berg des Aberglaubens und andere Geschichten.* Viena: Europa Verlag, 1988.
- _____. *Der Tod eines Karriere-Girls und andere Geschichten.* Viena: Europa Verlag, 1987.
- _____. "Entretien avec Fritz Lang". (entrevistado por Jean Domarchi e Jacques Rivette). In: *Cahiers du Cinéma*, N° 2-3, novembro de 1959.
- _____. "Fritz Lang Talks about Dr.Mabuse" (entrevistado por Mark Shivas). In: *Movie*, N° 2, setembro de 1962.
- _____. "I do not believe in censorship". In: *Los Angeles Daily News*, 15 de agosto de 1946.
- _____. "La nuit viennoise. Une confession de Fritz Lang". (entrevistado por Gretchen Weinberg). In: *Cahiers du Cinéma*, N° 169 e 179, agosto de 1965 e junho de 1966.
- _____. "Mein Film M, ein Tatsachenbericht". In: *Die Filmwoche*, N° 21, 1931.
- _____. "Moderne Filmregie". In: *Die Filmbühne*, N° 1, abril de 1927.
- LEANDER, Zarah. *Es war so wunderbar! Mein Leben.* Hamburgo: Hoffmann & Campe, 1973.
- LÊNIN, V.I. *Imperialismo: Fase Superior do Capitalismo.* São Paulo: Global, 1982.
- _____. *Que Fazer? Problemas candentes do nosso movimento.* In: LENINE, V.I. *Obras Escolhidas, Vol.1.* São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1986.

- LORENTZ, Pare. *Lorentz on Film*. Nova York: Hpkinson and Blake, 1975.
- Manual for the Motion Picture Industry. Washington, D.C., Office of War Information (OWI), 1943.
- MOELLER VAN DEN BRUCK, Arthur. *Das Dritte Reich*. Hamburgo: Hanseatische Verlagsanstalt, 1931.
- MUSSOLINI, Benito. *La dottrina del fascismo* (1932). Roma: Ardita, 1935.
- _____. *Scritti e Discorsi*. Milão: Ulrico Hoelpi Editori, 1935.
- _____. *El fascismo expuesto por Mussolini*. (Recopilação e introdução de Edmundo González-Blanco). Madrid: Agencia General de Librería y Artes Gráficas, 1934.
- NEUMANN, Carl, BELLING, Curt & BETZ, Hans-Walther. *Film-Kunst, Film-Kohn, Film-Korruption. Ein Streifzug durch vier Jahrzehnte*. Berlim: Scherping, 1937.
- Protocolos dos Sábios de Sião*. São Paulo: Edições Júpiter, 1984.
- PARDO, H. & SCHIFFNER, S. (org.) 'Jud Süß'. *Historisches und juristisches Material zum Fall Veit Harlan*. Hamburgo: 1949.
- PERÓN, Eva. *El testamento silenciado de Evita: Mi Mensaje*. Buenos Aires: Editora Futuro, 1994.
- _____. *La Razón de Mi Vida*. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1951.
- PERÓN, Juan Domingo. *Conducción política*. Buenos Aires: Secretaría Política de la Presidencia de la Nación, 1974.
- PRIMO LEVI. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- _____. *Os afogados e os submersos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- RABENALT, Arthur Maria. *Film im Zwielicht. Über den unpolitischen Film des Dritten Reiches und die Begrenzung des totalitären Anspruchs*. Hildesheim: Olms, 1978.
- _____. *Joseph Goebbels und der 'Großdeutsche Film'*. Munique: Herbig, 1985.
- RIEFENSTAHL, Leni. "In Fels, Wasser und Schnee auf die Fenstertürme". In: *Film-Kurier*, N° 301, 21/12/1927.
- _____. "Die weiße Arena". In: *Film-Kurier*, N° 67, 17/03/1928.
- _____. "Fünf Monate über den Wolken". In: *Film-Kurier*, N° 262, 4/11/1929.
- _____. "Als Filmstar im Flugzeug über dem Montblanc". In: *Film-Kurier*, N° 125, 27/05/1930.
- _____. "... und Leni Riefenstahl". In: *Film-Kurier*, N° 167, 17/07/1930.
- _____. "Ohne Atelier und Filmstatisten". In: *Film-Kurier*, N° 172, 25/07/1931.
- _____. *Kampf in Schnee Und Eis*. Leipzig: Hesse & Becker, 1933.
- _____. *Hinter Den Kulissen Reichsparteitag-Films*. Munique: Franz Eher, 1935.
- _____. "Freiheit des Künstlers". In: *Film-Kurier*, N° 96, 25/04/1935.
- _____. "Wie der neue Wehrmachtsfilm entstand". In: *Filmwelt*, 29/12/1935.
- _____. *Schönheit Im Olympischen Kampf*. Berlim: Deutschen Verlag, 1937.
- _____. "Schönheit und Kampf in herrlicher Harmonie". In: *Licht-Bild-Bühne*, N° 88, 13/04/1938.
- _____. "Zum 10. April". In: *Film-Kurier*, N° 84, 9/4/1938.
- _____. "Olympia". In: *Das Magazin*, N° 168, 8/1938.
- _____. "Über Wessen und Gestaltung des dokumentarischen Films". In: *Der Deutsche Film. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft. Sonderausgabe 1940/1941*.
- _____. "Über die Herstellung der Olympia-Filme (Falsche Behauptungen und ihre Widerlegung). 1958.
- _____. "Riefenstahl Statement on Sarris/Gesner Quarel about Olympia". In: *Film Comment*, 4, N° 2-3, 1967.
- _____. "Notizen zu Penthesilea". In: *Filmkritik*, 26, N° 8, 1972.
- _____. "Why I am filming Penthesilea?" In: *Film Culture*, N° 56-57, 1973.
- _____. "The production of the Olympia Films. Incorrect statements, their refutations. In: *Film Culture*, N° 56-57, 1973.

