



**CULTURA, ECONOMIA E POLÍTICA: UM ESTUDO COMPARADO
SOBRE A RELAÇÃO DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA COM O
PODER DO ESTADO NA ALEMANHA E NOS ESTADOS UNIDOS NO
CONTEXTO DA II GUERRA MUNDIAL (1939-1945)**

Pedro Nogueira da Gama

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Economia Política Internacional, do Instituto de Economia / Núcleo de Estudos Internacionais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre em Economia Política Internacional.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Carlos
Teixeira da Silva

Rio de Janeiro
Janeiro/2011

CULTURA, ECONOMIA E POLÍTICA: UM ESTUDO COMPARADO
SOBRE A RELAÇÃO DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA COM O
PODER DO ESTADO NA ALEMANHA E NOS ESTADOS UNIDOS NO
CONTEXTO DA II GUERRA MUNDIAL (1939-1945)

Pedro Nogueira da Gama

Orientador: Prof. Dr. Francisco Carlos Teixeira da Silva

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Economia Política Internacional, do Instituto de Economia / Núcleo de Estudos Internacionais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre em Economia Política Internacional.

Aprovada por:

Presidente da Banca Prof. Dr. Francisco Carlos Teixeira da Silva (UFRJ)

Prof. Dr. Daniel de Pinho Barreiros (UFRJ)

Prof. Dr. Bernardo Kocher (UFF)

Prof. Dr. José Luís da Costa Fiori (UFRJ)

Prof. Dr. Cezar Teixeira Honorato (UFF)

Rio de Janeiro
Janeiro/2011

FICHA CATALOGRÁFICA

Nogueira da Gama, Pedro.

Cultura, economia e política: um estudo comparado sobre a relação da indústria cinematográfica com o poder do Estado na Alemanha e nos Estados Unidos no contexto da II Guerra Mundial (1939-1945) / Pedro Nogueira da Gama. - Rio de Janeiro: UFRJ/ IE / NEI, 2011.

102f.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Carlos Teixeira da Silva
Dissertação (mestrado) – UFRJ/ IE / NEI / Programa de Pós-graduação em Economia Política Internacional, 2011.

Referências Bibliográficas: f. 99-102.

1. Cinema. 2. Poder estrutural. I. Silva, Francisco Carlos Teixeira da. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Economia Política Internacional. .III. Título.

*Ao meu querido pai,
Pedro Leopoldo Nogueira da Gama,
in memoriam,
por ter me amado
e, por mim, nunca ter medido esforços.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Francisco Carlos Teixeira da Silva, pelo seu apoio, acolhimento e atenção essenciais e por ter acreditado no meu potencial.

A minha mãe, Alba do Egito Gama, pelo seu amor incondicional, seu extraordinário coração e por sempre ter acreditado em mim.

Ao meu grande amigo, Fabio Antônio Robbe Mathias, que sempre me socorreu com a sua sabedoria nos momentos mais difíceis, mostrando que importante de fato é o que fazemos em nome da vida e da nossa felicidade.

À minha namorada, Lizbeth Ferragonio Monteiro, que graças ao seu profundo amor e companheirismo tornou possível a conclusão dessa dissertação.

Aos meus amigos, Claudia Linhares Cruzeiro, Silvia Mendes Pantoja, Taís Borges e João Luiz Corrêa Gomes, por terem me ouvido e aturado meus exaustivos problemas com um imenso carinho e paciência.

Ao professor Alcino Câmara Neto, pelo primeiro contato com o campo de estudos da Economia Política Internacional e pelo incentivo fundamental a ingressar na pós-graduação.

Ao professor José Luís Fiori, pelo incentivo em aprofundar minha proposta de estudos e pelo apoio para que essa dissertação fosse defendida no devido tempo.

Ao professor Daniel de Pinho Barreiros, pelo comprometimento e pela dedicação aos alunos e ao programa de pós-graduação em Economia Política Internacional, colaborando de forma decisiva na preparação dos projetos de pesquisa dos mestrandos do PEPI.

Aos professores Andrea Telo da Côte, Tatiana Poggi, Alexandre Freixo, Bernardo Kocher, Dilton Maynard e Fabio Sá Earp pela generosidade ao lerem o material que produzi ao longo da pesquisa e por fornecerem recomendações significativas para a sua continuidade.

Aos professores Williams Gonçalves e Leonardo Valente, pelas valiosas contribuições que deram durante a minha qualificação.

Aos antigos e novos funcionários da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Economia Política Internacional, em especial, Carlos Pedrosa Jungstedt e Fabio Bernardino, por sua dedicação e apoio imprescindíveis.

Aos meus queridos professores e colegas do IFCS, em especial, à “turma do fundão”, por sua amizade gratificante e por tudo que aprendi com eles.

Aos meus queridos colegas do PEPI, mestrandos e doutorandos, por sua incrível camaradagem e solidariedade ao longo dos últimos dois anos. Em especial, à amiga Elizabeth Carvalho, que me emprestou livros interessantes.

À amiga Andrea Cristina Silva Lion, por sua grande amizade e pelos conselhos, principalmente, aqueles que foram essenciais na minha preparação para a defesa dessa dissertação.

À amiga Natalia Rodrigues Mendes, que me ajudou a perceber que o caminho, para sermos livres e felizes, passa pela nossa permanente renovação.

À amiga Flávia Moreth, pela sua alma e coração generosos, me dando apoio em momentos difíceis.

A todos vocês, além de muitos outros amigos e colegas que não puderam ser citados, agradeço imensamente!

Muito obrigado!

“Memória é vida. Seus portadores sempre são grupos de pessoas vivas, e por isso a memória está em permanente evolução. Ela está sujeita à dialética da lembrança e do esquecimento, inadvertida de suas deformações sucessiva e aberta a qualquer tipo de uso e manipulação. Às vezes fica latente por longos períodos, depois desperta subitamente. A história é a sempre incompleta e problemática reconstrução do que já não existe. A memória sempre pertence a nossa época e está intimamente ligada ao eterno presente; a história é uma representação do passado.”

Pierre Nora (1984)

RESUMO

CULTURA, ECONOMIA E POLÍTICA: UM ESTUDO COMPARADO SOBRE A RELAÇÃO DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA COM O PODER DO ESTADO NA ALEMANHA E NOS ESTADOS UNIDOS NO CONTEXTO DA II GUERRA MUNDIAL (1939-1945)

Pedro Nogueira da Gama

Orientador: Prof. Dr. Francisco Carlos Teixeira da Silva

Resumo da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Economia Política Internacional, do Instituto de Economia / Núcleo de Estudos Internacionais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre em Economia Política Internacional.

A partir das duas guerras mundiais do início do século XX, assistimos a uma “guerra de imagens” ou uma “guerra de imaginários”, em particular, entre a Alemanha nazista e os Estados Unidos, onde a “economia” que se faz presente se caracteriza pela procura da conquista do visível e do invisível, dos olhares, dos ícones, das palavras, dos pensamentos e das interpretações. O poder global dos EUA nos campos da política, da economia, das finanças, das armas e da informação encontrava-se já consolidado no pós-1945. Considerando a idéia de uma “economia política internacional da cultura”, o objetivo dessa pesquisa é analisar criticamente o cinema como indústria cultural, como instrumento de propaganda e formador de mentalidades, como lugar de memória e como forma de contar e recontar a história. Por meio de uma análise histórica comparativa entre Alemanha e Estados Unidos, a pesquisa destaca elementos do mecanismo de “mundialização da cultura”, assim como a diferença entre a manifestação do poder na cultura e a cultura como forma de poder.

Palavras-chave: Cinema, poder estrutural, indústria cultural, Segunda Guerra Mundial.

Rio de Janeiro
Janeiro 2011

ABSTRACT

CULTURA, ECONOMIA E POLÍTICA: UM ESTUDO COMPARADO SOBRE A RELAÇÃO DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA COM O PODER DO ESTADO NA ALEMANHA E NOS ESTADOS UNIDOS NO CONTEXTO DA II GUERRA MUNDIAL (1939-1945)

Pedro Nogueira da Gama

Orientador: Prof. Dr. Francisco Carlos Teixeira da Silva

Abstract da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Economia Política Internacional, do Instituto de Economia / Núcleo de Estudos Internacionais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre em Economia Política Internacional.

From the two World Wars of the beginning of the 20th century, we could see a “war of images”, or a “war of imaginaries”, in particular, between Germany and the U.S., where the “economy” of the process is defined by the conquest of the visible and the invisible, the icons, the words, the thoughts and the meanings. The global power of the United States of America in the fields of politics, finance, weapons and information was consolidated in the post-1945. Considering an idea of an “international political economy of culture”, the objective of this research is to analyze the cinema as a cultural industry, as a propaganda instrument, a mentality creator and a way to tell and review history. Using a comparative historical analysis between Germany and the U.S., this research shows some aspects of the “mondialisation de la culture” mechanism, as well as the difference between the influence of power in the culture and the culture as a kind of power.

Keywords: Cinema, structural power, cultural industry, Second World War.

Rio de Janeiro
Janeiro 2011

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	MARCOS TEÓRICO E METODOLÓGICO	16
2.1	Sobre os Conceitos de Cultura e Imaginário Social	16
2.2	Cinema e Indústria Cultural	18
2.3	Cinema e História: uma Relação Complexa	22
2.4	Filme: Agente da História	25
2.5	Jürgen Kocka e a metodologia comparativa	28
3	O CINEMA ALEMÃO: DO NASCIMENTO DA INDÚSTRIA ATÉ SUA ESTRUTURAÇÃO NO III REICH	30
3.1	Os Primórdios do Cinema na Alemanha	31
3.2	A Evolução da Cadeia Industrial Cinematográfica na Alemanha	35
3.3	Cinema e Nazismo	42
3.4	Algumas Reflexões	53
3.5	O nazismo nas Telas de Cinema: uma Análise Fílmica	55
4	O CINEMA AMERICANO E SEU PAPEL NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL	62
4.1	A estrutura da Indústria: um Breve Olhar	67
4.2	O Modelo Americano	77
4.3	Antecedentes da Guerra: a Postura do Governo e de Hollywood	79
4.4	O Cinema Americano como “Arma de Guerra”	83
5	A ECONOMIA POLÍTICA INTERNACIONAL “VAI AO CINEMA”	92
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
	REFERÊNCIAS	99

1 INTRODUÇÃO

Desde o seu surgimento, a partir do final do século XIX, o cinema inspirou-se no passado para a construção de suas temáticas. Ainda que não represente o passado, os filmes são produtos do seu tempo e lugar, sendo, portanto, um documento da sua época, carregado de visões de mundo, interpretações, valores e ideologias. Para grande parte do público, formado por leigos, é inegável que os filmes, com seu efeito de simular a realidade de forma grandiosa, exercem admiração e fascínio. Indiscutivelmente, o cinema integra a experiência moderna do conhecimento. Para Michèle Lagny, assim como a história, o cinema é uma representação¹.

De uma maneira genérica, o cinema pode ser investigado a partir do olhar da análise fílmica, ou seja, enquanto um texto polissêmico, ou considerando seu aspecto industrial e mercantil dentro dos sistemas econômicos mundiais, em particular, do capitalismo. Também ganha importância a nacionalidade de um determinado cinema, tanto do ponto de vista de mercado, ou seja, produção, distribuição e exibição, quanto das visões, temáticas, estilos e estéticas presentes nesse cinema em um mesmo período histórico e ao longo do tempo.

Consideramos significativo chamar a atenção que as abordagens envolvendo o cinema, a história e as demais ciências sociais, em geral, dão ênfase à análise fílmica, deixando de lado um estudo profundo baseado na economia política internacional. Partimos do princípio de que a indústria cinematográfica de um país é um setor econômico importante e que deve ser compreendida a nível internacional dentro da disputa no interior do sistema interestatal pela acumulação de poder e riqueza. Portanto, é nessa perspectiva que a pesquisa aqui desenvolvida adquire relevância.

Assim, enfatizamos que essa dissertação privilegia o segundo aspecto, procurando pensar políticas, modelos e estruturas presentes nas indústrias cinematográficas da Alemanha e dos Estados Unidos no contexto da Segunda Guerra Mundial, sem, entretanto, desconsiderar sua vinculação com a forma e o conteúdo em que os filmes foram concebidos em cada país. Em outras palavras, será feito um esforço no sentido de esclarecer como os objetivos políticos

¹ “Como sublinha Viviane Sobchack (1996), percebemos através do cinema como, sob uma nova forma, se mantém a consciência histórica. Está claro, portanto, que o cinema é fonte de história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mas fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir. Ele é fonte *para* a história, ainda que, como documento histórico, o filme não produza, nem proponha nunca um “reflexo” direto da sociedade (DURGNAT, 1970), mais uma versão mediada por razões que dizem respeito à sua função. Entretanto, ele é fonte *sobre* a história, tal qual ela se constitui, na medida em que existem processos de escrita cinematográfica comparáveis àqueles da história mesma.” (LAGNY, 2009, p. 110)

e econômicos, em particular, as políticas de expansão de poder², podem se harmonizar com as práticas culturais e influenciar, no caso específico, a produção e o consumo de filmes.

A partir do olhar da economia política internacional³, junto com a história e as ciências sociais, parte-se da hipótese preliminar de que as relações políticas, econômicas, culturais e sociais estão de fato vinculadas entre si, configurando uma interdependência. No ambiente da Segunda Guerra Mundial, o recorte cronológico dessa pesquisa, nossos esforços serão no sentido de pensar uma “economia política internacional da cultura”. O cinema, a partir da produção em massa dos filmes e seu consumo enquanto bens culturais, também foi um instrumento político significativo utilizado pelos países abordados para coesão interna e cooptação de aliados, assim como fonte de arrecadação de recursos financeiros.

Como organizadora da coleção “Cinema no mundo: indústria, política e mercado”, Alessandra Meleiro ressalta que os filmes produzidos, assim como sua distribuição e exibição, sofrem um processo de concentração, indo ao encontro da tendência presente no capitalismo mundial. Portanto, seria perceptível que, ao longo do século XX, a mídia e a comunicações foram aos poucos sendo agrupadas e controladas por um número cada vez mais reduzido de empresas (MELEIRO, 2007, p. 14).

Igualmente importante seria entender como determinados padrões foram se consolidando e configurando uma transformação dos produtos fílmicos em *commodities*. Fórmulas cinematográficas, assim como padrões de comercialização da produção fílmica, podem ser entendidas dentro desse processo de transformação. Esses padrões vão ao encontro da idéia de gênese e consolidação da industrial cultural americana, conceito que será devidamente trabalhado no decorrer dessa dissertação.

² Segundo Mario Stoppino, o conceito de “Poder” em sentido estritamente social “pode ir desde a capacidade geral de agir até a capacidade do homem em determinar o comportamento do homem: poder do homem sobre o homem. O homem não é só o sujeito, mas também o objeto do Poder social. [...] Todavia, em linha de princípio, o Poder sobre o homem é sempre distinto do Poder sobre as coisas. E este último é relevante no estudo do Poder social, na medida em que pode se converter num recurso para exercer o Poder sobre o homem.” (BOBBIO, 2000, p. 933-934).

³ Para Guilherme A. Silva e Williams Gonçalves, no seu “Dicionário de Relações Internacionais”, a “Economia Política Internacional” estuda três temáticas essenciais sobre a relação entre política e economia: “a primeira diz respeito às causas e conseqüências políticas e econômicas que acompanham o surgimento e crescimento da economia mundial. Mais especificamente, a questão é em que medida e de que forma a economia mundial afeta as relações entre os Estados e a distribuição de riqueza e poder no sistema internacional. A segunda refere-se às relações entre mudanças de ordem política e de ordem econômica. O questionamento central é sobre os efeitos que algumas mudanças ocorridas em uma dessas esferas provocam na outra. A terceira temática aborda a importância dos mercados mundiais para a política doméstica e como esta última é afetada pela economia mundial.” (SILVA, 2005, p.68).

Como exemplo de fórmula cinematográfica, é possível mencionar o chamado “cinema clássico hollywoodiano⁴”, termo cunhado pela historiografia do cinema sobre o tipo de filmes majoritariamente realizados no período histórico dessa pesquisa.

Além disso, a importância que a sociedade confere ao seu passado, por meio de uma película cinematográfica, está relacionada com aspectos simbólicos, onde uma determinada memória é representada pelo discurso fílmico. Pode-se pensar memória nesse caso como a representação de um passado, que é apropriado e organizado por lembranças e esquecimentos, em que sua seqüência confere sentido ao presente⁵. Entretanto, é importante fazer uma ressalva. Não queremos afirmar que o cinema ocupou o lugar dos livros, dos documentos ou de outras fontes para a construção da memória, seja a das nações, seja a memória de diversos segmentos sociais, ainda que não tivessem faltado previsões nesse sentido.

A lógica e a consistência são o resultado de uma negociação, marcada por conflitos e instabilidade, entre diversos atores sociais uma vez que a construção social do passado confere legitimidade a determinados discursos. Sua relevância encontra-se no reconhecimento de relações de poder existentes, revelando padrões de comportamento, embora nem sempre exista uma determinação impositiva de uma determinada hierarquia, visto que inúmeros grupos se apropriam distintamente desse passado comum⁶.

⁴ Para Jacques Aumont, em seu dicionário, afirma que o termo está relacionado, ao mesmo tempo, com um período da história do cinema, um estilo estético e uma ideologia. Seu início, de difícil precisão, seria em torno dos anos 1920, terminando ao final dos anos 1950, com o *boom* da televisão e o advento dos chamados “cinemas novos” (AUMONT, 2008, p. 57). Na definição de David Bordwell, “o filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados, em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. O principal agente causal é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos.” (BORDWELL, 2005, p. 278-279).

⁵ Segundo Michel Pollak, “Quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, são os *acontecimentos* vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela, vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase herdada.” (POLLAK, 1992, p. 201).

⁶ “O trabalho de enquadramento de memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode ser, sem dúvida, interpretado e combinado a um sem número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. Mas, assim como a exigência de justificação discutida acima limita a falsificação pura e simples do passado na sua reconstrução política, o trabalho permanente de reinterpretação do passado é contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos.” (POLLAK, 1989, p. 10).

Por fim, para compreendermos a formação da nova ordem internacional no desfecho da Segunda Guerra Mundial, entendemos que é relevante investigar e comparar alguns aspectos de como se construiu a relação entre cultura, política e economia naquele contexto. Assim, consideramos nessa pesquisa dois dos principais contendores pelo poder global, a Alemanha e os Estados Unidos.

O recorte investigativo escolhido foi o papel da indústria cinematográfica desses dois países. Em linhas gerais, a articulação entre a indústria cinematográfica e o poder do Estado ocorreu distintamente na Alemanha e nos Estados Unidos, ainda que possa apresentar semelhanças. Do nosso ponto de vista, torna-se essencial a comparação entre os dois casos.

Assim, o objetivo geral da pesquisa é analisar e comparar a relação entre o Estado e a indústria cinematográfica da Alemanha e dos Estados Unidos e sua utilização política e econômica como “arma de guerra” no período da Segunda Guerra Mundial.

A hipótese geral é que essa relação levou ao fortalecimento das políticas de expansão de poder dos Estados. Em ambos os casos, houve motivações de ordem interna, como a busca de coesão e consenso, e de ordem externa, como a cooptação de aliados no esforço de guerra. Entretanto, em cada caso, o contexto e as escolhas foram distintos e, portanto, os meios e os fins tiveram semelhanças e diferenças.

Além do objetivo geral, de forma mais específica, a pesquisa procura responder as seguintes perguntas: Houve a crença de que o cinema era uma indústria essencial no esforço de guerra alemão e americano? Nesse caso, quais teriam sido as estratégias, políticas e/ou econômicas de Alemanha e Estados Unidos para produzir, distribuir e exibir seus filmes de forma a competir com os filmes produzidos pelos seus inimigos?

A presente pesquisa problematiza o cinema como indústria cultural, como instrumento de propaganda do poder e formador de mentalidades e como forma de contar determinadas visões da história, sendo relevante no processo de coesão interna e cooptação de aliados na Segunda Guerra Mundial para a Alemanha e os Estados Unidos, conforme citado.

Com base na idéia geral de influência do poder na cultura e pensando a cultura como uma forma de poder, entendemos que, a partir de uma perspectiva comparada, a pesquisa contribuiu para ampliar a discussão sobre a natureza das transformações mundiais contemporâneas, sobretudo políticas, econômicas e culturais.

Se o poder global americano, que se consolidou ao longo do século XX, passa também pela questão cultural, o diálogo entre a Economia Política Internacional (EPI), a

história, a filosofia e as ciências sociais torna-se fundamental para a compressão desse processo.

Por fim, esse diálogo também contribui de forma marcante para a construção de um programa de pesquisa, de um pensamento crítico e de uma visão alternativa à matriz anglo-saxônica que domina as principais linhas de pesquisa em Economia Política Internacional, entendida enquanto campo de estudos significativo para a compreensão do mundo moderno e contemporâneo.

2 MARCOS TEÓRICO E METODOLÓGICO

2.1 Sobre os Conceitos de Cultura e Imaginário Social

Primeiramente, precisamos qualificar o que entendemos como cultura, ou seja, como esse conceito se insere na perspectiva dessa pesquisa. Para Roger Chartier (1998), a forma como representamos o mundo nos leva a agir de determinadas formas. As representações construídas carregam as marcas de quem as constrói⁷.

Assim, pode-se entender cultura como um sistema de representações, complexo e heterogêneo, transmitido entre gerações através do processo de socialização, capaz de permitir a compreensão dos sentidos que um determinado grupo atribui a uma dada realidade social, em um determinado momento no tempo.

Essa noção vai ao encontro do pensamento de Roberto Damatta (1986). No texto “Você tem cultura?”, para a Antropologia Social e a Sociologia, a cultura deve ser entendida como a maneira de viver total de um grupo, uma sociedade, um país ou uma pessoa, diferente da concepção do senso comum de hierarquia de “civilização”. Trata-se de um conjunto de regras que diz como o mundo é classificado. Essas regras, que formam a cultura, permitem relacionar indivíduos entre si e o próprio grupo com o ambiente em que vive.

Em geral, ainda que se admitam formas de comportamento diferentes, para Damatta, existe a tendência a classificar a diferença hierarquicamente. Não é raro que tal diferença seja tomada como um desvio, constituindo-se em uma forma preconceituosa de lidar com a alteridade. Ao hierarquizar ou criticar as demais culturas usando a sua própria como referência principal, os homens adotam um comportamento dito etnocêntrico.

Pode-se afirmar, portanto, que a cultura afeta os modos de ser, pensar e agir de um indivíduo. Deve considerar a presença de conflitos no interior da sociedade e possibilitar a análise das condutas dos atores sociais em um tempo mais longo.

⁷ Segundo Roger Chartier, o conceito de representação “diz respeito às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real. Variáveis, consoante as classes sociais ou os meios intelectuais, são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro torna-se inteligível e o espaço ser decifrado. [...] As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.” (CHARTIER, 1998, p. 17).

Assim, é possível entender por que uma cultura, mesmo sendo integrada por elementos diversos e conflitantes, possui coerência e permite a produção de determinadas interpretações da realidade (DAMATTA, 1986, p. 123-124).

Um aspecto relevante da cultura é a transmissão osmótica, o que contribuiu para reforçar a ilusória convicção de que determinados conhecimentos, aptidões e atitudes são dons inatos aos homens e mulheres que, desse modo, não são compreendidos como resultado de uma aprendizagem.

É possível afirmar que, a partir do seu nascimento, são criadas em torno do homem e da mulher expectativas de que exerçam determinados papéis e adotem certos comportamentos, havendo assim um objetivo a ser alcançado pelos indivíduos, ou seja, um sentido de vida.

Por um lado, a construção cultural não pode ser analisada como algo imutável, pois devem ser considerados seus componentes sociais, econômicos e históricos. Assim como cada grupo social constrói suas representações de dominante e dominado, inimigo e aliado, de nacional e estrangeiro, entre outras, essas representações podem sofrer alterações de uma geração para outra.

Por outro lado, considerando que não existe ser humano sem cultura, é possível afirmar que a cultura atua como um regulador coercitivo do comportamento humano. É essa perspectiva da cultura, ou seja, como um mecanismo de controle, que permite entender que o ambiente natural da cultura são os diversos espaços de sociabilidade e que o comportamento humano sofre rupturas, mas também possui uma dimensão de permanência, ou seja, uma continuidade (DAMATTA, 1986, p. 125).

Por fim, é um equívoco confundir cultura de massa com cultura popular. Para Eduardo Geada (1976), se a primeira seria um produto do capitalismo industrial, sendo explorada comercial e ideologicamente, a segunda estaria relacionada com uma concepção de mundo. No campo da cinematografia, não se deveria, portanto, identificar filmes comerciais com filmes populares.

Em resumo, ainda que uma mensagem possa ser interpretada diferentemente de acordo com o contexto social, cultural e histórico em que é recebida, deve-se pensar que o aspecto popular de um filme não é caracterizado pelo público receptor, mas pela natureza do seu discurso e de seu conteúdo (GEADA, 1976, p. 50).

Por fim, acreditamos que o sentido de cultura aqui pensado se articula com o conceito de imaginário social segundo Bronislaw Basko (1985). Para esse autor, o imaginário

social sofre a mediação dos sistemas simbólicos, que são formados a partir da vivência dos agentes sociais, aquilo que os impulsiona (BASKO, 1985, p. 311).

O imaginário social seria formado e desenvolvido por um grupo coletivo, respondendo aos seus próprios conflitos e separações reais ou potenciais. Agiria no sentido de regular a vida dessa coletividade. Nesse sentido, constitui certas representações, definindo papéis sociais, revelando e atribuindo um conjunto de crenças, valores e comportamentos comuns, que são entendidos como corretos para serem seguidos. O imaginário também é disputado, pois confere sentido à realidade e motiva o grupo a determinadas ações. Além disso, pode ser expresso pela linguagem.

Assim, pensando a articulação entre a cultura e o imaginário social com a política e a economia, entendemos que é preciso analisar os estudos teóricos de Theodor Adorno, Max Horkheimer e Walter Benjamin. Acreditamos que as reflexões feitas por esses pensadores são importantes para nortear os rumos dessa pesquisa.

2.2 Cinema e Indústria Cultural

Jacques Aumont e Michel Marie (2008, p. 83), organizadores do “Dicionário teórico e crítico do cinema”, propõem uma leitura sobre a economia política do cinema. Por um lado, na visão liberal, haveria uma predileção pelo estudo das condições de oferta e procura do mercado cinematográfico, as preferências e o comportamento do público, as políticas de preço e a rentabilidade do setor. Por outro lado, para o marxismo, a ênfase estaria na questão da procura pelo lucro como principal motivação da sua evolução econômica, a formação paulatina dos oligopólios e monopólios e as alianças e conflitos entre as empresas privadas e o Estado.

Segundo Robert Sklar (1978) em “História social do cinema americano”, os detentores de capital perceberam rapidamente, no cinema e na indústria cinematográfica, uma forma de perpetuar e aumentar seus lucros⁸.

Além disso, os políticos e o Estado notaram o incrível potencial que os meios de comunicação e o cinema tinham para divulgar seus valores, hábitos, pontos de vista e idéias políticas, conforme cita Sidney Lens (2006) a respeito da Guerra Hispano-Americana⁹.

Organizado no princípio dos anos 1920, o Instituto de Pesquisa Social, que ficou mais conhecido como “Escola de Frankfurt”, reuniu pensadores que procuraram discutir essas questões no interior da relação entre cultura e capitalismo.

Adorno e Horkheimer (1985) refletiram sobre a transformação da arte e da cultura em mercadoria, preocupados inclusive com a possibilidade do uso do cinema para manipular e conduzir as massas¹⁰ em um determinado sentido. Entretanto, Benjamin (1994) via o cinema também como um instrumento de educação das massas e, portanto, a serviço da revolução. Vejamos mais detalhadamente os dois lados.

Para Benjamin, a capacidade de reprodução em série advinda do desenvolvimento tecnológico industrial permitiu uma aproximação entre a arte e os consumidores. Por um lado, o acesso à arte ficou mais democrático, o que seria salutar. Por outro lado, Benjamin também enxergava a possibilidade de manipulação dos consumidores, seja reforçando o *status quo*, seja na implantação de um regime autoritário. Nesse caso, os políticos fariam uso das novas tecnologias, reproduzindo sua imagem e sua fala para uma grande população, divulgando em

⁸ Diversos filmes foram produzidos e exibidos sobre a Guerra Hispano-Americana de 1898. Contudo, muitos deles eram simulações, utilizando cenários, atores e “efeitos especiais”. Assim, através do cinema, transformava-se a guerra em espetáculo. Segundo Robert Sklar, “A guerra com a Espanha em 1898 deu aos produtores cinematográficos sua primeira e principal oportunidade de espetáculo. O fervor patriótico erguia-se tão alto que não era difícil sentir a receptividade do público aos filmes sobre a guerra, ainda que alguns fossem tão obviamente fabricados quanto um hasteamento de bandeira diante de um fundo pintado, chamado por (Thomas) Edison *Raising Old Glory Over Moro Castle* (1899). É evidente que a fabricação estava na ordem do dia: não se fez nenhum filme da luta em Cuba. O importante era a maneira com que os cineastas respondiam ao desafio de produzir a guerra em proveito do público de *vaudeville*.” (SKLAR, 1978, p. 34).