- _____. "A Letter to Gordon Hitchens, 11 June 1972". In: *Film Culture*, Nº 56-57, 1973.
- _____. *Riefenstahl: A Memoir*. Nova York: St. Martin's Press, 1993.
- RÖKK, Marika. *Herz mit Paprika*. Berlim: Universitas, 1974.
- ROSENBERG, Alfred. *Der Mythos des 20 Jahrhunderts*. Munique: Hoheneichen-Verlag, 1937.
- RÜHMANN, Heinz. *Das war's. Erinnerungen*. Frankfurt: Ullstein, 1982.
- SÁENZ DE HEREDIA, José Luis. *Clave de mí*. Madri: Dyrsa, 1984.
- _____. "Entretien avec José Luis Sáenz de Heredia". Madri: setembro e outubro de 1991.
- _____. *Memoria sobre la película 'El Último Caído'*. Madri: Chapalo films, 1975.
- SALAZAR, António Oliveira. *Antologia: discursos, notas, relatórios, teses, artigos e entrevistas*. Lisboa, Vanguarda, 1954.
- _____. *Declaration on overseas policy*. Lisboa, S.N.I., 1963.
- _____. *Defesa de Angola – Defesa da Europa*. Lisboa, S.N.I., 1962.
- _____. *Discursos*. Coimbra, Coimbra ed., 1935.
- _____. *Discursos e Notas Políticas*. Coimbra, Coimbra ed., 1943.
- _____. *Erros e fracassos da era política*. Lisboa, S.N.I., 1965.
- _____. "Fins e necessidade da Propaganda política", discurso proferido na reunião das Comissões da União Nacional de Lisboa, realizada na Sala do Conselho de Estado na noite de 26 de Fevereiro de 1940. In: *Discursos, 1928-1934*. Vol.II. Coimbra: Coimbra Editora, 1935.
- _____. *No 40º Aniversário do 28 de Maio*. Lisboa, S.N.I., 1966.
- _____. *Portuguese problems in Africa*. Lisboa, S.N.I., 1962.
- _____. "Propaganda Nacional", discurso proferido na sede do Secretariado de Propaganda Nacional no acto da sua inauguração, em 26 de Outubro de 1933. In: *Discursos, 1928-1934*. Vol.I. Coimbra: Coimbra Editora, 1935.
- _____. *Reparos a campanha eleitoral*. Lisboa, S.N.I., 1965.
- _____. *Reorganização financeira, dois anos no ministério das finanças*. Coimbra, Coimbra ed., 1930.
- Salazar visto do Brasil: antologia de textos brasileiros e portugueses*. S/l., Felman-Rego, s/d.
- SAURA, Carlos. "Por una mayor libertad de la cámara". In: *Nuestro Cine*, Nº 10, abril de 1962.
- _____. "Notas sobre La Caza". In: *Griffith*, Nº 2, novembro de 1965.
- SCHENZINGER, Karl Aloys. *Der Hitlerjunge Quex*. Berlim: Zeitgeschichte-Verlag, 1932.
- SCHIRACH, Baldur von. *Ich glaubte an Hitler*. Hamburgo: Mosaik Verlag, 1967.
- SHIRER, William L. *Diário de Berlim (1934 - 1941)*. São Paulo: Editora Record, s.d.
- SOARES, Mário. *Caminho difícil: do salazarismo ao caetanismo*. Rio de Janeiro, Lidor, 1973.
- SÖDERBAUM, Kristina. *Nichts bleibt immer so. Rückblenden auf ein Leben vor und hinter der Kamera*. Bayreuth: Hestia, 1983.
- SPEER, Albert. *Por Dentro do Terceiro Reich*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1970.
- TRAUB, Hans. *Die UFA: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Filmschaffens*. Berlim: Ufa-Buchverlag G.m.b.H., 1943.
- TRENKER, Luis. *Alles gut gegangen. Geschichten aus meinem Leben*. Munique: Bertelsmann, 1979.
- _____. *Das große Luis Trenker Buch*. Gütersloh: Bertelsmann, 1974.
- TROTSKY, León. *El Fascismo*. Buenos Aires: Ediciones Cepe, 1972.
- TSCHECHOWA, Olga. *Meine Uhren gehen anders*. Berlim: Herbig, 1973.

- TOLLISCUS, Otto D. "Hitler Demands Colonies, Riches for Japan and Italy: Tell U.S. Not to Meddle". In: *New York Times*. 31 de janeiro de 1939.
- VARGAS, Getúlio. *As diretrizes da nova política do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, s.d.
- _____. *A Nova Política do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1938.
- WAGNER, Richard. *Arte e Revolução*. Lisboa: Edições Antígona, 1990.
- _____. *Beethoven*. Buenos Aires: Schapire, 1943.
- _____. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. 10 Vols. Leipzig: 1871-1883.
- _____. *Mi Vida*. Barcelona: José Janes Editor, 1952.
- _____. "Judaismus im Musik". In: *Neue Zeitschrift für Musik*. Berlim: Setembro de 1850.
- _____. *Opera e Damma*. Turim: Fratelli Bocca, s/d.
- _____. *Parsifal*. Paris: Aubier Flamarion, 1964.
- _____. *Scritti Scelti*. Milão: Longanesi, 1983.
- _____. *Une Communication a Mes Amis*. Paris: Marcure de France, 1976.
- WERNER, Ilse. *So wird's nie wieder sein. Ein Leben mit Pfiff*. Bayreuth: Hestia, 1982.