⁹ Sidney Lens destaca o importante papel da chamada “imprensa amarela” na Guerra Hispano-Americana em exacerbar a situação em Cuba através de reportagens “delirantes” e “desonestas”. Assim, teria provocado uma grande solidariedade popular contra a Espanha, devidamente explorada pelo presidente William McKinley e o grupo político que o apoiava, cujos interesses eram comerciais e estratégicos. “Numa sociedade ocidental, essa é a fórmula perfeita para a intervenção imperialista: aproveitar a onda de preocupações populares idealistas para promover a causa de outros interesses específicos.” (LENS, 2006, p. 265-270).

¹⁰ Segundo Cassio Ortegati, no “Dicionário de Política” de Norberto Bobbio, uma “sociedade de massa” surge no processo de avanço da modernidade. Vínculos como os da família e dos grupos locais perdem força para as relações intermediadas pelos meios de comunicação de massa. É definida como “uma sociedade em que a grande maioria da população se acha envolvida, seguindo modelos de comportamento generalizados, na produção em larga escala, na distribuição e no consumo dos bens e serviços, tomando igualmente parte na vida política, mediante padrões generalizados de participação, e na vida cultural através do uso dos meios de comunicação de massa.” (BOBBIO, 2000, p. 1211).

maior escala suas concepções políticas e sua visão de mundo, procurando assim moldar o comportamento do seu público (BENJAMIN, 1994, p. 183).

Entretanto, Adorno e Horkheimer tinham uma visão diferente, mais pessimista. Para esses pensadores, a arte e a cultura estavam sendo submetidas à lógica capitalista, tornando-se mercadoria. Nesse sentido, seu valor de troca dominaria seu valor de uso. A exploração dos bens culturais dentro dessa lógica foi denominada de “indústria cultural”. Esse termo aparece primeiramente no texto de 1947 de Adorno “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”.

Em resumo, a indústria cultural era fruto do capitalismo e, ao mesmo tempo, um de seus estimuladores, pois também produzia e veiculava a ideologia dominante. Assim, procurava conferir um sentido comum e tornar a sociedade cada vez mais homogênea do ponto de vista ideológico, evitando a formação de uma consciência crítica e questionadora. Para Adorno e Horkheimer, o cinema seguiria essa lógica e, portanto, não poderia ser considerada como arte (ADORNO, 1985, p. 100).

Quando Adorno e Horkheimer pensaram no conceito de indústria cultural, estavam observando o que acontecia nos Estados Unidos. Seria visível a utilização de meios como o cinema e o rádio como instrumentos de propaganda, de manipulação e de submissão pelas elites dos demais estratos sociais.

Para esses autores, a cultura contemporânea tendia a tornar homogêneos os produtos de consumo, mas também os hábitos, os costumes, as práticas e expressões culturais. O rádio e o cinema estariam incluídos dentro dessa lógica e, nesse sentido, ambos seguiriam a tendência do capitalismo daquele tempo, ao considerar que a vontade de lucro do capital seria mais facilmente realizada num processo de produção em série, nos moldes do fordismo e do taylorismo. Assim, pensavam na homogeneização das classes operárias e dos trabalhadores, não apenas do ponto de vista material, mas também do pensamento¹¹ (ADORNO, 1985, p. 100).

Sob esse aspecto, Adorno e Horkheimer criticaram veementemente naquele tempo a indústria cinematográfica. Os filmes, com seu conteúdo padronizado e o uso freqüente das

¹¹ Antonio Gramsci resume assim a influência do fordismo e do taylorismo no comportamento dos trabalhadores: “Com efeito, Taylor expressa com brutal cinismo o objetivo da sociedade americana: desenvolver, grau máximo, no trabalhador, os comportamentos maquinais e automáticos, quebrar a velha conexão psicofísica do trabalho profissional qualificado, que exigia uma certa participação ativa da inteligência, da fantasia, da iniciativa do trabalhador, e reduzir as operações produtivas apenas ao aspecto físico maquinal [...] O industrial americano se preocupa em manter a continuidade da eficiência física do trabalhador, de sua eficiência muscular nervosa: é de seu interesse ter um quadro estável de trabalhadores qualificados, um conjunto permanentemente harmonizado [...]” (GRAMSCI, 2007, p. 266-267).

mesmas fórmulas, acabariam por levar a uma alienação das massas, não apenas inibindo o pensamento crítico, mas alimentando falsos pensamentos. Assim, o cinema funcionaria como um instrumento de reprodução das idéias das classes dominantes.

Na verdade, a crítica dos dois autores não se resumiria apenas ao cinema; a indústria cultural, em suas várias formas, teria como característica a exacerbação do lugar comum. A diversão promovida pela indústria cultural seria, na verdade, uma forma de controle, sendo um “prolongamento do trabalho no capitalismo tardio” (ADORNO, 1985, p. 113).

A indústria cultural ocuparia o tempo de lazer e diversão entre dois períodos de trabalho. A vida alienada seria mantida e o poder do capital sobre o trabalho aumentaria. Segundo Adorno e Horkheimer, ocorreria uma dissolução entre as fronteiras da realidade e da representação. Assim, a cultura do cinema anulava a possibilidade de reflexão e de crítica¹².

Por fim, é interessante destacar alguns comentários de Simone Biscouto Fressato sobre a diferença do pensamento de Adorno e Horkheimer e de Benjamin.

Para essa autora, os dois primeiros enxergavam a cultura sendo transformada em ideologia, uma vez que a reprodução dessa cultura esteve submetida ao capital e aos métodos industriais. Entretanto, Benjamin teria visto também uma relação dialética. Em outras palavras, se o cinema tinha o potencial de alienar as massas, propagar e reproduzir a ideologia das elites, também podia ser utilizado como um poderoso instrumento de denúncia e de contestação dessa ideologia (FRESSATO, 2009, p. 97).

Eduardo Geada (1976) parece concordar em vários aspectos com as idéias de Adorno e Horkheimer. Ele ressalta que, ao mesmo tempo em que a indústria cinematográfica provocou uma forte divisão do trabalho na produção dos filmes, também gerou uma tendência à uniformização dos mesmos, tanto na forma quanto no conteúdo.

O objetivo desse processo seria atrair um número cada vez maior de consumidores. Nesse sentido, o que poderia ser novo, original e imaginativo acaba por se limitar diante da lógica da organização capitalista industrial e não por falta de talento e recursos dos diretores, roteiristas, atores e todos aqueles envolvidos na dinâmica de criação dos filmes (GEADA, 1976, p. 48).

Se considerarmos a ascensão nazista na Alemanha da década de 1930, não deixa de ser compreensível a visão pessimista de Adorno e Horkheimer sobre a submissão das massas ao autoritarismo de uma cultura industrializada e mercantilizada, transformada em uma

¹² Nas palavras de Soleni Biscouto Fressato, “a cultura, que deveria ser o fator de diferenciação e de negação totalizante no capitalismo, se torna mais um mecanismo de reprodução do mesmo e não o menos importante” (FRESSATO, 2009, p. 93).

ideologia das elites, seja ela política e/ou econômica. Sobre o caso da Alemanha nazista, que a princípio parece reforçar a visão dos dois “frankfurtianos”, apresentaremos um panorama histórico no segundo capítulo dessa pesquisa.

2.3 Cinema e História: uma Relação Complexa

Eduardo Morettin (2007) analisa a obra de Marc Ferro, um dos principais historiadores a problematizar a relação entre história e cinema¹³.

Segundo Morettin, Ferro encarava o filme como um “contra-poder”, devido ao seu caráter autônomo em relação aos diversos outros poderes da sociedade, podendo representar uma ideologia original e independente. Assim, haveria uma margem de manobra com relação ao pensamento hegemônico, propondo uma visão de mundo diferenciada e permitindo uma reflexão e uma crítica nova (MORETTIN, 2007, p. 41).

Entretanto, Morettin cita que Ferro também reconhecia a possibilidade de que tal potencial não se realizasse por completo. Nos regimes totalitários, por exemplo, a produção cultural, em particular artística, sofreu pressões e controles demasiados, fazendo com que roteiristas, diretores e todos aqueles envolvidos na realização dos filmes perdessem direito à produção de sentido. Dessa forma, a uniformização totalitária imprimia sua marca ideológica no discurso fílmico (MORETTIN, 2007, p. 41).

Morettin concorda com Ferro de que o cinema não é uma expressão direta das ideologias que o produzem. Em outras palavras, um filme possui tensões internas. Entretanto, para Morettin, não se pode perder de vista o aspecto polissêmico da imagem. Nesse sentido, um filme pode conter leituras antagônicas e contraditórias sobre os fatos, tornando essa tensão algo inerente a sua própria estrutura interna (MORETTIN, 2007, p. 42).

Outro ponto relevante diz respeito ao papel de mediação exercido pelo filme, ou seja, entre a apreensão da realidade pelo filme e a percepção feita e o sentido dado pelos espectadores. Assim, um filme pode possuir aspectos independentes em relação ao poder, comportando elementos que provêm uma “contra-análise da sociedade”.

¹³ Assim como Ferro, o historiador francês Pierre Sorlin se debruçou sobre as questões relacionadas ao uso do cinema pelos historiadores. Na década de 1970, ele salientou que, na maioria das pesquisas até então, as imagens eram um mero adendo às referências bibliográficas. Na sua crítica, ele afirmava: "Nenhum historiador cita um texto sem situá-lo ou comentá-lo: em contrapartida, alguns esclarecimentos puramente factuais são geralmente suficientes para a ilustração." (SORLIN, 1977, p. 39).

Morettin destaca que, segundo a análise de Ferro, a “contra-história” elaborada pelo cinema possuiria uma complementaridade com aquela feita pela tradição escrita.

Mas, apesar de complementar, seria uma forma privilegiada de “contra-história”, pois trabalharia com elementos que não são explicitamente mostrados na sociedade e no seu funcionamento (MORETTIN, 2007, p. 43).

Entretanto, para Morettin, o argumento de Ferro é contraditório. Assim, chama a atenção para filmes produzidos por grupos que estariam à margem da sociedade. Esses grupos revelariam o inverso da sociedade a que pertencem. Se todo filme permite uma “contra-análise”, então, os filmes feitos por esses marginalizados “não forneceriam elementos para a sua própria contra-análise, pondo abaixo a representação que fazem de si e da sociedade?” Mais uma vez, Morettin ressalta que perceber o “visível” através do “não-visível, a “história” através da “contra-história”, é problemático, pois as tensões e contradições internas devem ser pensadas enquanto elementos inerentes ao filme (MORETTIN, 2007, p. 43).

O cinema, enquanto fonte para o trabalho do historiador e do cientista social, para Ferro, teria relação com uma série de aspectos. Primeiramente, deve-se ressaltar o estatuto cultural que o cinema adquiriu ao longo do século XX.

Sua aceitação como fonte histórica indicaria uma mudança na formação dos pesquisadores, que se aproximaram tanto teórica quanto metodologicamente de informações dessa natureza, como parte significativa do rompimento com uma historiografia antiga cuja tradição dava pouco ou nenhuma relevância às fontes não escritas. Além disso, para Ferro, a exclusão do filme ocorria também devido ao seu pertencimento ao imaginário da sociedade, o que também não era analisado do ponto de vista social, econômico e histórico (MORETTIN, 2007, p. 47-48).

Para o autor, todos os filmes devem ser considerados, independente do gênero a que possam pertencer. Partir do princípio que um filme ficcional teria um valor menor em relação aos cinejornais e documentários seria um equívoco. Ao contrário, Ferro enxergava uma vantagem naquele tipo de produção: por ter maior exposição e distribuição, possibilitaria maiores informações sobre a interação do filme com a sociedade através da recepção do público e dos críticos de cinema (MORETTIN, 2007, p. 49).

É importante considerar a questão da objetividade e da autenticidade do discurso fílmico. Uma das pretensões do discurso histórico, como o distanciamento através da diluição do ponto de vista, ganharia um formato no filme através do uso do comentário (MORETTIN, 2007, p. 52).

O comentário daria crédito, como uma verdade revelada por um testemunho, o que camuflaria, entretanto, a ideologia de um filme. É preciso observar que sempre existe um ponto de vista dado pela narrativa ou um “princípio orientador das escolhas”. Essa concepção de discurso que toma para si uma impessoalidade, como exigiria a ciência, ou seja, uma neutralidade, como se os fatos narrassem a si mesmos, também foi objeto de imensa contestação sobre a escrita da história (MORETTIN, 2007, p. 53).

Sobre a representação da história no cinema, vale ressaltar que a representação cinematográfica traz informações relevantes sobre seu presente. Tanto a ficção quanto o documentário informariam uma “realidade social”, ainda que diferentemente. É considerando questões como montagem das imagens, parcialidade e anacronismo, em relação aos fatos apresentados, que o filme pode se revelar como documento histórico do tempo, do lugar e da sociedade que o produziu (MORETTIN, 2007, p. 54-55).

Morettin destaca pelo menos quatro tradições no que diz respeito às formas de manifestação da história no cinema. A primeira, próxima ao positivismo, se preocupa com a fidelidade na reconstituição. Outra tradição está relacionada à produção de filmes que “constituem somente a transcrição fílmica de uma visão de história que foi concebida por outros”. Uma terceira proporia sua própria visão de mundo, procurando subverter o discurso histórico oficial ou dominante. Morettin lembra que Ferro apontava para uma quarta tradição, em que os filmes criam uma estrutura histórica própria. Nesse sentido, seriam discursos históricos totalmente cinematográficos (MORETTIN, 2007, p. 54-55).

Morettin chama a atenção na pesquisa de Ferro sobre a questão do cinema como uma fonte complementar a um dado saber histórico. O referencial é o conhecimento sobre o passado com base na história, pois o registro cinematográfico não permitiria representar todos os aspectos de uma sociedade. Essa seria uma característica inerente ao documento fílmico (MORETTIN, 2007, p. 59).

Entretanto, Morettin crê que se deve ter cuidado ao chamar a história para dar sentido à produção cinematográfica de um determinado período. Uma leitura teleológica do processo histórico, a partir do conhecimento oriundo da tradição escrita, poderia vincular a leitura dos filmes de uma dada época a eventos que lhes são posteriores, apontando um futuro que iria acontecer. Essa visão acabaria por limitar a interpretação dos filmes (MORETTIN, 2007, p. 60).

Ao tratar da exploração das possibilidades do cinema como uma das ferramentas de construção historiográfica, a compreensão da linguagem cinematográfica e a análise fílmica,

segundo Morettin, são fundamentais para o trabalho do pesquisador. Não se deve limitar às leituras da crítica da época ou às intenções explicitadas pelo diretor e pelo roteirista, mas ao sentido que é captado pelo público¹⁴.

Não existe algo menor ou insignificante: qualquer que seja o elemento ou o detalhe deve ser considerado, pois é assim que surge o sentido. Dessa forma, poderia evitar que o filme se submeta ao estudo histórico tradicional. Ao mesmo tempo, não se pode isolar o filme do seu contexto histórico, pois se deve partir das perguntas levantadas pela própria análise do filme para questioná-lo (MORETTIN, 2007, p. 63).

Por fim, para Morettin, a importância de um filme no seu aspecto de fonte histórica, encontra-se na identificação pelos pesquisadores dos conflitos, ambigüidades, tensões e incertezas de uma sociedade que são revelados pela análise fílmica (MORETTIN, 2007, p. 64).

2.4 Filme: Agente da História

“Chegará um momento em que às crianças nas escolas se lhes ensinará tudo através dos filmes. Nunca mais se verão obrigadas a livros de história.”

David W. Griffith, cineasta

Em seu texto “Apologia da relação cinema-história”, Jorge Nóvoa (2008) cita Griffith como um dos grandes produtores de ideologia. De fato, uma de suas obras mais conhecidas, “O Nascimento de uma Nação” (GRIFFITH, 1915), glorifica a segregação racial. Os brancos, protestantes e anglo-saxões, representantes da civilização, superavam a barbárie dos negros e mestiços.

Nóvoa comenta que as tecnologias audiovisuais, ao permitirem novas possibilidades de representação do real e do imaginário social e histórico, também abriram novos caminhos investigativos para a escrita historiográfica (NÓVOA, 2008, p. 24).

Assim, na linha proposta por Marc Ferro e outros adeptos da “Nova História”, o pesquisador tem a capacidade de criar suas fontes, explorando não apenas os documentos escritos, mas superando os limites epistemológicos.

¹⁴ Em outras palavras: “É importante, portanto, para que possamos apreender o sentido produzido, refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer do seu trajeto.” (SORLIN, 1977, p. 62).

Nesse sentido, a criação e disseminação de conhecimento, a partir de diversas mídias, devem ser incorporadas à prática cotidiana dos programas de pesquisa¹⁵.

Nóvoa lembra que, a partir da Primeira Guerra Mundial, foi levada ao extremo a prática de utilizar os filmes como instrumentos de registro dos eventos históricos.

Além do uso estratégico, como documento visual das armas dos inimigos ou o moral das tropas na frente de batalha, os filmes serviram significativamente como um “jornal” informativo, divulgado para a população nacional e seus aliados na guerra (NÓVOA, 2008, p. 25).

Contudo, assim como a história, a economia e as ciências sociais, o cinema é uma representação e uma construção intelectual. Nesse sentido, está sujeito aos interesses dos diversos grupos sociais, em especial, daqueles que detém o poder midiático¹⁶.

Do nosso ponto de vista, Nóvoa parte de uma perspectiva marxista ao acrescentar que o cinema foi um veículo relevante para a disseminação de uma mentalidade urbano-industrial moderna, que buscava não somente conservar as relações e hierarquias sociais, mas também gerar e propagar novas relações sociais, econômicas e políticas (NÓVOA, 2008, p. 31).

Em grande medida, a mentalidade produzida e exibida nas películas torna-se reflexo de uma visão histórica, social e econômica de indivíduos e grupos que detém e controlam os meios de produção da cultura do cinema (NÓVOA, 2008, p. 32).

De uma forma ampla, a presença e reprodução da ideologia de um grupo social, seja o portador de uma identidade nacional, seja os integrantes de uma elite política dominante, também se utilizaram do trabalho de historiadores, filósofos, economistas e cientistas sociais, no sentido de erigir uma visão hegemônica sobre os dominados e os vencidos (NÓVOA, 2008, p. 33).

¹⁵ “[...] Nenhum documento se impôs tanto, de tal modo a fazer jus a uma elaboração teórica, como ocorreu com o filme. Este, para o cientista social, para o psicólogo e para o psicanalista, passou a ser visto como um modelador de mentalidades, sentimentos e emoções de milhões de indivíduos, de anônimos agentes históricos, mas também como registro do imaginário e das ações dos homens nos vários quadrantes do planeta.” (SORLIN, 1977, p. 39).

¹⁶ “O fenômeno do cinema se transformou assim, rapidamente, em um excelente meio de dominar corações e mentes, criando e manipulando evidências, elaborando uma realidade que quase nunca coincide objetivamente com o processo histórico que pretende traduzir. A *realidade-ficção* do cinema promove, de fato, as leituras e interpretações das camadas sociais que, direta ou indiretamente, controlam os meios de produção cinematográfica. Estes se tornaram, ao longo do século, um dos mais eficazes instrumentos de promotores de substância ideológica homogeneizadora da dominação do capital nas diversas nações e no mundo, a ponto de usar, de mais a mais, em alguns meios científicos e em diversas latitudes/longitudes, já não mais tanto a idéia de consenso, mas a noção do “*pensamento único*”, para acentuar a ação dominante dos meios de comunicação hoje.” (SORLIN, 1977, p. 39).

Da mesma maneira, documentários ou filmes ficcionais são traduções de uma auto-imagem desse grupo social que é construída e reconstruída incessantemente. Esse aspecto adquire uma importância ainda maior se considerarmos a capacidade praticamente ilimitada de reprodução técnica dos filmes, além do seu grande alcance, o que permite atingir uma vasta população, tanto no seu país de origem quanto no exterior (NÓVOA, 2008, p. 33).

Segundo Nóvoa, o “nazi-fascismo” e o “stalinismo”¹⁷ seriam exemplos de fenômenos históricos que utilizaram exaustivamente o cinema como instrumento difusor de sua visão de mundo (NÓVOA, 2008, p. 33).

Igualmente importante, na visão desse autor, as mensagens presentes nos filmes americanos deixariam evidente que a indústria cinematográfica dos Estados Unidos talvez continue sendo uma das mais significativas “fábricas de ideologia” do século XX. Todos esses exemplos ainda provocam polêmicas e exigem que os pesquisadores e os programas de pesquisa se debrucem com vigor sobre essa temática (NÓVOA, 2008, p. 33).

Por fim, esse autor sugere uma metodologia para análise de filmes. Para essa pesquisa, alguns filmes foram escolhidos e sua análise procurou seguir essa metodologia¹⁸.

Sobre a análise fílmica, um aspecto relevante diz respeito à tradicional diferenciação entre documentários e filmes de ficção, ou seja, os primeiros seriam “realistas”, enquanto a ficção estaria impregnada de elementos fantasiosos. Esse aspecto foi criticado por Ferro, conforme observado por Morettin.

Marcos Napolitano (2005), em “A História depois do papel”, enfatiza que se trata de um equívoco considerar essa diferenciação. Ambos podem ser testemunhos de uma sociedade, assim como ambos podem ser percebidos por uma parte do público como registros de uma “verdade histórica”. Se os documentários e cinejornais podem ser fontes instigantes para o pesquisador, assim também devem ser considerados os filmes de ficção (NAPOLITANO, 2005, p. 241).

Ainda que filmes possam estar de fato a serviço de uma ideologia, no sentido de criar uma falsificação, não se pode perder de vista a natureza da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, Napolitano afirma que cinema é manipulação, ou seja, algo que é intrínseco ao filme.

¹⁷ Esses termos são considerados problemáticos para diversos críticos da tese do totalitarismo. Para uma crítica mais aprofundada, ver Francisco Carlos Teixeira da Silva (2000).

¹⁸ “1) realizar o planejamento prévio; 2) fazer o levantamento das películas disponíveis; 3) selecionar os filmes e estabelecer a conexão entre seu conteúdo e a temática histórica a ser tratada; 4) pesquisar os processos e fatos históricos concernentes aos períodos abordados pelos filmes; assim como aos períodos em que eles foram produzidos; 5) pesquisar a biografia e as idéias dos realizadores dos filmes e as condições de sua produção; 6) analisar e criticar os conteúdos das películas, transformando-as em fontes documentais; 7) Elaborar questões, reflexões e problemas acerca das temáticas abordadas pelos filmes e sua relação com o processo real.” (SORLIN, 1977, p. 38).

É preciso cuidado, pois não é raro que um filme apresente ambigüidades e contradições, ou seja, nem sempre consiga apresentar uma visão única, coesa e lógica, daquilo que se propõe a mostrar, contrariando a intenção de seus realizadores, mesmo quando esses filmes sofrem as mais variadas interferências e contam com o suporte financeiro do Estado (NAPOLITANO, 2005, p. 244)

Assim, uma vez estabelecido o arcabouço teórico e metodológico para a pesquisa com filmes, é preciso também definir a forma como será desenvolvido o estudo comparativo entre os casos da Alemanha e dos Estados Unidos.

Para essa finalidade, foi escolhida a metodologia comparativa para os estudos históricos, conforme detalhada por Jürgen Kocka.

2.5 Jürgen Kocka e a metodologia comparativa

Segundo Kocka, a abordagem comparativa auxiliaria a formular questões e elucidar perfis de situações consideradas únicas. Também seria fundamental para esclarecimentos causais e sua crítica. Além disso, tornaria a pesquisa menos “provincial”. Por fim, também tem sido usada nas pesquisas “transnacionais” ou “história cruzadas”.

Vale ressaltar que, para esse autor, comparação significa tratar e debater dois ou mais fenômenos históricos sistematicamente, considerando suas semelhanças e diferenças como o intuito de gerar determinados conhecimentos (KOCKA, 2003, p. 39).

Os propósitos desse método poderiam ser classificados nos seguintes objetivos: heurísticos, descritivos, analíticos e paradigmáticos.

Do ponto de vista heurístico, a abordagem comparativa possibilita que seja feito um questionamento considerando, por exemplo, a hipótese de que algum acontecimento em um determinado lugar do tempo e do espaço possa ter ocorrido de forma semelhante em outro lugar e em outra época, baseado em similaridades entre os dois lugares e contextos (KOCKA, 2003, p. 40).

Como objetivo descritivo, a comparação auxilia a traçar os perfis de casos considerados únicos, opondo-os a outros casos. O método comparativo, nesse caso, serve para dar suporte às noções de singularidade, mas também para questionar ou alterar essas noções (KOCKA, 2003, p. 40).

Analicamente, a comparação também se mostrar útil para revelar e elucidar questões de causa, ou seja, quando se faz perguntas causais e se busca respostas causais (KOCKA, 2003, p. 40).

Como propósito paradigmático, deve ocorrer um distanciamento do pesquisador em relação ao caso que será pesquisado. A idéia é que se perca o aspecto de auto-evidência do caso e que o mesmo seja visto como mais uma possibilidade. A comparação abriria novas perspectivas, tornando a pesquisa, portanto, menos “provincial” (KOCKA, 2003, p. 41).

Por fim, alguns comentários sobre as abordagens transnacionais. Desse ponto de vista, comparações internacionais e interculturais estariam não apenas interessadas nas semelhanças e diferenças, mas igualmente nos processos de influência mútua e percepção recíproca e nos cruzamentos, em que um caso contribui para a constituição do outro (KOCKA, 2003, p. 42).

É a partir da abordagem transnacional que entendemos que essa pesquisa deve ser analisada. Uma leitura comparada, considerando alguns aspectos dos casos da Alemanha e dos Estados Unidos, será construída nos capítulos subseqüentes.

Assim, considerando o suporte teórico e metodológico aqui apresentado, partiremos agora para uma investigação sobre o cinema alemão e americano, enquanto indústria, e sua relação política e econômica com seus respectivos Estados durante o principal conflito mundial no século XX. Desde já, enfatizamos que foi necessário um olhar retrospectivo a fim que se torne mais claro e compreensível essa relação antes de abordarmos o recorte temático e cronológico escolhido para essa pesquisa.

3 O CINEMA ALEMÃO: DO NASCIMENTO DA INDÚSTRIA ATÉ SUA ESTRUTURAÇÃO NO III REICH

Um aspecto essencial para entender a Segunda Guerra Mundial diz respeito ao conceito de política de potência. Segundo Luigi Bonanate, esse conceito desenvolveu, em especial, o princípio da “supremacia da política externa” sobre a interna (BONANATI, 2001, p. 59).

Segundo esse princípio, com o crescimento do número de Estados e da complexidade das suas relações, o principal dever dos governantes é garantir a soberania do Estado¹⁹, protegendo suas fronteiras e seus cidadãos contra possíveis ameaças de outros Estados (BONANATI, 2001, p. 59).

Nesse sentido, a política de potência implica na submissão da política interna às ameaças e aos perigos que podem advir dos vizinhos. Adicionalmente, faz-se necessária uma política externa ostensiva e uma política militar forte, que tenham como objetivo a expansão de forma a enfrentar as condições hostis do “estado de natureza” hobbesiano²⁰ presentes no sistema mundial interestatal²¹ (BONANATI, 2001, p. 59).

É nesse sentido que os esforços a seguir procuram entender como se deu a origem da indústria cinematográfica na Alemanha.

¹⁹ “Em virtude do caráter territorial do Estado, a soberania é exercida exclusivamente no âmbito interno; não pode haver soberania externa. “Soberania externa” é um contra-senso, uma vez que um dos atributos da soberania é não reconhecer qualquer poder que lhe seja superior. Um Estado, por ser soberano, não pode acatar as leis formuladas por outro Estado. Em relação aos demais Estados, que são soberanos e, por conseguinte, juridicamente iguais, o Estado desfruta de independência.” (GONÇALVES, 2004, p. 14).

²⁰ “Entre homens sem senhores há uma guerra perpétua de cada homem contra o seu vizinho; nenhuma herança para transmitir ao filho nem para se esperar do pai; nem propriedade de bens ou terras; nem segurança; mas liberdade plena e absoluta para cada indivíduo; assim, nos Estados e nas comunidades independentes, cada comunidade e não cada homem tem liberdade absoluta de fazer o que julgar, ou melhor, o que aquele homem ou assembléia que representa a comunidade julgar melhor para o proveito dessa mesma comunidade. Mas, além disso, vivem numa condição de guerra perpétua e à beira do combate, com as fronteiras fortificadas e com os canhões apontados para todos os vizinhos” (HOBBS apud BONANATI, 2001, p. 58).

²¹ “O sistema de Estados modernos é composto de unidades soberanas, coordenadas e justapostas. Os Estados individuais não são órgãos do sistema de Estados, dado que não são postulados e investidos de poderes por ele; os Estados não derivam suas prerrogativas de governo do sistema de Estados, mas possuem-nas, outrossim, a título igual e autodeterminado. Os Estados não pressupõem o sistema, geram-no.” (POGGI, 1981, p. 97).

3.1 Os Primórdios do Cinema na Alemanha

Para o pesquisador do cinema alemão Siegfried Kracauer (1988), “os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico” (KRACAUER, 1988, p. 17). Um detalhe importante, que não se pode perder de vista, é que sua afirmação está intimamente ligada a sua época histórica. Entretanto, as razões que o levaram a pensar assim permanecem interessantes para essa pesquisa. Iremos então analisá-las mais profundamente.

Em primeiro lugar, os filmes seriam um produto coletivo, ou seja, o trabalho de cada indivíduo envolvido na realização do filme acabaria por se vincular aos demais. Os interesses distintos seriam negociados entre si, formando um trabalho em equipe, cujo resultado final apresentaria aspectos e características comuns a todos (KRACAUER, 1988, p. 17).