BIBLIOGRAFIA

- ADAM, Peter. *El Arte del Tercer Reich*. Barcelona: Tusquets Editores, 1992.
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALBORNOZ, Maria Dolores Jiménez-Blanco Carillo de. *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- ALBRECHT, Gerd. *Hitelrjunge Quex. Ein Film vom Opfgeist der deutschen Jugend*. Frankfurt am Main: Deutsches Institut für Filmkunde, 1983.
- _____. *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches*. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1969.
- ALLEN, Robert C. & GOMERY, Douglas. *Film History: Theory and Practice*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1985.
- ALMEIDA, Ângela M. *Revolução e Guerra Civil na Espanha*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- ALMEIDA, Claudio Aguiar. *O cinema como "agitador de almas": Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1999.
- ALONSO BARAHONA, Fernando. *Biografia del cine español*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literárias Españolas e Hispano-Americanas SA, 1992.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Lisboa: Editorial Presença / Martins Fontes, s/d.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ANDREW, J.Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- ANTUNES, José Freire. *Salazar e Caetano: Cartas Secretas 1932-1968*. Lisboa, Difusão Cultural, 1994.
- ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo. Anti-Semitismo. Imperialismo. Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ASSOCIAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE PRODUTORES BRASILEIROS (ACPB). *Relatório da Diretoria. Biênio de 02/06/1934 a 02/06/1936*. Relator Armando de Moura Carijó. Rio de Janeiro, Typ. Do Jornal do Commercio, 1937.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro – A chanchada de Getúlio a J.K.*. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.
- AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1998.
- BACZKO, Bronislazw. *Les imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs*. Paris: Payot, 1984.
- BAIRD, Jay W. *The Mytical World of Nazi War Propaganda: 1939-1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1974.
- _____. *To Die for Germany: Heroes in the Nazi Pantheon*. Bloomington: Indiana niversity Press, 1990.
- BALANDIER, George. *O Poder em Cena*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1980.
- BARDAVÍO, Joaquín & SINOVA, Justino. *Todo Franco. Franquismo y Antifranquismo de la A a la Z*. Barcelona: Plaza & Janés Editores S.A., 2000.
- BARKHAUSEN, Hans. "Die NSDAP als Filmproduzentin. Mit Kurzübetrsicht Filme der NSDAP. 1927 - 1945". In: MOLTSMANN, Günther & REIMERS, Karl friedrich (orgs.). *Zeitgeschichte im Film-und Tondokument*. Göttingen: Musterschmidt, 1970.
- _____. *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*. Hildesheim: Olms Presse, 1982.
- BARROS, Roque Spencer Maciel de. *O Fenômeno Totalitário*. São Paulo: Edusp, 1990.
- BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- BEAUFILS, Marcel. *Wagner et le Wagnerisme*. Paris: Aubier, 1980.
- BECKER, Wolfgang. *Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda*. Berlin: Spiess, 1973.
- BEIGUELMAN-MESSINA, Giselle. *Guerra Civil Espanhola: 1936-1939*. São Paulo, Scipione, 1994.
- BELLOUR, Raymond. *L'Analyse du Film*. Paris: Albatros, 1980.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (Primeira Versão – 1935/1936)". In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas - Vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". In: LIMA, Luis Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- BENZ, Wolfgang (org.). *Antisemitismus in Deutschland*. Munique: DTV, 1995.
- _____. *Das Dritte Reich*. Munique: C. H. Beck, 2000.
- _____. *Der Holocaust*. Munique: C. H. Beck, 1995.
- _____. *Deutscher Widerstand 1933 - 1945*. Munique: Bundeszentrale für politische Bildung, 1994.
- _____. (org.). *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. Munique: Klett-Cotta und DTV, 1998.
- _____. *Geschichte des Dritten Reiches*. Munique, 2000.
- BERGMAN, Andrew. *We're in the Money: Depression America and Its Films*. Nova York: Harper Colophon Books, 1972.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1979.
- _____. "Cinema e história". In: *Piranha no mar de rosas*. São Paulo, Nobel, 1982.
- _____. *Filmografia do cinema brasileiro. 1900/1935*. São Paulo, Governo do Estado de São Paulo/Secretaria da Cultura, 1979.
- _____. & GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussão em caixa de eco ideológica*. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- BETRUI, Rafael B. *Crónica de la guerra civil española*. Barcelona, Plaz e Jamés, 1996.
- BEYER, Friedemann. *Die Ufa-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland*. Munique: Wilhelm Heyne Verlag, 1991.
- BLOCH, Marc. "Pour une histoire comparée des sociétés européennes". In: *Mélanges Historiques*. Paris: Sevpén (Bibliothèque Generale de L'École Pratique des Hautes Études), 1963.
- BOBBIO, Norberto et alii. *Dicionário de Política*. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília / Linha Gráfica Editora, 1991.
- BOCK, Hans-Michel & TÖTEBERG, Michel (orgs.). *Das Ufa-Buch*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1992.
- BOGDANOVICH, Peter. *Fritz Lang en America*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1984.
- BORDWELL, David. *El Cine de Eisenstein. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós, 1999.
- _____. STAIGER, Janet & THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style e Mode of Production to 1960*. Londres: Routledge, 1985.
- BREDOW, Wilfried & ZUREK, Rolf. *Film und Gesellschaft in Deutschland*. Hamburgo: Hoffmann u. Campe, 1975.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Cinema italiano tra le due guerre: fascismo e política cinematografica*. Milão: Mursia, 1975.
- BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BURON, Thierry & GAUCHON, Pascal. *Os Fascismos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1980.
- BURLEIGH, Michael. *The Third Reich. A New History*. Londres: Macmillan, 2000.

- CABAÑAS BRAVO, Miguel. "El ideal del siglo de oro español en la política artística de postguerra y su crisis hacia 1950. Notas aproximadas para una interpretación". In: *Separata de V Jornadas de Arte*. Madri: C.S.I.C., 1991.
- _____. "Los artistas académicos de la España de Franco frente a la reorientación de la vida artística nacional". In: *Separata: Archivo Español de Arte*. N° 264. Madri: C.S.I.C., 1993.
- CABRAL, Sérgio. "Getúlio Vargas e a música popular brasileira". In: *Ensaio de Opinião*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1975.
- CABRITA, Henrique. *Esta é a verdade sobre Salazar*. Lisboa, Editora Império, 1935.
- CAMARGO, Célia & LOBO, Lúcia. "A pesquisa histórica e as fontes não convencionais". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, (20), 1984.
- CANETTI, Elias. "Hitler por Speer". In: *A Consciência das Palavras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- _____. *Massa e Poder*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- BORBONI, Otelio & VACCA, Roberto. *Eva Perón*. Buenos Aires, CEAL, 1971.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. "América Latina: Integração e história comparada". In: *América Latina: Cultura, Estado e Sociedade. Novas Perspectivas*. Rio de Janeiro, Anphlac, 1994.
- _____. "El uno y la multitud: Conflito de identidades num turbilhão de paixões". In: *Revista de História*. n° 134. São Paulo, USP, 1996a.
- _____. "Estado Novo: Novas Histórias". In: FREITAS, Marcos Cezar de. (org.). *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo, Editora Contexto/Universidade São Francisco, 1998.
- _____. "Fascismo: Uma idéia que circulou pela América Latina". In: *História em Debate*. Rio de Janeiro, ANPUH, 1991.
- _____. "História política". In: *Historiografia. Estudos Históricos*. n° 17, Vol. 9. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1996b.
- _____. "Linguagens totalitárias na América Latina: A presença do anti-semitismo no nacionalismo argentino". In: *América Latina Contemporânea: Desafios e perspectivas*. São Paulo, EDUSP/Expressão e Cultura, 1996c.
- _____. "Mito da redenção pelo poder feminino na Argentina peronista". In: *Solar Estudios Latinoamericanos*. Santiago, Solar, 1994b.
- _____. *Multidões em Cena. Propaganda Política no Varguismo e no Peronismo*. Campinas, Papirus, 1998.
- _____. "O nazismo e a produção da guerra". In: *Revista USP - Dossiê 50 Anos de Final de Segunda Guerra*. N° 26, Jun./Jul./Ago. 1989.
- _____. "Fazer Cinema é Fazer História". In: *Cadernos Intercom. História e Comunicação: Desafios à Pesquisa*. Ano 2, N° 06. São Paulo: Cortez, 1983.
- _____. "O personagem na história – Perón e Eva: Produtos da sociedade argentina". In: *Jogos da Política*. São Paulo, ANPUH/Marco Zero/Fapesp, s.d.
- _____. "Populismo en América Latina: Propaganda política y formas de manipulación de massas". In: *História política del siglo XX*. Quito, Ed. Nacional, 1992.
- _____. "Propaganda Política e Construção da Identidade Nacional Coletiva". In: *Confrontos e Perspectivas. Revista Brasileira de História*. Vol. 16, N° 31/32. São Paulo: Contexto/ANPUH, 1996.
- _____. "Propaganda política e controle dos meios de comunicação". In: PANDOLFI, Dulce. (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1999.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. "História e Imagem: Os Exemplos da Fotografia e do Cinema". In: CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo. (orgs.). *Domínios da História: Ensaio de Teoria e de Metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. "A Retórica da Intolerância". In: LEWIM, Helena (org.). *Judaísmo – Memória e Identidade*. Vol. II. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, s/d.
- _____. *Holocausto. Crime Contra a Humanidade*. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *O Anti-Semitismo na Era Vargas. Fantasmas de uma Geração (1930 - 1945)*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. "O Discurso da Intolerância: Fontes Para o Estudo do Racismo". São Paulo: Comunicação apresentada no Salão de convenções Anhembi no 10º Congresso Brasileiro de Arquivologia – 7º Seminário de Fontes para História do Brasil, 1994.
- CARONE, Edgar. *O Estado Novo: 1937 - 1945*. São Paulo, Difel, 1976.
- CARR, Raymond. "El legado franquista". In: CAGICAO, José L. (org.). *Spain, 1975-1980. The conflicts and achievement of Democracy*. Vanderbilt University, 1982.
- _____. *España: de la Restauración a la democracia, 1875-1980*. Barcelona: Ariel, 1983.
- CARR, Raymond & FUSI, Juan Pablo. *España de la dictadura a la democracia*. Barcelona: Planeta, 1979.
- CARVALHO, Joaquim Barradas de. *O Obscurantismo Salazarista*. Lisboa, Seara Nova, 1974.
- CHARTIER, Roger. *História Cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CIERVA, Ricardo de la. "Franco y el Franquismo, 1939-1974". In: *Historia y Vida*, N°82, Jan. 1975.
- CIRIA, Alberto. *Política y Cultura Popular: La Argentina Peronista 1946-1955*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1983.
- CIRICI, Alexandre. *La Estética del Franquismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- CLARK, Toby. *Arte y Propaganda en el Siglo XX*. Madri: Ediciones Akal, 2000.
- COGGIOLA, Osvaldo (org.). *Espanha e Portugal: O Fim das Ditaduras*. São Paulo: Xamã, 1995.
- _____. *Segunda Guerra Mundial - Um Balanço Histórico*. São Paulo: Editora Xamã / FFLCH, 1995.
- COHN, Norman. *Warrant for Genocide – The Myth of the Jewish World-Conspiracy and the Protocols of the Elders of Zion*. Londres: Eyre & Spottiswoode, 1967.
- CONTIER, Arnaldo D. "*Brasil Novo: Música, nação e modernidade: Os anos 20 e 30*". São Paulo, Tese de Livre-Docência – FFLCH/USP, 1988.
- COUTARDE, François & CADARS, Pierre. *Histoire du cinéma nazi*. Paris: Eric Losfeld, 1972.
- CREW, David F. (org.). *Nazism and the German Society (1933-1945)*. Londres: Routledge, 1995.
- CRUSELLS, Magí. *La guerra civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, s.d.
- D'AGUIAR, Armando. *Oliveira Salazar, o homem e o ditador, a sua vida e sua obra*. São Paulo, Nacional, 1934.
- DAHMS, Hellmuth Gunther. *A Guerra Civil de Espanha: 1936-1939*. Amadora, Editorial Ibis, 1964.
- _____. *Guerra Civil Espanhola*. Rio de Janeiro, Bruguera, 1968.
- DANEY, Serge & LE PERON, Serge. "Propagande et Contre-Propagande. Les Journees de Bondy". In: *Cahiers du Cinema*. N° 287, Abril 1978.
- DEBERT, Guita Grin. *Ideologia e Populismo*. São Paulo, T.A. Queiroz, 1979.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELAGE, Christian. *La Vision Nazi de L'Histoire. Le Cinéma Documentaire du Troisième Reich*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema II: A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DEMITRÓPULOS, Libertad. Eva Perón. Buenos Aires, Ceal, 1984.