Adicionalmente, os filmes estariam destinados a satisfazer os interesses e desejos das grandes massas anônimas. Mesmo os filmes de propaganda teriam que refletir alguns aspectos culturais, que não poderiam ser inventados. Além disso, dentro de um clima competitivo, a necessidade de lucro levaria a um ajustamento das preferências, sob pena de mau desempenho nas bilheterias (KRACAUER, 1988, p. 17).

Assim, ainda que uma indústria cinematográfica como Hollywood realizasse esforços de publicidade e persuasão no sentido de influenciar a preferência do público, Kracauer acreditava que “no longo prazo, os desejos do público determinam a natureza dos filmes de Hollywood” (KRACAUER, 1988, p. 18).

Contudo, Kracauer ressalta que o cinema alemão nasceu em boa medida por interferência direta das autoridades estatais, sendo resultado da constatação, no decorrer da Primeira Guerra Mundial, da poderosa influência dos filmes estrangeiros de inspiração antigermânica. Ainda que fosse uma mídia recém-criada, governantes, intelectuais e a elite culta alemã demoraram a perceber a capacidade inerente ao cinema de influenciar comportamentos (KRACAUER, 1988, p. 50).

Adicionalmente, puderam notar que não havia uma produção nacional que pudesse dar conta de competir com aqueles filmes. Para atender o público interno, foram produzidos inúmeros filmes, que, no entanto, apresentavam problemas. Diferentemente dos filmes dos Aliados, não havia a preocupação de veicular uma propaganda. Para piorar, eram de qualidade técnica inferior. Assim, ao perceberem o risco desse contexto, foi providenciada uma atuação governamental direta na produção de filmes (KRACAUER, 1988, p. 50).

Nesse sentido, teria havido um significativo avanço com a criação da *Deulig* (*Deutsche Lichtspiel-Gesellschaft*) e da *Bufa* (*Bild - und Filmamt*) em 1916 e 1917, respectivamente. A primeira era uma companhia cinematográfica que promovia a propaganda através de documentários voltados tanto para o público interno quanto para o exterior. A segunda era uma agência governamental que também produzia documentários, em especial, sobre atividades militares, além de garantir locais de exibição para as tropas no *front* (KRACAUER, 1988, p. 50).

Entretanto, esses esforços não seriam o bastante. Com a entrada dos Estados Unidos no conflito, a guerra de propaganda ficou ainda mais acirrada. Devido à força sem precedentes do cinema americano, os alemães concluíram que era preciso uma estrutura gigantesca, que pudesse rivalizar e se contrapor aos americanos (KRACAUER, 1988, p. 51).

Assim, por ordem do General Ludendorff e por resolução do Alto Comando alemão, contando com a participação de capitais nacionais, provenientes de banqueiros, financistas, industriais e armadores, diversas empresas foram fundidas, dando origem a *UFA* (*Universum Film A. G.*). O objetivo desse empreendimento era construir uma verdadeira operação de guerra, em nome do interesse nacional²².

Os filmes estrangeiros, em particular, americanos eram considerados pelos alemães como sendo de alta qualidade e muito eficazes como instrumento de propaganda. Assim, a nova companhia cinematográfica precisava aumentar a qualidade da produção interna. Nesse sentido, procurou reunir talentosos artistas, produtores e técnicos, organizando o trabalho meticulosamente (KRACAUER, 1988, p. 51).

A derrota da Alemanha na guerra não trouxe alterações de conduta aos instrumentos cinematográficos de propaganda alemã, exceto por alguns importantes detalhes. Se a *Bufa* acabou sendo dissolvida ao final de 1918, uma vez que pertencia ao governo imperial, a *UFA* passou por uma mudança societária, sendo a maior parte das ações adquiridas pelo *Deutsche Bank*. Nesse processo, foram definidos os novos rumos da companhia. Kracauer ressalta que, devido à situação interna, além de manter o modelo conservador e nacionalista, os novos filmes a serem produzidos pela *UFA* não poderiam representar o ideal socialista (KRACAUER, 1988, p. 52).

²² “[...] Seu estoque de ações totalizou cerca de 25 milhões de marcos, dos quais o Reich ficou com mais de um terço, isto é, 8 milhões. A missão oficial da UFA era fazer propaganda da Alemanha de acordo com as diretrizes governamentais. Estas estabeleciam não apenas propaganda direta, mas também filmes característicos da cultura alemã e filmes servindo ao propósito da educação nacional.” (POGGI, 1981, p. 97).

Ao se tornar uma empresa privada, o foco da sua produção foi deslocado da propaganda para o comércio, em particular, o mercado externo. Entretanto, não se perdeu de vista o uso como propaganda, pois o aspecto econômico necessitava que barreiras fossem rompidas, barreiras no imaginário que haviam sido levantadas contra o cinema alemão (KRACAUER, 1988, p. 52).

Kracauer afirma que “os filmes alemães do pós-guerra encontraram um duro boicote internacional, calculado para durar anos” (KRACAUER, 1988, p. 52). A saída foi garantir a exibição dos filmes através da aquisição de direitos em salas de cinema de diversos países, como a Suíça, Holanda, Espanha, países escandinavos e outros países neutros.

Kracauer lança uma tese que merece uma reflexão mais aprofundada: o surgimento da indústria cinematográfica na Alemanha e, em particular, a criação da *UFA*, evidenciava o autoritarismo do Império Alemão. Ainda que, em tempos de guerra, haja uma tendência a se reforçar e ampliar os poderes do Estado, Kracauer afirma que, no caso da *UFA*, o Estado tomou para si uma função que, nos regimes democráticos, seria uma consequência da pressão da opinião pública (KRACAUER, 1988, p. 52).

Ainda que os filmes antigermânicos tivessem sido estimulados pelo governo americano com a entrada do Estados Unidos na guerra, o autor ressalta que havia entre os americanos um sentimento coletivo que ia ao encontro da propaganda disseminada por Hollywood (KRACAUER, 1988, p. 52).

Diferentemente, na Alemanha, teria havido uma decisão elitista, baseada na crença de que a opinião pública poderia ser manipulada de acordo com as necessidades do conflito e os interesses das elites, do Alto Comando e dos governantes alemães. Além disso, com base na sua própria experiência política autoritária, a população alemã teria acreditado que os filmes estrangeiros também eram obra da propaganda dos governos Aliados (KRACAUER, 1988, p. 53).

Nos anos do pós-guerra, a vida pública na Alemanha encontrava-se em situação caótica, marcada pela fome, a desordem, o desemprego e uma inflação crescente. A partir de

1924, ocorre a estabilização do marco e a aceitação do chamado Plano Dawes, dando início a um poderoso processo de recuperação econômica²³.

Para essa pesquisa, interessa que esse processo teve importantes reflexos na indústria cinematográfica alemã.

Anteriormente, durante o período inflacionário, não houve maiores problemas para o desempenho da indústria. Segundo Kracauer, ainda que o mercado alemão garantisse apenas 10% dos custos de produção, havia uma grande procura pela população por entretenimento (KRACAUER, 1988, p. 158).

A consequência é que havia lotação dos cinemas, chegando mesmo a provocar um crescimento no número de salas. Adicionalmente, incentivada pelo *dumping*, venda dos produtos no mercado externo mostrou-se altamente lucrativa (KRACAUER, 1988, p. 158).

No entanto, com o fim da inflação, a indústria enfrentou sérios problemas financeiros devido à redução das exportações. Esse fenômeno causou a falência e a ruína de inúmeras companhias, ficando conhecido como “crise de estabilização”. O efeito foi mais danoso para as empresas distribuidoras. Com a queda crescente das receitas provenientes das bilheteiras e sem condições de apelar aos bancos, que a essa altura cobravam juros abusivos, os industriais restantes acabaram cedendo aos capitais de Hollywood (KRACAUER, 1988, p. 159).

Ao perceberem que a estabilidade alemã lhes era favorável, as companhias americanas de cinema passaram a exportar seus filmes para o mercado alemão, fundando suas próprias empresas distribuidoras, comprando salas de exibição e contruindo novas. O governo alemão se esforçou para limitar o avanço dos filmes americanos, exigindo que, para cada filme estrangeiro que fosse lançado, deveria ser produzido um filme alemão. Entretanto, o resultado foi a criação do chamado “filme de cota” (*Kontingentfilme*), feito apenas para a obtenção do “certificado de cota” (*Kontingentschein*), necessário à importação do produto estrangeiro. Muitos desses filmes jamais chegaram a ser exibidos nos cinemas (KRACAUER, 1988, p. 159).

Por fim, os industriais americanos procuraram não apenas produzir seus próprios “filmes de cota”, a fim de aumentar a exibição de suas produções, mas também trataram de adquirir diversas companhias cinematográficas alemãs. Apesar da desnacionalização do setor

²³ “[...] que estabelecia o pagamento de indenizações e efetivava a incorporação da Alemanha ao sistema financeiro dos Aliados. A vida normal começou a afirmar-se e logo a inflação pareceu um remoto pesadelo. Este período de estabilidade, ou do Plano Dawes, durou até 1929, quando a depressão colocou um fim na falsa prosperidade. [...] Com a ajuda daqueles empréstimos, que eram dados a corporações públicas, comunidades e homens de negócios, os industriais alemães modernizaram e expandiram suas fábricas sistematicamente. No final do período de estabilidade, a Alemanha contava com um aparato industrial de capacidade muito superior as suas necessidades imediatas.” (KRACAUER, 1988, p. 157).

e da perda de mercado para o concorrente americano, esse processo permitiu que a indústria alemã sobrevivesse e superasse os tempos de crise. O caso da *UFA* é bem representativo sobre essa dinâmica e será detalhado mais adiante (KRACAUER, 1988, p. 159).

3.2 A Evolução da Cadeia Industrial Cinematográfica na Alemanha

Segundo Alejandro Pardo (2007), historicamente, o cinema europeu dependeu da participação de governos para o seu desenvolvimento enquanto indústria²⁴. Nesse sentido, é importante ressaltar que o surgimento e evolução da indústria cinematográfica alemã não foram distintos.

Segundo André Lange e Tim Westcott (2007), o cinema falado aumentou a participação nos mercados europeus dos produtos fílmicos americanos. Esses autores destacam que, antes disso, leis de proteção e reserva de mercado já vigoravam ao longo da década de 1920. Quotas de telas para a produção nacional foram aprovadas, por exemplo, na Alemanha em 1921, na Inglaterra em 1927 e na Itália em 1927 (LANGE, 2007, p. 35).

Esse processo protecionista evoluiu para a participação econômica direta dos governos por meio de financiamentos públicos. A intervenção estatal também trouxe benefícios para o setor privado da indústria cinematográfica (LANGE, 2007, p. 35).

Enquanto importante elemento da cultura nacional, a língua ganhou força expressiva nos filmes falados. Logo, não é estranho que o financiamento da indústria cinematográfica por parte do poder público na Europa tenha sido significativo nos anos 1930. Mesmo no pós-guerra, quando não havia mais exigências propagandísticas, a participação econômica estatal permaneceu, não sendo internamente contestada (LANGE, 2007, p. 36).

O artigo “A indústria cinematográfica alemã: padrões de competitividade e proteção” de Marc Silberman (2009) traz um importante histórico sobre a criação, formação e evolução do cinema alemão até os dias atuais. Veremos sinteticamente os principais aspectos levantados por esse autor sobre a indústria cinematográfica até o período do III Reich.

Os elementos da relação entre cinema e Estado alemão privilegiados nessa análise foram a perspectiva econômica e a instrumentalização com intuítos propagandísticos. Nesse

²⁴ “As indústrias cinematográficas da Europa desenvolveram seus pontos fortes graças à combinação do apoio público em nível europeu, políticas fiscais atraentes e infra-estruturas de filmagens competitivas.” (PARDO, 2007, p. 25).

sentido, o autor considera o cinema como uma *commodity*, “produzida, veiculada e assistida no contexto da cultura de consumo” (SILBERMAN, 2009, p. 89).

Esse autor entende que uma análise econômica não precisaria, primeiramente, incluir discussões artísticas, focando nos filmes enquanto produtos de uma indústria que, ao seguir a dinâmica capitalista, precisa sobreviver e prosperar – em outras palavras, lucrar – num contexto de competição com outras indústrias cinematográficas, tanto no mercado doméstico quanto internacional (SILBERMAN, 2009, p. 89).

Nesse sentido, salientamos não concordar inteiramente com o autor, pois, do nosso ponto de vista, a forma e o conteúdo de um filme não podem ser desvinculados do seu sucesso nas bilheterias.

No caso alemão, Silberman destaca que o surgimento do cinema na Alemanha provocou acirradas discussões, no que diz respeito, por exemplo, a sua força política e econômica e à capacidade de subverter as clássicas oposições na relação entre os diversos estratos da sociedade, como o que era então considerado cultura erudita e cultura popular. Era inegável o reconhecimento do cinema como um produto símbolo da modernidade (SILBERMAN, 2009, p. 90).

Segundo Silberman, o surgimento da indústria cinematográfica alemã foi semelhante em alguns pontos ao que ocorreu em outros países. Junto com o desenvolvimento tecnológico promovido por engenheiros e técnicos e contando com o apoio de empreendedores, o cinema se desenvolveu inicialmente à margem das atividades de entretenimento da cultura entendida como tradicional, como o teatro e a ópera (SILBERMAN, 2009, p. 90).

Uma diferença importante em relação a outros países seria a formação do mercado alemão relacionada menos com os produtores e exibidores e mais como as distribuidoras, uma vez que, na Alemanha, tais setores foram se diferenciando e crescendo separados. Nos Estados Unidos, por exemplo, os produtores chegaram a formar suas próprias redes para a distribuição de seus filmes, conforme veremos mais adiante, quando analisarmos a indústria cinematográfica americana (SILBERMAN, 2009, p. 91).

Para Silberman, o mercado doméstico alemão estava orientado para a produção externa. Dos filmes exibidos, entre 10 e 20% eram alemães, sendo o restante ocupado por filmes franceses, italianos, dinamarqueses e americanos. Mas a Primeira Guerra Mundial trouxe mudanças substanciais ao contexto cinematográfico. Silberman e autores como Kracauer concordam com a idéia de que a guerra teria sido fundamental para o nascimento de uma indústria de peso na Alemanha (SILBERMAN, 2009, p. 92).

Em primeiro lugar, Silberman destaca que a participação no mercado alemão de filmes produzidos pela Itália, França e Inglaterra sofreu uma diminuição, sendo ocupada pelos filmes americanos e pela produção nacional. No caso dos filmes franceses e ingleses, num primeiro instante, houve um boicote patriótico. Mas, em 1916, proibiu-se oficialmente a importação de filmes daqueles países (SILBERMAN, 2009, p. 93).

A principal consequência teria sido o despertar do interesse estatal alemão em investir no cinema nacional. Conforme ocorrido nos demais países beligerantes, houve a percepção de que o cinema era uma poderosa “arma” na guerra psicológica.

Assim, agências do governo e autarquias foram criadas com o intuito de produzir “filmes de propaganda, de recrutamento, cinejornais, e longas-metragens de entretenimento patriótico” (SILBERMAN, 2009, p. 93).

Em especial, o Ministério da Guerra alemão teve participação essencial nesse processo, ao perceber paulatinamente que a indústria cinematográfica alemã não conseguia concorrer seriamente com a produção estrangeira e a propaganda veiculada (SILBERMAN, 2009, p. 93).

Considerando que um dos principais geradores de demanda pode ser o próprio Estado, em janeiro de 1917, foi criado o *Bild-und-Filmamt* (Bufa) cuja missão era produzir e distribuir filmes para as forças armadas.

Adicionalmente, capital privado foi utilizado para criar a empresa *Deutsche Lichtbild Gesellschaft* (DLG), cujo intuito seria fazer filmes de publicidade para a indústria pesada, e a *Deutsche Kolonia-Film Gesellschaft* (Deuko), visando veicular propaganda sobre o colonialismo alemão (SILBERMAN, 2009, p. 93).

Essa processo culminou na criação da empresa *Universum-Film Aktiengesellschaft* (UFA), formada por capitais oriundos do governo, bancos e indústria pesada e de três empresas produtoras que possuíam estrutura própria de distribuição e exibição. Em suma, esse esforço criou uma indústria e a primeira corporação alemã com forte viabilidade econômica. A idéia era atender tanto a demanda de entretenimento da população quanto de exibição de propaganda do governo (SILBERMAN, 2009, p. 93).

No período que sucedeu a Primeira Guerra Mundial, consagrado na historiografia como a República de Weimar²⁵, a indústria cinematográfica alemã teve avanços significativos, como veremos a seguir.

Após a guerra, a *UFA* permaneceu operando, contando com profissionais altamente qualificados, como técnicos, atores e diretores. Sua capacidade de produzir filmes era alta, além de possuir uma estrutura integrada, ou seja, articulando laboratórios, estúdios e instalações de produção, além de conseguir distribuir e exibir seus filmes em suas próprias salas de cinema (SILBERMAN, 2009, p. 94).

Vale ressaltar que, nesse período, iniciou-se uma mudança do olhar das elites culturais sobre o cinema, devido em parte a atuação direta do governo com a guerra. Assim, o cinema passava a ser visto de uma forma valorizada., conseguindo que investidores mais tradicionais também apostassem nesse setor da economia. A própria *UFA* chegou a ser controlada pelo *Deutsche Bank* (SILBERMAN, 2009, p. 94).

Em 1923, um processo hiperinflacionário teve por consequência a proteção do mercado alemão dos produtos estrangeiros; ao mesmo tempo, a produção fílmica alemã tornava-se mais interessante para competir no exterior, com seus preços mais competitivos.

Além disso, a censura que havia durante a guerra foi removida em 1918 e, assim, houve uma aumento da quantidade de produtoras e uma enorme produção de filmes, em especial, com temáticas populares, que incluíam sexo e drogas, entre outras (SILBERMAN, 2009, p. 95).

Silberman destaca que, no decorrer da década de 1920, a indústria cinematográfica alemã se converteu na mais significativa competidora de Hollywood.

Esse processo contou não apenas com o surgimento e a adoção de uma nova estética, como os filmes expressionistas²⁶, diferenciando seus produtos, como também com um desenvolvimento técnico autônomo.

²⁵ Pela historiografia tradicional, trata-se do período entre 1919 e 1930 em que houve esforços no sentido da implantação na Alemanha de uma República de caráter liberal, representativo e parlamentar. Seu nome foi devido a sua constituição, trabalhada, escrita e aprovada na pequena cidade alemã de Weimar, uma vez que, diferentemente de Berlim, não havia lá uma classe operária significativa, nem tampouco lutas revolucionárias. Entretanto, desde a origem da República de Weimar, houve elementos que propiciaram seu fim e a emergência do nazismo. Segundo Francisco Carlos Teixeira da Silva, “A República não soube, ou não pôde, ou talvez não tenha querido democratizar verdadeiramente o Estado. Assim, a transição entre o regime liberal representativo da República (1919-1930) pôde transmutar-se, sem maiores traumas, nas estruturas policiais do Terceiro Reich (1933-1945), tendo os anos de crise de 1930/33 como a rápida transição representada no processo prévio de fascistização do Estado.” (SILVA, 2010, p. 148).

É importante salientar que tal esforço criativo e técnico teria representado “um produto artístico explicitamente concebido contra o sistema dominante de Hollywood” (SILBERMAN, 2009, p. 95).

Erich Pommer, um produtor do período, teria inclusive afirmado que uma visão mercadológica teria orientado esses avanços técnicos e estilísticos, dando a esses filmes uma “vantagem competitiva” em relação às produções americanas.

Contudo, enfrentá-los era uma tarefa árdua, considerando a capacidade econômica dos estúdios de Hollywood. Deve-se lembrar que os Estados Unidos emergem da Primeira Guerra Mundial como a grande potência dominante em vários aspectos, mas especialmente do ponto de vista econômico.

Para Silberman, esse foi o principal fator para a ascensão da indústria cinematográfica americana em detrimento das indústrias dos países europeus.

Além disso, uma composição de fatores foi responsável por conferir esse poder à Hollywood, como uma virtuosa combinação de tecnologia, gestão, habilidade e entretenimento, subvertendo a relação entre mercado e arte, o que era caro ao pensamento alemão (SILBERMAN, 2009, p. 95).

Hollywood procurou reagir à competição alemã, contratando e pagando regimento alguns de seus profissionais, de forma a aprender o modo alemão de se fazer cinema. Em contrapartida, a *UFA* atuou junto ao governo alemão no sentido de proteger o mercado interno, mantendo até 1921 as barreiras às importações de filmes estrangeiros, que vigoravam desde os tempos da guerra, visando em especial os produtos americanos. A idéia era manter a competitividade dos setores de exibição e distribuição (SILBERMAN, 2009, p. 95).

Entretanto, em 1921, apesar dos esforços da *UFA*, os cinemas alemães começaram a exhibir as primeiras levas de filmes americanos, com um aumento significativo a partir de 1925. Iniciou-se um período em que os diversos setores componentes da indústria cinematográfica foram sendo centralizados intensamente, tais como tecnologia, produção, distribuição, exibição, marketing e recepção pela imprensa (SILBERMAN, 2009, p. 96).

²⁶ Segundo Wagner Pinheiro Pereira, no verbete “Cinema e estética expressionista” da “Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX”, o movimento estético conhecido como expressionismo evidenciou nas artes o clima de destruição da Primeira Guerra Mundial na Alemanha. Influenciou basicamente a pintura, a literatura, o teatro, a arquitetura e o cinema. “Afim, os acontecimentos traumáticos dos horrores ocorridos nas trincheiras geraram um profundo descontentamento pela ideologia liberal e impulsionaram uma nova arte, que passou a refletir em suas obras o estado de espírito e as inquietações emocionais que permeavam a sociedade alemã. [...] Posteriormente, esse termo passou a classificar todo trabalho artístico que preconizava uma visão deformada do real de acordo com as normas subjetivas do artista, tendendo à instauração de um universo “diferente”, próximo da alucinação, no qual o expressionista passa a não ver, mas a ter visões.” (SILVA, 2004, p. 143).

Nesse processo, muitas companhias faliram, outras se fundiram ou se associaram com empresas americanas, passando a depender delas financeiramente. Esse processo tornou de fato o cinema alemão e sua indústria o mais relevante concorrente dos Estados Unidos no mercado externo (SILBERMAN, 2009, p. 96).

Silberman afirma que um dos casos mais conhecidos foi o chamado Acordo Parufamet, envolvendo a *UFA*, a *Paramount* e a *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM). Em 1926, a companhia alemã passou por sérias dificuldades financeiras e cedeu parte do seu controle a esses estúdios americanos. Por um lado, a *UFA* passava a contar com capitais para investimento, o que naquele momento era fundamental. Por outro lado, as companhias americanas passavam a ter acesso às redes de distribuição e de exibição da *UFA* (SILBERMAN, 2009, p. 96).

Furhammar e Isaksson, em seu livro “Cinema e Política”, ressaltam que, com a entrada de dezessete milhões de marcos, as empresas americanas passaram a ter influência no mercado alemão. Além de comprar atores e diretores que dominavam o cinema na Alemanha desde o fim da I Guerra Mundial, esse controle fez com que cerca de 50% dos filmes exibidos nos cinemas da *UFA* tivessem que ser americanos (FURHAMMAR, 1976, p. 28).

Entretanto, em 1927, o magnata da imprensa Alfred Hugenberg passou a ter influência dentro da *UFA*. De perfil reacionário, Hugenberg teria usado a empresa cinematográfica não para obter lucros, mas para seus fins políticos. Naquele momento, ele era líder do Partido Nacional Alemão. Nos anos anteriores à ascensão de Adolf Hitler, Hugenberg teria ajudado a financiá-lo, atuando também como mediador para a obtenção de recursos entre os grandes grupos industriais. Em 1933, seu partido formaria o gabinete de governo junto com os nacional-socialistas (FURHAMMAR, 1976, p. 28).

Questões suscitadas pela necessidade de investimento diziam respeito a ceder ou não à “americanização” dos filmes e/ou à colaboração com os gigantes de Hollywood, considerando a disparidade de poder (SILBERMAN, 2009, p. 97).

Conforme citado anteriormente, um fato importante foi o início da sonorização dos filmes e o comércio da tecnologia sonora. O desenvolvimento dessa tecnologia dependia substancialmente das patentes alemãs, o que evidenciava a preocupação de não permitir o controle tecnológico por parte dos americanos (SILBERMAN, 2009, p. 97).

Diversos sistemas de sincronização já estavam disponíveis para uso pelo cinema alemão a partir de 1903. Entretanto, houve resistências tanto por parte dos produtores e

exibidores, devido ao investimento inicial, quanto pelos diretores que eram refratários a mudanças que, na sua avaliação, significassem um retrocesso do ponto de vista estético.

Ainda assim, o som abriu caminho para que os filmes passassem a ser feitos em alemão, o que, a princípio, aumentaria sua vantagem competitiva em relação aos produtos americanos. Além disso, Silberman ressalta que a indústria poderia focar mais na demanda interna e deixar de acreditar na possibilidade de vender seus produtos para o público americano (SILBERMAN, 2009, p. 97).

Com a compra da *UFA* por Hugenberg, a empresa foi reorganizada e, em 1927, a área de setor de som foi fechada, com o intuito de cortar despesas. Entretanto, a *UFA* incentivou filmes sonoros antes da chegada de Hugenberg. Da mesma forma, pequenas companhias como a *Tri-Ergon*, que desenvolveu seu próprio sistema de som. Do outro lado do Atlântico, companhias como a *Warner Brothers* e a *Fox*, associadas com a *Western Electric*, tinham recursos financeiros fortes para apostar e investir na recuperação do setor de exibição através de filmes falados, os chamados *talkies* (SILBERMAN, 2009, p. 97).

O primeiro filme sonoro americano a ser exibido foi *The Jazz Singer*, de Alan Crosland, em 1927, ao passo que a primeira produção sonora alemã chamava-se *Tobis Melodie der Welt*, de Walter Ruttmann, de março de 1929. Tratava-se de um musical sem diálogos. Chama a atenção a defasagem de dois anos entre os dois lançamentos. Quando o filme de Ruttmann foi lançado, as produções sonoras já eram majoritárias em termos numéricos nos Estados Unidos. Além disso, nove meses depois, *Melodie des Herzens*, o primeiro filme falado e com músicas em alemão foi lançado pela *UFA* (SILBERMAN, 2009, p. 98).

Vale destacar que foi necessário solucionar uma querela entre aqueles que possuíam as patentes e os detentores dos sistemas sonoros. Em 1930, alemães e americanos chegaram a um acordo, feito em Paris, cartelizando o mercado. Em resumo, certas patentes não poderiam ser utilizadas em regiões pertencentes a outras patentes e vice-versa (SILBERMAN, 2009, p. 98).

Por fim, a indústria alemã conseguiu resistir à forte concorrência do cinema americano, elevando inclusive a distribuição de seus filmes dentro do mercado nacional. Entretanto, a crise econômica de 1929 seguida pela Grande Depressão causou sérios problemas à indústria cinematográfica, erodindo as margens de lucro. Silberman ressalta que “a produção de longas metragens e as vendas dos ingressos atingiram um pico já em 1927, caindo de 10 a 20% quase todos os anos até 1933.” (SILBERMAN, 2009, p. 98).

Esse quadro começa a mudar sensivelmente com a ascensão de Adolph Hitler ao poder naquele mesmo ano, como veremos a seguir.

3.3 Cinema e Nazismo²⁷

Com a diminuição do poder aquisitivo e o aumento de pessoas sem ocupação, houve uma disputa mais acirrada pelo público. Foi nesse contexto que as alterações na economia, propostas pelos nazistas, visando sua estabilização, assim como mudanças específicas no interior da indústria cinematográfica, conforme reformas planejadas por Hitler e Goebbels, tiveram uma aceitabilidade razoável²⁸.

Iniciava-se assim uma maior centralização dos recursos e dos aspectos inerentes a produção cinematográfica por parte do poder estatal, controlado pelos nazistas. Segundo os próprios, era preciso que a cultura sofresse uma enérgica “descontaminação moral”. As bases para essa “limpeza” foram dadas em discurso proferido por Hitler, no dia 23 de março de 1933, logo após o chamado “Ato de Habilitação”²⁹.

Em primeiro lugar, do ponto de vista ideológico, era necessário deixar de exibir filmes que fossem de encontro à visão de mundo nazista. Além disso, proibia e retirava das

²⁷ Para fins dessa pesquisa, entendemos o nazismo como a variante alemã do fenômeno fascista, associado à história da Alemanha. Francisco Carlos Teixeira da Silva (2000), em seu artigo “Os fascismos”, considera a tese da universalidade possível do fascismo e defende que os movimentos fascistas são nacionalistas de extrema direita, possuindo uma estrutura hierárquica e autoritária, de caráter antiliberal, antisocialista e antidemocrático, contrária, portanto, à herança iluminista. O ápice desse fenômeno teria ocorrido entre os anos 1920 e o final da Segunda Guerra Mundial. Ainda que possuíssem características universais e autônomas, os fascismos também teriam particularidades nacionais. Buscavam uma profunda unidade entre povo, partido e Estado, sendo os membros da comunidade popular os possuidores de um determinado sangue, oriundos de uma determinada raça (no caso da Alemanha, o sangue e a raça ariana). No fascismo, não há distinção entre a esfera do público e do privado. O Estado deve intervir em todos os aspectos da vida nacional, seja político, moral ou econômico. O indivíduo somente possui os direitos do grupo a que pertence. Por fim, a fonte de todo direito encontrava-se na vontade do líder e no chamado “bem-estar da comunidade popular”, no qual o líder encarna e interpreta.

²⁸ “[...] incluíam o estabelecimento de uma instituição bancária semigovernamental (Filmkreditbank), para subsidiar o financiamento de filmes, a criação de uma organização profissional controlada pelo Estado (Reichs filmkammer) – na qual todos os empregados da indústria cinematográfica deveriam se filiar – e a revisão da legislação de censura de filmes, para ordenar a censura prévia de roteiros.” (SILVA, 2004, p. 143).

²⁹ Hitler se tornou ditador da Alemanha através do ato *Ermächtigungsgesetz* (Ato de Habilitação ao Poder). Com esse recurso, o chanceler adquiria o poder de decretar estado de exceção e de suspender as restrições legislativas ao uso do poder como chefe do Executivo. “Hitler procede imediatamente a uma série de mudanças radicais no ordenamento do país: suspende os direitos civis, declara estado de exceção *em defesa do Povo e do Estado*; através do voto de apoio dos católicos – orientados pelo Vaticano, temeroso, de um avanço da esquerda no país, tal qual acontecia na Espanha e México – consegue plenos poderes, já independente do presidente (que morre pouco depois, abrindo caminho para que Hitler una os cargos de primeiro-ministro e presidente, sob a denominação de *Führer*, o líder).” (SILVA, 2010, p. 166-167).

funções ligadas ao setor cinematográfico pessoas de origem judaica ou politicamente de esquerda, como socialistas ou comunistas.

Dentro da lógica de construção de um Estado corporativista, procurava estabelecer um controle extremo, com uma organização severamente hierarquizada, visando que as atividades seguissem um ritmo em perfeita sintonia. Por fim, mas não menos importante, criava a “observação do cinema”, pois o regime não tolerava críticas ou questionamentos (SILBERMAN, 2009, p. 99).

Em um primeiro momento, muitos investidores e administradores continuaram atuando no setor cinematográfico, exceto aqueles que, do ponto de vista racial e/ou político, não estivessem de acordo com regime. Esse aspecto revela que mudanças ocorriam, mas ainda não muito profundas, nas estruturas e nas formas de produção fílmica (SILBERMAN, 2009, p. 99).

Adicionalmente, incentivos do Estado na forma de créditos foram aprovados como parte da política de Joseph Goebbels, o Ministro da Instrução e da Propaganda do governo nazista; em contrapartida, haveria total interferência política sobre o roteiro e o significado dessas produções (SILBERMAN, 2009, p. 99).

A ideologia do nazismo e, posteriormente, a Segunda Guerra Mundial teriam alterado os cinejornais uma vez que as leis raciais³⁰ passaram a ser impostas aos meios de comunicação. A *UFA*, a principal companhia de cinema da Alemanha e sob domínio dos nazistas desde 1933, começou a determinar o caráter das produções às companhias privadas a partir de 1938, que eram as principais empresas dentro da indústria cinematográfica alemã (SILBERMAN, 2009, p. 99).

É importante ressaltar que, nesse momento, continuou havendo competição no mercado com as produções americanas. A princípio, mais importante que o aspecto ideológico era o bom desempenho nas bilheterias³¹.

Entretanto, ainda que tivesse havido uma elevação da quantidade de ingressos vendidos, os resultados econômicos ficaram aquém da expectativa. Devido ao viés político-

³⁰ Segundo Nicola Mateucci, no verbete “Racismo” do “Dicionário de Política” de Norberto Bobbio, Nicola Mateucci e Gianfranco Pasquino, a partir das Leis Raciais de Nuremberg de 1935, os judeus não faziam mais jus à cidadania, perdendo inclusive seus empregos públicos. Da mesma forma, são iniciadas as eutanásias, com o intuito eliminar da sociedade os doentes, deficientes físicos e mentais e outros considerados inválidos. As esterilizações também foram adotadas de forma a evitar a geração de filhos por mulheres consideradas “defeituosas”. A finalidade desses programas era gerar uma “raça ariana pura”. (BOBBIO, 2000, p. 1061).

³¹ “Durante a década de 1930, os nacional-socialistas controlavam os melhores estúdios e capacidades técnicas de toda a Europa, o que lhes permitiu competir à altura dos desenvolvimentos americanos em tecnologia de cores e tridimensionalidade. Aliás, a indústria cinematográfica no Terceiro Reich permaneceu uma das principais produtoras europeias, com uma produção anual média de 90 longas-metragens, além de documentários, curtas-metragens e cinejornais” (BOBBIO, 2000, p. 1061).

ideológico, a atuação do governo nazista, em particular de Goebbels, não resultou em ganhos econômicos, mas o contrário, ainda que o governo nazista tivesse fornecido subsídios consideráveis. Tais resultados foram influenciados diretamente pelo viés racial e ideológico das políticas, como, por exemplo, a supressão compulsória de trabalhadores e especialistas da indústria de cinema, que assim padecia da ausência desses talentos (SILBERMAN, 2009, p. 99).

Além disso, não se atingiu a qualidade esperada dos filmes e as finanças das empresas de cinema foram aos poucos se deteriorando. Sobre esse aspecto, tal erosão financeira se deve à queda das margens de lucro devido basicamente ao crescente aumento dos custos de produção e à perda de *market share* dos filmes alemães no exterior.

Dentre as providências tomadas, houve uma paulatina monopolização do setor por parte do Estado, acompanhada de uma forte verticalização, a partir de 1937 (SILBERMAN, 2009, p. 100).

A implantação de uma política de potência aliada à expansão militar foi decisiva para a progressiva concentração do setor pelo Estado. Além da construção de grandes estúdios de cinema em Berlim, Viena, Praga e Munique, incrementando a produção fílmica, também foi criada uma empresa *holding*, a UFI (SILBERMAN, 2009, p. 100).

Do ponto de vista de público e de bilheteria, foram muito importantes as anexações e conquistas feitas pela Alemanha, respectivamente, antes e após a deflagração da Segunda Guerra Mundial³²:

A conseqüência desse processo expansivo foi garantir mercados para a distribuição dos filmes alemães e, da mesma forma, a obtenção de grandes lucros. De certa forma, solucionou o problema de declínio das exportações que o setor cinematográfico vinha enfrentando.

Adicionalmente, seja devido à propaganda do governo, seja pela importância que a população passou a dar às notícias da guerra, como, por exemplo, a procura pelos cinejornais, houve um aumento expressivo do público nos cinemas (SILBERMAN, 2009, p. 100).

Segundo Silberman, o esforço alemão em fazer frente ao cinema americano e seu gigantismo industrial não visava exclusivamente o imaginário da população. Não eram

³² “A anexação da Áustria (em março de 1938) e da Silésia (em outubro de 1938), a instalação de um protetorado na atual República Tcheca (em março de 1939), assim como as ocupações na Europa Oriental e Ocidental – Polônia, França, Bélgica e Holanda [...]” (BOBBIO, 2000, p. 1061).

somente os “corações” e “mentes” que estavam em disputa, mas também um poderoso meio de angariar recursos³³.

Outra forma relevante de conseguir penetração do cinema nacional em virtude da forte concorrência com a indústria hollywoodiana foi a criação dos festivais de cinema. Em “As várias faces dos festivais de cinema europeus”, Marijke de Valck faz uma análise histórica sobre o uso e a importância política desse fenômeno nascido na Europa. Uma forte motivação para o surgimento dos primeiros eventos foi o nacionalismo³⁴.

Não se deve esquecer que o século XIX foi fortemente impregnado pela crença iluminista na razão, na ciência e no progresso, assim como pelo impacto das máquinas e inventos proporcionados a partir do que foi chamado posteriormente pela historiografia de Revolução Industrial.

Nesse sentido, os festivais de cinema devem ser pensados como um desmembramento das exposições internacionais, eventos monumentais ocorridos da metade do século XIX em diante, envolvendo diversos países, que serviram de palco para exposições científicas, vistas como símbolos da modernidade.

Tais exposições eram carregadas de sentimentos nacionalistas, onde as nações competiam umas com as outras, procurando mostrar coesão e superioridade em relação às demais. De Valck ressalta que o cinema foi inserido dentro desse ambiente de competição nacionalista antes mesmo da eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914 (DE VALCK, 2007, p. 215)

Além disso, uma razão de ordem econômica também foi fundamental: as indústrias cinematográficas européias sofreram problemas mercadológicos e impactos nos seus lucros com a introdução do som nos filmes feita pelos americanos.

Assim, do ponto de vista da autora, os festivais vão ao encontro de uma iniciativa de proteção às indústrias nacionais européias.

O som tornava os filmes uma manifestação mais clara e evidente da cultura nacional, pois os filmes falados perdiam o universalismo que caracterizava os chamados filmes mudos (DE VALCK, 2007, p. 216).

³³ “Assim, em 1942, a indústria cinematográfica estatal controlava o segundo maior mercado cinematográfico do mundo, e se a guerra não houvesse destruído tanto a capacidade dos estúdios, após 1943, ela teria se tornado uma fonte lucrativa de arrecadação estatal e única concorrente séria de Hollywood” (BOBBIO, 2000, p. 1061).

³⁴ Segundo o “Dicionário de Política” de Norberto Bobbio, Nicola Matteucci e Gianfranco Pasquino, “Em seu sentido mais abrangente, o termo Nacionalismo designa a ideologia nacional, a ideologia de determinado grupo político, o Estado nacional, que se sobrepõe às ideologias dos partidos, absorvendo-as em perspectiva. O Estado nacional gera o Nacionalismo, na medida em que suas estruturas de poder, burocráticas e centralizadoras, possibilitam a evolução do projeto político que visa a fusão de Estado e nação, isto é, a unificação, em seu território, de língua, cultura e tradições.” (BOBBIO, 1983, p. 799).

Continuando a ênfase nas questões políticas, devemos lembrar que existem inúmeros estudos sobre a utilização do cinema como um instrumento de manipulação da opinião pública social e de propaganda política.

Esses estudos investigam, em especial, os chamados regimes totalitários do século XX, como o nazismo na Alemanha (1933-1945) e o stalinismo na URSS (1924-1953)³⁵.

Segundo Wagner Pinheiro Pereira (2007), durante o regime nazista, o cinema foi um meio de comunicação de massas fundamental, atuando sobre a “razão” e a “sensibilidade” da população alemã, explorando e inovando a linguagem cinematográfica.

Vários filmes desse período apresentam uma retórica ritual e simbólica cujo objetivo era gerar identificação da população com a ideologia nazista, sem provocar reflexões ou questionamentos (PEREIRA, 2007, p. 256).

Na construção da máquina de propaganda de Adolf Hitler, deve-se enfatizar a escolha criteriosa das técnicas de propaganda e o domínio completo e centralizado dos meios de comunicação pelo Estado, assim como o emprego prático de teorias sobre a psicologia das massas e a adoção de rituais, símbolos e mitos nas práticas e manifestações políticas.

Além disso, Pereira ressalta que uma das razões para a propaganda nazista ter sido tão bem sucedida sobre a população alemã foi o predomínio da imagem sobre a explicação, do sensível sobre o racional ((PEREIRA, 2004, p. 605).

Ainda que a teoria do totalitarismo tenha sido alvo de muitas críticas ao longo do tempo, o estudo feito pela filósofa Hannah Arendt pode fornecer alguns elementos interessantes que auxiliam na compreensão do regime nazista. Nesse sentido, seria possível afirmar que, para os nazistas, a propaganda era simplesmente um instrumento de revelação da verdade, que é única e incontestável.

Para Arendt, o totalitarismo não advém de um único homem, mas da totalidade do processo a partir do vácuo de autoridade. Para atuar de forma total na vida dos indivíduos, o regime se basearia num par conceitual aparentemente contraditório, ideologia e terror.

³⁵ Francisco Carlos Teixeira da Silva considera que existem problemas na formulação da teoria do totalitarismo. Em primeiro lugar, essa teoria utilizaria um conceito de massa amplo e difuso, entendida como “um elemento passivo, manipulável e capaz de furores coletivos. Tais condições específicas das massas é que propiciariam o domínio totalitário.”. Outro aspecto de sua crítica diz respeito à composição de um corpo teórico que busca sua coerência na identificação de pontos comuns em elementos muito díspares, “como socialismo e fascismo, capitalismo e ausência de propriedade privada, a política dita científica e o irracionalismo; assim, por exemplo, à aniquilação da raça judia, com a elegia do arianismo, corresponderia a aniquilação da burguesia e a elegia ao proletariado. O fundo comum seria a mobilização das massas - de forma instrumental - contra um inimigo comum, objetivado.” (SILVA, 2000, p. 120).

O primeiro conceito estaria relacionado a um processo que impediria o começo do pensar, da reflexão e da crítica, enquanto o segundo impediria o começo da ação, a destruição da vida política exterior.

Nesse sentido, segundo Arendt, a experiência provocaria a solidão, no sentido de eliminar a ação e o pensar dos homens, tornando-os muito mais vulneráveis à sugestão e à manipulação para fins políticos (ARENDR, 1989, p. 526). Adiante, as reflexões filosóficas de Arendt serão exploradas mais detidamente.

Através do *Reichskulturkammer* (Câmara de Cultura do Reich), chefiado por homens especialmente escolhidos por Goebbels, buscava-se controlar como todas as informações alcançavam a população, assim como as expressões e realizações culturais no território alemão. A estatização paulatina da indústria cinematográfica foi iniciada em 1933, tendo sido completada em 1942 (PEREIRA, 2007, p. 260).

A propaganda nazista procurou estar presente em todo o país, com o intuito de criar e transformar a cultura alemã por meio da naturalização de uma ideologia.

Como um enérgico diretor de cinema, o Ministro da Propaganda, Goebbels, seria o condutor da nação, segundo um roteiro que já estaria escrito e determinado de acordo com a evolução da natureza e da história, o que vai ao encontro do pensamento de Arendt.

Foram vários os meios de expressão e divulgação da propaganda, todos contando com vastos recursos materiais e financeiros do Estado:

Para Pereira, os principais foram: imprensa, rádio, cinema, revistas, livros (inclusive educacionais), cartazes ilustrados, exposições, concentrações públicas, moedas, selos, artes plásticas, teatro, música, arquitetura, entre outros (PEREIRA, 2004, p. 606).

Dessa forma, com uma estrutura cultural criada pelo próprio Estado, acirrou-se a politização da cultura, ou seja, a cultura pensada sob uma direção política, com o objetivo de produzir e difundir a concepção de mundo nazista para todo o conjunto da sociedade alemã.

Nesse processo, Pereira ressalta dois veículos de comunicação fundamentais que foram especialmente trabalhados como instrumentos de disseminação da ideologia nazista: o rádio e o cinema (PEREIRA, 2004, p. 606).

Nesse momento, é importante especularmos se tanto a propaganda quanto a produção cultural e educacional procuravam desenvolver uma memória e um imaginário comuns à nação alemã, sendo um de seus principais objetivos.

Ao tomar para si essa função, exemplificada na produção estatal cinematográfica, fosse através de filmes de ficção ou documentários, não é absurdo pensar que se tratava da

constituição de “lugares de memória”³⁶, nos termos de Pierre Nora (1993), sendo esse processo mediado pela doutrina ideológica nazista.

Ao mesmo tempo, também poderíamos especular que tal memória seria enquadrada³⁷, no sentido que é dado por Michel Pollak (1989).

Assim, o que será lembrado ou esquecido é devidamente escolhido por aqueles que tomam para si a legitimidade de fazê-lo, conforme uma hierarquia de poder.

Nesse sentido, deve-se lembrar uma característica fundamental do cinema, que não pode ser desprezada na análise do papel que desempenha no interior do regime nazista: o cinema é um produto e uma manifestação da cultura e, simultaneamente, tem a capacidade de transformá-la.

Furhammar e Isaksson (1976) também defendem que, apesar do papel fundamental do cinema para o nazismo, apenas o cinema não seria capaz de sustentar a propaganda ideológica do fenômeno totalitário. O cinema atuou junto com outros meios e formas de comunicação e de expressão cultural, conforme anteriormente citados, tendo o rádio cumprido um papel essencial (FURHAMMAR, 1976, p. 13).

O potencial do rádio na propaganda foi percebido e intensamente explorado durante o nazismo. Além das fronteiras e das áreas ocupadas, a propaganda pelo rádio também foi significativa para alcançar e influenciar uma população residente em outros países e que também falava alemão (PEREIRA, 2004, p. 606).

Além do rádio, Hitler e Goebbels perceberam, ainda no início de sua ascensão, o imenso potencial que o cinema poderia ter como instrumento de divulgação da política e ideologia nazistas. O cinema adquiriu um status significativo no regime nazista também do ponto de vista pedagógico e educacional³⁸.

³⁶ “*Lugares de memória*: toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio da memória de uma coletividade qualquer. São lugares materiais, onde pode ser apreendido pelos sentidos; funcionais por terem ou adquirirem a função de alicerçar memórias coletivas; simbólicos por expressar e se revelar.” NORA, Pierre. “Entre a memória e a história: a problemática dos lugares”. *Projeto História 10*. Revista do Programa de Pós-graduação em História e do Departamento de História da PUC/SP, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

³⁷ “O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. Mas, assim como a exigência de justificação discutida acima limita a falsificação pura e simples do passado na sua reconstrução política, o trabalho permanente de reinterpretação do passado é contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos.” POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento e silêncio”. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, 1989. p. 3-15.

³⁸ “No período, de um total de sessenta e duas mil escolas, quarenta mil possuíam sala de projeção, o que revela a dimensão da importância que os nazistas davam ao cinema” (PEREIRA, 2007, p. 260).

Segundo Marc Ferro (1992), os nazistas entenderam seu potencial, não apenas como instrumento de propaganda e de dominação das massas³⁹, mas como meio de uma cultura cujo imaginário se baseava em grande medida na imagem, “atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura” (FERRO, 1992, p. 72-73).

Outro aspecto relevante diz respeito às variadas linguagens adotadas pela propaganda, em particular, a linguagem cinematográfica. Furhammar e Isaksson defendem que não havia muito espaço para abordagens sutis na propaganda nazista.

Em primeiro lugar, Hitler defendia uma abordagem mais ostensiva do que persuasiva. Entendia que a propaganda deveria atuar como uma artilharia antes da infantaria, ou seja, desmoralizando e rompendo a resistência do inimigo, o que somente podia ser obtido com grande brutalidade (FURHAMMAR, 1976, p. 36).

Em *Mein Kampf*, ele escreveu: “Quem quiser dominar a grande massa tem que possuir a chave que abre a porta para o seu coração. Essa chave não se chama objetividade, ou fraqueza em outras palavras, mas vontade e poder [...]”. Nesse sentido, para Hitler, a massa não era dotada de capacidade crítica e memória, e a propaganda devia se ajustar, explorando poucos elementos, que deveriam ser simplificados e trabalhados na consciência da massa, de forma a submetê-la a uma vontade maior (FURHAMMAR, 1976, p. 36).

Além disso, o que deve caracterizar tal propaganda não é a criatividade, mas a repetição e a persistência das idéias. De certa forma, a originalidade era compensada pelas dimensões gigantescas da máquina de propaganda (FURHAMMAR, 1976, p. 36).

Nesse sentido, houve investimentos impressionantes no cinema por parte do Estado, conforme procuramos descrever anteriormente.

Segundo Alessandra Carvalho, rituais e cerimônias são essenciais para a compreensão do teatro do poder e da política. Dessa forma, os nazistas levaram sua ideologia e visão de mundo às massas de uma maneira sem precedentes, utilizando principalmente os meios de comunicação como o rádio, os jornais e o cinema.

Para Carvalho, as massas desempenhavam uma dupla função: como platéia, elas ouviam e assistiam as manifestações dos nazistas; entretanto, não raramente, as massas

³⁹ “De sua parte, Joseph Goebbels inovou bastante em termos de propaganda entre as duas guerras, favorecendo assim a ascensão de Hitler através dos mais diversos métodos. O ex-jornalista, que se tornou chefe da propaganda, enviou cerca de cinquenta mil discos de propaganda a todos os lares alemães que possuíssem um fonógrafo e impôs aos diretores de salas de cinema, freqüentemente através da violência, a projeção de curtas-metragens ideológicas. Desde que assumiu o ministério, Goebbels conseguiu que a grande maioria dos cidadãos possuísse rádios portáteis” (VIRILIO, 1993, p. 44).

também participavam como atores, o que intensificava ainda mais o sentimento de pertencimento (CARVALHO, 1998, p. 173).

Contudo, como nos lembra o historiador Nicholas Reeves, se a fome do público por filmes e documentários do campo de batalha mostrou-se quase insaciável enquanto a guerra era favorável à Alemanha, esse apetite declinou de forma surpreendente quando os rumos da guerra mudaram.

A necessidade de “representações persuasivas da realidade” gerou respostas criativas, como o abandono da distinção tradicional entre os filmes de ficção e os documentários. Contudo, também evidenciou que essa construção tinha limites e contradições (REEVES, 1999, p. 238).

Furhammar e Isaksson destacam que, apesar do gigantesco aparato estatal e partidário, existia uma desproporção entre o volume de investimentos – expresso em milhões de marcos, além da complexa organização da máquina – e os resultados reais. Por exemplo, teria sido explícita a grande semelhança entre a propaganda interna e a produção direcionada para a exportação (FURHAMMAR, 1976, p. 36).

A falta de habilidade para se adaptar a povos, culturas e contextos distintos teria sido uma fraqueza inexorável da propaganda do III Reich no exterior. A preocupação maior era com os assuntos, que variavam segundo o público consumidor. Assim, por exemplo, para os norte-americanos, as temáticas dos filmes buscaram reforçar o isolamento, enquanto no mundo árabe exploraram informações contra o imperialismo britânico (FURHAMMAR, 1976, p. 36).

Porém, não houve uma preocupação em capacitar os propagandistas de refletir sobre a visão de mundo e a forma de raciocínio dos inimigos de maneira a identificar e explorar suas fragilidades e subverter seus argumentos (FURHAMMAR, 1976, p. 36).

Segundo Furhammar e Isaksson, talvez os próprios líderes nazistas carecessem de autoconfiança ideológica, entendendo que um conhecimento aprofundado sobre o inimigo seria um risco demasiado de contágio de idéias. Mais do que uma “fábrica de sonhos”, o cinema deveria ser uma “fábrica de mitos”.

Um dado importante que parece reforçar a idéia acima é o estudo de Sylvie Dallet sobre os cinejornais filmados na França durante a ocupação nazista. Segundo essa autora, Hitler foi tratado de forma peculiar nas telas de cinema, pois não permitia que fosse feita qualquer dublagem de seus discursos e pronunciamentos. Politicamente, sua imagem nesses territórios estrangeiros ficava comprometida (DALLET, 2009, p. 264-265).

Além disso, a personificação do poder se adaptava aos rumos da guerra, à influência e às orientações do regime nazista nas áreas sob ocupação e às atribuições imediatas de Hitler. Assim, com base em uma minuciosa pesquisa no acervo do Instituto Nacional do Audiovisual (INA) da França, Dallet afirma que a presença do *Führer* nos cinejornais franceses teria sido, em termos quantitativos, a seguinte metragem: de 480 metros de filme em 1940, passando para 415 metros em 1941 e 375 metros em 1942, caindo fortemente para 175 metros em 1943 e 105 metros em 1944 (DALLET, 2009, p. 264-265).

Outro aspecto interessante sobre a forma de doutrinação nazista foi que o maior êxito da propaganda de Goebbels parece ter sido pelo lado negativo, ou seja, pelo terror. Por exemplo, o bolchevismo ganhou destaque como ameaça implacável com o intuito de gerar temor na população alemã, ainda que a mídia européia tivesse disseminado esse discurso desde 1918 (FURHAMMAR, 1976, p. 36).

Entretanto, Furhammar e Isaksson defendem a opinião de que tal êxito poderia ter sido maior se o antibolchevismo não viesse acoplado ao antisemitismo. Muitas pessoas não viam a relação, óbvia para os nazistas, entre a “irracionalidade” bolchevista e o judaísmo. Por gerar sentimentos dúbios, a propaganda perdia parcialmente sua credibilidade e, dessa forma, seu poder de persuasão (FURHAMMAR, 1976, p. 36).

Além disso, ainda que tenha havido filmes importantes entre 1933 e 1945, para esses autores, apenas noventa e seis dos mil e noventa e sete filmes feitos na Alemanha nesse período estavam diretamente vinculados ao Ministério para a Instrução e a Propaganda. Assim, consideram que a maior parte dos filmes do período teria sido, em boa medida, inócua. Chegam a essa conclusão mediante dois indícios (FURHAMMAR, 1976, p. 40).

Em primeiro lugar, um relatório de 1951 da comissão de Controle dos Aliados teria descrito cento e quarenta e um filmes alemães como politicamente discutíveis, ou seja, uma quantidade superior aos filmes de propaganda citados anteriormente.

O mesmo relatório também afirma que, segundo o diretor de filmes Arthur Maria Rabenalt, teria havido um estímulo por parte das autoridades alemãs para a produção de filmes “escapistas” e “apolíticos”, voltados para o grande público (FURHAMMAR, 1976, p. 41).

Por um lado, a ausência de princípios políticos para a maioria dos filmes realizados atenuava os efeitos nocivos da guerra e tirava o foco dos acontecimentos potencialmente

danosos ao esforço de guerra nazista. Por outro lado, essa iniciativa tinha um efeito de desmobilização sobre a população⁴⁰.

Por fim, outro elemento contraditório se encontra no volume de recursos tanto materiais quanto financeiros na produção de algumas películas. Merece destaque um dos projetos mais estimados pelo próprio Goebbels, um filme histórico em cores, chamado *Kolberg*, uma superprodução dirigida por Veit Harlan, o mesmo do filme *Jud Süß*.

Kolberg aborda a história da defesa de uma cidade alemã contra um inimigo muito superior, o exército de Napoleão Bonaparte. Sua estréia aconteceu em 30 de janeiro de 1945, exatos 12 anos após a ascensão de Hitler (FURHAMMAR, 1976, p. 42).

Ainda que a temática da resistência resignada e a convocação da população para a luta e o sacrifício estivessem em sintonia com os rumos da guerra naquele momento, ou seja, a derrocada alemã, não deixa de impressionar que o filme tenha custado aproximadamente nove milhões de marcos, oito vezes mais do que a média das produções do período (FURHAMMAR, 1976, p. 36).

Adicionalmente, segundo o diretor Veit Harlan, foram utilizados recursos materiais e humanos significativos na produção, como cento e oitenta e sete mil soldados, retirados das frentes de combate, e cerca de seis mil cavalos, o que reforça o caráter monumental do empreendimento (FURHAMMAR, 1976, p. 36).

Após a exibição do filme em 17 de abril de 1945, o discurso de Goebbels à sua equipe do ministério impressiona pela crença firme e segura no poder do cinema e da propaganda para provocar mudanças profundas na realidade⁴¹. Tal sentimento leva Pereira a afirmar que, se os nazistas não ganharam a Segunda Guerra Mundial nos campos de batalha, não mediram esforços para vencê-la no cinema. No mundo real, o “Reich dos mil anos” não se concretizou, mas sua imortalidade estaria assegurada no mundo da fantasia (PEREIRA, 2010, p. 514).

⁴⁰ “Havia uma curiosa discrepância entre o princípio doutrinário do conformismo e a ausência de diretivas políticas para a maior parte dos filmes realizados. A se acreditar em Rabenalt, muitas vezes era difícil saber o que era permitido e o que não era.” (VIRILIO, 1993, p. 44).

⁴¹ “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 têm a chance de escolher o papel 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 tela.” (GOEBBELS apud PEREIRA, 2010, p. 514).

3.4 Algumas Reflexões

Por um lado, é possível afirmar que o século XIX foi profundamente marcado pela crença na razão e na ciência como instrumentos capazes de revelar a verdade. Esse paradigma influenciou uma escrita da história teleológica ou, na expressão de Immanuel Kant, entendida a partir de um “fio condutor” (WEHLING, 1992, p. 147).

Assim, a história também seria universal, regida por leis totalizantes. Entretanto, a teoria da relatividade de Albert Einstein e a teoria quântica de Max Planck, por exemplo, trouxeram um abalo profundo ao pensamento ocidental ao provarem que a teoria clássica newtoniana, até então incontestável, não era válida universalmente. De forma sucinta, essas teorias questionaram a existência de uma realidade única e total. Nesse sentido, seria possível a existência de múltiplas realidades, que coexistiriam ao mesmo tempo (WEHLING, 1992, p. 149-150).

Deve-se notar que a Primeira Guerra Mundial, com a racionalização e a sistematização da morte, foi extremamente importante para abalar o paradigma clássico e a crença no progresso e na razão. Assim, quebrou-se também a idéia de modernidade como uma evolução (WEHLING, 1992, p. 151).

Para a compreensão das conseqüências dessa mudança, entendemos que é preciso investigar o pensamento filosófico de Hannah Arendt.

É fundamental para entender o pensamento dessa autora sua condição de exilada, por duas vezes sucessivamente, ao fugir do regime nazista, assim como seu afastamento de suas raízes. Sua filosofia surgiu tardiamente; o “espanto” filosófico que motivou seu pensamento se deu a partir da experiência do nazismo. Seu primeiro grande livro foi “Origens do Totalitarismo”, de 1951, onde procura analisar sistematicamente o nazismo e o bolchevismo, ambos incluídos na categoria de regimes totalitários.