- DIEHL, Paula. *Propaganda e Persuasão na Alemanha Nazista*. São Paulo: AnnaBlume, 1996.
- DI NÚBIA, Domingo. *Historia del Cine Argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1960.
- DOMENACH, Jean-Marie. *A Propaganda Política*. São Paulo: Difel, 1963.
- DREWNIAK, Boguslaw. *Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf: Droste, 1987.
- DRIENCOURT, Jacques. *La Propagande: nouvelle force politique*. Paris: Librairie Armand Collin, 1950.
- DURANDIN, Guy. *La Mentira en la propaganda política y en la publicidad*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.
- DUTRA, Eliana de Freitas. *O Ardil Totalitário: Imaginário Político no Brasil dos Anos 30*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ/Editora UFMG, 1997.
- DUVAL, General. *Lições de Guerra de Espanha*. Rio de Janeiro, Bloch, 1941.
- EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca. As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- ELLUL, Jacques. *Propaganda. The Formation of Men's Attitudes*. Nova York: Vintage, 1973.
- ESCOBAR, R. "Il Cinema del 'Ventennio' e la Realtà del regime Fascista". *Cineforum*, Bergamo, 15 (150), dez.1975.
- EWALD FILHO, Rubens. *Dicionário de Cineastas*. São Paulo: Editora Nacional, 2002.
- FALCON, Francisco José Calazan. "Fascismo: Autoritarismo e Totalitarismo". In: SILVA, José Luiz Werneck da. *O Feixe e o Prisma. Uma revisão do Estado Novo, Volume 1 – O Feixe. O autoritarismo como questão teórica e historiográfica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- FAURE, Christian. *Le Projet Culturel de Vichy. Folklore et révolution nationale, 1940-1944*. Lyon: 1989.
- FELICE, Renzo de. *Explicar o Fascismo*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- FERNANDES, Thomas Wylie. *Ouvre du professeur Salazar*. Lisboa, 1936.
- FERREIRA, Jorge. *Trabalhadores do Brasil. O imaginário popular 1930-1945*. Rio de Janeiro, FGV, 1997.
- FERRO, Marc. *A História Vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *Analyse de Film. Analyse de sociétés*. Paris: Classiques Hachette, 1975.
- _____. *Cine e Historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili (colección Punto y Línea), 1980.
- _____. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. "Falsificações". In: *Revista de Cinema*. Lisboa: Edições A Regra do Jogo (4), 1977.
- _____. *Film et Histoire*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études, 1984.
- _____. *História da Segunda Guerra Mundial - Século XX*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- _____. "O filme: uma contra-análise da sociedade?". In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- _____. *Os Tabus da História*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- FEST, Joachim. *Hitler*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1976.
- FONT, Domènec. *Del Azul al Verde – El cine español durante el Franquismo*. Barcelona: Avance, 1976.
- FORD, Charles. *Leni Riefenstahl – Schauspielerin, Regisseurin und Fotografin*. Munique: Heyne Verlag, 1982.
- FOUCALT, Michel. *El discurso del poder*. Cidade do México: Folios Ediciones, 1983.
- FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- FRAENKEL, Heinrich & MANVELL, Roger. *Goebbels – eine Biographie*. Colônia: Kiepenheuer & Witsch, 1960.
- FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- FRANCIA, Ignacio. "El Cine en la Etapa Franco. Las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca como revulsivo organizado ante el sistema". In: *Revista de História das Idéias*. Vol. 18 (1996).
- FRASER, Nicholas & NAVARRO, Marisa. Eva Perón. La Verdad de un mito. Buenos Aires, Bruguera, 1982.
- FREI, Norbert. *Der Führerstaat*. Munique: DTV, 1983.
- FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA. *Cine Jornal Brasileiro. Departamento de Imprensa e Propaganda: 1938-1946*. São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira/Imprensa Oficial do Estado, 1982.
- FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do Cinema Paulista*. São Paulo, Ática, 1975.
- _____. & SOUZA, Carlos Roberto de. "Cinema Brasileiro: 1930 - 1964". In: FAUSTO, Bóris (org.). *O Brasil Republicano, economia e cultura: 1930 -1964*. Tomo – III, Vol.4. São Paulo, Difel, 1984.
- GARCIA, Nelson Jahr. *Estado Novo: Ideologia e Propaganda Política. A Legitimação do Estado Autoritário Perante as Classes Subalternas*. São Paulo, Loyola, 1982.
- GEORGEL, Jacques. *Franco e o Franquismo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1974.
- GILI, Jean. *L'Italie de Mussolini et son cinéma*. Paris: Henri Veyrier, 1985.
- GIRARDET, Raoul. *Mitos e Mitologias Políticas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- GOLDHAGEN, Daniel Jonah. *Os Carrascos Voluntários de Hitler. O Povo Alemão e o Holocausto*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- GOMES, Ângela Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: IUPERJ/Vértice, 1988.
- _____. *História e historiadores. A política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1986.
- _____. Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- _____. & GONZAGA, Adhemar. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1966.
- GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo Delgado. "Las Relaciones Internacionales del Régimen de Franco: Una Reflexión". In: *Arbor*. N° 642 – Junho 1999.
- GONTRAN DE GÜEMES. *Así se gestó la dictadura: El GOU*. Buenos Aires: Rex, 1956.
- GONZAGA, Alice. *50 Anos de Cinédia*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1987.
- GONZÁLES BALLESTEROS, Teodoro. *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: com especial referencia al período de 1936-1977*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1981.
- GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo, Marco Zero, 1990.
- GUBERN, Román. *La Censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el Franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península, 1981.
- _____. *Medios icónicos de masas*. Madrid: História 16, 1997.
- GUERIN, Daniel. *Fascisme et gran capital*. Paris: Gallimard, 1936.
- GUNNING, Tom. *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*. Londres: BFI Publishing, 2001.
- GURBANOV, Jorge Adrián & GARCÍA, Fernando Diego. *Evita: Imagens de uma Paixão*. São Paulo: DBA/Cia. Melhoramentos, 1997.
- GUYOT, Adelin & RESTELLINI, Patrick. *L'art nazi – un art de propagande*. Bruxelas: Éditions Complexe, 1983.
- HEREDERO, Carlo F. *Las Huellas del Tiempo: Cine Español 1951-1961*. Madri: Ediciones Documento 5 – Filmoteca Generalitat Valenciana/Filmoteca Española/Ministério de la Cultura, 1993.

- HERF, Jeffrey. *O Modernismo Reacionário. Tecnologia, Cultura e Política na República de Weimar e no Terceiro Reich*. São Paulo: Ed. Emaios, 1993.
- HERZSTEIN, Robert Edwin. "Goebbels et le Mythe Historique par le Film". *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre*, N°101. Paris, janeiro de 1976.
- HIDALGO, Manuel. *Carlos Saura*. Madri: Ediciones JC., 1981.
- HOBSBAWM, Eric J. *A Era dos Impérios 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *Era dos Extremos. O breve século XX (1914 - 1991)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- _____. *Nações e Nacionalismo desde 1780: Programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOFFMANN, Hilmar. "Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit". *Propaganda im NS-Film*. Frankfurt am Main: Fisher, 1988.
- HOLLSTEIN, Dorothea. "Antisemitische Filmpropaganda. Die Darstellung des Juden im Nationalsozialischen Spielfilm". Munique: Verlag für Dokumentation, 1971.
- HOPEWELL, John. *Out of the Past. Spanish Cinema After Franco*. Londres: British Film Institute, 1986.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W. "A indústria cultural. O Iluminismo como mistificação de massa". In: LIMA, Luis Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HUESO, Ángel Luis. *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.
- HUICI, Adrián. *Cine, Literatura y Propaganda. De los santos inocentes a el día de la bestia*. Sevilha: Ediciones Alfar, 1999.
- HULL, David Stewart. *Film in the Third Reich: A Study of German Cinema. 1933 - 1945*. Nova York: Simon and Schuster, 1973.
- INCISA, Ludovico. "Populismo". In: BOBBIO, Norberto et alii. *Dicionário de Política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.
- INFIELD, Glenn B. *Leni Riefenstahl et le Troisième Reich. Cinéma et idéologie, 1930-1946*. Paris: Editions du Seuil, 1978.
- JAIME, Antoine. *Literatura y Cine en España (1975 - 1995)*. Madri: Ediciones Cátedra, 2000.
- JAMESON, Frederic. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- JOWETT, Garth S. & O'DONNELL, Victoria. *Propaganda and Persuasion*. Newbury Park: Sage, 1986.
- KANE, Pascal. "A Relação Espetáculo – Espectador". In: TORRES, A. Roma. *Cinema, Arte e Ideologia*. Porto: Afrontamento, s/d.
- KENT, George O. *Bismarck e seu tempo*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.
- KERSHAW, Ian. *Hitler. 1889 - 1936: Hubris*. Londres: Allen Lane/The Penguin Press, 1998.
- _____. *Hitler. 1936 - 1945: Nemesis*. Londres: Allen Lane/The Penguin Press, 2000.
- _____. *Hitler – Um Perfil do Poder*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- _____. *The 'Hitler Myth': Image and Reality in the Third Reich*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- _____. *The Nazi Dictatorship. Problems and Perspectives of Interpretation*. Londres: Arnold, 2000.
- KINDER, Marsha. *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkely: University of California Press, 1993.
- KONDER, Leandro. *Introdução ao Fascismo*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- KORNIS, Mônica Almeida. "História e Cinema: um debate metodológico". *Estudos Históricos*. Vol. 5. N° 10. Rio de Janeiro, FGV, 1992.
- KORTE, Helmut. *Film und Realität in der Weimarer Republik*. Berlim: C.Hanser Verlag, 1978.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.