Arendt entendia que se tratava de algo completamente singular, que não podia ser compreendido pelas categorias herdadas das tradições filosóficas e da ciência política. O anti-semitismo moderno, o imperialismo como fruto da expansão dos Estados-nações e, finalmente, o fenômeno totalitário, abordados no livro, se constituem conjuntamente em uma forma até então inclassificável do ponto de vista histórico (ARENDR, 1989, p. 12).

Para Arendt, o totalitarismo é original no sentido de que não faz parte da tradição filosófica ocidental; portanto, estaria nessa originalidade a chamada para sua compreensão.

A autora faz uma importante distinção sobre tirania e totalitarismo. Enquanto o primeiro se caracteriza pela ausência de lei e o interesse de um único homem, a lógica do totalitarismo está relacionada à lei como fonte da autoridade, seja a lei da natureza ou da história, em nome do interesse, não de um homem ou de um grupo, mas da humanidade (ARENDDT, 1989, p. 513).

Enquanto as antigas leis reconheciam a precariedade de se ter ou de se fazer justiça, os regimes totalitários não reconheciam essa precariedade. Sua intenção era aplicar a justiça, não reconhecendo “justiças menores”. Tal pensamento estava amparado em uma compreensão do real como um processo, regido por uma lei que, uma vez descoberta, revelava a finalidade da história e o sentido do movimento histórico (ARENDDT, 1989, p. 514).

Dentro dessa lógica, pode-se e deve-se intervir na lei do movimento em nome da própria lei. Natureza e história, no caso do nazismo e do bolchevismo, respectivamente, seriam leis teleológicas de movimento, em que o futuro já estava previsto. Em outras palavras, natureza e história seriam premissas axiomáticas, fundadoras da lógica totalitária, que entendiam a evolução e o progresso como a consumação inevitável do futuro (ARENDDT, 1989, p. 515).

O totalitarismo se basearia num par conceitual aparentemente contraditório, ideologia e terror, conforme citado anteriormente. Além disso, não adviria de um único homem, mas da totalidade do processo a partir de um vácuo de autoridade (ARENDDT, 1989, p. 516-517).

O problema para Arendt se dá com a imbricação entre os preceitos da tradição moderna, entendidos como positivos, assim como seu potencial destrutivo, nascidos a partir dos mesmos preceitos.

Se, por um lado, o totalitarismo significava uma singularidade e um rompimento com a tradição filosófica ocidental, por outro lado, certos elementos, em especial das filosofias da história do século XIX, foram usados como fundamento teórico do totalitarismo. Assim, pretendia agir em nome do interesse da humanidade (ARENDDT, 1997, p. 53).

Arendt percebeu que o totalitarismo havia surgido do interior da própria modernidade ocidental. Os métodos e os instrumentos da modernidade, como a razão, o conhecimento e a técnica, foram empregados para justificar fins morais contrários às concepções modernas, o que tornava o futuro imprevisível, ao contrário da concepção moderna do século XIX, que pretendia prevê-lo com esperança, a crença no progresso inabalável do homem (ARENDDT, 1989, p. 54).

Por um lado, o totalitarismo explicitou no mundo público o rompimento com a tradição. Por outro lado, como a própria autora sugeriu, tratou-se de uma “corrente subterrânea” do pensamento ocidental que veio à superfície (ARENDDT, 1989, p. 54).

Nesse sentido, entendemos que a interpretação do fenômeno totalitário feita por Arendt traz elementos que reforçam a idéia de política de potência e seu reflexo no uso do cinema como instrumento a serviço dessa política, conforme apresentado anteriormente.

E, sobre o conteúdo e a estética dos filmes, o que é possível afirmar? Ainda que a maior parte dos filmes, a princípio, tenha se preocupado em entreter e divertir o público, veiculando temáticas escapistas, a análise de alguns filmes permitirá uma identificação maior dos esforços propagandísticos dos nazistas no cinema.

Para esse fim, escolhemos dois filmes do período, ambos dirigidos pela cineasta alemã Leni Riefenstahl, “O Triunfo da Vontade” de 1935 e “Olimpíada” de 1938. Segundo Pereira, esses filmes são considerados por historiadores do cinema como duas das mais importantes produções cinematográficas do nazismo. Esse foi o critério de escolha para a realização da análise fílmica nessa pesquisa.

3.5 O nazismo nas Telas de Cinema: uma Análise Fílmica

Segundo Marc Ferro, *Triumph des Willens*⁴² (O Triunfo da Vontade, 1935) tinha dois objetivos básicos. Em primeiro lugar, mostrar quem era a liderança nazista para a população e para o público e os líderes estrangeiros. Além disso, procurava ressaltar que havia coesão no interior do NSDAP, o que era muito importante após o episódio envolvendo o líder nazista Ernst Röhm (FERRO, 2010, p. 96).

Conforme nos lembra Teixeira da Silva, o partido nazista possuía divisões e disputas internas, que lutavam pelo controle da hierarquia partidária. Esse fenômeno ficou mais evidente após 1930, com o crescimento de fato do partido. Um dos grupos mais atuantes,

⁴² Para se ter uma noção do impacto causado pelo filme, o comentário de Frank Capra é muito revelador nesse sentido. Em abril de 1942, Capra já havia sido indicado para a realização de filmes de propaganda a serviço do Ministério da Guerra dos Estados Unidos. Juntamente com Anatole Litvak e Anthony Veller, ele assistiu a uma sessão especial do filme no Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA) e ficou estupefocado: “Aquilo me deixou aterrorizado. Minha primeira reação foi a de que estávamos mortos, nunca poderíamos ganhar aquela guerra [...] como aconteceu com os austríacos, [...] com os países do Norte da Europa. Foi aquela fotografia que os venceu. Quando vi aquilo, simplesmente pensei: Como podemos vencer esta enorme vontade de lutar? Rendam-se ou vocês serão mortos – era isso que o filme dizia.” (MCBRIDE apud PEREIRA, 2010, p. 522).

promovendo pânico e distúrbios junto aos judeus, comunistas, entre outros, era os chamados SA ou *Sturmabteilung*. Tratava-se de um grupo paramilitar, com fardamento próprio, marrom, que ostentava emblemas nazistas (SILVA, 2010, p. 159).

Seu líder era Röhm, que identificava os judeus simultânea e paradoxalmente de estarem a serviço tanto dos grandes capitalistas e financistas americanos, quanto dos comunistas de Moscou. Era favorável a uma “segunda revolução”, de caráter acirradamente anticapitalista. Com esse discurso, Röhm, entre outras lideranças nazistas, como os irmãos Strasser, teriam sido responsáveis pela “popularização” do nazismo, obtendo uma expressiva aceitação junto à pequena burguesia comerciante e aos funcionários públicos (SILVA, 2010, p. 159).

Uma vez no poder, Hitler teria buscado o apoio do grande capital e das forças armadas. Com esse objetivo, contou com as tropas SS e a omissão dos militares para promover a chamada “Noite das Longas Facas”. Em 30 de junho de 1934, ele autorizou que as alas rivais, mais radicais e conservadoras do partido nazista, fossem assassinadas. Encerrou-se desse modo um longo período de disputas internas (SILVA, 2010, p. 159).

No início do filme, é mostrado um céu com nuvens e, em seguida, o avião do *Führer*, como se fosse um escolhido pelos deuses. Ao longo do filme, nas aparições e nos discursos de Hitler, fica reforçada a idéia de sua predestinação. Ao final, quando Hitler termina sua fala, são acesas tochas que se contrapõe à noite escura. Essa seqüência remete a idéia de domínio de algo que vai além desse mundo, sugestão dada desde o princípio do filme.

Na seqüência intitulada “Camarada, de onde vens?”, um grande número de jovens arianos encontra-se disposta em quadrados, formando grupos coesos. Segundo Ferro, está presente nessa representação as idéias de “força”, “reunião” e “unidade”, em oposição ao que teria existido antes, na Alemanha, durante a República de Weimar (FERRO, 2010, p. 97).

Assim, os jovens perfilados seriam como um exército, transmitindo uma imagem de força. A uniformidade vai de encontro à idéia de divisão da Alemanha, ocorrida antes da ascensão nazista. Por fim, as pessoas focalizadas representariam as diversas regiões alemãs, mas, em especial, foram privilegiadas as regiões perdidas ou de fronteira, remetendo ao desejo de criar uma “Grande Alemanha” (FERRO, 2010, p. 97).

A política e o poder, com um tratamento teatralizado e monumental, também aparecem em *Olympia* (Olimpíada, 1938) da mesma diretora. Trata-se de um longo documentário sobre os XI Jogos Olímpicos de Berlim, dividido em duas partes, chamadas de “Festival das Nações” e “Festival da Beleza”.

Com uma música grandiosa, que lembra Richard Wagner, o filme começa com uma homenagem ao Barão de Coubertin, o fundador dos jogos olímpicos da era moderna, assim como “em honra e glória aos jovens do mundo”. Esses letreiros são mostrados em alemão, mas como se estivessem escritos em pedras com detalhes escultóricos ao estilo grego.

Após uma seqüência que mostra um céu repleto de nuvens, é mostrado um ambiente de ruínas ao mesmo estilo grego, com bustos de homens e mulheres de expressão plácida e estátuas representando corpos saudáveis e jovens. Um jogo de luz e sombra ressalta esses detalhes.

Então, acontece uma superposição de imagens: a estátua de um homem prestes a executar um arremesso de disco se superpõe a de um homem vivo que se move e executa o movimento. Em seguida, aparecem outros homens e mulheres nus, jovens de corpos perfeitos, verdadeiras “estátuas vivas”, “deuses” que arremessam discos, pesos e dardos, representando as provas que ficaram conhecidas por fazer parte dos jogos olímpicos da Grécia antiga.

Ao final da seqüência, a tocha passa a ser conduzida por homens que correm um após o outro, revezando-se, conduzindo-a de forma perseverante primeiro pela Grécia – talvez proveniente do Monte Olimpo, a residência dos deuses – passando por países como Bulgária, Sófia, Iugoslávia, Hungria, Áustria, Tchecoslováquia, mas principalmente por suas capitais. Imagens e legendas se intercalam identificando os países e as cidades.

Finalmente, de forma apoteótica, pela música e pelo badalar de sinos, chega-se à Alemanha, com imagens de um monumental estádio olímpico de Berlim, que se encontra completamente lotado de pessoas.

Fica implícita em toda essa parte uma identificação da “nova” Alemanha com a Grécia da Antiguidade clássica, uma ligação entre o “novo” homem alemão e o homem grego do passado. Mas quem seria esse “novo” homem alemão?

Em seguida, o filme mostra a entrada das delegações olímpicas. Chama a atenção a saudação nazista feita pelo público e respondida por Adolf Hitler, assim como a mesma saudação sendo feita por algumas delegações, como a italiana e a austríaca. Após a passagem dessa última, é mostrada uma parte da platéia acenando euforicamente e, em seguida, o rosto de Hitler com seu olhar atento. Vale lembrar que o próprio Hitler era austríaco.

Os italianos aparecem usando trajes de aspecto militar e também executam a mesma saudação. Também se percebe que a delegação americana é efusivamente recebida, com pessoas na platéia portando pequenas bandeiras dos Estados Unidos.

Encerrando o desfile, a delegação da Alemanha, usando trajes militares, é ovacionada pelo público presente. A delegação alemã faz a saudação nazista para Hitler, que esboça um sorriso e um olhar orgulhoso. Ele então declara abertos os jogos olímpicos de Berlim. Pombos brancos são lançados ao ar, numa clara alusão a um clima de camaradagem e de fraternidade entre os povos.

A seqüência seguinte mostra a tocha sendo trazido ao estádio, com o Portão de Brandenburgo ao fundo, “ornamentado” com bandeiras nazistas. Escoltado por outros atletas, um homem chega ao interior do estádio.

A câmera que o acompanha então mostra o homem de costas e, em grande plano, o estádio lotado ao fundo. O homem desce a escadaria, mas a câmera não mais o segue. Lá embaixo, o homem aparece pequenino diante da grandeza do estádio. A cena é cortada, seguida de outra que mostra o homem correndo em direção à pira olímpica.

Paira no ar um “pesado” silêncio e, quando a mesma é acesa, todo o estádio faz a saudação nazista. A música grandiosa tem em seu refrão a palavra *Olympia*. A pira acesa é focalizada com o Sol ao fundo, numa mesma linha, o que confere ao contexto um significado monumental, quase divino.

Seria demasiado extenso e cansativo descrever todas as finais das provas disputadas e apresentadas no filme, o que fugiria ao escopo desse trabalho. Entretanto, devemos destacar alguns pontos essenciais quanto aos recursos estilísticos usadas por Leni Riefenstahl, que entendemos conter mensagens para os espectadores.

Em primeiro lugar, o uso da “câmera-lenta” na apresentação de alguns dos principais contendores, incluindo em geral atletas alemães, ainda que nem sempre o vencedor da disputa fosse um alemão ou mesmo um aliado da Alemanha. O close também foi utilizado algumas vezes, mostrando a tensão dos rostos e dos corpos, mas também o alívio, a satisfação ou mesmo uma fisionomia estóica pela vitória.

Não é menor a dramaticidade dada pela música, pelo silêncio e pela ovação do público, conjugados com os diversos usos das imagens. Nesse sentido, a narração dramática das provas também é significativa, cumprindo o papel do comentário, conforme destacou Morettin no texto anteriormente discutido. Esses efeitos não parecem apenas conferir uma alta carga emocional, mas também indicar as preferências da diretora.

Seria equivocado apontar apenas os atletas alemães e aliados como alvos dessa preferência. Mas, sem dúvida, são os vitoriosos, sempre os últimos a serem mostrados em cada prova, os grandes escolhidos pela diretora para serem glorificados.

Por fim, imagens intercaladas da platéia, assim como de Hitler e seus convidados mais próximos, saudando e comemorando a vitória de compatriotas e aliados representam um ambiente de grande alegria e fraternidade, ainda que num clima de disputa, conferindo aos jogos olímpicos de Berlim uma imagem de alta cultura e civilização.

Do nosso ponto de vista, não foi fora de propósito que os jogos olímpicos de 1936 em Berlim tenham sido tratados de forma tão apoteótica. Representava uma oportunidade para demonstrar, mediante os recursos modernos do cinema, que o III Reich não era somente herdeiro dos impérios germânicos anteriores, mas principalmente da cultura e da civilização helênica. Por serem herdeiros, não se tratava de imitar os gregos, mas de se identificar como uma evolução natural, que tinha como ápice o povo e a cultura alemã.

Segundo Pereira, a política como espetáculo foi uma idéia trabalhada por Riefenstahl em diversos filmes, sendo “O Triunfo da Vontade” e “Olimpíada” os mais representativos. Sobre o último, o evento foi oportuno para os novos governantes alemães obterem legitimidade internacional e mostrar a imagem de uma “Nova Alemanha” ao mundo e ao próprio povo alemão (PEREIRA, 2007, p. 264).

Em lugar de uma filmagem cronológica, Riefenstahl optou por ritmos distintos, conforme foi descrito anteriormente: a exaltação da beleza física e a virilidade, com alusão explícita à ascendência helênica da Alemanha nazista, uma relação de harmonia do homem com a natureza. Isso fica evidente quando mostra a preparação dos atletas e um clima de companheirismo entre os participantes de países, origens e culturas diferentes. A estética masculinizante e a representação dos atletas como homens e mulheres superiores guarda afinidade com a ideologia nazista de supremacia racial (PEREIRA, 2007, p. 265).

Entretanto, Pereira destaca que a propaganda do filme é mais sutil, ao chamar à atenção para alguns argumentos que não consideraram o filme racista, pois teria mostrado fielmente o êxito esportivo do afro-americano Jesse Owens. Entretanto, Pereira ressalta que o filme tomou o cuidado de omitir a insatisfação de Hitler com a vitória de Owens (PEREIRA, 2007, p. 264).

Nesse sentido, o filme *Olympia* não poderia ser considerado um simples documentário jornalístico sobre as olimpíadas de 1936, pois ao escolher o que mostrar e como mostrar estaria carregado de metáforas e símbolos de louvor e glorificação aos ideais nazistas (PEREIRA, 2007, p. 264).

Vale ressaltar que, do nosso ponto de vista, não é possível perceber no filme uma idéia ou uma mensagem explícita e categórica sobre a visão do nazismo quanto à

modernidade. Mas, se levarmos em conta os estudos filosóficos e históricos de pensadores como Hannah Arendt e Marc Ferro, pode-se notar no filme algumas contradições.

É importante notar que, apesar do nazismo refutar a modernidade em seu sentido iluminista, liberal e democrático, a utilização do cinema, “um dos meios mais modernos e científicos de influenciar as massas”, segundo Goebbels, serviu à disseminação da ideologia nazista, por conta de seu “efeito penetrante e durável” (FURHAMMAR, 1976, p. 39).

Goebbels entendia o cinema como um meio moderno e cientificamente eficiente e apropriado para as finalidades da política e da propaganda. De forma semelhante, os “novos” jogos olímpicos também seriam, ao mesmo tempo, fruto e expressão da era moderna.

Mas então haveria uma contradição na visão nazista sobre a modernidade? Ou, na verdade, haveria outros tipos de oposição?

Por um lado, talvez seja possível especular que os nazistas viam a si mesmos como “modernos”, numa oposição aos “antigos” princípios iluministas, liberais e democráticos. Também seriam “modernos” por acreditarem numa visão teleológica da história, norteadas pelas modernas filosofias da história e pelo darwinismo social do século XIX.

Por outro lado, os nazistas rejeitavam a modernidade que emergiu no início do século XX, fruto da quebra do paradigma clássico, que sugeria múltiplos pontos-de-vista, temporalidades e níveis de realidade.

Por fim, se essas interpretações estiverem corretas, um aspecto fundamental que deve ser destacado sobre a ideologia do filme é mostrar os alemães e o nazismo como herdeiros dos antigos, não como uma cópia, mas como uma evolução natural; nesse sentido, o ponto máximo da civilização ocidental. Entretanto, deve-se ressaltar que, por mais que se percebe o esforço na veiculação de determinadas mensagens, a análise dos filmes evidencia que o sentido produzido se distingue da sua recepção feita pelo público.

Do outro lado do Atlântico, uma poderosa indústria cinematográfica vinha se formando e se consolidando desde o final do século XIX. Na Alemanha, a aproximação entre o cinema e o Estado tinha motivações de natureza política interna e externa. Entretanto, nos Estados Unidos não foi diferente. Mas tais motivações seriam distintas?

Considerando que os regimes políticos eram distintos, ou seja, um regime autoritário na Alemanha e uma democracia representativa liberal nos Estados Unidos, quais seriam as semelhanças e diferenças da relação entre cinema, política e economia?

Para entender os dois casos de forma comparada, também é preciso traçar um panorama no caso dos Estados Unidos, ou seja, da relação da indústria cinematográfica, em especial, Hollywood, com Washington.

4 O CINEMA AMERICANO E SEU PAPEL NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Eduardo Geada (1976) destaca que, na origem da indústria cinematográfica norte-americana, é possível perceber uma ambigüidade.

Por um lado, os filmes se revelaram como fonte de diversão popular, ou seja, o grande entretenimento da gigantesca massa de trabalhadores urbanos, seus maiores freqüentadores. Por outro lado, Geada afirma que não são os destinatários aqueles que, ao fim e ao cabo, determinam a natureza de classe do espetáculo (GEADA, 1976, p. 9).

Grande parte desses trabalhadores era formada por imigrantes analfabetos e de baixa qualificação profissional, sujeitos às duras condições de vida e trabalho e alvo de violentas repressões por parte da polícia e das tropas federais. A imigração fez a população americana saltar de trinta e um milhões e meio, em 1860, para setenta e seis milhões, em 1900 e daí para cento e seis milhões, em 1920 (GEADA, 1976, p. 15).

Houve também um grande êxodo rural para as cidades. Essa população se concentrava em áreas industriais, formando um contingente de operários sem acesso às artes e aos espetáculos mais tradicionais das classes médias.

Assim, o cinema mudo foi uma das válvulas de escape para essas pessoas, propiciando escapismo e alimentando sonhos. Rapidamente, os empresários do cinema acumularam fortunas e se tornaram grandes magnatas (GEADA, 1976, p. 15).

Se, por um lado, o cinema é um produto e uma manifestação da cultura, conforme citado anteriormente, por outro lado, Geada procura refletir sobre o cinema enquanto uma instituição e, portanto, dotado de natureza política. No livro “O imperialismo e o fascismo no cinema”, esse autor também pensa a inserção do cinema no sistema capitalista, ou seja, uma atividade dotada de natureza mercantil e econômica⁴³.

Entendemos que a reflexão de Geada sobre o cinema americano vai ao encontro da noção de cultura de Jean-Pierre Warnier (2003). Segundo ele, em seu livro “A mundialização da cultura”, deve-se considerar a natureza singular dos bens culturais.

Para esse autor, bens culturais não são mercadorias comuns, pois são centrais na vida em sociedade. Não é possível desprezar que as culturas das sociedades modernas e contemporâneas foram e continuam sendo vigorosamente marcadas pelo capitalismo e pela

⁴³ “[...] oscilando permanentemente entre dois pólos – o econômico e o ideológico – o cinema tornou-se um instrumento duplamente eficaz nas mãos da burguesia monopolista, como fonte de lucro e como aparelho de difusão da ideologia dominante” (MCBRIDE apud PEREIRA, 2010, p. 10).

indústria. Esse elemento provocou profundas mudanças na maneira de viver das pessoas, nas relações sociais e, por que não dizer, na produção, na mudança e na disseminação da cultura (WARNIER, 2003, p. 13).

Adicionalmente, ele parte da idéia de “cultura-bússola”, ou seja, uma vez que a cultura fornece formas de agir e de representar o mundo, também cumpre um papel de mediação e de orientação⁴⁴.

Nesse sentido, como ficam as demais culturas diante do gigantismo das indústrias da cultura? Em particular, qual teria sido o peso que o cinema industrial norte-americano exerceu nas demais culturas?

Segundo Sklar, houve diversas tentativas de enquadramento do cinema por aqueles que se viam como os representantes da cultura tradicional. A indústria cinematográfica tinha uma relação forte e direta com alguns dos principais mitos da ideologia social, como a mobilidade social e o sonho de sucesso, caros à elite.

Entretanto, essa mesma elite entendia que as informações no interior da sociedade não deviam estimular os indivíduos a buscar “uma mudança em sua classe, em seu status, em sua renda, em sua aparência ou em seu local de residência” (SKLAR, 1975, p. 147).

Em outras palavras, entendia que o cinema era uma fonte de idéias e de informação e que precisava ser controlado de forma que as classes sociais que não faziam parte da elite não adquirissem conhecimento para questionar o sistema social. Nesse sentido, privilegiava-se a manutenção do *status quo* (SKLAR, 1975, p. 148).

Entretanto, ainda que o cinema tenha desafiado os valores morais tradicionais, Sklar afirma que, no decorrer da década de 1930, houve uma mudança de postura. Os comandantes da indústria cinematográfica teriam percebido que o apoio à cultura tradicional poderia trazer grandes lucros e um aumento do prestígio no interior da sociedade (SKLAR, 1975, p. 206).

Sklar ressalta ainda que o governo do presidente Franklin Delano Roosevelt e os administradores do *New Deal*⁴⁵ tinham como um de seus principais objetivos políticos o

⁴⁴ “[...] a capacidade que a cultura possui de estabelecer relações significativas entre os elementos do meio: pessoas, instituições, acontecimentos. [...] É uma condição necessária a ação. A cultura como bússola facilita a ação. [...] É uma capacidade de acionar referências, esquemas de ação e de comunicação. É um capital de hábitos incorporados que estrutura as atividades dos que a possuem.” (MCBRIDE apud PEREIRA, 2010, p. 20).

⁴⁵ “O novo governo do democrata Roosevelt trouxe, depois de 1933, a idéia do New Deal. Reconstrução da América. Com ele, surgiu o sentimento de que os anos 20 foram anos de pecado e por isso precisavam ser esquecidos. Havia que se concentrar num grande esforço de reconstrução. O país adquiriu a feição de uma imensa família reunida em torno de um “pai” que, a propósito, entrava em contato com os lares americanos semanalmente, por meio dos *fire side chats*, que Roosevelt fazia pelo rádio. [...] para milhões de trabalhadores comuns, especialmente trabalhadores e granjeiros [...] o *New Deal* era uma grande cruzada moral capaz de restaurar os valores da justiça, da equidade, da democracia e da igualdade na vida econômica da República.” (TOTA, 2000, p. 38-39).

resgate do moral dos americanos, enfatizando para esse fim o compromisso com o patriotismo e os valores tradicionais, o que acabou indo ao encontro dos novos planos que emergiam do interior da indústria cinematográfica⁴⁶ (SKLAR, 1975, p. 206).

Uma pergunta que deve ser feita diz respeito à aproximação entre a nova elite oriunda da indústria cinematográfica e a antiga elite política e econômica norte-americana. Enquanto a segunda possuía uma matriz anglo-saxônica protestante, a primeira guardava origens étnicas, culturais e mesmo religiosas distintas, como os judeus, por exemplo. Nesse sentido, se houve uma aproximação, como ela foi construída?

Como nos lembra Edward Jay Epstein (2008), no livro “O grande filme: dinheiro e poder em Hollywood”, os estúdios se originaram dos cinemas populares, conhecidos como *nickelodeons*, cujo público era em sua maioria a classe trabalhadora, assim como das salas que exibiam filmes mudos. Eram negócios fundamentalmente fundados por judeus do leste da Europa, imigrantes que chegaram aos Estados Unidos no final do século XIX e no início do XX (EPSTEIN, 2008, p. 14).

Apesar da acirrada concorrência, esses empresários prosperaram ao contar com um público dedicado, em especial aqueles que não dominavam bem o inglês, além de expandirem seus negócios e realizarem progressivos “ganhos de escala” (EPSTEIN, 2008, p. 14).

Em pouco mais de uma década, nos anos 1940, os dirigentes dos estúdios foram da pobreza à riqueza e estavam entre os executivos mais bem pagos dos Estados Unidos. Como lembra Epstein, Louis B. Mayer, fundador da MGM, possuía em 1947 um salário anual em torno de 1,8 milhão de dólares (EPSTEIN, 2008, p. 15).

Segundo o produtor e diretor de filmes de longa-metragem Ramalho Júnior, no prefácio do livro de Epstein, mais de dois terços da população dos Estados Unidos ia ao cinema toda semana em 1929, pouco depois da invenção do cinema falado (EPSTEIN, 2008, p. 11).

Depois do final da II Guerra Mundial, em 1947, um público de noventa milhões de um total de cento e cinquenta e um milhões freqüentava as salas de exibição semanalmente, pagando 40 centavos de dólar em média por um ingresso (EPSTEIN, 2008, p. 13).

⁴⁶ “Destarte, nos anos de 1933 e 1934, acicatada pelas mudanças registradas no estado de espírito nacional, provocadas pelo *New Deal*, e pressionada pela Legião da Decência, Hollywood dirigiu seus enormes poderes de persuasão para a preservação dos dogmas morais, sociais e econômicos básicos da cultura norte-americana tradicional. Isso inaugurou um período de paz que duraria, por força das circunstâncias, até o fim da Segunda Guerra Mundial” (TOTA, 2000, p. 207).

Epstein afirma que esse público não era o resultado de campanhas caras e agressivas de marketing, mas eram simplesmente pessoas em busca de um entretenimento acessível em seu próprio bairro (EPSTEIN, 2008, p. 13).

Com exceções, a divulgação normalmente ficava por conta dos exibidores, que colocavam os títulos dos filmes na marquise de seus cinemas, além dos anúncios publicados nos jornais locais (EPSTEIN, 2008, p. 13).

Essa diversão incluía uma programação diversificada: por exemplo, um cine-jornal, um curta-metragem cômico, um seriado, desenhos animados, um filme B e, finalmente, a atração principal. Sobre a distribuição, ainda que feita por empresas regionais, de fato, era controlada e operada por sete empresas que eram de propriedade dos seguintes estúdios: Paramount, Universal, MGM, Twentieth Century-Fox, Warner Bros, Columbia e RKO⁴⁷.

Diferentemente das demais atividades produtivas que, na década de 1930, sofreram um profundo abalo e um forte retrocesso com a Crise de 1929 e a subsequente Grande Depressão, a indústria cinematográfica cresceu e prosperou, sendo um dos últimos setores econômicos a sentir os efeitos da grave crise do capitalismo.

Epstein comenta que, no início do século XX, o cinema mudo era um produto universal. Por serem eminentemente visuais, os filmes mudos possuíam facilidade de compreensão e foram intensamente explorados pela indústria cinematográfica norte-americana (EPSTEIN, 2008, p. 93).

Legendas em diferentes línguas podiam ser incluídas de forma a tornar os filmes mais inteligíveis. Dessa forma, a nível internacional, as dificuldades lingüísticas não eram um problema insuperável, mas havia questões políticas (EPSTEIN, 2008, p. 93).

Na década de 1900, barreiras foram levantadas por diversos governos, principalmente europeus, à entrada de filmes norte-americanos nesses países, motivados pelas potenciais conseqüências do ponto de vista econômico, político e cultural (EPSTEIN, 2008, p. 93).

Nesse sentido, Epstein entende que esses governos percebiam o cinema como uma atividade industrial e mercantil de massa que articulava essas três dimensões.

Entretanto, os estúdios americanos não assistiram impassíveis a esse movimento. Trataram de convencer seu governo a auxiliá-los na venda de seus produtos com o argumento de que seriam relevantes na promoção da imagem dos Estados Unidos no estrangeiro.

⁴⁷ “Em pouco mais de uma geração, esses estúdios haviam aperfeiçoado um mecanismo quase onipotente para controlar o que o público americano via e ouvia. Esse mecanismo ficou conhecido como sistema de estúdio.” (EPSTEIN, 2008, p. 14).

Compartilhando da mesma opinião, o presidente Woodrow Wilson criou o *Foreign Film Service*, em 1917, mesmo ano da entrada dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial. Para Wilson, tratava-se de uma “indústria essencial”⁴⁸.

Somado a esse esforço, Epstein ressalta que os governos da Inglaterra e dos outros países aliados encontravam-se debilitados, não podendo oferecer uma forte resistência e, portanto, cedendo à pressão norte-americana e suprimindo barreiras e tarifas que anteriormente eram impostas aos filmes norte-americanos (EPSTEIN, 2008, p. 93).

Ao final da guerra, os Estados Unidos tinham invertido sua posição internacional, passando de devedores a credores, principalmente das potências européias aliadas. O resultado é que os estúdios americanos tinham conseguido aumentar sua participação no mercado europeu, tanto como distribuidores de filmes, quanto como acionistas das principais produtoras européias, como a alemã *UFA*⁴⁹ (EPSTEIN, 2008, p. 93).

Se, do ponto de vista econômico, o poder do cinema americano se expandiu ao longo das décadas de 1920 e 1930, o mesmo pode ser dito sobre o aspecto cultural. Assim, deve-se ressaltar o trabalho de Antônio Pedro Tota (2000) sobre a influência cultural americana no exterior, em particular, no Brasil, sendo parte integrante e fundamental de sua política externa no período da Segunda Guerra Mundial. Em seu livro “O imperialismo sedutor”, Tota afirma que “a ‘americanização’ do Brasil foi obra dos Estados Unidos, mais interessados em manter o continente como parte de seu mercado” (TOTA, 2000, p. 35).

Tota ressalta que, ao enxergar o Brasil e outros países latino-americanos como aliados no jogo geopolítico, a política externa americana entendeu que a americanização cooptada e pacífica era o meio mais seguro de assegurar a aliança (TOTA, 2000, p. 19).

Dentro da Política da Boa Vizinhança⁵⁰ do presidente Roosevelt, esse processo teria por intuito arrefecer ou eliminar resistências no interior daquelas sociedades à aproximação com os Estados Unidos. Segundo Tota, essa operação do governo americano teve como

⁴⁸ “O cinema alcançou a categoria de mais alto meio de disseminação da inteligência pública e, por falar uma linguagem universal, se presta significativamente para a apresentação dos planos e propósitos desse país” (WILSON apud EPSTEIN 2008, p. 93)

⁴⁹ “[...] em 1926, os filmes americanos respondiam por cerca de três quartos das bilheterias da Europa, e a venda de ingressos no velho continente proporcionava a Hollywood pelo menos um terço de sua renda”. (WILSON apud EPSTEIN 2008, p. 93)

⁵⁰ Segundo Fabio Murici dos Santos, no verbete “Política da Boa Vizinhança”, da “Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX”, “Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o medo de ataques alemães ao Nordeste brasileiro (próximo da África ocupada) e a presença de colônias de imigrantes alemães, colocou a América Latina entre as prioridades externas dos EUA. O tema da integração dos americanos para resistir ao imperialismo europeu voltou a ter destaque. Investimentos maciços em propaganda promoveram um novo pan-americanismo, baseado na divulgação do *American way of life* como modelo para o desenvolvimento da América Latina. O materialismo e individualismo norte-americanos não eram bem aceitos por elites fiéis à herança ibérica, defensoras de modelos organicistas e verticais de ordem social.” (SILVA, 2004, p. 691-692).

suporte fundamental o que o autor chamou de “fábrica de ideologias”, recriando algumas idéias caras ao pensamento americano e desestimulando a atratividade por modelos alternativos, em especial, o caso da Alemanha (TOTA, 2000, p. 19).

Assim, o governo Roosevelt teria intencionalmente repensado o “americanismo”⁵¹ como um produto a ser exportado e como um instrumento para suplantar as ideologias locais no continente sul-americano.

Nesse sentido, teria havido uma forte crença de que a cultura americana e suas muitas formas de manifestação seriam essenciais nesse processo. Através dos “modernos e complexos meios de comunicação de massa”, difundia-se o “americanismo mercantilizado”⁵² (TOTA, 2000, p. 20-21).

Assim, nos próximos tópicos, procuraremos detalhar como a relação entre o Estado norte-americano e a indústria cinematográfica foi construída, dando atenção especial ao recorte cronológico da Segunda Guerra Mundial. Inicialmente, veremos em linhas gerais os períodos anteriores, quando essa relação já estava presente, sofrendo mudanças de acordo com o contexto histórico, político e econômico.

4.1 A estrutura da Indústria: um Breve Olhar

Segundo Eduardo Geada, em 1930, um ano após o horror da quebra da bolsa de Nova York, aproximadamente quatro milhões de trabalhadores estavam desempregados. Em 1932, esse número sobe para onze milhões, o que seria equivalente a um quarto da população economicamente ativa nos Estados Unidos. Contudo, nesse momento, as salas de cinema estavam maciçamente ocupadas. Durante a década de 1930, a indústria cinematográfica foi uma das últimas a sofrer os efeitos da Grande Depressão (GEADA, 1976, p. 26).

Tão importante quanto os programas do *New Deal* para a recuperação da economia americana, foi a Segunda Guerra Mundial. Em 1932, ano da eleição de Roosevelt, havia treze

⁵¹ Para Antônio Pedro Tota, o “americanismo” deve ser entendido a partir dos seus elementos mais importantes: a democracia (associada às idéias de liberdade, direitos individuais e independência a todos americanos); o tradicionalismo (valores familiares, coragem individual e temor a Deus); por fim, mas não menos importante, o progressivismo (trabalhar, produzir, ganhar dinheiro e consumir). Por ser simples e direto, o progressivismo foi considerado o elemento ideológico mais adequado a ser explorado no esforço de cooptação dos demais países do continente americano (TOTA, 2000, p. 19-22).

⁵² “Padronização em todos os níveis, inclusive cultural. O cinema, a maior de todas as inovações americanas na área do *entertainment*, divulgou, mais do que qualquer outro meio, o *American way of life*, americanizando, primeiro, os Estados Unidos, depois o resto da América.” (TOTA, 2000, p. 21).

milhões de desempregados. Em 1938, esse número havia caído para dez milhões. A partir de 1940, cerca de oito milhões, mantendo essa média por longos anos (GEADA, 1976, p.30).

A recuperação foi alavancada principalmente pelas indústrias de armamentos e pelo financiamento do Estado em outros setores em que o capital privado não tinha condições de investir. Assim, apenas nos primeiros dois anos de guerra, teria dobrado a produção industrial, com reflexo também nas suas exportações (GEADA, 1976, p. 30).

Durante os anos de crise social e econômica, a “fábrica de sonhos” desempenhou um papel essencial, sobretudo, para distrair as pessoas, amenizando os duros efeitos da realidade. Sem dúvida, era uma forma barata de escapar, por instantes, da tormenta social e econômica.

A obra de Eduardo Geada sobre o cinema americano, entendido enquanto uma indústria sujeita à lógica capitalista de acumulação e concentração de riqueza e poder, é fortemente marcada por um viés marxista. Nesse sentido, é também perceptível a interpretação por parte desse autor do uso ideológico da “sétima arte”, ou seja, a instrumentalização e dominação de determinados modelos estéticos.

Além disso, a indústria cinematográfica americana teria construído sua preponderância tanto na produção quanto na distribuição e na exportação de seus filmes. Logo, esse domínio teria ocorrido também no nível das estruturas políticas e econômicas. Poucos anos após seu surgimento, o cinema já representava, no início da década de 1920, a quarta principal indústria dos Estados Unidos (GEADA, 1976, p. 14).

Imaginar que essa é única a relação entre cinema, história, economia e política seria diminuir a complexidade que um filme pode possibilitar, conforme procuramos mostrar nos capítulos anteriores. Nesse sentido, trata-se de um equívoco confundir o sentido, intencional ou não, que é produzido pelos realizadores de uma película com o sentido que é percebido pelo público.

Para Geada, é possível perceber que, à semelhança de outras indústrias inseridas no sistema capitalista, a indústria de cinema nos Estados Unidos também necessitou expandir seus mercados e concentrou o capital em grandes corporações. Além disso, soube contar com preciosos contatos na esfera política (GEADA, 1976, p. 17).

Assim, por exemplo, a *American Biograph*, empresa criada em 1897, teve o suporte financeiro do irmão do presidente Mackinley, naquela altura governador do estado de Ohio. Em troca, filmes foram feitos com o intuito de fazer de propaganda política. Em outro caso, a *Vitagraph*, criada em 1898, também produziu filmes de propaganda, no caso, para incentivar o nacionalismo no caso da guerra hispano-americana. Estaria assim criada uma linhagem de

filmes hollywoodianos de caráter patriótico e de causa declaradamente política (GEADA, 1976, p. 18).

É importante ressaltar que a mudança das produções de curta duração para os filmes de longa metragem teve uma boa recepção pelo público, causando alterações significativas do ponto de vista da comercialização e da exibição dos filmes. Além de possuir custos de produção mais elevados, esses filmes precisavam de salas de cinema especiais, já que sua duração podia chegar a duas horas. Assim, salas de exibição luxuosas foram construídas nos bairros comerciais das principais cidades. A amortização de todos esses custos passava pela mudança do público-alvo, do proletariado para as classes médias (GEADA, 1976, p. 21).

Adicionalmente, os produtores tiveram que se preocupar ainda mais com a venda, a circulação e o consumo dos filmes, etapas onde de fato acontece a renda de um filme. Então, num primeiro momento, os produtores procuraram estabelecer parcerias com os exibidores, de forma que esses projetassem os filmes de um mesmo estúdio. Uma vez que os filmes tinham graus variados de público e, por conseguinte, de renda, houve atritos entre alguns exibidores e as produtoras, levando as últimas a estabelecer, com o apoio e financiamento dos bancos, sua própria rede de salas de cinema para os filmes⁵³.

Entretanto, esses produtores não chegaram a dominar a exibição de filmes dentro dos Estados Unidos. Ainda que as sete principais companhias (Metro, Paramount, Fox, Warner, Columbia, Universal e United Artists) tivessem uma posição predominante, possuíam como proprietárias apenas 20% das salas exibição americanas. Mas, por serem donas das chamadas “salas de estréia” das principais cidades, acabaram exercendo um grande controle no mercado exibidor. Por isso, até o início dos anos 1950, especula-se que essas empresas detinham entre 60% e 75 % da produção fílmica, distribuía 90% dos filmes estrangeiros e recolhiam entre 85% e 90% da renda cinematográfica nacional (GEADA, 1976, p. 40).

Entretanto, segundo Janet Wasko, “Hollywood é dominado por algumas poucas companhias de distribuição de filmes que fortalecem seu poder, fator fundamental para a atividade de cinema” (WASKO, 2007, p. 18). Ela ressalta que essas companhias lucram, ainda que aleguem que se trata de uma atividade de alto risco.

As distribuidoras teriam um enorme poder dentro dos grupos empresariais a que pertencem, assim como em relação às empresas que atuam nas demais atividades. Por ser uma

⁵³ “A Famous Players Lasky (Zukor-Paramount) é financiada pelo Banco Zuhn, Loeb e Co; a Goldwyn-Pictures pelos Bancos Du Ponts e Chase National; William Fox pelo Banco Halsey-Stuart; a Loew’s Inc. pelo grupo W. C. Durant, pela General Motors e pelo Liberty National Bank. Em 1927, os 20.000 cinemas dos Estados Unidos são controlados pelos *trusts* de produção-distribuição-exibição.” (TOTA, 2000, p. 22).

atividade distinta, não haveria benefícios diretos às empresas produtoras. Esse poder se devia pelos seguintes motivos: o acesso a grandes recursos financeiros, os lucros provenientes da distribuição e o gigantesco estoque de filmes (WASKO, 2007, p. 19).

No período histórico que estamos tratando, é possível afirmar que Hollywood era basicamente dominada pelas seguintes companhias cinematográficas: Paramount, Twentieth Century Fox, Warner, Universal, Disney, MGM, United Artists e Columbia. Não era raro que essas distribuidoras influenciassem a produção dos filmes, chegando às vezes a controlar totalmente o processo (WASKO, 2007, p. 19).

Assim, elas utilizavam sua força para pressionar e modificar o roteiro, o *casting*, a edição, entre outros pontos. Da mesma forma, atuavam do ponto de vista do financiamento e das estratégias e padrões de lançamento e divulgação, inclusive, em outros mercados, como os estrangeiros. Em outras palavras, o êxito de um filme, ou seja, a possibilidade de que fosse gerado e lançado no mercado, além de ter boas margens de lucro, sem dúvida, tornava-se profundamente limitado pela enorme dependência a essas distribuidoras (WASKO, 2007, p. 20).

Tendo não apenas compensado os custos descritos anteriormente, mas também obtido grandes lucros, o próximo passo da indústria foi a exportação desses filmes, sua expansão a preços baixos para outros mercados, em especial, a Europa. Assim, iniciava-se o processo de mundialização do cinema americano. Os principais países a fazer parte da investida do cinema americano nesse período foram a Alemanha, a Inglaterra e a França (GEADA, 1976, p. 22).

É importante lembrar que, com a Primeira Guerra Mundial, vultosos empréstimos e exportações foram feitos dos Estados Unidos para os países europeus. Ao final do conflito, os Estados Unidos saem com perdas mínimas, tornando-se o principal credor mundial.

Até o fim da guerra, não havia restrições protecionistas aos filmes americanos entrarem nos países europeus. Além disso, o filme mudo tornava o produto mais universal e, portanto, de mais fácil adaptação ao público estrangeiro. Contando com o vácuo deixado pelos filmes europeus devido ao colapso dos produtores nos principais países em conflito, todos esses fatores permitiram que os filmes americanos conquistassem a supremacia nos mercados nacionais europeus (GEADA, 1976, p. 23).

Sem dúvida que a entrada do som deu novo impulso às produções nacionais e trouxe problemas aos americanos. Porém, o domínio pré-estabelecido facilitou que as dificuldades fossem enfrentadas política e economicamente, conforme explicaremos mais adiante.

Para Geada, a domínio americano era econômico, mas também ideológico e cultural⁵⁴. Os mercados cinematográficos nacionais teriam se submetido aos padrões estéticos e comerciais hollywoodianos (GEADA, 1976, p. 29).

Entretanto, não é o escopo dessa pesquisa investigar em profundidade os modelos narrativos e estéticos que se tornaram hegemônicos pela influência do cinema americano.

Concordando com Jean-Louis Comolli, Geada afirma que diversos realizadores oriundos principalmente da Europa foram seduzidos pelo dinheiro e pelo glamour de Hollywood. Esse fenômeno ocorreu nos últimos anos do cinema mudo, mas permaneceu ocorrendo mesmo com o advento do cinema falado (GEADA, 1976, p. 28).

Quando a indústria cinematográfica americana precisava de atores, diretores e técnicos, essa demanda era prontamente atendida pelo velho mundo. Devemos adicionar às motivações acima algumas razões de ordem política e ideológica⁵⁵:

Hollywood temia que o cinema falado estimulasse a produção fílmica das indústrias nacionais, fazendo apelo à língua e à cultura de cada país. A concorrência seria acirrada, o que não interessava aos americanos. Por isso, os industriais passaram a produzir outras versões de seus filmes, em diversas línguas. Algumas vezes, atores europeus eram usados, mantendo-se a estética e os cenários originais. Essas versões eram rodadas por equipes americanas (GEADA, 1976, p. 29).

Ainda que esse artifício possibilitasse manter o cinema americano no topo, tratava-se obviamente de uma alternativa de altos custos. Então, em pouco tempo, a indústria americana incrementou o sistema de dublagem, não necessitando preparar diferentes versões e mantendo os astros e estrelas de Hollywood em evidência. Finalmente, partiram para o financiamento e o controle dos principais estúdios de dublagem europeus (GEADA, 1976, p. 29).

Portanto, a presença e influência do cinema americano foram determinantes, em grande medida, para o rumo e a fortuna das indústrias cinematográficas de outros países, assim como daqueles indivíduos e empresas que protagonizaram seu nascimento e consolidação.

⁵⁴ “Em 1925, os filmes produzidos nos Estados Unidos da América ocupam 95% do tempo de projeção em Inglaterra, 70% em França, 68% em Itália, e cerca de 70% em Portugal, percentagens que, com ligeiras alterações, se irão manter até os anos cinqüenta.” (TOTA, 2000, p. 22).

⁵⁵ “Se a glória de Hollywood precisava de artistas, importavam-se do velho continente, pagos com cheques em branco, mas devidamente vigiados: Ernst Lubitsch, Friedrich W. Murnau, E. A. Dupont, Erich Pommer, Paul Leni, Ludwig Berger, Michael Curtiz, Alexander Korda, Paul Fejos, Victor Sjöstrom, Mauritz Stiller, Benjamin Chistensen, Jacques Feyder e outros, ainda no período do cinema mudo. Isto para não mencionar todos aqueles que, refugiados na América quando da agressão nazi, acabaram por trabalhar em Hollywood, de Fritz Lang e Jean Renoir, passando por Billy Wilder e Alfred Hitchcock.” (TOTA, 2000, p. 22).

Pode-se afirmar que houve um grande esforço no sentido de fortalecer as indústrias nacionais procurando garantir poder de competição vis-à-vis o concorrente estrangeiro, em particular, o cinema americano. Nesse sentido, o poder estatal, intervindo na economia e na cultura, foi essencial nesse enfrentamento⁵⁶.

É preciso, portanto, entender a força econômica que alicerça o cinema americano nos mercados, interno e externo. A exportação de filmes americanos para outros países seria um processo perceptível com o início do cinema falado, a partir do final da década de 1920, expandindo-se consideravelmente nas décadas posteriores (WASKO, 2007, p. 20).

Porém, conforme ressaltado nessa pesquisa, outros autores consideram esse fenômeno como sendo relevante antes mesmo do advento comercial do cinema falado. Nesse sentido, a afirmação de Wasko é problemática, pois o caso da Alemanha, durante a Primeira Guerra Mundial, iria de encontro a esse pensamento.

Ainda que o mercado doméstico tenha sido por muitas décadas, incluindo o período aqui analisado, a principal fonte de receita para a indústria cinematográfica americana, desde muito cedo que essa indústria domina os mercados internacionais de cinema (WASKO, 2007, p. 31).

Hollywood olhou também para fora do território e do mercado americano, com o intuito de obter lucros ainda maiores. Dito de outra forma, o chamado “imperialismo cultural” dos Estados Unidos com o cinema, em particular, representou ganhos econômicos nada desprezíveis. Essa história será discutida em detalhes a seguir.

Não devemos esquecer que a década de 1930 foi marcada pela Grande Depressão⁵⁷. O *New Deal* do Presidente Franklin Delano Roosevelt foi um programa essencial para a superação da crise, conforme consagrado pela historiografia. Além disso, a preparação e o esforço para enfrentar a Segunda Guerra Mundial também contribuíram para a recuperação econômica dos Estados Unidos.

⁵⁶ “[...] Tal controle do próprio mercado dá-se por meio da ajuda do Estado, de leis de incentivo, quotas, estratégias de marketing, produção de gêneros populares nacionais, assim como a promoção internacional de produtos culturais.” (MALEIRO, 2007, p. 15).

⁵⁷ “Com o *crack* da Bolsa de Nova York a crise generalizou-se, provocando um cataclismo em todo o mundo devido à interdependência entre a economia americana e numerosos países do mundo capitalista, especialmente aqueles que receberam empréstimos dos Estados Unidos e foram à lona com o repatriamento desses mesmos recursos, tão logo a crise se anunciou. As repercussões da crise dentro dos Estados Unidos foram de tal intensidade que exigiram profundas mudanças na sua política econômica. [...] Não restou outra alternativa para os americanos a não ser empreender uma mudança de rumo no capitalismo liberal, inaugurando-se a fase intervencionista, na qual o governo passou a ter papel decisivo na orientação do processo econômico. [...] elegeram o presidente Franklin Roosevelt, a quem caberia as iniciativas visando à restauração econômica e social do país através do *New Deal*.” (ARRUDA, 2000, p. 14)

Nesse sentido, entender o predomínio e a superioridade da indústria cinematográfica americana passa pela investigação conjunta de processos e práticas, articulados aos aspectos históricos, econômicos, políticos e culturais (WASKO, 2007, p. 32).

Segundo Wasko, são inúmeras as possíveis explicações para o êxito internacional do cinema americano. Uma delas seria a qualidade superior das produções, aliada ou não a uma universalidade das temáticas (WASKO, 2007, p. 33).

Pode-se pensar também que a preeminência de Hollywood se deve ao tipo de cinema feito, um estilo mais direto, com heróis e vilões, uma história com viradas de trama, rompendo a ordem inicial, identificação do público com os protagonistas, embate de forças e o clássico final feliz, com a vitória do bem sobre o mal e o estabelecimento de uma nova ordem. *Grosso modo*, esses seriam os elementos básicos do chamado “cinema clássico hollywoodiano”, estilo muito popular nos longas-metragens do período aqui analisado.

Do ponto de vista de uma abordagem cultural, Wasko lembra que Scott Olson, em seu livro “Hollywood Planet”, defende que filmes americanos apresentariam uma narrativa mais “transparente”, possuindo internamente uma grande possibilidade de múltiplos significados, o que facilitaria sua recepção outras culturas (WASKO, 2007, p. 33).

Essa característica teria sido muito importante por conferir vantagens competitivas aos Estados Unidos nos mercados estrangeiros. Entretanto, Wasko não concorda que esse argumento seja suficiente para explicar a ascensão e o êxito mundial do cinema americano (WASKO, 2007, p. 33). É preciso, portanto, analisar outros aspectos.

A partir de uma visão econômica, Wasko afirma que o mercado interno expressivo dos Estados Unidos foi fundamental para compensar os altos custos de produção. Contudo, a exportação de filmes representaria custos adicionais de distribuição relativamente pequenos, sendo assim muito lucrativa (WASKO, 2007, p. 34).

Para Wasko, também é possível pensar que filmes são produtos que não se esgotam quando consumidos. Por exemplo, a reprodutibilidade técnica garante que um mesmo filme possa ser revisto, além de ser assistido por novas platéias (WASKO, 2007, p. 34).

Outro ponto relevante diz respeito ao poder de atração do setor cinematográfico. Além do acesso aos grandes astros e estrelas nacionais, que formavam o chamado *star system*, as principais companhias americanas de cinema tinham recursos para contratar artistas e técnicos de outros países, drenando assim uma mão-de-obra altamente qualificada e talentosa das demais indústrias de cinema.

A força da distribuição do cinema americano também deve ser enfatizada. Wasko concorda com Miller *et al.* (2001) que “padrões históricos de propriedade e controle sobre a distribuição determinaram, em grande medida, a escala de produção”. Do ponto de vista desses autores, “a chave para o grande volume de comércio audiovisual não são os custos baratos de reprodução, mas as vastas infra-estruturas de distribuição que garantem o financiamento da produção” (MILLER apud WASKO, 2007, p. 36).

Nos primórdios da indústria cinematográfica nos Estados Unidos, os precursores teriam angariado as vantagens das primeiras tecnologias, se comparado aos europeus. Além disso, notaram desde cedo que era essencial na obtenção de maiores lucros o desenvolvimento de um *star system* e um poderoso marketing voltado para as massas, além do maior controle possível sobre a distribuição e a exibição dos filmes (MILLER apud WASKO, 2007, p. 37).

Diferentemente de outros cinemas, que tomaram um rumo diferente, direcionado para arte e a propaganda, como o caso da Alemanha, em grande medida, o cinema americano cresceu com base na idéia de uma produção industrial padronizada, cujo objetivo era preferencialmente o lucro (MILLER apud WASKO, 2007, p. 37).

Sobre os anos das duas guerras mundiais, assim como o chamado período entre-guerras, é fundamental uma profunda investigação de forma a clarear a força de mercado do cinema americano a nível internacional. Assim, “os conflitos de 1914-18 e 1939-45 desaceleraram ou encerraram a produção nacional de filmes por toda a Europa. Um farto estoque de filmes americanos nunca vistos esperava para ser lançado...” (MILLER apud WASKO, 2007, p. 37).

Nesse sentido, alguns analistas afirmam que o cinema americano teve um crescimento expressivo no mercado externo ainda durante a Primeira Guerra Mundial, alcançando uma superioridade de mercado em relação aos demais e mantendo-se nessa posição até a metade da década de 1930.

Devemos destacar que a ascensão de regimes fascistas na Europa teve forte influência nos rumos do mercado cinematográfico e na posição da indústria americana a nível mundial. Procuramos descrever o caso da Alemanha em detalhes no capítulo anterior.

Contribuiu para esse predomínio o desenvolvimento de novos métodos de distribuição, como, por exemplo, promover a abertura de escritórios no exterior. Igualmente fundamental foi a condição de exportar a produção durante e depois do conflito mundial. Se os países europeus tinham força para competir e ameaçar os americanos no mercado internacional até então, com a eclosão e as conseqüências da “Grande Guerra”, a produção de

filmes na Europa ficou fragilizada, perdendo força de mercado decisiva diante do competidor americano (WASKO, 2007, p.38).

Com a Segunda Guerra Mundial, a ascensão dos Estados Unidos como superpotência política, econômica e militar, o grande vitorioso do conflito, acabou por trazer enormes vantagens à indústria cinematográfica americana. Diferentemente das principais nações concorrentes, os Estados Unidos tiveram plenas condições de produzir seus filmes em grande quantidade e exportá-los para o exterior. Durante a guerra, as indústrias cinematográficas européias colapsaram e os produtos americanos ocuparam o vácuo deixado, mantendo seu amplo domínio, mesmo após cessarem as hostilidades (WASKO, 2007, p.38).

Outro aspecto significativo para o sucesso da indústria cinematográfica americano no exterior é a política. Em particular, deve-se atentar para a estreita e virtuosa relação entre Hollywood e o Departamento de Estado do governo dos Estados Unidos. Para Wasko, a política externa americana atuou frequentemente no sentido de apoiar a indústria de cinema, principalmente, pressionando para romper barreiras às exportações nos mercados estrangeiros (WASKO, 2007, p.38).

Fundada com o nome de *Motion Picture Export Association* (MPEA), em 1922, e alterado para *Motion Picture Association of America* (MPAA), em 1945, essa associação de produtores teria por função inicial “enfrentar as ondas de críticas a filmes americanos, então mudos, ainda que às vezes o fizesse de maneira turbulenta e belicosa, e restaurar uma imagem mais favorável da atividade cinematográfica junto ao público” (MPPA, 2005).

Segundo a própria MPPA, isso significava também reagir às políticas protecionistas que limitavam a entrada dos filmes americanos nos outros países. Não era raro que a MPAA fosse descrita como “um pequeno Departamento de Estado”. Essa designação se devia à ampliação de suas funções em diversos campos, pois, além da economia, também atuava do ponto de vista da política internacional e da diplomacia (MPPA, 2005, p. 38).

Se existem evidências de que a indústria cinematográfica americana trabalhou para influenciar decisões políticas, também é possível afirmar que a política, em particular, o governo americano, atuou para influenciar os rumos da indústria, tanto do ponto de vista do conteúdo quanto de mercado. Um exemplo dessa influência é a pressão junto a outros países no sentido de baixar as resistências à entrada de filmes. Nesse sentido, não é diferente do suporte feito às demais indústrias exportadoras americanas nos mercados mundiais.

Historicamente, segundo Wasko, esse suporte estatal foi particularmente incrementado com a aprovação em 1918 da Lei Webb-Pomerene. Segundo essa lei, se as

empresas do ramo cinematográfico competiam acirradamente no mercado interno, a nível internacional, elas podiam colaborar mutuamente, ampliando sua força competitiva frente aos concorrentes estrangeiros. Assim, as grandes empresas, as chamadas *majors*, se organizaram, formando no início a MPEA e, posteriormente, a MPAA (MPPA, 2005, p. 39).

Essas associações eram, na verdade, um poderoso cartel que atuava na operação das exportações para as grandes empresas. Suas principais atividades eram definir para cada país os patamares de preços e as condições comerciais, além de vigiar e pressionar os países receptores quanto às práticas protecionistas. Nesse sentido, agia em conjunto com outros órgãos governamentais, como o Departamento de Estado e o escritório do U.S. Trade Representative (MPPA, 2005).

Se, por um lado, as grandes corporações ligadas ao cinema contavam com o suporte do Estado americano para incrementar seus negócios mundo afora, por outro lado, os demais países procuravam resistir ativamente à hegemonia cinematográfica dos Estados Unidos.

Ao longo da história, é possível identificarmos diversos esforços de resistência mundo afora. Entre as formas mais comuns, encontravam-se, por exemplo, políticas de cotas de importação e exibição, onde apenas uma determinada quantidade de filmes estrangeiros podia ser exibida a cada ano. Além disso, os países adotavam tarifas, incluídas no valor dos ingressos (MPPA, 2005, p. 42).

Outras formas são os subsídios governamentais para a produção nacional, além da obrigatoriedade de licenciamento, com a cobrança de novas tarifas, e a limitação da remessa dos lucros para o país de origem (MPPA, 2005, p. 42).