- KRACAUER, Siegfried. "Das Ornament der Masse". *Frankfurter Zeitung*, 9 e 10 de junho de 1921.
- _____. *De Caligari a Hitler. Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- _____. *Teoría del Cine. La Redención de la realidad física*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1989.
- KREIMER, Klaus. *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. Munique: Carl Hanser Verlag, 1992.
- KUIN, Simon. "Mocidade Portuguesa nos Anos Trinta: a instauração de uma organização paramilitar de juventude", *Análise Social*, 122, 1993.
- LAUERHASS JR., Ludwig. *Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro*. São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1986.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e Ideologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1972.
- LEISER, Erwin. *"Deutschland erwache!" Propaganda im Film des Dritten Reiches*. Hamburgo: Rowohlt, 1989.
- LETRATH, Jean-Louis. "Cinema e História". *Imagens*. Campinas: Unicamp, 1996.
- LEYDA, Jay. *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. Londres: Allen and Unwin, 1960.
- LUNA, Félix. *El 45. Crónica de un año decisivo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
- _____. (dir.). *Nuestro Siglo. Historia Grafica de la Argentina Contemporánea*. Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones, 1984.
- _____. *Perón y su Tiempo – I – La Argentina era una fiesta. 1946 - 1949*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1985.
- MACHTAN, Lothar. *O Segredo de Hitler. A vida dupla de um ditador*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MALVANO, Laura. *Fascismo e politica dall'immagine*. Torino: Ballati/Boringhieri, 1988.
- MANVELL, Roger. *Films and the Second World War*. Nova York: S. A. Barners and Company, 1974.
- MARIE, Michel. *L'Analyse des Films*. Paris: Nathan, 1988.
- MARINHO, Rosendo. *Humberto Mauro – Perfil cinematográfico e filmografia*. Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM, 1970.
- _____. *Carmem Santos – Perfil cinematográfico e filmografia*. Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM, 1970.
- MARTIN I ROM, Miquel-Josep. "El cine español después de Franco (1975-1980): de la politización al desencanto". In: ROMAGUERA, Joaquim & RIAMBAU, Esteve (Orgs.). *La historia y el Cine*. Barcelona: Fontamara, 1983.
- MARTINE, Joly. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. Santa Evita. São Paulo, Cia. das Letras, 1996.
- MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MEDEIROS, Jarbas. *Ideologia Autoritária no Brasil. 1930/1945*. Rio de Janeiro, FGV, 1978.
- MENDEZ-LEITE, Fernando. *Historia del cine español*. Madri: Rialp, 1965.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom & BERTOLLI FILHO, Claudio. *A Guerra Civil Espanhola*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MICCICHÉ, L. (org.). *Il Neorealismo Cinematográfico Italiano: Atti del Convegno della X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*. Veneza: Marsilio Editori, 1978.
- MIDA, M. & QUACLIETTI, L. *Daí Telefoni Bianchi al Neorealismo*. Bari: Laterza, 1980.
- MILZA, Pierre. *Les Fascismes*. Paris: Imprimerie Nationale, 1985.
- _____. & BERNSTEIN, S. *Dictionaire historique des fascismes et du nazisme*. Paris: Ed. Compexe, 1992.

- MITRY, Jean. *Histoire du cinéma – Art et Industrie*. Paris: Jean-Pierre Delarge, 1980.
- MONACO, James. *How to Read a Film – The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. “Cinema e História: Uma análise do filme *Os Bandeirantes*”. São Paulo: Dissertação de Mestrado (Depto. de Cinema – ECA-USP), 1994.
- _____. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: *História: Questões & Debates*. Curitiba: Editora UFPR, Ano 20, N° 38, jan./jun. 2003.
- _____. “Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme *Descobrimento do Brasil (1937)*, de Humberto Mauro”. São Paulo: Tese de Doutorado (Depto. de Cinema – ECA-USP), 2001.
- MORIN, Edgar. *As Estrelas – Mito e Sedução no Cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- _____. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes Ed., 1980.
- MORODO, Raúl. *Los Orígenes Ideológicos del Franquismo: Acción Española*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- MOSSE, George L. *La Cultura Nazi*. Barcelona: Editora Grijalbo, 1973.
- _____. *Masses and Man. Nationalist and Fascist Perceptions of Reality*. Nova York: Howard Fertig, 1980.
- _____. *The Image of Man*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- _____. *The Nationalization of the Masses. Political, Symbolism and Masses Movements in Germany from the Napoleonic Wars Through the Third Reich*. Nova York: Howard Fertig, 1975.
- MUÑOZ, Jacobo. “El Franquismo: un fascismo a la española”. In: *Cuadernos de Pedagogía. Fascismo y Educación*. Set.1976.
- NAVARRO, Marysa. *Evita*. Buenos Aires: Corregidor, 1981.
- NAZÁRIO, Luís. “Imaginários de Destruição. O Papel da Imagem na Preparação do Holocausto”. São Paulo: Tese de Doutorado em História (FFLCH - USP), 1994.
- NEUMANN, Franz. *Behemoth. The Structure and Practice of National Socialism. 1933-1944*. Nova York: Lyndon and Co., 1944.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona, Anthropos, 1994.
- NEVE, Brian. *Film and Politics in America: A Social Tradition*. Londres: Routledge, 1992.
- NIN, Andres. *Guerra Civil na Espanha*. Rio de Janeiro, Laemert, 1969.
- _____. *Guerra Civil de Espanha*. São Paulo, Martins Fontes, 1975.
- NOACK, Frank. *Veit Harlan. “Des Teufels Regisseur”*. Munique: Belleville, 2000.
- NOLTE, Ernst. *Der Faschismus in seiner Epoche*. Munique: DTV, 1963.
- _____. *Die faschistischen Bewegungen*. Munique: DTV, 1996.
- NÓVOA, António & RUIZ, Julio. *A história da educação em Espanha e Portugal: investigações e atividades*. Lisboa, Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação, 1993.
- Ó, Jorge Ramos do. *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” 1933-1949*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.
- ODIN, Roger. “Film documentaire, lecture documentarizante”. In: ODIN, Roger. & LYANT, Jean Claude (ed.). *Cinemas et réalités (Travaux XLI)*. Saint Etienne: ED. CIFREC/Université de Saint Etienne, 1984.
- OERTEL, Rudolf. *Macht und Magie des Films*. Frankfurt: Büchergilde Gutenberg, 1959.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi, VELLOSO, Mônica Pimenta & CASTRO GOMES, Ângela Maria. *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982.
- OMS, Marcel. *La guerre d'Espagne au cinéma: mythes et réalités*. Paris: Les éditions du Cerf, 1986.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A Rebelião das Massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

- ORWELL, George. *Lutando na Espanha e o ensaio Recordando a Guerra Civil*. Rio de Janeiro, Civ.Brasileira, 1967.
- OVEN, Wilfred von. *Mit Goebbels bis zum Ende*. Buenos Aires: Dürer-Verlag, 1949.
- PADON, J. *Revolucion portuguesa de Sidônio Paes a Salazar*. Madrid, Espasa-Calpe, 1945.
- PAIXÃO, Osvaldo. *Salazar e Salazarismo: uma impressão d'aquem Atlântico*. Rio de Janeiro, Schmidt, 1939.
- PAOLELLA, Roberto. *Historia del cine mudo*. Buenos Aires: Eudeba, 1967.
- PASCHKES, Maria Luisa de Almeida. *A Ditadura Salazarista*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- PAULO, Heloisa. *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI e o DIP*. coimbra: Minerva, 1994.
- PAYNE, Stanley. *Falange. A History of Spanish Fascism*. Stanford: Stanford University Press, 1961.
- PAZ, Marcia Antoniz & MONTEIRO, Julio (coords.). *Historia y Cine: Realidad, Ficción y Propaganda*. Madri: Complutense, 1995.
- PECORI, Franco. *Cine, forma y metodo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- PÉLASSY, Dominique. *Le Signe Nazi – L' Universe Symbolique d' une Dictature*. Paris: Fayard, 1983.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. "Cinema e Propaganda Política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo". In: *História: Questões & Debates*. Curitiba: Editora UFPR, Ano 20, N° 38, jan./jun. 2003.
- _____. "Cinema Expressionista Alemão", "Estetização da Política" e "Nazismo e Propaganda". In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. et alii. (orgs.) *Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX – As Grandes Transformações do Mundo Contemporâneo: Conflitos, Cultura e Comportamento*. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 2004.
- _____. "Guerra das Imagens: Cinema e Política nos Governos de Adolf Hitler e Franklin Delano Roosevelt (1933 - 1945)". São Paulo: Dissertação de Metrado (Depto. de História – FFLCH-USP), Orientação: Profa. Dra. Maria Helena Rolim Capelato, 2003.
- _____. "Leni Riefenstahl: Vida e Lenda". In: *Revista Acadêmica História – APG/PUC-SP. Associação dos Pós-Graduandos da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*. Ano XIII, N° 33 (Maio/2007). São Paulo: APG-PUC-SP, 2007.
- _____. "O Triunfo do Reich dos Mil Anos: Cinema e Propaganda Política na Alemanha Nazista (1933 - 1945)". In: CAPELATO, Maria Helena. et alii (orgs.). *História e Cinema. Dimensões Históricas do Audiovisual*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007.
- _____. "O Triunfo do Reich dos Mil Anos: Cinema e Propaganda Política na Alemanha Nazista (1927 - 1945)". São Paulo: Monografia de Iniciação Científica (FFLCH-USP/Fapesp), Orientação: Profa. Dra. Maria Helena Rolim Capelato, 2000.
- _____. *24 de Outubro de 1929: A Quebra da Bolsa de Nova York e a Grande Depressão*. São Paulo: Companhia Editora Nacional / Série Lazuli – Rupturas, 2006.
- PÉREZ-PENICHU, Julio et alii. *História general del cine español*. Barcelona: Ed. Cátedra (Colección Signo e Imagen), 1996.
- PEROSA, Lillian Maria Farias de Lima. "A Hora do Clique: uma análise sobre o programa oficial de rádio "Voz do Brasil" na Velha e na Nova República". São Paulo: Dissertação de Mestrado – ECA/USP, 1991.
- PERROUX, Michael. *Os Mitos Hitleristas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937.
- PETLEY, Julian. *Capital and Culture. German Cinema 1933-1945*. Londres: British Film Institute, 1979.

- PHILLIPS, Peggy. *Two Women Under Water. A Confession*. Santa Barbara: Fithian Press, 1998.
- PINA, Luís de. *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Editora Veja, 1977.
- _____. *Documentarismo português*. Lisboa: Instituto Português do Cinema, 1977.
- _____. *Prontuário do cinema português. 1896-1989*. Lisboa: Edição da Cinemateca Portuguesa, 1989.
- PINTO, Antonio da Costa. *O Salazarismo e o fascismo europeu. Problemas de interpretação nas ciências sociais*. Lisboa: Estampa, 1992.
- POLIAKOV, Leon. *De Voltaire a Wagner: História do Anti-semitismo (III)*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- POULANTZAS, Nicos. *A Crise das Ditaduras. Portugal, Grécia, Espanha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- _____. *Fascismo e ditadura*. Porto: Portucalense, 1972.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. *O Populismo na América Latina (Argentina e México)*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PRESTON, Paul, TUÑÓN DE LARA, Manuel et alii. *Historia de España*. Madri: História 16, 1986.
- PRINZLER, Hans Helmut. *Chronik des deutschen Films 1895-1994*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1995.
- RAMA, Carlo M. *La crisis española del siglo XX*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- RAMOS, José Mário Ortiz. "Relações cinema-história: perigo e fascinação". In: *Projeto história: programa de estudos pós-graduados e departamento de história*. São Paulo: PUC-EDUC, 1985.
- RAUSCHNING, Hermann. *Hitler m'a dit*. Paris; Le livre de poche, 1979.
- REDI, R. "É Stato Fascista il Cinema Italiano?" In: REDI, R. (org.). *Il Cinema Italiano sotto il Fascismo*. Veneza: Marsilio Editori, 1979.
- REICH, Wilhelm. *Psicologia de Massas do Fascismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- REIG TAPIA, Alberto. *Franco "Caudillo": Mito y Realidad*. Madri: Editorial Tecnos S.A., 1995.
- Revista USP. Dossiê 50 anos de final de Segunda Guerra*. São Paulo: N° 26, Jun/Jul/Ago., 1989.
- RIESS, Curt. *Das gab's nur einmal: Die große Zeit des deutschen Films*. Viena/Munich: Molden-Taschenbuch-Verlag, 1977.
- _____. *Josph Goebbels*. Londres: Hollis and Carter, 1946.
- RODRIGUES, António Edmilson Martins. *Fascismo*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- RODRIGUES, Luís Nuno. *A Legião Portuguesa. A Milícia do Estado Novo, 1936-1944*. Lisboa: 1996.
- ROMAGUERA, Joaquim & RIAMBAU, Esteve (orgs.). *La historia y el Cine*. Barcelona: Fontamara, 1983.
- ROMANO, Roberto. *Conservadorismo Romântico: Origem do Totalitarismo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- ROMERO, Manuel Trenzado. *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999.
- ROSAS, Fernando. *O Estado Novo (1926 - 1974). Vol.7*. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, sd.
- _____. *O Estado Novo nos anos trinta: elementos para o estudo da natureza económica e social do Salazarismo*. Lisboa, Estampa, 1986.
- _____. *O Salazarismo e a aliança luso-britânica: estudos sobre a política externa do Estado Novo nos anos 30 a 40*. Lisboa, Fragmentos, 1988.
- _____. "O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo", *Análise Social*, Vol.XXXV (157), 2001.