Sobre os subsídios, é importante fazermos uma observação. Não é raro que eles sejam usados para garantir um fôlego extra às indústrias cinematográficas nacionais, em especial, diante do gigantismo do concorrente americano. Assim, é feita uma tributação sobre a receita dos filmes estrangeiros, em geral, acrescentando um percentual ao valor dos ingressos de cinema. O valor obtido é então utilizado para financiar o cinema doméstico (MPPA, 2005, p. 43).

Outras formas de financiamento do subsídio são os incentivos fiscais e os empréstimos a juros mais baixos (MPPA, 2005, p. 43).

Mas, apesar das resistências, o domínio nos mercados mundiais do cinema americano não diminui. Ao contrário, ampliou-se significativamente.

4.2 O Modelo Americano

Wagner Pinheiro Pereira (2010), em seu livro “O poder das imagens”, destaca que o modelo de cinema nos Estados Unidos se baseou enormemente em três pilares: um cinema pensado enquanto indústria de massa, sustentada no modelo de produção em série de tipo fordista; a formação de uma categoria especial de atores e atrizes com os quais o público tivesse uma relação de identificação e reverência, o chamado *star system*; por fim, a adoção de um código de autocensura, pensado e seguido pela própria indústria cinematográfica.

Para Eduardo Geada, desde seu surgimento, o cinema americano foi mal visto pela sua própria sociedade e, em particular, pelas elites, pois estaria subvertendo os ideais e os valores morais americanos. Esse conservadorismo e seus ataques contra o cinema já existiam mesmo antes do surgimento de Hollywood. Em parte, explica-se pelo status que o cinema possuía naquele momento, visto pelas elites como algo inferior se comparado a outras manifestações artísticas e culturais, como o teatro e a ópera (GEADA, 1985, p. 80).

Em sua origem, o Estado americano procurou enquadrar o cinema através de leis que regulamentavam o mercado cinematográfico, suprimindo e censurando o conteúdo dos filmes. Havia também confrontos com instituições religiosas, ligas morais e grupos conservadores. Ainda que pudessem estar fora do Estado, possuíam alto poder de influência (GEADA, 1985, p. 80).

Assim, a própria indústria decidiu por exercer um autocontrole moral das suas atividades, restringindo roteiros e cenas dos filmes que, no seu entendimento, pudessem gerar constrangimentos junto àqueles setores. A primeira manifestação teria ocorrido devido a uma campanha puritana feita pelo jornal *Chicago Tribune* em 1909 (SKLAR, 1975, p. 45).

Assim, a *Patents Company* criou seu próprio órgão de autocensura, a *National Board of Censorship*, posteriormente *National Board of Review*, a partir de 1915, por iniciativa dos produtores de cinema. Nesse sentido, Geada afirma que essas ações tinham por objetivo evitar uma censura oficialmente estabelecida (SKLAR, 1975, p. 45).

Na mesma linha, surge a *Motion Picture Producers and Distributors Association*, por iniciativa dos maiores produtores. Seu primeiro presidente foi Will H. Hays, responsável por implantar posteriormente um código de conduta que, em linhas gerais, determinava posturas morais e políticas para toda a indústria (GEADA, 1985, p. 80).

Foi em 1929 que a crise econômica eclodiu. Foi também um ano de grande público nos cinemas. Nesse mesmo ano, a Comissão Cinematográfica de Chicago enviou a Will H. Hays um plano de autocensura, com diversos códigos que deveriam ser seguidos⁵⁸.

Esse plano foi aprovado em definitivo em 1934. Houve alterações no código em 1953, 1956, 1963 e 1966, caindo em desuso nos anos 1970, como resultado da pressão das enormes receitas provenientes do cinema pornográfico (SKLAR, 1975, p. 80).

Outra iniciativa, no sentido de atribuir um melhor *status* ao cinema, foi o surgimento, em 1927, da Academia das Artes e Ciências Cinematográficas, idéia conjunta do diretor da MGM, Louis B. Mayer, do cineasta Fred Niblo e do ator Conrad Nagel (SKLAR, 1975, 1985, p. 81).

Conferindo ao cinema um aspecto, ao mesmo tempo, tradicional e moderno, sua concepção também foi uma resposta à péssima fama que voltou a rondar a indústria de cinema, explorada à exaustão pela imprensa sensacionalista do período, por conta da vida conturbada de alguns empresários e astros famosos⁵⁹ (SKLAR, 1975, p. 81).

Por um lado, a Academia tratou de promover o desenvolvimento de pesquisas para o aprimoramento técnico da indústria, fator relevante para a competição com as indústrias de outros países. Por outro lado, diversos críticos já apontavam na época que, primordialmente, sua criação visava combater o surgimento de sindicatos de técnicos e artistas (SKLAR, 1975, p. 81).

Vale lembrar que, indo ao encontro das relações sociais capitalistas à época, as árduas condições de trabalho, existentes na indústria, em particular, nos grandes estúdios de cinema, traziam grande insatisfação a esses profissionais (SKLAR, 1975, p. 81).

⁵⁸ “1) A representação dos crimes contra a lei não deve inspirar simpatia, nem desejo de imitação. 2) Ao caráter sagrado da instituição do casamento opõem-se as formas ilícitas das relações sexuais livres, pelo que estas devem ser condenadas. São expressamente proibidas cenas que mostrem adultério, cenas de paixão, incluindo “o beijo de língua na boca”, violações, perversões, tráfico de mulheres brancas, miscigenação, partos, abortos e os órgãos sexuais de adultos e crianças. 3) Evitar os assuntos vulgares, ordinários, baixos, repugnantes e desagradáveis, quando estes, mesmo não sendo contrários à moral pública, possam ferir a sensibilidade do público. 4) Interdita toda a obscenidade em imagens, palavras, gestos, alusões, canções ou piadas. 5) Proibidas as juras. 6) A nudez total, bem como qualquer exibicionismo indecente (ex.: seios, órgãos sexuais), são proibidos. 7) Toda e qualquer dança sugerindo atos sexuais é proibida. 8) Nunca se deve ridicularizar a fé ou dogma religioso. Os padres não podem ser personagens cômicos nem ser apresentados como sendo más pessoas. 9) Prescreve-se o bom gosto na decoração dos cenários de alcova. 10) Todo o sentimento nacionalista tem direito à consideração e ao respeito. 11) As legendas e os títulos não podem conter sugestões licenciosas. 12) Evitar cenas que não sigam as regras do bom-gosto, tais como a execução da pena capital, a brutalidade, a escravidão, a crueldade com crianças e animais e as operações cirúrgicas.” (ARRUDA, 1976, p. 33).

⁵⁹ “Na opinião dos seus trinta e seis fundadores, reunidos num jantar inaugural memorável, a Academia tinha por finalidade promover a dignidade cultural, moral e técnica da indústria cinematográfica. A própria designação de Academia de Artes e Ciências procurava elevar o cinema à hierarquia das tradições humanistas e universitárias consagradas, podendo ler-se nos estatutos da organização a vontade explícita de fomentar, aparentemente sem fins lucrativos, o aperfeiçoamento das técnicas e o intercâmbio das várias propostas artísticas.” (ARRUDA, 1976, p. 33).

Por fim, em 1929, um artifício de autopromoção, também visando a ascensão do *status* do cinema, foi rapidamente instituído pela Academia: a premiação anual segundo critérios de especificidade do trabalho envolvido nos filmes. Assim, nasceu a festa do Oscar. Elevado à categoria de principal evento cinematográfico do ano, foi precursor da idéia presente nos festivais europeus de cinema de conferir atributos artístico-culturais a si mesmo (SKLAR, 1975, p. 82).

Inicialmente, os prêmios eram dados apenas aos filmes hollywoodianos, situação que não se alterou até 1945. Para Geada, coincide com a entrada de dólares americanos na recuperação da economia européia e também de suas indústrias de cinema. Por esse motivo, teria sido incluída a premiação de filmes estrangeiros (SKLAR, 1975, p. 83).

É importante ressaltar que um princípio fundamental do prêmio era criar um clima de competição, coroando e laureando os vencedores pela competência do seu trabalho e, dessa forma, indo ao encontro dos valores fortemente presentes na sociedade americana, como o individualismo e o *self made man* (SKLAR, 1975, p. 84).

Nesse sentido, a premiação atuou também como uma espécie de obstáculo às idéias consideradas hostis ou em desacordo com a visão da indústria sobre estética, política e sociedade. Não é por acaso que a premiação encontrou uma forte aceitação e ressonância junto ao público. Contudo, não se pode perder de vista que os prêmios procuravam também aumentar os lucros da indústria cinematográfica (SKLAR, 1975, p. 85).

4.3 Antecedentes da Guerra: a Postura do Governo e de Hollywood

“Se vocês me acusarem de ser antinazista, estarão com a razão... E se me acusarem de produzir filmes que insistem sobre a necessidade de incrementar a defesa nacional, também terão razão.”

Darryl F. Zanuck, produtor de Hollywood

Assim como a produção fílmica nazista, o cinema americano também procurou criar diversas representações de seus inimigos. Tão importante quanto valorizar os esforços internos, era chamar a atenção para o inimigo que agia dentro da nação americana.

Francisco Carlos Teixeira da Silva, em “Cultura operária e resistência antifascista no ocaso da República de Weimar (1919-1933)”, procura mostrar que, antes mesmo da ascensão

do governo nazista, no nascedouro da República de Weimar, procurou-se caracterizar os socialistas e comunistas de serem traidores da nação, o chamado mito da “punhalada pelas costas”⁶⁰. Essa imagem seria cuidadosamente explorada pela propaganda nazista.

De forma semelhante, o governo Roosevelt também identificou os inimigos da nação americana, dando a eles uma representação nas telas de cinema. Nesse caso, os primeiros alvos foram os capitalistas inescrupulosos, ávidos por dinheiro e fortuna pessoal.

Tanto o discurso político do governo quanto a temática dos filmes procurou, por um lado, atacar a idéia de êxito e realização pessoal associada à posse de dinheiro e riqueza material. Por outro lado, exaltava a democracia, a liberdade, a necessidade da união do povo, o *self made man* e o *american dream* como grandes atributos da nação americana.

O diretor Frank Capra foi um especialista nesse tipo de filme. Talvez tenha sido o principal realizador cinematográfico a propagar as mensagens do *New Deal*. Segundo Pereira, encontravam-se dentro desse espírito filmes como “O Galante Mr. Deeds” (1936), “A Mulher faz o Homem” (1939) e “Adorável vagabundo” (1941)⁶¹ (PEREIRA, 2010, p. 405).

A título de exemplo, a partir da análise do filme “Adorável Vagabundo” (CAPRA, 1941), fica evidente o espírito de união que se fazia necessário.

Não se devia mais pensar no indivíduo como auto-suficiente. Ainda que um único indivíduo fosse capaz de atos grandiosos, não era o bastante para superar os duros tempos que permaneciam e que estavam por vir. O egoísmo e o isolamento tinham que ser debelados.

Assim, “Junte-se ao Clube de John Doe” clama pela união da nação, pela emergência de um novo homem, de um novo povo, que é bom e capaz de se regenerar, de amar o próximo, de se unir nas mais terríveis adversidades e de salvar a “civilização americana” contra todos os seus inimigos. Esses eram, sem dúvida, o medo, a miséria, o ódio, a depressão

⁶⁰ O Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP), o chamado partido nazista, denunciava a República e, em especial, o partido socialdemocrata de terem aceitado a derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial, assim como os pesados termos do Tratado de Versalhes de 1919. Mesmo que não tivessem alternativas, seriam traidores da nação alemã por terem submetido o país e o povo alemão a uma grande humilhação, com a perda das forças armadas, de vastos territórios para França, Polônia e Bélgica, além do pagamento compulsório de uma pesada dívida de reparação. Nesse processo, acusavam que haveria uma conspiração judaica, a nível mundial, simultânea e paradoxalmente associada aos “tubarões” capitalistas americanos e ao comunismo soviético, contra a raça e a cultura alemã, que seriam naturalmente superiores (SILVA, 2010, p. 158).

⁶¹ Frank Capra foi um dos mais notáveis cineastas do período, talvez aquele que, em seus filmes, tenha melhor incentivado a necessidade de união e otimismo necessários para a recuperação americana da depressão. Assim como John Huston, William Wyler e John Ford, Capra foi um dos vários realizadores a serem oficialmente convocados pelo governo e pelas forças armadas para contribuir no esforço de guerra, filmando documentários, como a série composta de sete filmes explicativos sobre os motivos da participação dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial intitulada “Por que nós lutamos?” (*Why we fight?*, 1942-1945). (SKLAR, 1976, p. 250).

e a falta de trabalho, mas também o mundo representado pelos nazistas alemães, os fascistas italianos e os “inumanos” japoneses.

Ao descobrir que está sendo usado maquiavelicamente pela personagem D. B. Norton, empresário da imprensa e de outros meios de comunicação, para que este se eleja para a Casa Branca, pois uma nova ordem, com “mão de ferro”, se faz necessária, alusão direta aos regimes fascistas europeus, John Doe se revolta.

Sob ameaça de ser acusado de fazer parte da fraude, John Doe enfrenta os políticos e poderosos reunidos na mansão de Norton, afirmando que denunciará a conspiração na convenção dos “Clubes de John Doe”. Entretanto, o que acontece é justamente o contrário.

No palanque, Norton acusa John Doe de ser o verdadeiro farsante e que o intuito era aumentar os impostos sobre o povo. Destaca-se nessa cena o uso dos jornais, de forma sensacionalista, distribuídos às centenas para as pessoas no meio da convenção, manipulando e deturpando as informações.

Ao final, John Doe resolve cumprir a promessa feita no início do filme, ou seja, se suicidar na noite de Natal. Então, há o confronto final entre John Doe, Norton e o grupo de poderosos, a Srta. Mitchell, que é uma jornalista a serviço de Norton, responsável por criar o mito “John Doe, e o primeiro grupo de pessoas a formar um “Clube de John Doe”.

A comparação feita pela Srta. Mitchell do seu sacrifício com o do próprio Jesus Cristo toca profundamente a todos. Mediante os apelos do grupo que diz “Precisamos de você, Senhor Doe”, ele então muda de idéia, carrega a frágil jornalista nos braços, que nesse momento foi regenerada pelo amor a John Doe.

Na frase final do filme, a idéia de que o povo americano é capaz de superar tudo, se estiver unido em nome das causas boas e justas, a liberdade e os valores americanos, onde os homens podem ser, falar e fazer o que quiserem.

É importante ressaltar, contudo, que o governo americano e Hollywood tiveram uma posição ambígua e exitosa inicialmente em relação aos futuros inimigos. A política e a sociedade americanas ainda eram fortemente marcadas pelo isolacionismo, em especial, em relação às questões européias. Por isso, houve resistências à produção de filmes que tivessem um discurso contrário a todos que fossem vistos como fascistas (PEREIRA, 2010, p. 406).

Ainda assim, houve importantes filmes a tratar do tema nesse período⁶², em grande medida, devido à influência de realizadores imigrantes europeus que adotavam uma postura

⁶² “As primeiras produções antifascistas trataram da Guerra Civil Espanhola, apoiando abertamente o lado republicano, tais como *O Último Trem para Paris* (1938) de Kogan, e *Três Camaradas* (1938) de Franklin Borzage.” (SKLAR, 1976, p. 250).

crítica mais engajada e que, com o crescimento dos fascismos, viram-se obrigados a deixar seus países de origem.

Vale lembrar a interessante análise de Marc Ferro sobre o antinazismo americano entre 1939 e 1943 expresso na produção cinematográfica. Suas observações acerca do período que antecede ao ingresso dos Estados Unidos na guerra são o que nos interessa nesse momento.

Segundo Ferro, dos filmes antigermânicos ou antinazistas que teriam sido exibidos em Paris, em 1939, ano de eclosão da guerra, a exceção de dois filmes ambíguos, “não há um único filme que seja explicitamente antinazista, salvo *Confession of a Nazi Spy*, que é precisamente um filme americano” (FERRO, 2010, p. 119).

Diferentemente das salas de cinema francesas, teriam sido exibidos dezoito filmes abertamente antinazistas nos Estados Unidos nesse mesmo ano. No texto de Ferro, percebe-se que, por um lado, o ambiente francês e seu reflexo nos cinemas mostravam que a liderança francesa, inclusive do ponto de vista cultural, não havia decidido se enxergava o nazismo ou o comunismo como seus inimigos (FERRO, 2010, p. 120).

Por outro lado, Hollywood começava a dar sinais de qual tinha sido sua escolha, antes mesmo do início da guerra na Europa. Em 1938, filmes antinazistas já eram projetados em salas de cinema americanas.

No ano seguinte, além dos dezoito filmes americanos exibidos nos Estados Unidos, conforme mencionado, teria havido mais três filmes, produzidos pela União Soviética, todos com temática antinazista (FERRO, 2010, p. 120).

Vale ressaltar que, se no jornalismo ou na academia, trabalhos a favor dos nazistas eram escritos em publicados mesmo em 1939, tal acontecimento já não era visto no cinema. Esse posicionamento da indústria e de seus realizadores tem motivações relevantes.

Conforme lembra Ferro, muitos eram imigrantes que se refugiaram nos Estados Unidos, fossem alemães ou judeus de origem européia.

Havia também muitos judeus americanos trabalhando na indústria cinematográfica, tendo uma forte influência nos seus rumos. Mesmo que não fossem a maioria, sua presença instigou uma crítica mais aguda (FERRO, 2010, p. 120).

Ferro propõe uma visão geral da ideologia presente na filmografia americana produzida nos anos anteriores à guerra e durante o conflito. Assim, da mesma forma que foi ressaltado por Pereira, os filmes sobre o nazismo, em particular, teriam diversas

semelhanças⁶³. Não deixa de ser curioso o uso da expressão “boa vizinhança”, coincidindo, talvez de propósito, com a política externa perpetrada no governo Roosevelt para a América Latina.

De fato, a ruptura promovida pelo nazismo, conforme citada por Ferro, ia de encontro aos ideais e valores americanos divulgados em seus filmes. As instituições foram amplamente valorizadas no cinema americano, em especial, a família. Era importante transmitir a idéia de que, aguardando pelos soldados, estariam a esposa, a família, os vizinhos e os amigos, num clima de fraternidade e de ajuda mútua, o *american way of life*. Os filmes teriam explorado à exaustão essa idéia, sendo que, em vários deles, foi o tema principal (FERRO, 2010, p. 120).

Mas não bastava a antipatia da própria indústria cinematográfica americana aos nazistas para que filmes com essa ideologia fossem produzidos. É nesse sentido que Ferro aborda a relação do governo com Hollywood: “Uma vez declarada a guerra, Roosevelt deu instruções precisas, no sentido de desenvolver um cinema que glorificasse o justo direito e os valores americanos.” (FERRO, 2010, p. 121).

4.4 O Cinema Americano como “Arma de Guerra”

“Quando os futuros historiadores escreverem a história da Segunda Guerra Mundial, será dedicado um capítulo brilhante à contribuição da indústria cinematográfica para a vitória”

Walter Wanger, produtor de Hollywood

A Segunda Guerra Mundial inspirou nos filmes uma forma de divertimento lúdico e escapista, mas também mensagens de propaganda, inspiradas no patriotismo e com forte viés nacionalista. Antes mesmo, ou seja, durante a década de 1930, período da Grande Depressão, o cinema foi um uma forma de entretenimento de baixíssimo custo que muito contribuiu para amenizar as agruras daqueles tempos de escassez generalizada (PEREIRA, 2010, p. 514).

⁶³ “o povo alemão aparece sempre dissociado do regime, este só tem influência sobre os adolescentes ou sobre gente sem experiência; a vontade o povo alemão, bem como sua capacidade de resistência ao nazismo superestimadas; a ação sempre se passa em cidades médias ou pequenas; o funcionamento do terror e sua ligação com o sistema são descritos a partir do interior, como raras vezes os romances puderam fazer. As formas exteriores da vida política, a própria história do movimento nazista ocupam um lugar importante apenas nos documentários; nos filmes de ficção, o resultado do triunfo do nazismo é a ruptura das relações familiares e das relações de boa vizinhança.” (SKLAR, 1976, p. 122).

Cientes da capacidade do cinema de influenciar a população, os produtores foram oficialmente incentivados a fazer filmes que, simultaneamente, atuassem em duas frentes: diversão para o público e sentimentos de amor e de engrandecimento dos ideais americanos.

Muitos estudiosos concordam que, ao entrar efetivamente no conflito, os enormes esforços de mobilização humana, política e econômica da nação foram fundamentais para tirar os Estados Unidos da crise e alçá-lo à condição de potência mundial de fato. Nesse sentido, a participação de Hollywood não foi menos expressiva que a de outros setores da economia, o que trouxe também enormes lucros aos seus empresários (PEREIRA, 2010, p. 514).

Assim, Pereira destaca que, em grande medida, a produção do período é marcada por mensagens ideológicas, sobrecarregada de maniqueísmo, em que os inimigos, ou seja, os alemães, os italianos e os japoneses são apresentados de forma desumanizada.

Entretanto, houve importantes distinções na forma como cada povo foi mostrado ao público americano. Razões políticas e históricas contribuíram para explicar essas diferenças (PEREIRA, 2010, p. 515).

Assim, os alemães eram mostrados como inteligentes, porém rígidos e frios, enquanto que os italianos apareciam de forma ambígua, pois, no fundo, seriam “bons camaradas”, capazes de se converter aos aliados e aos valores democráticos. Suas representações não seguiram o viés racial, diferentemente do caso dos japoneses.

Semelhante a representação feita pelos nazistas sobre os judeus, os japoneses foram duramente representados nos filmes americanos como seres inferiores, bárbaros e selvagens, capazes de executar atos de extrema crueldade⁶⁴.

Além disso, era preciso enfatizar e mitificar a imagem dos americanos, transformando-os em heróis a serviço de uma causa nobre e justa: a democracia liberal.

Ainda que se possa discutir se a política americana foi de fato isolacionista ao longo de sua história, teria havido de fato um forte sentimento isolacionista com relação aos conflitos entre as nações européias. Assim, no início da participação americana, o governo Roosevelt entendeu a necessidade de gerar um novo ambiente na população, ou seja, uma mudança contra as tendências isolacionistas (PEREIRA, 2010, p. 515).

⁶⁴ “[...] num país marcado por estereótipos racistas e permeado por uma história de virulento sentimento antinipônico, a tentação de ressaltar a imagem do inimigo japonês em termos raciais era forte, devido a existência de um penetrante preconceito contra eles disseminado nos Estados Unidos. O sentimento antinipônico datava do século XIX, mas tornou-se mais virulento durante as décadas de 1930 e 1940. [...] enquanto os alemães e os italianos poderiam ser tratados como indivíduos, os japoneses eram uma “raça” de fanáticos que possuíam um forte “instinto de ouvir” responsável pela lealdade absoluta ao imperador Hiroito. O filme de propaganda “Conheça seu inimigo – Japão” (Know your enemy – Japan, 1945) comparava os japoneses a “fotos copiadas do mesmo negativo””. (PEREIRA, 2010: 453).

Em linhas gerais, a propaganda deveria informar, de maneira simples, que era preciso lutar e pelo que se estava lutando, valorizando os aliados e demonizando os inimigos. Curiosamente, a interpretação hollywoodiana da guerra minimizou os feitos de importantes aliados como a Inglaterra e a resistência europeia, assim como a União Soviética, antecipando o clima do jogo de forças e de bipolaridade ideológica na nova ordem mundial que viria após a Segunda Guerra Mundial (PEREIRA, 2010, p. 515).

Teria havido influência direta do governo, através da Secretaria de Informação de Guerra (OWI), junto aos estúdios de cinema. Os rumos propagandísticos dos filmes a serem roteirizados e produzidos deveriam seguir ao máximo a direção dada pela OWI, segundo seu “The Manual for the Motion Picture Industry”⁶⁵ (PEREIRA, 2010, p. 517).

Entre as temáticas que os filmes deveriam explorar e que se encontravam descritas no manual, Pereira destaca as principais que serão sumarizadas a seguir.

Em primeiro lugar, tratava-se de uma guerra pela democracia. Essa deveria ser a principal razão pelo qual os Estados Unidos estavam se engajando na guerra, ou seja, lutar por algo que é inerente à própria existência da nação americana.

Nesse sentido, construía uma linha de continuidade entre a Segunda Guerra Mundial e as guerras de independência e de formação dos Estados Unidos. O mesmo espírito democrático e liberal estaria presente nesses conflitos, assim como o messianismo do “Destino Manifesto”.

Também era importante aliviar as tensões raciais, procurando mostrar que a nação americana possuía um povo unido. Ainda que fosse formada por diversas raças e etnias, com diferentes classes sociais e credos religiosos, essa população trabalhava e combatia num clima de colaboração e fraternidade (PEREIRA, 2010, p. 518).

Sobre os aliados, era necessário simplificar o discurso. Os países aliados deveriam ser tratados sem distinção como “democráticos”. Deveriam ser representados lutando ao lado dos americanos. Ainda assim, em alguns filmes, a visão dos americanos guerreando e sendo

⁶⁵ Em linhas gerais, Pereira cita os principais pontos do manual que deveriam ser observados pelos produtores: “1. Este filme ajudará a ganhar a guerra? 2. Qual informação de guerra procura ser clarificada, dramatizada ou interpretada? Se é um filme “escapista”, ele irá prejudicar o esforço de guerra, criando uma falsa imagem da América, dos seus aliados ou do mundo em que vivemos? 4. Ele usa a guerra meramente como base para ser um filme rentável, contribuindo em nada de real significado para o esforço da guerra e possivelmente reduzindo o efeito de outros filmes de maior importância? 5. Contribui em algo novo para nossa compreensão do conflito mundial e das várias forças envolvidas, ou é um assunto já adequadamente tratado? 6. Quando o filme alcançar sua máxima circulação na tela, refletirá as condições como elas são ou estará antiquado? 7. O filme fala a verdade ou as pessoas jovens de hoje terão razão de dizer que foram enganadas pela propaganda?” (PEREIRA, 2010: 453).

vitoriosos solitariamente tenha também sido explorada. Além disso, sua representação deveria fugir das visões estereotipadas (PEREIRA, 2010, p. 518).

Como não podia deixar de ser, havia exceções, tratadas com alguma especificidade. O caso mais delicado era a União Soviética. Nesse sentido, ainda que seu apoio fosse valorizado enquanto aliado, ao mesmo tempo, deveria ficar evidente a rejeição ao comunismo. Em síntese, a aversão às ideologias fascistas deveria ser enfatizada como o grande cimento que unia as mais diversas nações, povos, culturas e suas visões de mundo (PEREIRA, 2010, p. 518).

Com base nesses termos, ficava evidente nas mensagens que não seria possível qualquer acordo com os países do Eixo. A rendição incondicional exigida pelo presidente Roosevelt em 1943 era um sinal claro de que as únicas opções eram lutar ou perecer.

Outro importante aspecto que deveria ser explorado dizia respeito aos esforços internos para movimentar a “máquina de guerra” americana, ou seja, aqueles que trabalhavam para que os fuzis, os tanques, os aviões e todo o material que fosse essencial chegassem às mãos dos soldados na frente de batalha. Assim ficou conhecido o *front interno*. Iniciado junto com os programas de recuperação do *New Deal*, a economia americana se recuperava a passos largos com o advento da guerra (PEREIRA, 2010, p. 519).

Ainda que não houvesse uma alusão direta aos programas, os filmes deveriam mostrar que seus resultados tornavam a sociedade mais “igualitária”, menos injustas, principalmente para os excluídos historicamente, como as mulheres, os pobres e os negros. Mais uma vez, para que houvesse uma mobilização geral e, conseqüentemente, a vitória, era imprescindível mostrar um país de todos (PEREIRA, 2010, p. 519).

Assim, os filmes deveriam explorar o sentimento de solidariedade e de sofrimento, mas com resignação, pois a causa era justa, mostrando e incentivando a compra dos bônus de guerra, por exemplo, ou em atividades mais corriqueiras, como apresentar mulheres e homens, protagonistas ou coadjuvantes, andando pelas ruas usando fardamento militar.

Se, por um lado, a emergência da guerra trazia consigo as agruras do racionamento da falta de produtos, além de um clima de tensão, por outro lado, mexeu significativamente com o imaginário da população americana (PEREIRA, 2010, p. 526).

Seus valores e sua capacidade de sobreviver e lutar, cumprindo sua missão messiânica de povo escolhido, enfrentava mais do que nunca um teste derradeiro. A guerra era encarada como uma prova, cujo êxito seria valorizar ainda mais a visão de sociedade dos

americanos, ainda que causasse enormes transtornos e alterações à vida cotidiana (PEREIRA, 2010, p. 526).

Algumas dessas alterações provaram ser substantivas. Assim, ao contrário da Primeira Guerra Mundial, não foi possível restaurar alguns padrões anteriores à guerra e as mudanças sociais se tornaram definitivas. Uma das mais importantes mudanças incentivadas pela guerra foi, sem dúvida, a entrada massiva das mulheres no mercado de trabalho (PEREIRA, 2010, p. 526).

Sobre o papel das mulheres, entendemos ser importante um destaque especial. Em um exemplo, Pereira ressalta a participação das mulheres em filmes veiculados exatamente para mostrar que elas também deveriam guerrear, a seu modo, pelos ideais e valores americanos, colaborando para a derrocada dos inimigos fascistas⁶⁶.

A guerra foi decisiva para retirar os Estados Unidos da depressão. Um elemento-chave para essa recuperação econômica, a participação das mulheres, propiciou que a totalidade da capacidade produtiva fosse utilizada, trabalhando nas fábricas em regime de turnos, dia e noite. Conforme citado, o *front interno* foi devidamente abordado pelo cinema, que percebeu o seu incrível potencial, tanto do ponto de vista dramático quanto econômico (PEREIRA, 2010, p. 526).