- ROSENSTONE, R. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- SACCOMANI, Edda. "Fascismo". In: BOBBIO, Norberto et alii. *Dicionário de Política*. Brasília, D.F.: Editora Universidade de Brasília / Linha Gráfica Editora, 1991.
- SADOUL, Georges. *Le cinéma pendant la guerre – 1939/1945*. Paris: Editions Denoel, 1954.
- SALA NOGUER, Ramón. *El Cine en la España Republicana Durante la Guerra Civil (1935 - 1939)*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1993.
- SALIBA, Elias Thomé. "A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica". In: *Lições com Cinema 1*. São Paulo: FDE, 1993.
- _____. "História e Cinema: A Narrativa Utópica no Mundo Contemporâneo". In: *Lições com Cinema 2*. São Paulo: FDE, 1994.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán. 1918 - 1933*. Madri: Verdoux, s.d.
- SARAIVA, José Hermano. *História de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1993.
- SAVIO, Francesco. *Ma l'amore no: realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930 - 1943)*. Milão: Sonzogno, 1975.
- SAVORY, H. N. *Espanha e Portugal*. Lisboa, Verbo, 1974.
- SCHULBERG, Budd. "Nazi Pin-Up Girl, Leni Riefenstahl, Hitler's N° 1 Movie Actress, explains away – with a professional smile – her former status in Nazi Germany". In: *Saturday Evening Post*. 30 de Março de 1946.
- SCHVARZMAN, Sheila. "Como o cinema escreve a História: Elia Kazan e a América". Campinas: Dissertação de Mestrado (UNICAMP), 1994.
- SCHWARTZMAN, Simon et alii. *Tempos de Capanema*. São Paulo, Paz e Terra/FGV, 2000.
- SECCO, Lincoln Ferreira. *A Revolução dos Cravos e a Crise do Império Colonial Português: economias, espaços e tomadas de consciências*. São Paulo: Alameda, 2004.
- SEGUIN, Jean-Claude. *Historia del Cine Español*. Madrid: Acento Editorial, 1995.
- SEMMLER, Rudolf. *Goebbels: The Man Next to Hitler*. Londres: John Westhouse (Publishers) Ltda., 1947.
- SHIRER, William L. *Ascensão e Queda do III Reich*. 4 Vols. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.
- SIRVÉN, Pablo. *Perón y los medios de comunicación (1943 - 1955)*. Buenos Aires: Ceal, 1984.
- SKLAR, Robert. *Film: An International History of the Medium*. Nova York: Abrams, s.d.
- _____. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- SONTAG, Susan. *A Doença como Metáfora*. Lisboa: Quetzal Editores, 1998.
- _____. "Fascinante Fascismo". In: *Sob o Signo de Saturno*. São Paulo: L&PM Editores, 1974.
- SORLIN, Pierre. *La storia nei film: interpretazione del passato*. Firenze: La Nuova Italia, 1984.
- _____. *Sociologia del Cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- SOUZA, José Inácio Melo. "A ação e o imaginário de uma ditadura: Controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo". São Paulo, Dissertação de Mestrado (ECA - USP), 1990.
- STACKELBERG, Roderick. *Hitler's Germany. Origins, Interpretations, Legacies*. Londres: Routledge, 1999.
- STAROBINSKI, Jean. *1789. Os Emblemas da Razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (org.). *Franco y su época*. Madri: Editorial Actas de El Escorial, 1993.

- SUERIO, Daniel & DÍAZ NOSTY, Bernardo. *Historia del Franquismo*. Madri: Ediciones Sedmay, 1978.
- TAMAMES, Ramón (org.). *La Guerra Civil Española. Una reflexión moral 50 años después*. Barcelona: Editorial Planeta, 1986.
- _____. *La República. La Era de Franco*. Madri: Alianza Editorial, 1988.
- TAYLOR, A.J.P. *A Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- TAYLOR, Julie M. *Evita Perón. Los mitos de una mujer*. Buenos Aires: Belgrano, 1981.
- TCHAKHOTINE, Serge. *A Mistificação das Massas pela Propaganda Política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- TEIXEIRA, Luiz. *Perfil de Salazar: elementos para a história da sua vida e da sua época*. Lisboa, Anuário Comercial, 1938.
- TENGARRINHA, José (org.). *História de Portugal*. Bauru, São Paulo: EDUSC/UNESP, 2001.
- TERZANOS, José Félix. *Estructura de classes en la España actual*. Madri: Edicusa, 1975.
- THOMAS, Hugh. *A Guerra Civil Espanhola*. (2 vols.) Rio de Janeiro, Ed. Civ. Brasileira, 1964.
- TINAZZI, Glogio (org.). *Il cinema italiano dal fascismo all' antifascismo*. Padua: Marsilio Editori, 1966.
- TODOROV, Tzvetan. *Memória do Mal, Tentação do Bem. Indagações Sobre o Século XX*. São Paulo: Arx, 2002.
- TOEPLITZ, Jerzy. *Geschichte des Films. Band 1 (1895 - 1928)*. Berlim: Henschelverlag, 1984.
- _____. *Geschichte des Films. Band 2 (1928 - 1933)*. Berlim: Henschelverlag, 1985.
- _____. *Geschichte des Films. Band 3 (1934 - 1938)*. Berlim: Henschelverlag, 1983.
- _____. *Geschichte des Films. Band 4 (1939 - 1945)*. Berlim: Henschelverlag, 1983.
- TORGAL, Luís Reis. *História e Ideologia*. Coimbra: Livraria Minerva, 1989.
- _____. (coord.). *O Cinema Sob Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, 2001.
- TORRES, Augusto M. *Diccionario Espasa: Cine Español*. Madri: Editorial Espasa Calpe, 1996.
- TRANCHE, Rafael R. & SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Ediciones Cátedra/Filmoteca Española, 2001.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel. "Dictadura, República y Guerra Civil". In: *Historia de España*. Tomo IX. Barcelona: Labor, 1981.
- VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Autobiografía do General Franco*. São Paulo: Scritta, 1996.
- VILLAR, Pierre. *Guerra da Espanha: 1936 - 1939*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Scritta Editorial, 1993.
- VIZCAÍNO CASAS, Fernando & JORDÁN, Ángel A. *De la checa a la meca. Una vida de cine*. Barcelona: Planeta, 1988.
- VOGELSANG, Konrad. *Filmmusik im Dritten Reich*. Hamburgo: Facta Oblita, 1990.
- XAVIER, Ismail. (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- _____. *O discurso cinematográfico. A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- WEFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- WERNECK DA SILVA, José Luiz (org.). *O feixe e o prisma. Uma Revisão do Estado Novo*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- WITTE, Karsten. "Der baroke Faschist. Veit Harlan und seine Filme". In: CORINO, Karl (org.). *Intellektuelle im Bann des Nationalsozialismus*. Hamburgo: Hoffmann und Campe, 1980.
- WOLLEN, Peter. *Signos e Significação no Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

- WULF, Joseph. *Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Frankfurt: Ullstein, 1963.
- . *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Karlsruhe: Schauburg & Doku, 1979.
- ZEMAN, Zbynek A. B. *Nazi Propaganda*. Londres: Oxford University Press, 1973.