Pereira destaca que filmes com essa temática, que forneciam uma visão do *front interno*, como mulheres protagonizando vidas difíceis, porém conformadas, ajudando no esforço de guerra, mas sem descuidar de suas famílias, levaram milhares de pessoas às salas de exibição nos Estados Unidos (PEREIRA, 2010, p. 526).

Talvez o principal e o mais oneroso filme dessa temática tenha sido *Since You Went Away* (Desde que Você Partiu, 1944).

A própria OWI teria acompanhado a sua realização, o que sugere a importância com que esse tipo de filme era encarado pelo governo. Esses filmes propiciaram grandes lucros à indústria cinematográfica, que também se recuperava dos efeitos da depressão da década de 1930 (PEREIRA, 2010, p. 526).

Adicionalmente, possibilitou a veiculação de outro tipo de propaganda, a que estimulava ainda mais a coesão interna (PEREIRA, 2010, p. 526).

⁶⁶ “Num curta-metragem de propaganda intitulado *Wanted Women War Workers* (Procura-se Operárias para a Guerra, 1943), as mulheres foram convocadas para assumir as tarefas. A mensagem dizia: “*Precisa-se de operárias para a produção de guerra. Por quê? Mais e mais homens são chamados para as Forças Armadas. Suas funções precisam ser preenchidas. E preenchidas, agora. E quem pode preenchê-las? Vocês! Mulheres! Vocês precisam preenchê-las e dar aos rapazes o que precisam: milhares de aviões, mais e mais tanques, mais navios...*” (SKLAR, 1976, p. 527).

Após o ataque a Pearl Harbor, em 07 de dezembro de 1941, e a entrada definitiva dos Estados Unidos no conflito mundial, era preciso deixar claro quem eram os inimigos externos e as razões da guerra.

Além do trabalho de realizadores importantes, como Frank Capra, conforme citamos, vale destacar o papel fundamental que Walt Disney e seu estúdio desempenharam nesse sentido⁶⁷. Segundo Pereira, seus personagens tornaram-se verdadeiros símbolos patrióticos americanos, a ponto da senha utilizada pelas tropas aliadas no desembarque na Normandia ter sido “Mickey Mouse” (PEREIRA, 2010, p. 427).

Disney também foi uma figura-chave na “Política da Boa Vizinhança”, criando novos personagens, “latino-americanos”, fazendo animações e viajando pela América Latina a fim de conquistar o apoio e as simpatias desses países⁶⁸. Além disso, até o final da guerra, Disney teria realizado aproximadamente seis mil metros de filmes de treinamento e propaganda para o governo, a preço de custo (PEREIRA, 2010, p. 427). Em suma, Disney procurou em seus desenhos satirizar e ridicularizar os inimigos dos Estados Unidos.

Além dos nazistas, outros inimigos ganharam uma representação ideológica no cinema americano. Os japoneses também foram severamente hostilizados nos filmes hollywoodianos. Um dos filmes do período, *Behind the Rising Sun* (1943), segundo Ferro, segue a principal temática antijaponesa do período: quem não compartilha dos ideais da democracia liberal, é inimigo dos Estados Unidos. Somente a crença nesses ideais poderia mudar seu *status* e salvá-los de serem destruídos (FERRO, 2010, 123).

Sobre esse filme em particular, Pereira destaca que, diferentemente da maioria dos filmes antijaponeses do período, esse não teria tratado os japoneses como inferiores do ponto de vista racial. Na tentativa de esclarecer como eram os japoneses, a história do filme se passava no Japão e teria por intuito humanizá-los. Nesse sentido, seria o militarismo que dava as ordens no Japão, com mãos de ferro, doutrinando uma juventude japonesa potencialmente

⁶⁷ “Conquanto não vestisse o uniforme, Disney também fez um grande número de filmes de treinamento em tempo de guerra e de propaganda civil. A luta contra o fascismo transformou-lhe o personagem de maus bofes, o Pato Donald, em patriótico pagador de impostos num desenho animado de curta metragem para o Departamento do Tesouro dos Estados Unidos, *Der Fuehrer's Face* (O Rosto do Fuehrer) (1943) [...] O governo confiava em Capra e em Disney também. Eles haviam demonstrado notável habilidade para infundir mitos sociais e sonhos de humor, sentimento e um sentido de preceitos morais e responsabilidades partilhadas. Ninguém em Hollywood estava melhor apetrechado do que eles para convencer o público do tempo de guerra que a América do Norte merecia que se lutasse por ela, que havia prazer, satisfações e recompensas à espera dos que seguissem os seus líderes.” (SKLAR, 1976, p. 250-251).

⁶⁸ Os desenhos de longa-metragem, produzidos por Disney, mais representativos da política externa americana para os países latino-americanos nesse período foram “Alô amigos!” (*Saludos Amigos*, 1943) e “Você já foi a Bahia?” (*The Three Caballeros*, 1945). (PEREIRA, 2010, p. 427).

apta a abraçar as idéias liberais e democráticas. Assim, a juventude se tornava aquilo que era contrário à civilização ocidental, ou seja, a barbárie.

Entretanto, o final do filme apresentaria um duplo sentido, reiterando que era preciso exterminar os japoneses, caso não fosse possível redimi-los. Assim, teria enfatizado os antigos estereótipos sobre a impossibilidade de se confiar no comportamento dos japoneses, acabando por se tornar mais um odioso filme de propaganda (PEREIRA, 2010, p. 464-467).

Com o fim da guerra, os Estados Unidos tinham subido ao posto de única superpotência mundial. Com a Europa arrasada dos pontos de vista humano, material e econômico, os americanos tinham passado de 43% do controle da produção capitalista mundial antes da guerra para 60% ao final do conflito. Além disso, suas exportações teriam triplicado e o investimento de capitais no exterior quintuplicado (GEADA, 1976, p. 30).

Em 1947, segundo Epstein, a receita líquida dos estúdios totalizava 950 milhões de dólares. Tirando os custos de distribuição e publicidade, o lucro era obtido através de “ganhos de escala” de um sistema de produção industrial, uma verdadeira fábrica de filmes (EPSTEIN, 2088, p. 17).

Epstein lembra que, semelhante a uma linha de montagem, o uso de tecnologia, de equipes e de equipamentos de forma praticamente ininterrupta permitiu prazos extraordinários, de forma que um longa-metragem era feito em um mês e um “filme B” em uma semana (EPSTEIN, 2088, p. 17).

Assim, em 1947, o maior estúdio, a MGM, era capaz de lançar no circuito seis filmes simultaneamente. Havia também uma preocupação com o controle de qualidade dos filmes produzidos na medida em que os produtores controlavam a maioria dos roteiros e da edição dos filmes, respondendo ao diretor do estúdio que respondia diretamente ao dono (EPSTEIN, 2088, p. 17).

O Plano Marshall (1948-1952), um programa de recuperação econômica para dezoito países, implantado por iniciativa dos Estados Unidos, permitiu que a posição dominante nos mercados internacionais se ampliasse ainda mais. Os empréstimos e doações que faziam parte do plano acabaram por aprofundar a influência dos capitais americanos na economia e nos mercados europeus. À semelhança de outros setores da economia americana, a indústria cinematográfica também obteve ganhos (EPSTEIN, 2088, p. 17).

Havia uma enorme quantidade de filmes que não puderam ser exportados para a Europa por conta da guerra. Com o fim das hostilidades, esses filmes podiam finalmente ser

exibidos. Assim, países como a Itália e a Holanda receberam cerca de dois mil e seiscentos e mil e trezentos filmes americanos, respectivamente, no período de 1946 até 1949.

Seguindo a mesma lógica, a Inglaterra teria recebido, em 1949 e 1950, algo em torno de oitocentos filmes. É óbvio que esses países possuíam restrições financeiras internas graves (EPSTEIN, 2088, p. 17). Como então eles teriam condições de arcar com os altos custos de importação e distribuição desses filmes?

Algo como um “Plano Marshall para o cinema” foi pensado e implantado nesse sentido. Essa idéia foi formulada pela *Motion Picture Export Association os America* (MPEAA), uma associação de produtoras americanas com grande poder de influência junto ao governo.

Essa entidade chegou ao ponto de negociar diretamente com os governos estrangeiros sem a interferência do Departamento de Estado, aqueles que planejavam e executavam a política externa dos Estados Unidos. O primeiro presidente da MPEAA, Eric Johnston, teria sido um colaborador oficial dos presidentes Roosevelt, Truman e Eisenhower (EPSTEIN, 2088, p. 31).

Assim, financiamentos foram oferecidos aos governos europeus para que, em todas as partes, os países pudessem circular as películas americanas. Por exemplo, para a Alemanha, os Estados Unidos concederam, entre 1948 e 1953, algo em torno de cinco milhões de dólares com esse objetivo específico (EPSTEIN, 2088, p. 17).

Para Geada, a motivação era clara: os empréstimos e as doações do Plano Marshall tinham por finalidade reconstruir as economias européias, assim como aumentar a resistência contra o fortalecimento dos partidos e grupos de esquerda. Entretanto, quando a cooptação se tornava mais difícil, teria sido utilizada alguma dose de coerção⁶⁹ (EPSTEIN, 2088, p. 17).

É possível, afirmar, portanto, que os filmes de Hollywood tinham um objetivo político e ideológico claro: atuar de forma persuasiva nas mentes e corações dessa população. Nesse sentido, vai ao encontro da idéia de “americanização”, conforme Antônio Pedro Tota descreve em seus estudos.

Assim, chegamos a um ponto crítico. Considerando o processo histórico apresentado ao longo dessa pesquisa, como é possível articular o cinema enquanto instrumento de poder e

⁶⁹ “Os nossos filmes ocupam cerca de 60% do tempo de projeção dos países estrangeiros. Se qualquer destes países nos quer impor restrições, vou ver o respectivo Ministro das Finanças e faço-lhes notar, sem ameaças, muito simplesmente, que os nossos filmes mantêm abertas mais da metade das salas. Isto significa postos de trabalho e, por conseqüência, um apoio apreciável para a economia do país em questão, seja ele qual for. Lembro ainda, ao Ministro das Finanças, o peso das taxas sobre as receitas das salas. E, se o Ministro se recusar a ouvir estes argumentos, eu posso ainda dispor de outros recursos apropriados.” (HUNNEBELLE apud GEADA, 1976, p. 31).

enquanto indústria cultural inserida no sistema capitalista interestatal com as teorias da Economia Política Internacional? É visando esse esforço de análise que dedicaremos o último capítulo, concluindo, portanto, nossa pesquisa.

5 A ECONOMIA POLÍTICA INTERNACIONAL “VAI AO CINEMA”

É inegável que o mundo apresenta uma enorme diversidade de culturas e histórias. Porém, sua submissão à hegemonia política européia durante séculos também teria levado diversos povos a uma submissão cultural.

Pode-se afirmar que, na lógica de poder mundial do sistema interestatal, a Europa “hegemonizou” não apenas o controle político e econômico, da produção e do trabalho, mas igualmente das crenças, dos valores e da produção, distribuição e veiculação do conhecimento e da informação.

Primeiramente, procuraram eliminar nos povos originais seus elementos culturais em nome da lógica de concentração de poder e riqueza para os países europeus. Além disso, os europeus procuraram sufocar a produção de conhecimento, a visão interpretativa dos povos originais, assim como a produção de sentido e de construção da identidade e da alteridade.

Em resumo, o sucesso europeu em consolidar-se no centro dinâmico político e econômico do sistema interestatal na modernidade teria sido um elemento fundamental para o desenvolvimento de uma dimensão valorativa etnocêntrica da sua cultura em relação à cultura dos povos dominados. Com a derrocada européia e a ascensão de novos atores no sistema mundial a partir do século XIX, mudaram-se os protagonistas, mas não a dinâmica do sistema, particularizada nesse estudo na sua dimensão cultural.

A cultura entendida como informação possui interessantes abordagens no campo das relações internacionais. Para Joseph Nye, as capacidades de produzir e veicular informações são um fator relevante para aumentar a diferença de poder entre os Estados que competem entre si no interior do sistema internacional⁷⁰.

Entretanto, entendemos que a análise apresentada até o momento vai ao encontro do pensamento da intelectual inglesa Susan Strange (1988) acerca do que ela definiu como o “poder estrutural” de um Estado (STRANGE, 1988, p. 25).

⁷⁰ “Há quatro séculos, o estadista e filósofo inglês Francis Bacon escreveu que informação é poder. No começo do século XXI, uma parcela muito maior da população tem acesso a esse poder, tanto dentro de cada país como entre eles. Os governos sempre se preocuparam com o fluxo e o controle da informação, e o período atual não é o primeiro a se ver seriamente afetado pelas mudanças na tecnologia da informação. Atribui-se à invenção dos tipos móveis de Gutenberg, que permitiram a impressão da Bíblia, tornando-a acessível a grandes segmentos da população européia, papel de grande importância no advento da Reforma. Os panfletos e os comitês de correspondência pavimentaram a independência dos Estados Unidos. No mundo rigorosamente censurado da França do século XVIII, as notícias que circulavam pelos mais diversos meios - oral, manuscrito, impresso - ajudaram a divulgar os fundamentos da Revolução Francesa. Como argumenta o historiador Robert Darnton, de Princeton, “toda era foi uma era de informação, cada qual à sua maneira”. Mas nem mesmo Bacon teria sido capaz de imaginar a revolução da informação no presente” (NYE, 2002, p. 84).

Considerada uma das fundadoras do estudo da Economia Política Internacional, em seu livro “States and markets”, Strange articula cultura, política e economia ao afirmar que o poder de Estado dentro do sistema interestatal depende de quatro fontes fundamentais: o controle sobre a segurança; o controle sobre a produção; o controle sobre o crédito; e, finalmente, o controle sobre conhecimento, crenças e idéias⁷¹. Ainda que distintas, as fontes do poder estrutural se relacionam mutuamente.

Resumidamente, o poder estrutural confere capacidade de decidir o que e como deve ser feito, assim como definir as bases em que os Estados, as corporações e as pessoas se relacionam uns com os outros. Strange afirma que não é possível ter poder político sem o poder de comprar, de comandar a produção e de mobilizar o capital. Da mesma forma, não é possível possuir poder econômico sem o consentimento da autoridade política ou sem a segurança física e legal, que somente pode ser suprida pela autoridade política.

Para Strange, a cultura faz parte do poder estrutural de um Estado, com seu sistema de representações, crenças, idéias e valores, estabelecendo normas de conduta e padrões de pensamento, que são fundamentais na mediação das relações entre indivíduos, instituições e Estados (STRANGE, 1988, p. 26).

Com base na metodologia de Kocka anteriormente apresentada, será feita uma leitura panorâmica comparativa dos casos da Alemanha e dos Estados Unidos. O conhecimento da Economia Política Internacional norteará o esforço intelectual. Entendido como manifestação cultural e indústria relevante de um país, do nosso ponto de vista, houve a crença de que o cinema deveria ir ao encontro das políticas de potência desses países, contribuindo assim para a formação do seu poder estrutural.

Se, por um lado, a indústria cinematográfica americana nasceu por uma iniciativa privada, por outro lado, na Alemanha, seu desenvolvimento contou com a participação decisiva do Estado alemão, como tentamos deixar claro ao longo do texto. Entretanto, tanto na Alemanha quanto nos Estados Unidos, mesmo antes da Segunda Guerra Mundial, ambos os

⁷¹ “Since the mid-1970s or a little earlier, some writers about the politics of international economic relations have added what could be (and often are) called North-South issues. These include the amount and conditions on which aid – development assistance, so-called – in the form of grants or concessional loans are made available by rich countries to poor ones; the means by which volatile commodity prices could be stabilized and possibly raised; the means by which technology can be acquired by governments and enterprises in poor countries from governments and enterprises in rich ones; the ways in which new and insecure states can insulate themselves from the pervasive dominance of Western ideas and values purveyed by wealthy and powerful Western media – films, television, radio, newspapers and wire services, not to mention advertising. Even though the South – the poor, developing countries – has not had much success on any of these issues, they have been added to the formal agenda of international economic relations.” (STRANGE, 1988, p. 13).

Estados utilizaram sua indústria cinematográfica no sentido de criar, alterar e estimular um sentido de pertencimento coletivo.

Em filmes que ficaram conhecidos como “clássicos do cinema”, principalmente aqueles produzidos em Hollywood até o final dos anos 1940, era possível, não raramente, assistir atores e atrizes de origem imigrante como seus protagonistas. Astros, estrelas e diretores de italianos como Rudolph Valentino e Frank Capra não se tornaram apenas ídolos daquelas gerações e posteriores; eles eram considerados arquétipos humanos.

Entretanto, para que pudessem ser aceitos no chamado *star system*, muitos tiveram que adotar um nome artístico americano e adaptar seu modo de falar para um inglês à maneira americana. Parafraseando a escritora Simone de Beauvoir, os novos “deuses” do cinema não nasciam americanos; tornavam-se americanos.

Nos Estados Unidos, o “povo” representado nos filmes do período da Grande Depressão e da Segunda Guerra Mundial apresenta variadas etnias, resistindo às intempéries e a guerra porque é unido e, portanto, forte e resistente. Além disso, as instituições ganham força, deixando em segundo plano uma idéia cara ao pensamento americano, o *self made man*.

No entanto, cabe fazer uma ressalva. Ao longo da pesquisa, foi possível perceber que a propaganda americana também incentivou o ódio racial, mais especificamente, contra os japoneses. A diferença parece ter sido evitar, ou tentar evitar, que tal propaganda gerasse efeitos negativos internamente, tendo em vista que, ao mesmo tempo, procurava-se estimular sentimentos de união e fraternidade em uma população extremamente heterogênea do ponto de vista étnico.

Ao contrário, na Alemanha, a propaganda nazista estimulou a cisão interna, ao considerar como cidadãos, com plenos direitos, apenas aquelas pessoas consideradas oriundas da raça ariana.

Na Alemanha, o homem alemão representado nos filmes foi identificado e exaltado pelos nazistas como sendo arianos, herdeiros da civilização ocidental, uma evolução dos antigos gregos. O critério racial foi determinante, impossibilitando a alteridade, ou seja, excluindo o “outro”. Assim, os filmes e a propaganda nazista acabaram entrando em choque com instituições tradicionais, como a família. Entretanto, o que se vê nos filmes americanos é uma valorização crescente das instituições tradicionais americanas. Em comum, o fato de que ambos iam ao encontro das suas políticas de potência.

É nesse sentido que o imaginário social, no qual o cinema exerceu papel fundamental para sua construção contínua e dinâmica, se articula com a formação, o desenvolvimento e a consolidação do poder estrutural.

Deve-se atentar também que, seguindo a lógica do capitalismo do período, conforme nos fala Rudolf Hilferding⁷² (1985), as indústrias de cinema também estabeleceram posições, disputaram e conquistaram outros mercados. Mais uma vez, o poder do Estado se mostrou fundamental, não apenas investindo diretamente do ponto de vista econômico, mas também atuando no sentido de cooptar e/ou coagir outros governos pela abertura de seus mercados.

Nesse sentido, talvez seja possível afirmar que a força do capitalismo americano, assim como o desfecho e as conseqüências da Primeira Guerra Mundial, que alçaram os Estados Unidos à posição de primeira economia mundial, tenham sido fundamentais para dar ao cinema americano uma “vantagem competitiva” em relação ao cinema alemão na disputa pelos mercados internacionais.

Outro aspecto importante diz respeito ao desenvolvimento tecnológico. Em ambos os casos, a tecnologia e as patentes desenvolvidas foram importantes para o êxito da indústria, não apenas na conquista de mercados, interno e externo, e na obtenção de lucros, mas também em seu aspecto político-ideológico.

Por exemplo, em seu livro “Guerra e cinema”, Paul Virilio (1993) lembra que o cinema alemão durante a Segunda Guerra Mundial, por iniciativa de Goebbels e do próprio Hitler, procurou se afastar do preto-e-branco a fim de melhor competir com os filmes americanos⁷³.

Em seu estudo sobre a relação guerra e cinema, Virilio parte de uma tese interessante: a partir da Segunda Guerra Mundial, a conquista do ponto de vista “imaterial” se torna tão ou mais importante que a supremacia bélica ou o domínio econômico⁷⁴.

⁷² Hilferding, no livro “O capital financeiro” de 1910, afirma que a lógica da expansão capitalista havia sofrido uma transformação significativa. Em resumo, o capital se concentra e possui uma “bandeira”. Trata-se de um capital nacional, representado por empresas, bancos e indústrias nacionais, que, ao mesmo tempo, expandiram-se para fora de seus países de origem e se internacionalizaram.

⁷³ “As cores tem uma estranha duplicidade e, se me é permitido assim dizer, possuem um tipo de duplo hermafroditismo, uma maneira singular de se atrair, de se misturar, de se neutralizar, de se anular, etc. Elas provocam, além disso, efeitos psicológicos, patológicos e estéticos que permanecem espantosos...” (GOEBBELS apud VIRILIO, 1993, p. 16).

⁷⁴ “[...] a guerra consiste menos em obter vitórias materiais (territoriais, econômicas...) do que em apropriar-se da imaterialidade dos campos de percepção. À medida que os modernos combatentes estão decididos a invadir a totalidade destes campos, impõe-se a idéia de que o verdadeiro filme de guerra não deve necessariamente mostrar cenas de guerra em si ou de batalhas. O cinema entra pra categoria das armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica e psicológica.” (VIRILIO, 1993, p. 15).

Por fim, deve-se ressaltar que, não apenas no pensamento da época, como também pela historiografia sobre o conflito, a Segunda Guerra Mundial foi uma “guerra total”, ou seja, em que a estrutura e os recursos da nação, fossem humanos, materiais, financeiros, militares, econômicos e culturais, em sua totalidade, foram utilizados com um objetivo específico: enfrentar e derrotar os inimigos, vencer a guerra.

Nesse sentido, reforça a hipótese central que esse estudo procurou mostrar, ou seja, que a construção do poder do Estado, tanto no caso alemão quanto americano, passou por várias dimensões estruturais, que se articulam entre si. Assim, entendemos que houve de fato a crença e o esforço no uso do cinema como instrumento fundamental para a consolidação do poder desses países, tanto internamente quanto a nível internacional.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algumas das principais questões que as sociedades contemporâneas enfrentam dizem respeito a uma excessiva valorização do presente, em detrimento de uma visão positiva ou progressiva do futuro, rumo à evolução e ao desenvolvimento da humanidade. Contudo, entendemos que o desenvolvimento desse trabalho chamou a atenção que, de uma forma ou de outra, nem sempre foi assim.

No período que tem sido chamado de pós-modernidade, a *sociedade do espetáculo*, expressão de Guy Debord, teria aberto ao indivíduo uma complexa variedade de escolhas. Hoje seria possível seguir uma pluralidade de estilos de vida. Daí, por que não pensar numa “pluralidade de histórias”? Segundo Platão, por exemplo, isso seria irrelevante, pois essas histórias não conduzem à *Verdade*. Contudo, para outros, como Immanuel Kant, as múltiplas histórias são incapazes de revelar por si mesmas o sentido da história; esse sentido somente se revela quando as histórias são vistas em sua totalidade: uma história universal.

Quando se fala da atualidade, normalmente, menciona-se a coexistência e a mistura de diferentes códigos e visões de mundo, assim como o reconhecimento da heterogeneidade que vigora na sociedade. Por um lado, a partir do nascimento, são criadas em torno das pessoas expectativas de que as mesmas exerçam determinados papéis, havendo assim um objetivo a ser alcançado, ou seja, um sentido de vida.

Por outro lado, não é raro observar um desencantamento dessas pessoas com suas histórias de vida, a sensação de perda de tempo, medo e insegurança, assim como uma preocupação com a continuidade da vida sem algo que lhe dê sentido.

Se talvez não exista nada mais “moderno” do que se dizer “pós-moderno”, também existe a crença de que os modernos são os antigos do nosso tempo, no sentido de superados. Seja como for, a história e a economia, assim como a Economia Política internacional, com suas questões, contradições e ambigüidades, contribuem para criar e derrubar tradições e provocar incertezas, mas também acirram o pensamento, gerando novos conhecimentos.

Por tudo isso, nós nos permitimos aqui um comentário bem humorado. Não deixa de ser no mínimo curioso um dos diálogos de Calvin e Hobbes, personagens criados pelo cartunista Bill Watterson em 1985 e cujos nomes foram inspirados no reformador João Calvino e no filósofo Thomas Hobbes: “História é a ficção que nós

inventamos para persuadir nós mesmos que eventos são conhecíveis e que a vida tem ordem e sentido”.

Mas isso já é outra história!

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ARENDDT, Hannah. Prefácio: a quebra entre o passado e o futuro e O conceito de história – antigo e moderno. In: *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. Prefácio e Ideologia e terror: uma nova forma de governo. In: *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARRUDA, José Jobson de Andrade. A crise do capitalismo liberal. In: REIS FILHO, Daniel; FERREIRA, Jorge e ZENHA, Celeste (orgs.). *O século XX*. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 13-34.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). *Enciclopédia Einaudi*, v. 5, Anthropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 296-332.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOBBIO, Norbert; MATTEUCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. 5. ed., Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- BONANATI, Luigi. *A guerra*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea de cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, v. II, p. 277-301, 2005.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CARVALHO, Alessandra. Nazismo: festa e ideologia. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (org.). *História e imagem*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 171-175.
- CESAR, Marisa Flórido. A ambivalência da imagem. *Poiésis. Revista do programa de pós-graduação em ciência da arte da Universidade Federal Fluminense*, Niterói, n. 13, v1, 2009.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1998.

- DAMATTA, Roberto. *Explorações: ensaios de sociologia interpretativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- EPSTEIN, Edward Jay. *O grande filme: dinheiro e poder em Hollywood*. São Paulo: Summus, 2008.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FIORI, José Luis. O poder global dos Estados Unidos: formação, expansão e limites. In: *Fiori, José Luís (org.). O poder americano*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *O Rio de Janeiro que Hollywood inventou*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GEADA, Eduardo. *O imperialismo e o fascismo no cinema*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- GONÇALVES, Williams. *Relações Internacionais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- HILFERDING, Rudolf. *O capital financeiro*. São Paulo: Nova Cultura, 1985.
- KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992. p. 237-250.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009, p. 99-127.
- LANGE, André e WESTCOTT, Tim. O contexto político e institucional de financiamento público da indústria cinematográfica e audiovisual na Europa. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Europa*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, v. 5, p. 35-41.
- LENS, Sidney. *A fabricação do império americano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, cinema e mercado*. v. 4, São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena, et al. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Editora Alameda, 2007, p. 39-64.

MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil - a penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005, p. 235-289.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História 10*. Revista do Programa de Pós-graduação em História e do Departamento de História da PUC/SP, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

_____. O retorno do fato. In: LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre (orgs.). *História: novas abordagens*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 179-193.

NOVA, Cristiane. A “História” diante dos desafios imagéticos. Projeto História: *Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História*, São Paulo: São Paulo, n. 21, p. 141-162, nov. 2000.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: NÓVOA, Jorge e BARROS, José D’Assunção (orgs.). *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p. 13-40.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009.

NYE, Joseph. *O paradoxo do poder americano*. São Paulo: UNESP, 2002.

PARDO, Alejandro. Indústrias cinematográficas europeias: face a face com Hollywood. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Europa*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, v. 5, p. 17-30.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. Nazismo e propaganda. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da, et al. *Enciclopédia de guerras e revoluções do século XX*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004, p. 605-606.

_____. O triunfo do Reich de Mil Anos: cinema e propaganda política na Alemanha nazista (1933-1945). In: CAPELATO, Maria Helena, et al. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 255-269.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O poder das imagens*. São Paulo: Alameda, 2010.

POGGI, Gianfranco. *A evolução do Estado moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1981.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992. p. 200-212.

_____. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989. p. 3-15.

REEVES, Nicholas. *The power of film propaganda: myth or reality*. London: Cassel, 1999.

- SILBERMAN, Marc. A indústria cinematográfica alemã: padrões de competitividade e proteção. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Europa*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, v. 5, p. 89-112.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (coord.), et al. *Enciclopédia de guerras e revoluções do século XX*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Cultura operária e resistência antifascista no ocaso da República de Weimar (1919-1933). In: PARADA, Maurício (org.). *Fascismos: conceitos e experiências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010, p. 125-169.
- _____. Os fascismos. In: REIS FILHO, Daniel; FERREIRA, Jorge e ZENHA, Celeste (orgs.). *O século XX*. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 111-164.
- SILVA, Guilherme A.; GONÇALVES, Williams. *Dicionário de Relações Internacionais*. Barueri: Manole, 2005.
- SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier Montaigne, 1977.
- STRANGE, Susan. *States and Markets*. 2. ed. London: Pinter Press, 1994.
- TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Os americanos*. São Paulo: Contexto, 2009.
- VALCK, Marijke de. A indústria cinematográfica alemã: padrões de competitividade e proteção. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Europa*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, v. 5, p. 215-241.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Scritta Editorial, 1993.
- WARNIER, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura*. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2003.
- WASKO, Janet. Introdução. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Estados Unidos*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, v. 4, p. 17-26.
- _____. Por que Hollywood é global?. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Estados Unidos*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, v. 4, p. 31-50.
- WEHLING, Arno. Fundamentos e virtualidades da epistemologia da história: algumas questões. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 10, 1992. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista>>.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.